



Università degli Studi di Salerno

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di ricerca in *Studi Letterari, Linguistici e Storici*

XXXIV ciclo

Curriculum Studi Letterari

Tesi di dottorato

«Io non scrivo per le mode, scrivo per il tempo».

L'opera narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini

Coordinatore del Dottorato

Chiar.mo Prof. Carmine Pinto

Candidata

Marika Boffa

Matr. 8801300030

Tutor

Chiar.ma Prof.ssa Rosa Giulio

Co-tutor

Chiar.mo Prof. Giorgio Sica

Indice

INTRODUZIONE. «DEVI LASCIARE UN CAPOLAVORO»	1
CAPITOLO I. I NOSTRI SIMILI.....	16
I.1. L'ESORDIO TRA TRIESTE E FIRENZE: <i>I NOSTRI SIMILI</i>	16
I. 1. 1. « <i>Solaria</i> » tra Trieste e Firenze: un excursus.....	19
I. 1. 2. « <i>A parlar d'influenze bisogna sempre andare cauti</i> ». Svevo e Quarantotti Gambini	23
I. 2. INTORNO A <i>I NOSTRI SIMILI</i>	31
I. 2. 1. « <i>Senti, caro Quarantotto</i> ». I tre crocefissi.....	33
I. 2. 2. « <i>Per fortuna, invece di andare a fare l'antiquario in città vecchia, sei andato in montagna</i> ».....	41
I. 2. 3. « <i>La mia bona carta lasciata alla fine del mio gioco</i> ». Il fante di spade.....	46
I. 2. 4. « <i>Amo te che mi ascolti</i> ».....	52
I. 2. 5. « <i>Lavorare sulle proprie cose</i> ». La casa del melograno	55
I. 2. 6. « <i>Caro P. A.</i> »	63
I. 3. NELLA NOVELLA SOLARIANA.....	66
CAPITOLO II. LA ROSA ROSSA.....	72
II. 1. LA STORIA REDAZIONALE ED EDITORIALE DE <i>LA ROSA ROSSA</i>	72
II. 1. 1. <i>Dal silenzio alla scrittura</i>	72
II. 1. 2. « <i>Ci vuole sempre più coraggio a continuare</i> »: Treves 1937	76
II. 1. 3. <i>Il silenzioso sconvolgimento: Garzanti 1940 e Garzanti 1947</i>	81
II. 1. 4. <i>L'edizione definitiva: Einaudi 1960</i>	85
II. 2. «UN LIBRO PIENO DI SFUMATURE»	87
II. 2. 1. <i>La rosa rossa nello spazio: il primo romanzo istriani</i>	87
II. 2. 2. <i>La rosa rossa nel tempo della storia</i>	92
II. 2. 3. <i>La rosa rossa come romanzo di sperimentazione</i>	97
II. 2. 4. <i>La dimensione del ricordo e la simbologia degli oggetti</i>	102
II. 3. VERSO IL «VERO SENSO».....	110
II. 3. 1. <i>Un processo di revisione lungo una vita</i>	110
CAPITOLO III. L'ONDA DELL'INCROCIATORE.....	118
III. 1. UN LUNGO PERCORSO.....	118
III. 1. 1. <i>I rapporti con l'editore: Quarantotti Gambini ed Einaudi</i>	122
III. 2. IL CENTRO DI RISONANZA	125

III. 2. 1. <i>Un'altra Trieste</i>	127
III. 2. 2. <i>Il macrocosmo de L'onda dell'incrociatore</i>	131
III. 2. 3. <i>L'universo affettivo di Ario</i>	133
III. 2. 4. <i>La costruzione affettiva di Ario attraverso gli altri personaggi</i>	138
III. 3. BAZLEN E SABA LETTORI DE <i>L'ONDA DELL'INCROCIATORE</i>	149
III. 3. 1. <i>Bazlen editor</i>	149
III. 3. 2. <i>Saba e Quarantotti Gambini tra assonanze e dissonanze</i>	162
CAPITOLO IV. LA CALDA VITA	169
IV. 1. VENT'ANNI DI LIBRI.....	169
IV. 1. 1. <i>Un sorprendente successo</i>	171
IV. 1. 2. <i>Nelle trame del romanzo</i>	173
IV. 1. 3. <i>Il possibile sdoppiamento</i>	177
IV. 2. IL ROMANZO	181
IV. 2. 1. <i>Nel tempo: trent'anni di storia e una manciata di giorni</i>	181
IV. 2. 2. <i>Nello spazio: Trieste e San Lorenzo Maggiore</i>	185
IV. 2. 3. <i>Tra L'onda dell'incrociatore e La calda vita</i>	189
IV. 2. 4. <i>Tra la fede e la violenza. Tra il destino e il libero arbitrio</i>	193
IV. 2. 5. <i>Una società in miniatura</i>	201
IV. 2. 6. <i>La calda vita e Neve a Manhattan</i>	206
IV. 3. SOTTO IL SEGNO DI UMBERTO SABA	211
IV. 3. 1. <i>Per un'ipotesi di mascheramento autobiografico</i>	211
IV. 3. 2. <i>Umberto Saba: la triangolazione di un rapporto</i>	216
IV. 3. 3. <i>Umberto Saba: un'importante risorsa</i>	218
IV. 4. «UN LIBRO SBAGLIATO»?.....	220
CAPITOLO V. GLI ANNI CIECHI	223
V. 1. L'OPERA DI TUTTA UNA VITA.....	223
V. 1. 1. <i>Una premessa</i>	223
V. 1. 2. <i>Una circolarità sotto il segno di Paolo Brunesi Amidei</i>	225
V. 1. 3. <i>L'inizio è la fine: Paolo adulto</i>	228
V. 2. LE REDINI BIANCHE.....	233
V. 2. 1. <i>La Grande Guerra nell'infanzia</i>	235
V. 2. 2. <i>La simbologia degli oggetti: le redini bianche</i>	239
V. 2. 3. <i>Tra In carrozza e Un mattino: appunti di metodologia</i>	240
V. 3. LA CORSA DI FALCO.....	244

V. 3. 1. La corsa di Falco: <i>prologo di un abbandono</i>	244
V. 3. 2. <i>Tentativi di coesione</i>	246
V. 4. L'IMPERATORE NEMICO	248
V. 5. IL CAVALLO TRIPOLI.....	253
V. 5. 1. <i>Autonomia e organicità</i>	253
V. 5. 2. <i>Un «libro scritto»</i>	256
V. 5. 3. <i>L'eros</i>	264
V. 5. 4. <i>Una progettata linearità</i>	266
V. 6. AMOR MILITARE. L'AMORE DI LUPO.....	269
V. 6. 1. L'amore di Lupo.....	269
V. 6. 2. <i>«Uomini sono»</i>	274
V. 6. 3. <i>Tra Amor militare e L'amore di Lupo</i>	277
V. 7. LE ESTATI DI FUOCO.....	283
V. 8. I GIOCHI DI NORMA	288
V. 8. 1. Alle saline.....	289
V. 8. 2. Le trincee.....	292
V. 8. 3. La lettera.....	303
V. 9. UN TESTAMENTO POSTUMO	307
CONCLUSIONE. «UN QUASI NULLA CHE POI DIVENTA TUTTO».....	310
BIBLIOGRAFIA.....	320

INTRODUZIONE. «DEVI LASCIARE UN CAPOLAVORO»

Studiare Pier Antonio Quarantotti Gambini significa dover fare i conti con la sua ossessione per il tempo: deciso a resistere all'oblio, l'autore ha costruito la sua intera opera nella speranza di essere letto, anche e soprattutto, nel futuro. In un'intervista apparsa ne «La Fiera Letteraria» del 1964, Quarantotti Gambini rivela: «[...] io guardo le mie narrazioni, sia quando le scrivo, sia più tardi, nel perfezionarle, entro la prospettiva del tempo, anziché entro quella dell'attualità».¹ È una precisa scelta di campo che, a ben vedere, sembra poggiare su una vera e propria scommessa con e contro il tempo. Nel corso della stessa intervista, in una sorta di domanda retorica, l'autore così riflette: «Quanti libri di trent'anni fa vengono oggi letti e ristampati? Vedi dunque che non sbaglio se perfeziono ogni mio libro in vista non tanto dei lettori del momento, quanto di quelli del futuro».² Queste dichiarazioni pongono le basi per lo studio della sua figura come scrittore perché, precisando i destinatari della sua opera, specificano in fondo anche il modo in cui essa si è costruita, permettendo di indagare le sue scelte, frutto di una capillare e costante riflessione.

Nato nel 1910, lo scrittore ha esordito negli anni Trenta, raggiungendo la piena maturità artistica fra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, e affinando ulteriormente il proprio nucleo ispiratore negli anni Sessanta. Egli fa dunque parte della generazione di scrittori a cavallo fra la prima e la seconda metà del Novecento, un'epoca pregna di spinte e motivi variamente raccolti. Quarantotti Gambini, però, scrivendo non per l'attualità ma per i posteri, ha diversamente partecipato al fervido clima culturale di quegli anni, ponendosi in una posizione altra rispetto agli scrittori della sua generazione. Impegnato a definire e a rivedere sistematicamente ogni suo testo ha, alla fine, speso gran parte della

¹ G. A. CIBOTTO, *Quarantotti Gambini, "un italiano sbagliato"*, in «La Fiera Letteraria», 15 novembre 1964. L'intervista è ora raccolta, insieme ad articoli dell'autore, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato. Ricordi*, a cura di Riccardo Scrivano, Studio Tesi, Pordenone, 1984, p. 178. A questo volume, d'ora in avanti, farò riferimento.

² Ibid.

sua vita inseguendo un'unitarietà e un'omogeneità nelle quali far rientrare le sue pubblicazioni, dalla prima all'ultima. Un impegno che è stato condotto con lo scopo precipuo di non soccombere alle mode letterarie, ritenute dall'autore fugaci e periture. In questo senso si comprende allora la frase di Quarantotti Gambini, ricordata da Lina Galli in occasione di una commemorazione: «Io non scrivo per le mode, scrivo per il tempo».³

Contraltare dell'impegno profuso per sopravvivere a se stesso, si potrebbe dire, è una certa estraneità non soltanto rispetto al proprio tempo – come è naturale che sia date le premesse – ma anche rispetto a quel futuro verso il quale si è rivolto. Anzi, questo aspetto è tanto più indicativo perché sovverte completamente le aspirazioni di Quarantotti Gambini, che esperisce invece la situazione contraria a quella immaginata: incluso nella vita culturale e letteraria del suo tempo; estraneo ed escluso, sostanzialmente dimenticato, in quel futuro al quale invece si è rivolto.

In questa contraddittoria dialettica si deve leggere una controversa affermazione di Giorgio Baroni il quale, in un suo saggio intitolato *Per una rilettura di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, ha scritto che l'autore accettò di essere marginale, «fiero anzi di questa condizione di privilegiato osservatore».⁴ La marginalità e la condizione di privilegiato osservatore, però, impongono una riflessione sull'inquadramento dello scrittore, nonché sulle resistenze e sugli sforzi perseguiti dall'autore stesso per avvicinarsi o allontanarsi rispetto ai tentativi di incasellamento che pure sono stati compiuti su di lui. Premettendo che la necessità di una collocazione nasce da una volontà ordinativa forse non pienamente perseguibile nel frastagliato panorama della letteratura novecentesca, va detto che per Quarantotti Gambini la questione è complicata anche in virtù della sua origine: nato a Pisino d'Istria e trasferitosi a Trieste dopo il tramonto dell'Impero austro-ungarico, lo scrittore ha poi trovato rifugio a Venezia, dove dal 1945 si è trasferito in modo stabile. Un'origine che ha contribuito a porre l'autore in bilico tra chi lo vuole l'ultimo rappresentante della cosiddetta letteratura triestina e chi lo reputa sostanzialmente estraneo a tale categoria. La difficoltà e i dubbi sulla sua posizione nascono, però, fin dalla delineazione del concetto di letteratura triestina, cioè dall'esistenza stessa di una letteratura triestina, e di un termine cronologico massimo al quale estenderla. Un autorevole studioso di scrittori triestini come Bruno Maier individua

³ L. GALLI, *La casa di Venezia*, «Pagine istriane», XXX, IV, 28-29, dicembre 1970, p. 31.

⁴ G. BARONI, *Per una rilettura di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «Nuova Ricerca», XII, 12, 2003, p. 313.

il *terminus ad quem* intorno al 1940-1945, includendo dunque in questa categoria anche Quarantotti Gambini,⁵ per altri critici invece l'autore è da ritenersi estraneo a quell'orizzonte culturale nel quale gli scrittori triestini delle generazioni precedenti hanno sviluppato temi e caratteristiche proprie. Giacomo Debenedetti, ad esempio, nel recensire un libro proprio di Quarantotti Gambini, scardina la definizione di letteratura triestina se estesa oltre un dato limite temporale, dal critico individuato nell'apparentamento di Trieste all'Italia:

Da un pezzo, dai tempi di Michelstaedter e di Slataper, di Saba e di Svevo, e di Benco ancora e di più di Stuparich, è di prammatica ascrivere in parte l'originalità degli scrittori triestini all'originalità della cultura di Trieste [...]. E tutti i ragionamenti sono tornati a meraviglia, finché Trieste era una città italiana in una posizione periferica e privilegiata, che sviluppava in lei speciali antenne per captare le correnti, soprattutto quelle irrazionalistiche, rampollate nei circoli e nei paesi di libero esame. Ma ormai anche Trieste, dopo tante peripezie, è praticamente assimilata al resto d'Italia.⁶

Inutile dire che, secondo il critico, Quarantotti Gambini è ampiamente oltre la barriera temporale nella quale è ancora lecito parlare di letteratura triestina. In fondo, il famoso saggio in cui Pietro Pancrazi si riferisce alla letteratura triestina come un dato certo risale al 1930 ed è il frutto di osservazioni che risalgono ai primi trent'anni del Novecento.⁷ Pancrazi, come Debenedetti, nomina Scipio Slataper, Umberto Saba, Virgilio Giotti, Italo Svevo, Ettore Cantoni, Carlo e Giani Stuparich. È evidente la mancata coincidenza temporale fra gli scrittori citati e Quarantotti Gambini, che nel 1930 si è appena trasferito a Trieste e di lì a poco pubblicherà i suoi primi racconti.

Se, dunque, Debenedetti non pensa ci sia una correlazione fra l'origine dello scrittore e il suo modo di fare letteratura, secondo altri critici Quarantotti Gambini non può essere sradicato dall'ambiente nel quale si è formato. Così Luciano Budigna, in un saggio del 1946, aggiunge ai nomi del 'canone' triestino (o i canonici triestini) quello di Quarantotti Gambini;⁸ e allo stesso modo Carlo Bo, in un intervento del 1967, specifica che «lo scrittore che ci interessa non vivrebbe, anzi non sarebbe nato se non ci fosse stato un

⁵ Cfr. B. MAIER, *La letteratura triestina del Novecento*, Lint, Trieste, 1968, pp. 41-51.

⁶ G. DEBENEDETTI, *Non è vita la «Calda vita»*, «Il Punto della Settimana», a. III, n. 37, 20 settembre 1958; poi «La Fiera Letteraria», a. XIII, nn. 40-41, 5 e 12 ottobre 1959; ora in ID., *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963. Le citazioni che seguiranno sono tratte da ID., *Saggi*, Mondadori, Milano, 1999, p. 1273.

⁷ P. PANCAZZI, *Scrittori triestini*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1930. Gli articoli sono raccolti in *Ragguagli di Parnaso*, Ricciardi, Milano – Napoli, 1967.

⁸ L. BUDIGNA, *Letteratura a Trieste*, «Costume», 2, 1946, p. 103.

profondo fenomeno di radicamento nella sua terra, nel mondo di Trieste, nell'aria dell'Istria».⁹

Posizioni antitetiche che però non si escludono a vicenda. È infatti necessario osservare la narrativa di Quarantotti Gambini senza nessun tipo di forzatura che imponga a tutti i costi una definizione perché, se è innegabile che tutto il suo orizzonte narrativo si muova nell'alveo triestino e istriano, è vero anche che lo scrittore si prodiga affinché la letteratura della Venezia Giulia non sia qualcosa di diverso rispetto alla letteratura italiana. Più volte, nel corso di questo lavoro verrà affermato che Quarantotti Gambini si pone come la voce giuliana della letteratura italiana perché, a ben vedere, le sue non sono solo dichiarazioni di appartenenza a un determinato ambiente: sono, piuttosto, attestazioni sentimentali. Lo scrittore, infatti, pare non rigettare del tutto l'affermazione di Umberto Saba quando quest'ultimo gli scrive: «molti dei nostri “splendori” li dobbiamo proprio al cielo e al mare di Trieste. E ad averli nel sangue».¹⁰

La posizione non definita e ambigua di Quarantotti Gambini è però chiaramente espressa dallo scrittore stesso nel corso dell'intervista a Cibotto già citata. A quest'ultimo che gli chiede quale sia il suo pensiero sulla 'letteratura triestina', Quarantotti Gambini risponde:

Esistono, secondo me degli “scrittori triestini”, ma non una vera e propria “letteratura triestina”. Mi spiego. L'espressione, ormai invalsa di “letteratura triestina”, creata da un critico come il Pancrazi, geniale nel suo amore per le cose piccole, e quindi tentato sempre di vedere le cose in piccolo, è troppo comoda. È un luogo comune, più che una definizione viva; e, come tutti i luoghi comuni andrebbe riesaminata e forse spazzata via. Più che una “letteratura triestina”, con i suoi sviluppi organici (che non ci sono stati), io vedo infatti alcuni grandi autori triestini – isolati ognuno nella propria personalità – i quali non possono fare capo che alla letteratura della lingua in cui si sono espressi: cioè alla letteratura italiana.¹¹

Si tratta chiaramente di un compromesso: al di là della critica a Pancrazi, Quarantotti Gambini afferma che ci sono grandi scrittori triestini che però, scrivendo in italiano, puntano a inserirsi nel circuito letterario nazionale. Quella che esprime è anche la sua condizione; eppure quando si tratta di rispondere alla seconda parte della domanda, cioè

⁹ C. BO, *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «Umana. Rivista di politica e cultura», Trieste, novembre – dicembre 1967, anno XVI, 11-12, p. 22.

¹⁰ Saba a Quarantotti Gambini, 9 gennaio 1946. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba. Lettere edite e inedite 1930-1957*, a cura di Daniela Picamus, Libreria Antiquaria Drogheria 28-I.R.C.I., Trieste, 2016, p. 32.

¹¹ G. A. CIBOTTO, *Quarantotti Gambini, “un italiano sbagliato”*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato*, cit., p. 166.

se sia corretta la definizione di «ultimo rappresentante della letteratura triestina» che gli è stata affibbiata da molti critici, lo scrittore risponde:

Direi piuttosto che in me si debba vedere, anche per il fatto che mi sono formato, in parte entro il clima austriaco, serio, elevato e amabile, e in parte entro quello italiano, che è quello che sappiamo (e al quale i giuliani, dopo averlo auspicato senza conoscerlo, non possono non reagire, magari inconsapevolmente), uno scrittore che impersona la transizione tra l'uno e l'altro di questi due momenti.¹²

Lontano dallo sciogliere i dubbi, dunque, Quarantotti Gambini li amplifica. Egli, infatti, riconosce per se stesso un ruolo di mediazione tra la cultura mitteleuropea e quella italiana perché, se da un lato si è formato nel clima austriaco, d'altro canto non può che fare capo alla letteratura italiana, cioè alla lingua in cui si è espresso, volendo utilizzare le sue stesse parole.

A complicare ulteriormente un possibile inquadramento dell'autore concorre il momento in cui si è consumato il suo esordio: negli anni Trenta, come è noto, si assiste a un generale ripensamento del modo di fare letteratura nel panorama letterario italiano. Carlo Bo ha scritto che in quegli anni si consuma «la crisi del romanzo di fronte alla realtà della nostra vita quotidiana»,¹³ una definizione che ben riassume il fervido clima culturale successivo alla scoperta di Italo Svevo e alla sua consacrazione quale autore della modernità.

Essere un narratore dopo Svevo è stata una difficoltà dalla quale non si poteva scappare, soprattutto per uno scrittore giuliano. Quarantotti Gambini, del resto, non ha seguito l'esempio degli intellettuali giuliani che lo hanno preceduto: cioè non ha lasciato i confini dell'ex Impero per la centralissima Firenze; ha scelto invece di raggiungere Trieste dall'Istria, formandosi proprio nello stesso ambiente che non aveva fatto in tempo ad acclamare Svevo, prima di piangerne la morte. L'origine, l'apparentamento a una certa e riconosciuta 'aria di famiglia' hanno fatto sì che si cercasse Svevo nella narrativa di Quarantotti Gambini. Si tratta di un nodo cruciale che, sebbene verrà ripreso nelle pagine di questo lavoro, non è possibile ignorare nemmeno in sede introduttiva perché ritengo che una parte della costruzione di Quarantotti Gambini come scrittore si sia basata proprio su uno smarcamento rispetto alla figura di Svevo. Il lento allontanamento rispetto al modello sveviano, nel tempo del massimo successo del narratore triestino, ha contribuito

¹² Ivi, p. 168.

¹³ C. BO, *La battaglia del romanzo italiano*, in ID., *L'eredità di Leopardi e altri saggi*, Vallecchi, Firenze, 1964, p. 10.

a far emergere una condizione di estraneità al panorama letterario italiano che è andata via via rafforzandosi lungo tutta la sua parabola letteraria.

Questi elementi hanno reso Quarantotti Gambini, innanzitutto, un autore profondamente anacronistico. Tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta, con un sommo ingresso negli anni Settanta, egli ha raccontato ciò che nessuno (o quasi) raccontava. Negli anni della letteratura di Resistenza, rappresenta la Grande Guerra; negli anni del neorealismo, si focalizza su una narrativa di memoria, negli anni dello sperimentalismo, si concentra sull'evocazione di fatti e momenti personali. In questo frastagliato orizzonte, è significativo che Quarantotti Gambini si sia definito «un italiano sbagliato», «uno straniero in patria»:

Impressione che non può non fondersi con un certo disdegno, il quale finisce, inevitabilmente, per rendermi ancora più sbagliato. In questo disdegno, che amerei non fosse orgoglioso, c'entra anche la consapevolezza di essere riuscito a mantenere – almeno così spero – un certo autocontrollo e un certo riserbo nel vivere una vita tra le più difficili della mia generazione letteraria: nel viverla, voglio dire, senza che il pubblico, i colleghi e persino i miei amici si accorgessero delle difficoltà che dovevo attraversare.¹⁴

Quarantotti Gambini non parla solo dell'uomo, parla propriamente dello scrittore: la sua è stata una vita difficoltosa rispetto alla generazione letteraria nella quale è incluso. Il suo sentirsi uno straniero in patria non è un concetto riconducibile semplicemente alla propria origine, ma è da inquadrare in un più vasto sistema intellettuale che lo pone in un orizzonte diverso, appartato, della cultura italiana.

Come si vedrà, la sua produzione letteraria si dipana in pochi e ben definiti nuclei tematici, eppure non si tratta semplicisticamente di una ripetizione portata all'estremo, ma di una sempre più netta precisazione, alla fine confluita in se stesso: nella sua personale storia umana, rielaborata in un grande progetto letterario.

Una prima riflessione

Nelle caratteristiche finora descritte è possibile ravvisare le principali motivazioni che hanno contribuito all'accantonamento di Quarantotti Gambini, che sembra, alla fine, aver perso la sua battaglia contro il tempo. Come scrive Elvio Guagnini, «la fortuna dello scrittore istriano sembra limitata e circoscritta, ancora al di qua di un'inclusione in un

¹⁴ G. A. CIBOTTO, *Quarantotti Gambini. Un "italiano sbagliato"*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato*, cit., pp. 178-179.

canone sia pure largo della narrativa contemporanea italiana».¹⁵ Un'assenza che, naturalmente, ha influito sulla ricezione critica dell'autore e sugli studi a lui dedicati, perlopiù limitati all'area giuliana. Fra questi è necessario citare perlomeno i più importanti, nei quali non manca mai l'auspicio di una possibile riscoperta di Quarantotti Gambini.

Una miniera d'informazioni, in grado di restituire la visione della critica negli anni immediatamente successivi alla sua scomparsa, è il numero unico di «Pagine istriane» del 1970, con interventi di personalità autorevoli che hanno indagato la figura di Quarantotti Gambini sia attraverso studi dedicati alle singole opere, sia contribuendo con i propri ricordi personali alla commemorazione dell'uomo e dello scrittore. Tra i più evocativi rientrano senza dubbio il *Ricordo di Pierantonio* di Francesco Semi e *La casa di Venezia* di Lina Galli; senza dimenticare le prime indagini intorno ai romanzi presentate da Agostino Zanon del Bo, Riccardo Scrivano e Giorgio Pullini.¹⁶

Significativamente, per incontrare una nuova miscellanea su Quarantotti Gambini bisogna aspettare quasi quarant'anni, quando, nel 2007, gli è stato dedicato un convegno di studi nella sua Istria, a Capodistria, i cui atti sono stati pubblicati l'anno successivo.¹⁷ Si tratta di un lavoro minuzioso che si è valso di interventi di studiosi ed esperti provenienti dall'Italia, dalla Slovenia e dalla Croazia. Tra gli studi più interessanti figurano senz'altro quello di Elvio Guagnini, dedicato alle prime pubblicazioni di Quarantotti Gambini, e quello di Nives Zudič Antonič, che si concentra sull'immagine di Capodistria ritratta nei romanzi dello scrittore.¹⁸

Un altro convegno dedicato a Quarantotti, con interventi ricchi di validi spunti, è quello curato da Daniela Picamus, tenutosi a Trieste nel 2010, *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini nei suoi aspetti*

¹⁵ E. GUAGNINI, *Prefazione*, in G. IANNUZZI, *Sotto il cielo di Trieste. Fortuna critica e bibliografia di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, Biblion, Milano, 2013, p.

¹⁶ F. SEMI, *Ricordo di Pierantonio*, «Pagine Istriane», cit., pp. 9-12; L. GALLI, *La casa di Venezia*, ivi pp. 27-31; A. ZANON DEL BO, «*La rosa rossa*», ivi pp. 41-56; R. SCRIVANO, *L'onda dell'incrociatore*, ivi, pp. 57-76; G. PULLINI, *I complessi di Paolo nel ciclo degli «anni ciechi»*, ivi, pp. 77-114.

¹⁷ *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, Atti del convegno di Capodistria, 22 novembre 2007, a cura di Maurizio Tremul, Edizioni Unione Italiana, Capodistria, 2008.

¹⁸ E. GUAGNINI, *Dentro (e oltre) "Solaria". Quarantotti Gambini da I nostri simili a La rosa rossa*, in *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, cit., pp. 15-22; N. ZUDIČ ANTONIČ, *Immagini capodistriane tra il ricordo dello scrittore e il presente*, ivi, pp. 41-48.

letterari ed editoriali.¹⁹ Tra gli studi più autorevoli presentati in quell'occasione rientra senz'altro il saggio di Cristina Benussi, nonché quello di Gilbert Bosetti, entrambi incentrati sulla tematica dell'infanzia, tanto importante per la narrativa quarantottiana.²⁰

Sempre al 2010 risale una mostra su Quarantotti Gambini, *Quarantotti Gambini. L'onda del narratore*, organizzata a Trieste e curata da Marta Angela Agostino Moretto e Daniela Picamus.²¹ La mostra ha avuto il merito di presentare alcuni documenti dell'autore affidati all'Istituto Regionale per la Cultura Istriano-fiumano-dalmata (I.R.C.I.). A presentare il catalogo e, dunque, l'archivio è il direttore Piero Delbello, tramite un evocativo saggio in cui racconta i suoi incontri con la sorella e il nipote dello scrittore, volti al recupero dei materiali di Pier Antonio.²²

Fondamentale strumento per gli studiosi è, poi, il libro di Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, pubblicato nel 2012. In esso, Picamus ricostruisce la storia editoriale dei romanzi dello scrittore, con cenni ai lavori preparatori per le traduzioni dei suoi romanzi e per i film che ne sono stati realizzati; sui quali invece si concentra il lavoro, edito nel 2015, di Luciano De Giusti, *Quarantotti Gambini e il cinema. Trasfigurazioni di una poetica*.²³

Infine, il volume di Giulia Iannuzzi, *Sotto il cielo di Trieste. Fortuna critica e bibliografia di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, edito nel 2013 con una prefazione di Elvio Guagnini, raccoglie l'intera bibliografia dell'autore, compresa di narrativa, articoli di giornale, brani in rivista, interventi e recensioni su Quarantotti Gambini, fornendo gli strumenti necessari per una panoramica sull'autore e coordinate utili a restituire l'opinione critica dei suoi contemporanei.

In questa veloce carrellata di studi e convegni, non ho ancora citato l'unica monografia oggi esistente sull'opera di Quarantotti Gambini: il volume di Riccardo Scrivano, edito per La Nuova Italia nel 1976. Pensato come un avviamento alla lettura, lo studio propone

¹⁹ *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini nei suoi aspetti letterari ed editoriali*. Atti delle giornate di studio di Trieste, 15-16 aprile 2010, a cura di Daniela Picamus, Fabrizio Serra, Pisa – Roma, 2011.

²⁰ C. BENUSSI, Gli anni ciechi: un romanzo di formazione?, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini nei suoi aspetti letterari ed editoriali*, cit., pp. 23-39; G. BOSETTI, *La coscienza di Paolo*, ivi, pp. 97-108.

²¹ *Quarantotti Gambini. L'onda del narratore*, catalogo della mostra tenuta a Trieste nel 2010, a cura di Marta Angela Agostino Moretto e Daniela Picamus.

²² P. DELBELLO, *L'archivio Quarantotti Gambini e l'IRCI*, in *Quarantotti Gambini. L'onda del narratore*, cit., pp. 16-21.

²³ L. DE GIUSTI, *Quarantotti Gambini e il cinema. Trasfigurazione di una poetica*, Kaplan, Torino, 2015.

l'analisi critica di tutte le opere significative dello scrittore, e ha senz'altro il merito di aver restituito una prima ricognizione critica che rappresenta un punto di partenza fondamentale per ogni studioso intenzionato ad accostarsi all'opera di Quarantotti Gambini. Tuttavia, la linea editoriale imposta dalla collana – si tratta, infatti, di uno dei volumi afferenti alla collana «Il Castoro» – non permette un'analisi minuziosa degli aspetti precipui della produzione dell'autore. Utile a tracciare le coordinate cronologiche e tematiche, il saggio suggerisce molteplici riflessioni e spunti interessanti che, però, necessitano di ulteriori approfondimenti.

Questa tesi si propone di fornire quegli approfondimenti. Ho ritenuto che, allo stato dell'arte, a mancare fosse uno studio che, servendosi di tutti gli scritti e documenti collaterali utili a restituire il metodo elaborativo dello scrittore, si concentrasse sull'analisi della produzione narrativa di Quarantotti Gambini: dalla raccolta d'esordio *I nostri simili*, al primo romanzo *La rosa rossa*, fino ai romanzi della maturità artistica, *L'onda dell'incrociatore* e *La calda vita*, e all'ambizioso progetto de *Gli anni ciechi*. L'intenzione che ha guidato l'intero lavoro è stata quella di tracciare un discorso unitario che mostrasse il come, il quando e il modo in cui lo scrittore è giunto alla definizione della sua narrativa intorno ai temi centrali dell'infanzia e della memoria; per poi indagare quali siano state le istanze che lo hanno spinto a riunire in un unico ciclo, *Gli anni ciechi* appunto, una serie di romanzi tutti costruiti intorno alla stessa figura: il bambino, poi fanciullo, poi ragazzo Paolo Brionesi, proiezione romanzesca dell'autore stesso.

All'analisi critica dei romanzi, importante ma non bastevole alla restituzione del processo creativo dello scrittore, ho affiancato un lavoro di confronto fra le varie edizioni edite, a distanza di anni, di uno stesso testo. Un lavoro che non ho ritenuto necessario per la lieve entità degli interventi autoriali ne *L'onda dell'incrociatore* e ne *La calda vita*, romanzi ai quali sono dedicati il III e il IV capitolo; ma che ha dato invece risultati interessanti nei capitoli dedicati a *I nostri simili*, *La rosa rossa* e *Gli anni ciechi*, rispettivamente il I, il II e il V capitolo. L'analisi delle varianti ha, infatti, reso possibile capire quali fossero gli elementi sui quali Quarantotti Gambini ha ritenuto necessario intervenire dopo le prime pubblicazioni, e nelle numerose revisioni e, naturalmente, a che fine queste modifiche fossero volute. In sede preliminare, vale la pena perlomeno accennare al fatto che le maggiori linee correttive individuate tendono a donare maggiore profondità e maggiore spessore alla caratterizzazione psicologica dei personaggi, e alla

sistemazione della materia romanzesca in una costruzione organica, unitaria e omogenea nelle sue varie componenti.

Un impegno profondo, quello di Quarantotti Gambini, nel definirsi come scrittore, che ha la sua origine sin dagli anni del liceo, secondo la ricostruzione che ne fa l'autore stesso, in un articolo apparso sul «Corriere della sera» nel 1963, poi inserito nella raccolta *Il poeta innamorato* curata da Scrivano. Qui lo scrittore ripercorre il momento fondativo della sua vocazione letteraria: l'incontro con lo scrittore inglese Richard Hughes, nella periferica Capodistria nel 1927. La conoscenza di Hughes diviene per l'autore «un segno della sorte: un segno, quasi quasi di predestinazione».²⁴ In un confronto con André Gide, che racconta «come un canarino, venendo a posarglisi sulla spalla [...] gli avesse infuso la persuasione di essere chiamato, nella vita, a qualcosa di molto importante»,²⁵ Quarantotti Gambini cita, invece, l'infusione di fiducia che Hughes ha esercitato su di lui: «Ma come avrebbe potuto non nutrire fiducia in sé stesso un giovane che [...] si era sentito dire da Richard Hughes ch'egli sarebbe diventato uno dei maggiori scrittori italiani della sua generazione?».²⁶ Non è per una sorta di feticismo aneddótico che ho citato questo incontro e il modo in cui Quarantotti Gambini lo ricorda; l'ho fatto, invece, perché le memorie personali dell'autore si sono rivelate, alla stregua degli altri documenti, estremamente importanti per la ricostruzione del contesto e delle influenze che hanno permesso allo scrittore di trovare la propria posizione – appartata ma peculiare – nell'ambiente culturale del Novecento.

Nel corso della tesi, infatti, si assisterà spesso alla ricostruzione del dialogo che Quarantotti Gambini ha intessuto con altri intellettuali, tra i quali spicca il nome di Umberto Saba. Una ricostruzione, in quest'ultimo caso, resa possibile dalla pubblicazione del carteggio fra Quarantotti Gambini e il poeta, prima nel 1965 a opera di Linuccia Saba e nuovamente nel 2016, con l'aggiunta di alcune lettere inedite, a cura di Daniela Picamus.²⁷ Quarantotti Gambini ha un debito non di poco conto nei confronti del poeta, sia da un punto di vista umano, sia da un punto di vista letterario. Non si tratta soltanto del ruolo di guida e di promotore dell'opera dell'allievo, che Saba ha sempre svolto, spesso curando i rapporti di Pier Antonio con editori e promotori culturali, o

²⁴ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Richard Hughes a Capodistria*, in ID., *Il poeta innamorato*, cit., p. 9.

²⁵ Ivi, p. 8.

²⁶ Ivi, p. 9.

²⁷ U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il vecchio e il giovane: carteggio 1930-1957*, Mondadori, Milano, 1965; e il già citato *Caro 48. Carissimo Saba. Lettere edite e inedite 1930-1957*.

dell'influenza esercitata a livello intertestuale dagli scritti sabiani. Dedicatario, lettore, referente e addirittura personaggio, Saba ha attraversato, in maniera intrusiva e pervasiva, l'intera opera di Quarantotti Gambini, esplicitamente riconosciuto dall'autore, insieme a Hughes, come «l'altro mio grande maestro».²⁸

Un altro confronto imprescindibile per questo lavoro è stato quello fra Quarantotti Gambini e Bobi Bazlen. Quest'ultimo, come Saba, ha riconosciuto immediatamente di trovarsi di fronte a un vero scrittore; ma, contrariamente a Saba, Bazlen è intervenuto direttamente nell'elaborazione delle opere di Quarantotti Gambini, seguendolo da vicino nel processo di scrittura. Lontano dal poter e dal voler essere considerato un maestro, Bazlen ha fornito a Quarantotti Gambini consigli, suggerimenti e a volte giudizi anche molto critici che, dal canto suo, Quarantotti Gambini ha sempre assimilato e ha sempre ciecamente seguito. Come si vedrà, tra Bazlen e l'autore si stabilisce una sinergia tanto solida che Nike Quarantotti Gambini, parlando del fratello, non ha nascosto quali e quanti debiti egli avesse accumulato nei confronti di Bazlen: «Pier Antonio senza Bazlen non sarebbe stato lo stesso».²⁹ È un'affermazione senz'altro forte, che impone una riflessione. Questo perché l'eco di Bazlen non è manifesta come quella di Saba, ma è sotterranea, quasi nascosta e per questo più difficile da rintracciare. A complicare ulteriormente la ricostruzione degli influssi bazleniani, concorre l'assenza di un'edizione complessiva del carteggio fra i due. Tuttavia, grazie alle lettere edite, è stato possibile individuare una linea diacronica di suggerimenti e consigli da parte di Bazlen, della quale si ha un diretto e preciso riscontro nelle scelte effettivamente compiute da Quarantotti Gambini. Una prova, ad esempio, è da individuare in quei casi in cui un testo già pronto per l'editore, ma ritenuto non ancora perfetto da Bazlen, è sottoposto a un capillare lavoro di revisione da parte di Quarantotti Gambini.

Il segno tangibile di Saba e il passaggio silenzioso di Bazlen sono stati gli elementi in grado di contribuire all'analisi critica dei testi e all'indagine intorno al percorso letterario di Quarantotti Gambini, a costruire insomma un tragitto che, dal 1929, arrivi al 1971: gli estremi della prima e della sua ultima opera narrativa.

²⁸ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Richard Hughes a Capodistria*, in ID., *Il poeta innamorato*, cit., p. 9.

²⁹ La testimonianza è riportata in P. DELBELLO, *L'archivio Quarantotti Gambini e l'IRCI*, in *Quarantotti Gambini. L'onda del narratore*, cit., p. 20.

Lungo l'asse del tempo

Come si è detto, la tesi si articola in cinque capitoli, nell'ordinamento dei quali si è scelto di seguire un criterio cronologico sulla base della data della prima pubblicazione. Un deragliamento rispetto a tale scelta è stato, però, compiuto per quanto riguarda i libri de *Gli anni ciechi*. Infatti, nonostante le pubblicazioni dei singoli romanzi si siano alternate nel corso della carriera dell'autore, si è ritenuto opportuno non separare i romanzi dall'analisi della costruzione romanzesca alla quale afferiscono, permettendo così lo smascheramento dei rimandi con cui Quarantotti Gambini ha cercato di renderli omogenei.

Entrando maggiormente nello specifico, il primo capitolo di questo lavoro prende in esame la raccolta d'esordio, *I nostri simili*, composta da tre racconti, *I tre crocefissi*, *Il fante di spade*, *La casa del melograno*, pubblicata nel 1932 per le Edizioni di Solaria, dopo una prima pubblicazione sulla rivista fiorentina negli anni 1931-1932 dei singoli racconti. Prima dell'analisi dell'opera, però, si è ritenuta opportuna una ricostruzione dell'apporto della rivista fiorentina all'ambiente culturale italiano, soprattutto in virtù del grande spazio concesso agli autori giuliani, tra i quali figura naturalmente lo stesso Quarantotti Gambini. Si tratta di un passaggio che chiama naturalmente in causa il preponderante ruolo di Svevo, assunto a modello da Carocci e sodali. In uno studio che punta a individuare la distanza fra modello ed epigono, oltre all'analisi delle opere, si sono scandagliati gli articoli di Quarantotti Gambini su Svevo, in modo da restituire il livello di conoscenza dei romanzi e delle novelle sveviane.

Tali informazioni hanno costituito una sorta di premessa e di introduzione ai racconti, che sono stati analizzati singolarmente, procedendo poi ad un confronto fra la pubblicazione in rivista, la prima pubblicazione in volume e la nuova edizione Einaudi del 1949, in modo da mostrare i cambiamenti che lo scrittore ha ritenuto necessario apportare, a ridosso degli anni Cinquanta, sugli antichi racconti. Alla luce di questo confronto, si sono potuti indagare i punti di contatto, ma anche di distanza, tra i racconti di Quarantotti Gambini e le caratteristiche portanti della novella solariana, così da delineare il tentato avvicinamento e il repentino allontanamento del giovane scrittore rispetto all'ambiente che lo ha inizialmente accolto.

Il secondo capitolo è incentrato su *La rosa rossa*, il romanzo di tutta la vita di Quarantotti Gambini, dal momento che conta molteplici edizioni: pubblicato nel 1935

sulla rivista «Pan», poi in volume da Treves nel 1937; in una nuova edizione Garzanti nel 1947 e ancora nella definitiva edizione Einaudi nel 1960. *La rosa rossa* si pone come un momento decisivo per la messa a fuoco di determinati temi, che saranno poi tipici della narrativa di Quarantotti Gambini. Soprattutto, è qui introdotto per la prima volta il tema memoriale, saldamente ambientato nel mondo istriano subito dopo il declino dell'Impero asburgico, attraverso la sclerotizzata quotidianità di un'anziana generazione che rivive, nel tempo del racconto, il proprio passato.

Insieme alla dimensione memoriale, l'altro grande nucleo ispiratore della narrativa di Quarantotti Gambini è senz'altro quello dell'infanzia e della prima adolescenza. Poco più che fanciulli sono, infatti, i protagonisti del romanzo più conosciuto, *L'onda dell'incrociatore*, pubblicato da Einaudi nel 1947, a cui è dedicato il III capitolo. Come anticipato, su questo romanzo non è stato necessario confrontare le varie edizioni per la lievità degli interventi, è però stata sviluppata un'ipotesi di lavoro che non si basa sulle edizioni edite, ma su una ricostruzione ipotetica del dattiloscritto inedito. Attraverso una lettera di Bazlen contenente i suggerimenti e i consigli che, secondo il suo giudizio, avrebbero potuto migliorare il romanzo, si è cercato di rintracciare nel testo l'eco che quei consigli hanno avuto su Quarantotti Gambini. Interessante è stato poi confrontare il giudizio di Bazlen con quello di Saba perché, dissonante in molti punti, ha contribuito a chiarire come Quarantotti Gambini si rapportasse alle due personalità che tanto hanno influito sulla sua attività di scrittore. Quest'ultimo, infatti, trovandosi nel mezzo tra opinioni contrastanti, si muove con grande ambivalenza: mostra di assimilare i suggerimenti bazleniani, è invece molto più polemico nei confronti di Saba, anche se assai prudente nel rispondere alle critiche del maestro.

Oggetto di trattazione nel quarto capitolo, *La calda vita* è sicuramente il romanzo di Quarantotti Gambini più contestato. Pubblicato da Einaudi nel 1958, *La calda vita* contiene una parte importante dell'universo letterario ed esistenziale dell'autore. In un'analisi che punta a osservare la produzione narrativa di Quarantotti Gambini, il romanzo si pone come un'importante e fondamentale *summa*, che ha consentito di compiere un ulteriore passo nel laboratorio artistico dello scrittore. In un procedimento che raggiungerà il suo punto più alto nei romanzi de *Gli anni ciechi*, ne *La calda vita* si assiste, infatti, a un primo tentativo di mascheramento autobiografico, in cui l'autore rielabora episodi, situazioni, eventi e persone appartenenti alla realtà, includendo nella

narrazione anche estratti da altre opere collaterali alla sua produzione narrativa, come il *reportage* di viaggio *Neve a Manhattan*.³⁰ È per questo motivo che, pur consapevole dei difetti strutturali del romanzo, si propone di leggere *La calda vita* oltre quei difetti: come un'opera programmatica, dal forte statuto metaletterario, in cui lo scrittore include se stesso come autore e discute indirettamente di cosa voglia dire scrivere un romanzo.

L'ultimo capitolo, dedicato a *Gli anni ciechi*, raccoglie le istanze variamente presentate nei libri precedenti dell'autore, e dunque già discusse nella prima parte di questo lavoro. L'ampiezza del progetto, presentato in una sorta di premessa, ha imposto un'analisi che prendesse in considerazione i singoli romanzi del ciclo, specificando nella progressione narrativa quali siano stati i punti sui quali l'autore ha concentrato la propria attenzione per il mantenimento di una certa organicità. In sede introduttiva, però, ciò che davvero conta precisare è il fatto che, ne *Gli anni ciechi*, Quarantotti Gambini giunge al massimo livello di autobiografismo. Quasi come un testamento postumo, l'opera restituisce l'intero universo caro all'autore: la memoria e l'infanzia, l'autobiografia e la rappresentazione dell'Istria si mescolano in una costruzione romanzesca che, con tutti i limiti derivanti dall'incompletezza, restituisce la cifra poetica di Quarantotti Gambini.

Nell'atto di cominciare a stendere questa introduzione, si è scelto di darle un titolo, che voleva essere un'indicazione, un titolo presentativo, se si vuole, che mostrasse immediatamente le aspirazioni, le speranze, l'orizzonte di attesa. «Devi lasciare un capolavoro» è una frase che Bazlen ha rivolto a Quarantotti Gambini, ricordata da Lina Galli nella commemorazione pubblicata sul numero unico di «Pagine Istriane» già ricordato.³¹ Le speranze e le aspettative sono, allora, quelle che Bazlen ha nutrito nei confronti dell'amico. Si tratta senz'altro di un'attestazione di fiducia ma, a ben vedere – e spero che le pagine di questo lavoro lo mostreranno – è piuttosto un imperativo categorico, un *memento* per lo scrittore. Nel 1959, restituendogli il proprio giudizio su *La calda vita*, Bazlen gli aveva detto di essere «sulla strada del grande romanzo», «a tre quarti della strada».³² Certo, capire se quell'ultimo quarto di strada è stato percorso è sicuramente un interrogativo valido, al quale pure si tenterà di rispondere; tuttavia, ciò che si vuole effettivamente indagare è il tragitto verso il capolavoro. Un tragitto che

³⁰ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Neve a Manhattan*, a cura di Raffaele Manica, Fazi, Roma, 1998.

³¹ L. GALLI, *La casa di Venezia*, cit., p. 29.

³² Bazlen a Quarantotti Gambini, 29 giugno 1959. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 86.1

Quarantotti Gambini ha percorso a ritroso, annodando la sua produzione narrativa alla sua persona in una sorta di inscindibilità tra l'uomo e lo scrittore.

CAPITOLO I. *I NOSTRI SIMILI*

I. 1. L'ESORDIO TRA TRIESTE E FIRENZE: *I NOSTRI SIMILI*

Pier Antonio Quarantotti Gambini esordisce con la raccolta di racconti *I nostri simili*, pubblicata per le Edizioni di Solaria nel 1932. Prima della pubblicazione in volume, due dei tre racconti che la compongono comparvero a puntate sulle pagine della rivista «Solaria» nel 1931 e nel 1932. Il suo esordio si consuma, quindi, grazie alla rivista fiorentina. In questo senso, si potrebbe dire che l'inizio della carriera letteraria di Quarantotti Gambini è favorito dall'incontro ideale dello scrittore istriano con Firenze, e con ciò aggiungere che egli segue una strada in parte già tracciata da altri intellettuali giuliani. Tra Trieste e Firenze ci fu, infatti, un vero e proprio gemellaggio intellettuale iniziato alla fine del primo decennio del Novecento quando i giuliani Carlo Michelstaedter, Scipio Slataper, Carlo e Giani Stuparich, Biagio Marin, Virgilio Giotti, Umberto Saba, Giorgio Fano e Guido Devescovi si unirono alla cultura universitaria e vociana di Firenze. Il motivo di questo esodo va rintracciato nella storia di due città che, per cultura e tradizione, non potrebbero essere più distanti: Trieste, che secondo Scipio Slataper non ha «tradizioni di cultura»,³³ e l'invece letteratissima Firenze. La volontà e la necessità di avvicinarsi al centro culturale italiano mosse sempre più autori giuliani verso la città toscana. Tuttavia, se un asse si creò, questo non fu né chiaro né univoco: come ricorda Ernestina Pellegrini ne *La Trieste di carta*, «si deve arrivare a dare una rappresentazione mossa, disincantata della triestinità e dei suoi rapporti con Firenze. Perché le varie stazioni di questo viaggio sono molteplici e talvolta contrarie, si guardano – si potrebbe dire – da campi avversi».³⁴ Vale la pena riportare il passo in cui Pellegrini avverte circa il pericolo di sovrapporre, in un'immagine perfettamente speculare, Trieste e Firenze:

³³ S. SLATAPER, *Trieste non ha tradizioni di cultura*, in «La Voce», 11 febbraio 1909.

³⁴ E. PELLEGRINI, *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, Pierluigi Lubrina, Bergamo, 1987, p. 61.

C'è la Trieste della «Voce» ma anche quella del «Marzocco» e di «Lacerba»; c'è la Trieste di «Solaria» ma anche quella di «Pegaso» e di «Pan»; c'è la Trieste di «Letteratura» e delle riviste di Carocci, «Argomenti» e «La Riforma Letteraria» [...]. E sarà una sorpresa, anzi, rintracciare la strada maestra di questa letteratura, vederne le eventuali, talvolta obbligatorie o casuali ed opportunistiche commistioni con il potere, stabilire se e come, in certi casi, gli intellettuali triestini portarono anche là in mezzo linfe e fermenti di rottura [...].³⁵

È un panorama sfaccettato quello dipinto dalla studiosa ma, in queste sfaccettature, è possibile osservare la penetrazione della cultura triestina a Firenze. Ovviamente, il discorso vale anche al contrario. Tra Trieste e Firenze c'è stato uno scambio reciproco che avvenne non soltanto grazie a quella sorta di emigrazione culturale prima delineata, ma anche per opera dell'interessamento di artisti e intellettuali gravitanti intorno a Firenze, che, in vario modo e prima di altri, conobbero e apprezzarono alcuni esponenti della cosiddetta 'letteratura triestina'.

I tre crocefissi e Il fante di spade, i primi due racconti di Quarantotti Gambini, apparvero sulle pagine di «Solaria» per merito dell'interessamento di uno scrittore gravitante intorno a Firenze, che presentò il primo racconto al direttore della rivista, Alberto Carocci. Mi riferisco a Eugenio Montale,³⁶ forse il principale tramite tra Trieste e Firenze: colui che ha contribuito maggiormente alla conoscenza della letteratura triestina in Italia, segnalandone gli elementi di originalità e di rottura rispetto alla letteratura nazionale. L'interessamento di Montale nei confronti della città adriatica è riconducibile – non completamente, ma per un'ampia parte – al suo rapporto con Bobi Bazlen, di cui scrive: «Quando venne a trovarmi, nell'inverno '23-'24, mandatomi non so da chi, egli fu per me una finestra spalancata su un mondo nuovo».³⁷ È assolutamente plausibile che, in questo «mondo nuovo», rientrasse anche Trieste, la sua storia e la sua cultura:

[Bazlen] mi parlò di Svevo, facendomi poi pervenire i tre romanzi dell'autore stesso; mi fece conoscere molte pagine di Kafka, di Musil (il teatro) e di Altenberg. Conoscevo già la poesia di Saba; ma Bobi mi rivelò anche Giotti, Bolaffio e, più tardi, Carmelich. Di mio aggiunsi alla lista Benco, Stuparich e, anni dopo, Quarantotti-Gambini. Tra il '25 e il '30 diventai anch'io quasi un triestino d'elezione.³⁸

³⁵ Ibid.

³⁶ Montale fu il direttore del Gabinetto Vieusseux dal 1929 al 1938.

³⁷ E. MONTALE., *Ricordo di Roberto Bazlen*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano, 1996, p. 2727.

³⁸ ID., I. SVEVO, *Carteggio. Con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 176.

In questa sorta di elenco volto a definire ciò che conosceva prima, ciò che ha conosciuto con e ciò che ha conosciuto dopo essere entrato in contatto con Bazlen, Montale pone il nome di Italo Svevo in apertura e quello di Pier Antonio Quarantotti Gambini in chiusura. Non è una scelta casuale, o almeno non deve essere letta in questo modo. Essi sono, infatti, il primo narratore triestino che ha guadagnato fama italiana ed estera e, citando Gian Antonio Cibotto, il probabile «ultimo esponente della letteratura triestina».³⁹ Entrambi, inoltre, hanno beneficiato dell'appoggio di «Solaria»: Svevo è stato celebrato attraverso due numeri unici⁴⁰ e Quarantotti Gambini ne ha raccolto, sebbene in maniera articolata e spesso contraddittoria, in parte l'eredità. L'elenco di Montale è dunque lo svelamento di una linea di continuità, della quale egli ha compreso non solo l'esistenza ma anche lo svolgimento. D'altronde, il poeta genovese ha avuto un ruolo di primo piano sia per Svevo che per Quarantotti Gambini: insieme a Bazlen, ha fatto scoppiare in Italia la «bomba Svevo»⁴¹ e, più tardi, è stato tra i primi a recensire *I nostri simili*.

La recensione, apparsa su «Pègaso» nel gennaio 1933, si apre con queste parole:

Appena ventiduenne (mi dicono), Quarantotto Gambini⁴² pubblica in questi giorni il suo primo libro e poiché la critica non ha avuto ancora il tempo di guastarlo, non gli dispiace forse di leggere qui tutto il bene e tutto il male che in breve spazio si può dire del suo sorprendente esordio.⁴³

Per leggere il giudizio di Montale e analizzare il «sorprendente esordio» del giovanissimo Quarantotti Gambini è necessario fare un passo indietro e indagare l'inizio della vocazione letteraria di quest'ultimo, il modo e le circostanze che hanno reso possibile l'approdo a «Solaria». Precisamente, bisogna partire dal 1929: Quarantotti Gambini si trasferisce a Trieste, comincia a scrivere il primo dei tre racconti che compongono il volume *I nostri simili*, e conosce Umberto Saba. È Saba, infatti, a presentare Quarantotti Gambini ad Alessandro Bonsanti, condirettore di «Solaria», insieme a Carocci negli anni 1931-1932.

³⁹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato*, cit., p. 166.

⁴⁰ Si tratta dei numeri del febbraio 1928 e ancora quello del marzo-aprile 1929 per onorarne la memoria.

⁴¹ Questa espressione è utilizzata da Bazlen in una lettera a Montale del 13 dicembre 1925. Ora in R. BAZLEN, *Scritti (Il Capitano di lungo corso – Note senza testo – Lettere editoriali – Lettere a Montale)*, a cura e con un saggio di R. Calasso, Adelphi, Milano, 2013, p. 365.

⁴² La modifica del cognome in Quarantotti, in luogo di Quarantotto, giunge solo nel 1937, successiva dunque alla recensione montaliana.

⁴³ E. MONTALE, P. A. Quarantotto Gambini, *I nostri simili*, «Pègaso», V, 1, gennaio 1933, p. 122.

Saba, presenza costante nella vita di Quarantotti Gambini, è fondamentale già per la composizione e la pubblicazione di questi primi racconti. Importanza resa esplicita dal giovane scrittore istriano attraverso la scelta di dedicargli *I nostri simili*, sia nella loro pubblicazione in volume che in rivista. E se a guidare Quarantotti Gambini in un'operazione di questo tipo concorrono l'affetto e la stima nei confronti del maestro, non è da escludere che la dedica sia anche un mezzo per inserirsi in un solco, in una strada già tracciata. Attraverso quella dedica – a mio avviso – Quarantotti Gambini vuole segnalare la propria familiarità con un autore apprezzato nell'ambiente nel quale egli stesso si appresta a entrare. A Saba, infatti, «Solaria» dedica due numeri unici,⁴⁴ senza contare che la sua poesia resiste sulle pagine della rivista anche dopo la scelta di privilegiare la prosa. È indubbio che la stima di Saba abbia rappresentato un ottimo biglietto da visita: grazie al poeta triestino, Quarantotti Gambini è entrato nella rivista dalla porta principale.

L'ingresso di Quarantotti Gambini nell'ambiente solariano ha, naturalmente, avuto un'influenza sul giovane scrittore, che ha calibrato e modellato il proprio stile anche in virtù di quell'ambiente. Indugiare sull'incontro tra Quarantotti Gambini e «Solaria» è necessario perché non si potrebbe comprendere l'evoluzione dell'autore se non si indagasse il ruolo della rivista fiorentina nell'ambiente culturale italiano. Non è possibile, infatti, scindere l'inizio della carriera di Quarantotti Gambini da «Solaria» e dalle nuove direzioni che essa fu capace di imprimere alla letteratura italiana.

1.1.1. «Solaria» tra Trieste e Firenze: un excursus

«Solaria» è stata, come afferma Roberto Ludovico, una sorta di isola felice per la letteratura di area triestina e istriana.⁴⁵ Il motivo di questa preferenza può essere rintracciato nella domanda retorica che Alberto Consiglio pone ai lettori solariani nel numero unico dedicato a Svevo: «Non diremmo noi, dunque, che a Trieste vigano le migliori condizioni d'ambiente nel quale possa svilupparsi il più bel tipo europeo?»⁴⁶ tali parole sono chiaramente formulate con lo scopo di sottolineare il carattere europeo della periferica città italiana. Un carattere europeo testimoniato, ad esempio, dall'intenzione

⁴⁴ Si tratta dei numeri del maggio 1928 e del febbraio 1931.

⁴⁵ R. LUDOVICO, «Una farfalla chiamata Solaria» tra l'Europa e il romanzo, Metauro, Pesaro, 2010, p. 115.

⁴⁶ A. CONSIGLIO, *Caratteri di Svevo*, in «Solaria», marzo-aprile, n. 3-4, 1929, p. 24.

dei fratelli Stuparich e di Slataper di fondare proprio a Trieste una rivista che avrebbe dovuto chiamarsi «Europa», considerando Trieste la città che meglio avrebbe potuto adempiere al ruolo di «osservatorio d'Italia».⁴⁷ Certo, il progetto naufragò con il crollo dell'Impero, quando Trieste, che avrebbe dovuto «svolgere l'importante funzione di luogo deputato allo smistamento culturale»,⁴⁸ dovette arrendersi alla sua condizione di marginalità. Si assiste, in quegli anni, a un cambiamento prospettico: dopo l'annessione al territorio nazionale, Trieste passa dall'essere il centro di un'Europa intrisa di cultura all'essere la periferia italiana di un'Europa sconvolta dalla guerra. Tuttavia, proprio questo cambiamento di prospettiva ha fatto sì che nella città adriatica ci fosse un *humus* propizio per la formazione di alcune caratteristiche in grado di attirare l'attenzione di Carocci e sodali, contribuendo a definire il volto di «Solaria». Pertanto, se si scorre a ritroso l'elenco delle pubblicazioni solariane, non sorprende che il nome di Quarantotti Gambini è solo l'ultimo di un lungo elenco di scrittori giuliani che vennero accolti sulle pagine della rivista fiorentina: oltre ai numeri unici dedicati a Svevo – nel febbraio del 1928 e poi ancora, *post mortem*, nel marzo-aprile 1929 – e a Saba – ancora nel maggio 1928 e nel febbraio 1931 – non si possono non citare i contributi di Giani Stuparich, Enrico Morovich, Giulio Pacher. E non è possibile non porre l'attenzione sul fatto che i racconti di questi scrittori sono apparsi nei fascicoli solariani dopo i primi numeri unici dedicati a Svevo e a Saba, in evidente funzione di continuità.

Due generazioni di scrittori giuliani si sono quindi susseguite sulle pagine di «Solaria». Con alcune differenze: mentre Svevo e Saba – la prima generazione – sono approdati a «Solaria» già maturi, con una poetica ben definita; Pacher, Morovich e Quarantotti Gambini – la seconda generazione – hanno esordito sulle pagine della rivista e, attraverso questa, si sono confrontati con i modelli linguistici e letterari italiani. Tale incontro / scontro ha contribuito allo sviluppo e alla delineazione della loro poetica. Ma il susseguirsi di queste due generazioni segna anche un passaggio importante per quanto riguarda i rapporti tra la letteratura giuliana e la rivista fiorentina. Se, infatti, con Svevo e Saba la distanza fra Trieste e Firenze si avverte maggiormente, con la nuova generazione di giovani narratori, la distanza diventa sempre più impercettibile. Come scrive Ludovico:

⁴⁷ G. STUPARICH, *Cuore adolescente – Trieste nei miei ricordi*, Editori Riuniti, Roma, 1984, p. 115.

⁴⁸ R. LUDOVICO, «Una farfalla chiamata Solaria», cit., p. 236.

Tra le due generazioni si pone Giani Stuparich a fare da anello di congiunzione tra gli anziani della generazione vociana e i più giovani, battezzati scrittori da «Solaria», indicando chiaramente come la distanza tra Firenze e Trieste, coraggiosamente colmata da Carocci coi numeri unici su Saba e Svevo, andasse in realtà, progressivamente assottigliandosi con i nuovi narratori.⁴⁹

L'assottigliarsi della distanza si deve soprattutto all'evoluzione della rivista. È, infatti, «Solaria» stessa ad aver avvicinato Trieste e Firenze, adottando la narrativa di Italo Svevo come modello per perseguire la propria rivoluzionaria operazione, con l'obiettivo di rilanciare il romanzo.⁵⁰ Il narratore triestino è quindi, per i solariani, il punto di convergenza fra le istanze innovatrici interne e l'apertura all'Europa di cui «Solaria» voleva essere – ed è stata – portavoce.

Tale volontà di aprire e aprirsi alle temperie e alle correnti culturali europee è una caratteristica fondamentale di «Solaria».⁵¹ E se, da un lato, essa si esplica nella scelta di porsi sotto l'egida sveviana; dall'altro ne è un esempio il progetto di dedicare un numero unico alla letteratura di ogni paese europeo, con l'obiettivo di dare spazio ad autori non ancora affermati che avessero qualcosa di nuovo (e innovativo) da dire e che fossero in grado di dirlo in un modo nuovo (e innovativo). La scelta di privilegiare la ricerca della novità a scapito degli autori canonici – rappresentativi, cioè, della cultura letteraria del paese di appartenenza – è perfettamente ravvisabile in una lettera a Bobi Bazlen, al quale Carocci chiede di occuparsi del numero dedicato alla letteratura tedesca:

Nel corso del 1932 vorrei dedicare alcuni numeri unici di Solaria alle varie letterature straniere contemporanee. Inutile dirLe che questi numeri unici dovrebbero avere un carattere tendenzioso nel senso come è tendenziosa Solaria rispetto alla letteratura italiana. [...] Per fare un numero di letteratura tedesca avrei pensato a lei. [...] D'altra parte non potrei rivolgermi a Peterich, o a Tecchi, con i quali si cascherebbe inevitabilmente sui soliti Man [sic], o Wasserman, o Doblin [...], etc. etc. Nel qual caso sarebbe perfettamente inutile fare il numero.⁵²

Questo progetto, che avrebbe dovuto simboleggiare l'estrema apertura di «Solaria» all'Europa, però non si realizzerà mai: né questo numero, né gli altri programmati da Carocci, vennero redatti. A sopravvivere sono solo la testimonianza di un'intenzione e lo sviluppo ideale di un progetto irrealizzato. Contrariamente a quanto si potrebbe credere, non è poco. In questa sede, infatti, non interessa tanto l'effettiva realizzazione del

⁴⁹ Ivi, p. 241.

⁵⁰ Alla fine, però, a essere rilanciato è piuttosto il racconto, sebbene di dimensioni più ampie rispetto agli standard del 1900-1920.

⁵¹ L'europeismo di «Solaria», in tempi più recenti, è stato riconsiderato dalla critica che ha dimostrato quanto in realtà gli interessi 'europei' della rivista fiorentina siano stati circoscritti all'area francese

⁵² Carocci a Bazlen, 4 gennaio 1932. In A. CAROCCI, *Lettere a Solaria*, a cura di Giuliano Manacorda, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 352.

progetto, quanto rilevare l'importanza che questi speciali fascicoli rivestono nell'ambiente solariano, un'importanza dovuta al fatto che essi mostrano come Carocci veda nei numeri unici un mezzo per esprimere, di volta in volta, la direzione e il programma della rivista.

Sebbene il programma di numeri unici 'europei' sia destinato a restare irrealizzato, è possibile osservare il modo in cui il progetto si delinea nell'ambito della letteratura italiana. È secondo quest'ottica programmatica che ritengo debba essere interpretata la triade di autori italiani a cui sono stati dedicati, e stavolta concretamente prodotti, i numeri unici: Italo Svevo, Umberto Saba e Federigo Tozzi. Questi ultimi rappresentano, per «Solaria», la conciliazione tra ricerca di novità e attenzione alla tradizione, tra il punto di arrivo e il punto di partenza: se Svevo e Saba rappresentano la tensione all'europeismo; con Tozzi, «Solaria» si riaggancia – come nota anche Ludovico – «alla tradizione toscana attraverso la più moderna delle sue espressioni linguistiche e tematiche».⁵³

Tale operazione conciliativa, resa esplicita dalla scelta di questa triade di autori, delinea una dialettica tradizione-modernità, a ben vedere, significativamente rappresentata dal rapporto dialogico tra Firenze e Trieste. I nuovi autori che si accostano a «Solaria» naturalmente sono, di questa duplice spinta, testimoni. In particolare, la sintesi fra tradizione e modernità è evidente nei racconti comparsi su «Solaria» di Quarantotti Gambini. Come scrive ancora Ludovico:

[...] l'interesse principale dell'operazione compiuta da Quarantotti Gambini all'interno del propizio ambiente solariano sta nella naturale integrazione di quel tipo di letteratura – rivoluzionaria, se osservata dalla prospettiva della generazione precedente – all'interno di un canone ormai riconosciuto su scala nazionale.⁵⁴

Integrare il moderno, avvicinandosi alla tradizione: è proprio con questi termini che si può riassumere l'intervento di Quarantotti Gambini in ambito solariano. Come si vedrà, il risultato più evidente di questa operazione conciliativa risiede, per lo scrittore istriano, nella veste linguistica adottata nei suoi racconti. La prima redazione in rivista risente chiaramente dello sforzo operato dall'autore per adeguarsi alla norma toscana. Questa ricercatezza linguistica non è stata un'imposizione di Carocci, che non ha mai perseguito istanze classiciste, ma è riconducibile forse alla complicata e variegata situazione linguistica giuliana, così riassunta da Bazlen:

⁵³ Ivi, p. 61.

⁵⁴ Ivi, p. 253.

E la situazione era delicata: una città che parla un dialetto veneto, circondata da una campagna nella quale non si parla che una lingua slava, la parte più intellettuale della borghesia, che si stenta staccata dal paese cui crede di appartenere per lingua e per cultura (benché non conoscano il ‘toscano’ e benché la cultura – ma della cultura non parliamo), e che è dunque costretta in pieno ventesimo secolo, a ricorrere a un frasario rettorico ottocentesco da Risorgimento, che tiene alta la fiaccola, che crede che l’italiano sia l’idioma gentil sonante e puro, e Firenze la città dei fiori [...].⁵⁵

Senza far rientrare Quarantotti Gambini in nessuna delle categorie elencate, è possibile, però, affermare con sicurezza che sulla scelta toscaneggiante dello scrittore abbia agito il desiderio di essere letto da un ampio pubblico e il peso della tradizione letteraria italiana con la quale, attraverso «Solaria», l’autore si è trovato a confrontarsi. È un peso difficile da gestire che, nel tentativo di avvicinarsi al toscano, porta Quarantotti Gambini a degradare il proprio linguaggio verso un toscanismo di maniera, come vedremo, troppo affettato e anacronistico e lontano dalla perfezione formale che raggiungerà negli anni successivi.

1.1.2. «A parlare d’influenze bisogna sempre andare cauti»: Svevo e Quarantotti Gambini

L’esperienza di «Solaria» si è svolta, dunque, su due diversi ma comunicanti fili, ai cui capi ci sono la narrativa di Italo Svevo e la tradizione letteraria italiana. Come si è detto, è tra questi due poli che si sono mossi gli scrittori gravitanti intorno alla rivista, compreso Quarantotti Gambini. Tuttavia, per lo scrittore istriano è più difficile districare la matassa degli influssi sveviani. È più difficile proprio in virtù della sua origine, dovendosi confrontare con un antecedente giuliano molto acclamato, nel quale, peraltro, i critici cominciarono a cogliere dei fattori di novità tanto marcati da fare strada al concetto di ‘letteratura triestina’. Era semplicissimo, per Quarantotti Gambini, narratore giuliano, restare invischiato in una simile categorizzazione. Ed era un rischio che l’autore sicuramente ha cercato di evitare. Eppure, basta leggere la recensione di Montale per capire che, con la narrativa di Svevo, Quarantotti Gambini deve in un certo senso fare i conti: Svevo infatti è, secondo Montale, uno dei suoi «sicuri maestri».⁵⁶ Si tratta di una definizione non accettata da Quarantotti Gambini che successivamente individuerà come suoi maestri i soli Richard Hughes e Umberto Saba.⁵⁷ Tuttavia, sarebbe fare un torto

⁵⁵ R. BAZLEN, *Scritti*, cit., pp. 246-247.

⁵⁶ E. MONTALE, P. A. *Quarantotto Gambini, I nostri simili*, cit., p. 122.

⁵⁷ Cfr. P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Richard Hughes a Capodistria*, in ID., *Il poeta innamorato*, cit., pp. 3-10.

all'acume critico di Montale se non si indagassero gli elementi che, nei racconti solariani, possono effettivamente essere ricondotti all'influenza di Svevo.

Per dirimere questa complicata questione, la prima cosa a mio avviso necessaria è leggere gli articoli e i saggi nei quali Quarantotti Gambini ha discusso di Svevo. Essi, infatti, contengono alcuni indizi utili a scoprire quanto Quarantotti Gambini conoscesse Svevo e la sua narrativa prima e durante la composizione de *I nostri simili* e, naturalmente, che opinione avesse del predecessore. Così, ad esempio, in un suo articolo intitolato *Svevo e Trieste*:⁵⁸

Nella miseria del suo tempo, Italo Svevo, nonostante certe sgradevoli particolarità del suo linguaggio (mai superate non già per un accentuato triestinismo o per una educazione prevalentemente tedesca, ma semplicemente perché egli era pigro, e tutto il suo ingegno è impastato di pigrizia), in quella miseria – ripeto – o bozzettistica o estetizzante (salvo poche eccezioni che tutti onoriamo), Italo Svevo è stato un bravo, dignitoso e originale scrittore.⁵⁹

L'asprezza delle parole ha fatto sì che «La Fiera Letteraria», rivista per la quale l'articolo avrebbe dovuto essere pubblicato, lo rifiutasse. È vero però che, insieme ai giudizi sprezzanti, ci sono anche alcuni apprezzamenti rivolti a Svevo. Quarantotti Gambini si muove su due linee in un certo senso opposte: da un lato egli sostiene apertamente che il linguaggio di Svevo sia «sgradevole»,⁶⁰ dall'altro non nega che Svevo sia stato un «dignitoso scrittore». Per comprendere meglio il suo pensiero vale la pena leggere quanto afferma più avanti nello stesso articolo:

Trieste [...] piuttosto che la lezione dello Svevo (l'industriale assillato per quarant'anni dal problema della sigaretta: vincere il vizio del fumo), deve ascoltare la lezione dell'uomo tra gli uomini, dell'incorreggibile generoso, del poeta imperterrito sino allo spasimo: la lezione letteraria e umana di Umberto Saba, nonostante tutte quelle che del Saba possono essere le intemperanze e le imprudenze.⁶¹

La contrapposizione con Saba evidenzia la chiara intenzione di Quarantotti Gambini di ergere a maestro, suo e di Trieste, Saba e non Svevo. Tale intenzione riflette,

⁵⁸ Tale articolo è ora contenuto in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato*, cit., pp. 31-32. Questo saggio, come avverte Scrivano in appendice, «fu steso per un numero della “Fiera Letteraria” dedicato a Svevo», quindi esso è da far risalire o al 1953, per essere inserito nel fascicolo della rivista dell'11 ottobre, o al 1961, per essere accolto nel fascicolo del 23 luglio.

⁵⁹ Ivi, p. 31.

⁶⁰ Per la vicinanza tra Bazlen e Quarantotti Gambini, vale la pena ricordare anche un giudizio di Bazlen su Svevo che, in una lettera a Montale del 1° settembre 1925, scrive: «Il secondo libro: “Senilità”, è un vero capolavoro, e l'unico romanzo moderno che abbia l'Italia (pubblicato nel 1898!). Stile tremendo! Te ne scriverò, più a lungo, quando l'avrai letto. In R. BAZLEN, *Scritti*, cit., p. 359.

⁶¹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato*, cit., p. 31.

naturalmente, la sua preferenza, ed è proprio questa preferenza gridata, insieme alle discordanti parole prima citate, a rendere di non facile lettura la questione dell'influenza sveviana. È interessante, infatti, che Quarantotti Gambini non si limita a ridimensionare Svevo, ma propone un altro autore come modello.

La proposta di un esempio alternativo, però, non esaurisce la riflessione su Svevo. Quarantotti Gambini gli dedica numerosi articoli.⁶² Ne *Il cilindro di Italo Svevo*, ad esempio, ne mette in risalto l'ironia,⁶³ in quanto ritiene sia la sua arma più preziosa; e in un altro saggio, *Un illustre sconosciuto*, riflette circa la doppia immagine di Schmitz / Svevo.⁶⁴ In queste pagine vengono rievocati i primi incontri con lo scrittore, avvenuti sul vaporetto fra Trieste e Capodistria negli anni in cui Quarantotti Gambini frequentava il liceo.⁶⁵ Egli era allora ignaro di chi fosse quel signore, «un grassotto vivacissimo dagli occhi e dai capelli neri, sempre vestito con accuratezza signorile»;⁶⁶ solo anni dopo, quando maturarono i suoi interessi letterari, egli seppe che quel signore altri non era che Italo Svevo.

In *Un illustre sconosciuto*, ci sono affermazioni che permettono di appurare cosa sicuramente Quarantotti Gambini avesse letto di Svevo prima e durante la composizione de *I nostri simili*:

Potevo avere tutt'al più diciott'anni, e scrivevo già. Ma di Svevo avevo letto soltanto un racconto, *Vino generoso*, pubblicato da un settimanale letterario. Più che ammirazione, dunque, provavo per lui e per la straordinaria vicenda della sua vita, una certa curiosità umana. [...] Il desiderio autentico di conoscere Italo Svevo mi sarebbe venuto soltanto di lì a due anni, dopo aver letto *Senilità*; ma nel 1930 Italo Svevo era già morto: o meglio era morto Ettore Schmitz e Italo Svevo cominciava a vivere.⁶⁷

Quarantotti Gambini, che pure si dice ammirato dalla lettura di *Senilità*, ammette nello stesso articolo:

⁶² In *Due scatti di Svevo e Italo Svevo fidanzato a Londra* a dominare sono gli aneddoti raccontati allo scrittore istriano da Saba, Giotti e Stuparich.

⁶³ «Capacità rara, questa dello Svevo, d'ironizzare su sé stesso: rara negli individui e negli scrittori d'ogni paese, tranne forse negli anglosassoni e pressoché sconosciuta da noi in Italia». P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il cilindro di Italo Svevo*, «Il Tempo», 26 maggio 1959, poi in ID., *Il poeta innamorato*, cit., p. 17.

⁶⁴ «I triestini che ripensano al romanziere Italo Svevo devono ripescare i ricordi di lui come in fondo a un pozzo. Ciò dipende dal fatto che in realtà, tranne per pochi letterati, un signore di nome Italo Svevo non è mai esistito. Egli ha cominciato a esistere, suppergiù, dal momento in cui scomparve l'industriale Ettore Schmitz». ID., *Un illustre sconosciuto*, «Il Tempo», 29 giugno 1959, poi in *Il poeta innamorato*, cit., p. 10.

⁶⁵ Quarantotti Gambini ha frequentato il liceo Carlo Combi di Capodistria.

⁶⁶ ID., *Il poeta innamorato*, cit., p. 11.

⁶⁷ Ivi, p. 13.

[...] io mi sono accostato di rado e in modo deplorabilmente incompleto all'opera dello Svevo; e con una tal quale diffidenza, dovrei aggiungere, e persino con un certo malessere. Però (anche a voler superare il disagio che mi viene dalle goffaggini e dalle improprietà della lingua dello Svevo, molto pericolose per noi giuliani, in quanto rischiamo di subirne il contagio, favorito dal nostro dialetto) mi allontana certamente dai suoi libri, anche dal più celebrato, il fatto ch'io non sempre riesco ad amare la letteratura in cui serpeggi l'umorismo.⁶⁸

A questo punto è possibile ricostruire, basando l'indagine sui dati certi forniti dallo stesso Quarantotti Gambini, quale può essere il grado di conoscenza e se, questo, può essere sufficiente per parlare di un'influenza di Svevo. Ciò che si conosce è, allora, che Quarantotti Gambini ha letto *Vino generoso e Senilità* prima di scrivere i tre racconti d'esordio; egli ammette di non essersi accostato in modo completo all'opera di Svevo e di nutrire, nei confronti di questa, una «diffidenza». Quarantotti Gambini riconduce la sua diffidenza a due fattori: le «goffaggini» dovute all'«improprietà della lingua» e l'«umorismo». Accantonando per un momento l'umorismo, è bene rivolgersi al discorso linguistico perché Quarantotti Gambini in merito delinea la possibilità di un rischio: «rischiamo di subirne il contagio, favorito dal nostro dialetto». Questo significa che lo scrittore istriano è perfettamente consapevole di poter restare invischiato nei moduli sveviani: sembra quasi dire che anche per non correre questo rischio si è tenuto a debita distanza dalla sua opera. Ma è impossibile restare distanti da Svevo nella Trieste degli anni Trenta, che ancora piange la morte del narratore, troppo tardi acclamato. Ancor di più per uno scrittore giovane, trasferitosi a Trieste proprio in quegli anni. Quarantotti Gambini, infatti, frequenta gli stessi ambienti ed entra in contatto con le stesse persone che avevano frequentato anche Svevo, intellettuali nei quali l'esperienza letteraria di Ettore Schmitz era già radicata. Per fare un esempio, nel 1929, il maestro Saba scrisse un'epigrafe per Svevo in occasione del numero unico che «Solaria» gli avrebbe dedicato in quello stesso anno, numero in cui sono annoverati anche due scritti sveviani, *Il vecchione e Frammenti*. Credo sia impossibile ritenere che un giovane che si appressasse a intraprendere la carriera letteraria non avesse letto l'epigrafe del suo maestro e, insieme a questa, anche tutto il numero unico con il quale «Solaria» omaggiava Svevo.

Si può fare affidamento alle parole di Quarantotti Gambini quando dice di non conoscere interamente l'opera del più anziano scrittore, ma non è possibile non considerare che la sua formazione è avvenuta, in un certo senso, sotto l'egida sveviana. Concorro, allora, con quella parte della critica che ritiene ci sia stata un'assimilazione del

⁶⁸ Ivi, p. 14.

modello, sebbene forse in maniera indiretta.⁶⁹ Per questo motivo, non mi pare che l'assenza di prime edizioni sveviane nella biblioteca di Quarantotti Gambini – informazione riferita a Massimiliano Tortora da Piero Delbello (Direttore dell'I.R.C.I.) – provi una non conoscenza di Svevo: è semmai la prova che l'autore non mente circa l'incompletezza di questa conoscenza.

I rapporti tra epigono e predecessore vanno, dunque, a mio avviso, inseriti in un più ampio circuito che prevede il peso del modello e la volontà di distacco. È l'angoscia dell'influenza di matrice bloomiana:⁷⁰ Quarantotti Gambini ha cercato di distanziarsi da Svevo per evitare qualunque forma di apparentamento che avrebbe potuto nuocere, dall'inizio, alla sua carriera, circoscrivendola a un'unica area geografica, quella giuliana. In questo senso, è possibile spiegare anche il continuo ribadire i nomi dei suoi maestri: il disconoscimento del magistero sveviano è l'ultimo atto di un allontanamento che, per Quarantotti Gambini, si deve considerare necessario.

La distanza fra i due è maggiormente visibile, per il periodo solariano di Quarantotti Gambini, nella conformazione linguistica. Una distanza che è, però, il segno più tangibile della reale presenza dell'ingombrante modello Svevo. A mio avviso, infatti, si può interpretare la scelta di Quarantotti Gambini di adeguare il proprio linguaggio agli standard toscani – o meglio, a quelli che egli credeva fossero gli standard – come un modo per differenziarsi da Svevo, agendo proprio lì dove l'identità di quest'ultimo come romanziere gli appariva più riconoscibile.

Se così fosse, vorrebbe dire che Quarantotti Gambini si è allontanato, al momento di pubblicare per «Solaria», da quello che abbiamo visto essere il più importante modello della rivista. L'incongruenza è, in questo caso, necessaria ed è pienamente giustificata dal clima e dal contesto in cui si è consumato il suo esordio letterario. Quarantotti Gambini, infatti, per inserirsi nel circuito culturale italiano, che aveva cominciato a tessere le lodi di Svevo, avrebbe potuto percorrere due possibili strade, in entrambi i casi, non scevre da criticità: da un lato, avrebbe potuto seguire l'esempio fornito da Svevo, ma con il rischio

⁶⁹ Per una ricostruzione degli influssi sveviani su Quarantotti Gambini rimando al saggio di G. IANNUZZI, *Far concordare fatti e parole*, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini nei suoi aspetti letterari ed editoriali*, cit., pp. 73-87; e al saggio di C. GALLO, *I nostri simili di Pier Antonio Quarantotti Gambini fra influssi sveviani e originalità creativa*, «Le Forme e la Storia», VII, 2014, 1, pp. 113-127.

⁷⁰ Mi riferisco, naturalmente, al testo di H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano, 1983.

di restarne fagocitato; dall'altro, avrebbe potuto seguire la strada opposta, con il rischio però di degradare verso un toscanismo di maniera. Quest'ultima, a mio avviso, è la scelta che ha compiuto, sebbene forse non in maniera pienamente consapevole.

Se finora mi sono concentrata sul fattore linguistico è perché Quarantotti Gambini stesso ne ha parlato di più, esprimendo la sua opinione sull'aspetto di Svevo maggiormente in viso alla critica coeva. Tuttavia, non si può certo pretendere di proseguire senza analizzare i rapporti tra Svevo e Quarantotti Gambini da un punto di vista tematico. Bisogna, cioè, capire se ci sono e quali sono i temi o le caratteristiche sveviane che Quarantotti Gambini riprende nei racconti solariani. Esistono, infatti, tra i due alcuni importanti punti di convergenza, che però vanno indagati sempre tenendo presente che si tratta di debiti nati da un'ambiente comune, da un influsso al quale non ci si poteva sottrarre.

Tra i motivi più fortunati di Svevo c'è sicuramente quello del personaggio inetto. Sebbene in tempi più recenti tale categoria critica sia stata giustamente ridimensionata, essa può essere utile a indagare la questione che si sta dibattendo. L'inefficienza – così come la intendeva la critica coeva – evidenzia alcune caratteristiche dei personaggi di Quarantotti Gambini che, sotto questo aspetto, sembrano tendere verso il modello rifiutato. Una precisazione: fra gli inetti di Svevo va sicuramente escluso il suo ultimo personaggio, Zeno Cosini: più miracolato che sfortunato, più calcolatore che incapace, più vincente che sconfitto. Restano Alfonso Nitti ed Emilio Brentani, protagonisti rispettivamente di *Una vita* e *Senilità*: è attraverso loro, in particolare, che può partire una riflessione sui possibili rimandi a Svevo.

La storia di Alfonso Nitti è la storia di un matrimonio, mai avvenuto, che si conclude col suicidio del protagonista. Sullo sfondo la borghesia e gli obblighi sociali ai quali chi la frequenta, o desidera frequentarla, è sottoposto. Alfonso attraversa due fasi: la prima di avvicinamento a questo mondo e la seconda di distanziamento, tanto che si ferma a lungo nel proprio paese natale. Ora, come si vedrà, su un matrimonio e su una morte è costruita anche la storia di Luigi, il protagonista de *I tre crocefissi*, con la differenza che il suo matrimonio si celebra e l'atto finale non è la morte di Luigi, bensì la morte della moglie. Allora, l'esigenza matrimoniale è presente tanto nel romanzo sveviano quanto nel racconto quarantottiano; ma nel romanzo di Svevo è Alfonso Nitti a cercare e poi rifiutare il matrimonio, mentre nel racconto di Quarantotti Gambini, Luigi è una vittima

consapevole degli interessi economici della sua futura moglie. Sia nel caso di Alfonso che di Luigi, però, è evidente che a tirare le fila sia il bisogno di riconoscersi e di essere riconosciuti in un ruolo sociale.

Tracce di Emilio Brentani sono ravvisabili in tutti i personaggi de *I nostri simili*: sia Luigi (*I tre crocefissi*), che Tomsich (*Il fante di spade*), che Guerino (*La casa del melograno*) presentano alcune caratteristiche del ‘sognatore’ sveviano. Luigi, come Emilio, è «precocemente invecchiato»:⁷¹ si lascia guidare nelle fasi più insidiose della propria esistenza senza nessuna forma esplicita di ribellione.

Tomsich ha un rapporto ambiguo e ambivalente con il proprio antagonista, così come Emilio lo ha con Stefano Balli. Tomsich è, infatti, ossessionato da un altro personaggio, Maurizio, e cerca di conquistare la donna di quest’ultimo: esperienza che si può sovrapporre alla vicenda di Emilio e Stefano con Angiolina. Guerino, come Emilio, sovrappone due donne, anelando a una che sia la fusione delle migliori qualità dell’una e dell’altra: la dolce Luisa della quale è innamorato dovrebbe essere, secondo Guerino, impudica come la ragazza russa con la quale il personaggio ha avuto una relazione, procedimento che ricalca la fantasia di Emilio su un’unica donna che possa somigliare ad Amalia e Angiolina. Non sorprende che le suggestioni da *Senilità* siano più numerose perché, come si è visto, questo è un romanzo che Quarantotti Gambini ha sicuramente letto prima della composizione de *I nostri simili*.

Ricorda *La coscienza di Zeno*, infine, il rapporto tra Tomsich e Maurizio, riconducibile vagamente a quello fra Zeno e Guido, con la differenza che, alla fine, è il protagonista a soccombere all’antagonista, attraverso una non ben calcolata vendetta, che avremo modo di approfondire. Secondo Nino Borsellino, però, è Guerino il personaggio più simile a Zeno: i due possono essere accomunati dalla loro guarigione che, nel racconto di Quarantotti Gambini, è rappresentata dalla decisione di Guerino di non fermarsi nella casa del melograno, ma partire e gettarsi incontro alla Storia.⁷² È chiaro, allora, che ha ragione Bruno Maier quando scrive che l’opera dell’esordio, *I nostri simili*, è costruita su una tematica sveviana, «contraddistinta dal dissidio tra l’incapacità e la capacità di vivere, tra la perplessità, lo smarrimento, il facile abbandono al sogno e alla fantasticheria [...] e il

⁷¹ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 11.

⁷² N. BORSELLINO, *La salute di Svevo. Sul finale della Coscienza di Zeno*, in «Semestrale di Studi e (Testi) italiani», 2002, 10, p. 156.

dominio cosciente della volontà e del sentimento, sino alla prepotenza e alla sopraffazione». ⁷³

Nel prossimo paragrafo, questi cenni verranno sviluppati in maniera più analitica. Per il momento, concludendo il discorso sull'influenza di Svevo su Quarantotti Gambini, vorrei riallacciarmi all'inizio e, dunque, alla recensione di Montale a *I nostri simili*. Come abbiamo visto, il poeta genovese annovera Svevo fra i maestri di Quarantotti Gambini, ma utilizza Svevo anche come termine di paragone nei confronti del giovane narratore. Confronto nel quale ha la meglio proprio Svevo che, come scrive il critico, «giunse tardi alla costruzione di un io e seppe creare in quella occasione il più concreto dei suoi protagonisti: Zeno». ⁷⁴ Invece a Quarantotti Gambini rivolge la seguente critica:

Molto meno autonomi, legati da un fastidioso rapporto con l'autore - spettatore, i tre protagonisti che *I nostri simili* ci presenta: l'abulico cartolaio istriano forzato al matrimonio da una congiura domestica e legato poi a una catena che solo la morte infrange senza liberarlo (*I tre crocifissi*); l'allievo ufficiale straziato da «ambivalenti» impulsi nella sua amicizia con un giovane barone suo compagno di corso, di lui più adatto alle schermaglie della vita e dell'amore (*Il fante di spade*); e infine l'ex-prigioniero di guerra che la pace restituisce alla famiglia e alle vicende di una torbida avventura dei sensi e del cervello (*La casa del melagrano*). ⁷⁵

Lo scrittore istriano risponde a questa critica di Montale e, nel farlo, si concentra non a caso proprio sul punto in cui Montale ha azzardato il paragone con Svevo:

Riguardo alla prima persona le mie idee sono abbastanza precise. (Ciò non toglie che possano essere errate). Io penso che la terza persona vada usata quando l'autore spazia sull'argomento, di modo che la situazione è vissuta ora dall'uno ora dall'altro dei suoi personaggi. Quando invece tutto è sentito da uno solo, dal protagonista, bisogna accettare questa situazione fino in fondo, e narrare addirittura in prima persona. Lei dirà che sono abbastanza ingenuo: pure, vedrà che in certe narrazioni la terza persona è assolutamente arbitraria: ciò succede appunto quando tutta la vicenda è vissuta da uno solo, e gli altri personaggi sono visti non dall'autore ma da lui. Insomma, l'autore non ha più diritto di usare la terza persona quando, anziché spaziare sulla vicenda, entra in essa nella persona del protagonista. O dentro o fuori: se resta dentro, prima persona; se vede dal di fuori; terza. ⁷⁶

La risposta di Quarantotti Gambini è volta a scongiurare questo confronto, esponendo fattori inerenti al proprio stile e rimarcandone la differenza con quello di Svevo, senza mai nominarlo apertamente.

⁷³ B. MAIER, *La narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini e la dolorosa iniziazione dei fanciulli e degli adolescenti alla vita*, in *Scrittori triestini del Novecento*, Lint, Trieste, p. 151.

⁷⁴ E. MONTALE, *P.A. Quarantotto Gambini, I nostri simili*, «Pègasos», cit., p. 122

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ La lettera non è datata, ma è sicuramente riferibile al 1933. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini, lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 17.

Quest'ultimo fattore denota, ancor di più, quanto sia stato presente e pressante il nome di Italo Svevo nella fase iniziale della carriera di Quarantotti Gambini. E, nemmeno Saba, seppure in buona fede, sfugge ad una sorta di paragone. Il poeta triestino, infatti, nel tentativo di smorzare le critiche montaliane a *I nostri simili*, scrive:

Sei rimasto soddisfatto dell'articolo di Montale? Molto ambivalente, ma certo assai onorevole per te. Tanto più che Montale è critico arcigno, e non ha lodato in vita sua che due o tre persone, delle quali solo Svevo – mi pare – senza riserve». ⁷⁷

I.2. INTORNO A *I NOSTRI SIMILI*

I nostri simili è il titolo scelto da Pier Antonio Quarantotti Gambini per la sua raccolta di racconti. Tale titolo è perfettamente funzionale a dare una prima descrizione di ciò che caratterizza e rende omogenee le storie di Luigi, Carlo Tomsich e Guerino, i protagonisti, rispettivamente, de *I tre crocefissi*, *Il fante di spade* e *La casa del melograno*: essi sono, appunto, «nostri simili». ⁷⁸ Si tratta evidentemente di una dichiarazione programmatica che pone i tre personaggi in una condizione di normalità e al tempo stesso di vicinanza rispetto al lettore. Un titolo preparatorio alla lettura, dunque, che assorbe e accomuna autore, lettori e personaggi.

Quarantotti Gambini, come si vedrà nel corso di questo lavoro, difficilmente si accontenta di un'unica redazione. Egli torna sui suoi testi anche a distanza di molti anni rispetto alla prima pubblicazione: il lavoro sulla raccolta d'esordio è, di questo procedimento, la perfetta esemplificazione. *I tre crocefissi* e *Il fante di spade*, apparsi sulla rivista «Solaria» negli anni 1931-1932, sono poi inseriti nella raccolta *I nostri simili*, insieme a *La casa del melograno*. Il volume fu pubblicato per la prima volta nel 1932 per le Edizioni di «Solaria» e, diciassette anni dopo (nel 1949), venne pubblicata la nuova edizione per la casa editrice Einaudi. Tre redazioni, dunque, in grado di segnalare, in prospettiva diacronica, l'evoluzione di Quarantotti Gambini: dall'esordio in rivista, alla sistemazione in volume e, infine, all'edizione definitiva. Per questo motivo, ho deciso di svolgere il mio lavoro inseguendo la trama di correzioni, aggiustamenti, ammodernamenti

⁷⁷ Saba a Quarantotti Gambini, 19 gennaio 1933. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 16-17.

⁷⁸ Così Scrivano: «Assediati continuamente dai loro umori, dalle loro bizzarrie, dai loro ricordi e traumi, dalla loro ansia di identificazione, dalle loro paure e dalla ricerca di una solidarietà umana che tuttavia sovente respingono, i protagonisti dei tre racconti rivelano una matrice comune: e per questo sono “nostri simili”». R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 9.

e ripensamenti intessuta da Quarantotti Gambini. Un'analisi variantistica può, infatti, restituire l'esatta percezione delle modifiche formali, linguistiche, tematiche e, naturalmente, narrative, che si susseguono nella carriera dello scrittore. Seguire un percorso di questo tipo, cominciando dalla raccolta d'esordio, può inoltre fornire anche le coordinate della tela di rimandi, influenze, consigli e suggerimenti che hanno esercitato una qualche forma di persuasione. All'analisi variantistica precede una proposta di analisi critica e tematica con l'obiettivo di indagare, di volta in volta, quali possono essere i più importanti apporti alla letteratura italiana del Novecento di Quarantotti Gambini.

I tre crocefissi fu scritto tra il 1929 e il 1930 – negli anni, dunque, dell'arrivo a Trieste e della conoscenza di Saba – e fu pubblicato su «Solaria» nel 1931 diviso in tre parti: VI, 04-aprile, VI, 05-maggio e VI, 06-giugno; *Il fante di spade*, invece, fu scritto nel 1931 e pubblicato sulla rivista fiorentina nel 1932, precisamente nei numeri VII: 02-febbraio, 03-marzo e 04-aprile. Al 1932, ancora, risale la composizione de *La casa del melograno*.

Nel caso de *I nostri simili*, insieme al periodo di composizione, conosciamo anche il modo in cui i racconti sono stati concepiti:

Di solito incomincio così: mi metto a scrivere un racconto di mio gusto e dopo pochi giorni mi intoppo, allora incomincio un secondo racconto, per scherzo. I racconti incominciati per scherzo li finisco sempre e sono gli unici buoni. Ho scritto i tre crocefissi per liberarmi da un altro lavoro, che restava sempre lì, il fante di spade per liberarmi da un lungo racconto che mi si era intoppato proprio quando doveva cominciare il bello, e *La casa del melagrano* per non essere costretto a continuare quello stesso racconto lungo, che avevo ripreso subito dopo aver finito il *Fante di spade*.⁷⁹

Dando credito a Quarantotti Gambini, i racconti de *I nostri simili* sono nati «per scherzo». Ma non «per scherzo» sono stati conclusi e revisionati. Infatti, come è possibile desumere dalla lettera dell'autore a Carocci del 30 gennaio 1931 – di qualche mese precedente alla pubblicazione in rivista de *I tre crocefissi* –, il lavoro sul testo è intenso e continuo:

Stilisticamente il racconto l'ò riveduto (le sostituzioni di parole da lei notate son correzioni fatte all'ultimo momento al nuovo dattiloscritto, molto modificato) come meglio potevo nella mia qualità di triestino, dal principio alla fine: molte pagine le ho riscritte, sfrondandole, da capo a fondo.

Mi riesce molto gradito il sapere che lei, sfogliando il manoscritto, non s'è quasi mai accorto del mio lavoro: ciò significa che il racconto à serbato, nonostante la lunga manipolazione, il tono

⁷⁹ Quarantotti Gambini a Carocci, 14 febbraio 1933. In A. CAROCCI *Lettere a Solaria*, cit., p. 409.

primitivo ch'io, assieme a Saba e Bazlen, temevo avesse in qualche modo a perdere. È sfronato parecchio ma scorciato con tagli no, per ragioni che le dirò.⁸⁰

Nelle parole indirizzate a Carocci, Quarantotti Gambini si sofferma sui temi che guideranno questo lavoro e, nello specifico, questo capitolo: egli, infatti, fa esplicito riferimento ai limiti, derivanti dalle sue «qualità di triestino», spiega su cosa si sono concentrati i suoi interventi nel testo e, alla fine, nomina Saba e Bazlen.

Nell'analisi dei racconti di Quarantotti Gambini utilizzerò l'edizione Einaudi del 1949 per le citazioni riferite all'analisi contenutistica, mentre nell'analisi variantistica indicherò, di volta in volta, l'edizione di riferimento, utilizzando, per maggiore comodità, le sigle E1949 e S1932, per designare, rispettivamente, l'edizione Einaudi del 1949 e l'edizione di Solaria del 1932.

1.2.1. «Senti, caro Quarantotto»: I tre crocefissi

Senti, caro Quarantotto, tu sei – fra i giovani – una delle poche persone delle quali è lecito sperare un po' di bene: e la novella [*I tre crocefissi*] che hai scritta (devo mandartela? Ma forse è meglio che ti riposi del tutto) è di questa speranza un'indimenticabile conferma.⁸¹

Con queste parole, Saba dà il suo *placet* al primo racconto di Quarantotti Gambini e, parallelamente, sprona l'autore, mostrando di credere nel suo talento e nel suo istinto. Le lettere di Saba inerenti a *I tre crocefissi* permettono anche di capire quale sia stata l'accoglienza del giovane scrittore nell'ambiente culturale e letterario. Ad esempio:

È stato a Trieste Pacher; guardia di finanza e scrittore di novelle. È un caro ragazzo, ma psicologicamente, molto ancora all'A, b, c. Gli ho fatto leggere la tua novella, che gli è molto piaciuta. Carocci ha saputo, non so come, che tu hai scritto un lungo racconto, ed ha pregato Pacher di fargliela, se possibile, avere per leggerla. Gli ho detto che, per ora, è meglio lasciarti in pace.⁸²

L'apprezzamento di Pacher e le insistenze di Carocci, in un certo senso, aprono la strada alla giovane promessa della letteratura italiana, grazie però al fondamentale contributo di Saba e alla fiducia che egli ripone nell'autore. Speranza e sicurezza costruite proprio intorno al primo racconto di Quarantotti Gambini, il racconto che lo ha fatto poi conoscere al grande pubblico.

⁸⁰ La lettera è contenuta in D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 20

⁸¹ Saba a Quarantotti Gambini, 2 giugno 1930. Ivi, p. 3.

⁸² Saba a Quarantotti Gambini, 16 giugno 1930. Ivi, pp. 4-5.

I tre crocefissi è la storia di Luigi, un cartolaio istriano, vittima, suo malgrado, di un inganno matrimoniale, a cui partecipano tutti gli altri personaggi della storia. Il racconto prende il titolo da tre crocefissi, unico ornamento di quella che diventerà la stanza / rifugio del protagonista. Essi vengono così descritti: «Quello di mezzo era di metallo argenteo; gli altri due, appesi un po' più in basso, di legno scuro. Erano la mia delizia: dispersi per la casa io li avevo raccolti». ⁸³

Il profondo attaccamento di Luigi a questi oggetti è il *fil rouge* che collega l'inizio e la fine della sua storia. Storia della quale Luigi non è solo il protagonista, ma anche il narratore: un fattore che è doveroso tenere presente perché, naturalmente, implica che tutti gli eventi nei quali è coinvolto e i personaggi con i quali interagisce vengono presentati attraverso il suo punto di vista. Ad esempio, così viene introdotto al lettore quello che sarà il suo antagonista, Arturo detto Pistacchio:

Ed ecco apparire all'angolo una figura alta, un po' pingue, un po' curva; ma svelta e sussultante a ogni passo lungo e sicuro. [...] Quell'uomo lo conoscevo di vista. Era un imbianchino soprannominato Pistacchio per la sua abitudine di rivolgersi ai clienti prima ancora di ricevere istruzioni:

- Vuole la stanza color pistacchio? Credo che il pistacchio...

[...]; era strabico e mi parve che in lui vi fossero due persone a guardarmi. Scoppiò infine in una risata ed io mi sforzai di imitarlo, preoccupato di mostrargli che non ero quello ch'egli aveva forse creduto. ⁸⁴

Se le descrizioni sono rivolte ai personaggi che incontra, è anche vero che esse permettono di conoscere meglio il protagonista e di interpretare i suoi pensieri. Nello specifico, nel passo sopra riportato, si può già evidenziare un tratto caratteristico della personalità di Luigi: la preoccupazione per il giudizio o per le opinioni che gli altri hanno o potrebbero avere nei suoi confronti. Sono proprio questa costante attenzione al giudizio e il desiderio di mostrarsi sempre all'altezza della situazione, di non farsi mai cogliere impreparato o inadatto, che portano il protagonista a restare invischiato in una spirale di eventi, che sfociano in un matrimonio, non cercato eppure, in modo controverso, desiderato. L'ambiguità di questa affermazione sorprende fino a un certo punto perché, in linea con gli sviluppi tematici della letteratura italiana *post* Svevo, cominciano a pesare maggiormente sui personaggi le pressioni sociali, le crisi identitarie e l'ansia di riconoscersi – meglio sarebbe dire, essere riconosciuti (dalla società) – in un ruolo. E

⁸³ P.A. QUARANTOTTI GAMBINI, *I nostri simili*, Einaudi, Torino, 1949, p. 13.

⁸⁴ Ivi, pp. 14-15.

Luigi non fa eccezione. Per questi motivi, egli, pur accorgendosi di alcune stranezze e di alcuni atteggiamenti sospetti, si lascia trascinare fino al matrimonio e, come si vedrà, anche dopo non sarà in grado di opporre una vera e propria resistenza ai duri colpi che la sua vita, per come egli stesso l'aveva intesa fino a quel momento, riceverà. Sin dall'inizio del racconto è possibile capire quanto la capacità di osservazione di Luigi sia sviluppata e quanto le sue intuizioni colgano nel segno. Un esempio può essere individuato nel modo in cui Luigi osserva Arturo e Maria, la donna che poi sposerà. Nell'incapacità degli occhi di Pistacchio di guardare nella stessa direzione a causa dello strabismo, Luigi intuisce, seppur vagamente, di trovarsi di fronte due persone diverse. E, infatti, nonostante sia amico di Luigi, Pistacchio è l'amante della moglie. Procedimento analogo è visibile anche nei confronti di Maria che «aveva due grandi occhi scuri, troppo foschi».⁸⁵ L'impenetrabilità degli occhi della donna è direttamente connessa al suo doppiogiochismo, alla simulazione di un sentimento verso Luigi che in realtà non esiste.

Ma questo inganno matrimoniale non è furbescamente architettato da Maria e dalla sua famiglia, anzi è possibile dire che l'inganno non sarebbe nemmeno riuscito se Luigi non si fosse fatto adescare. Non per stupidità, ma per volontà di sopraffazione e di rivalsa. Luigi è costretto al matrimonio da due fattori, due diverse pressioni che agiscono su di lui: la rivalità con Pistacchio e i doveri sociali. Da una parte, quindi, Luigi gode della preferenza che Maria gli accorda e si compiace dell'amicizia di Pistacchio; dall'altra intuisce vagamente che ha ormai l'età in cui è giusto sposarsi. Si può parlare, allora, di una sorta di autoinganno, perfettamente visibile nel momento successivo al matrimonio:

Ed ecco Maria che si alza; ecco Arturo che la raggiunge per dirle qualcosa all'orecchio: ella ascolta e si guarda attorno. Mi vede, e sorride. Certo parlano di me. Sorrido anch'io. Ed eccoli guadarmi tutti e due, affettuosi. Mi vogliono bene.⁸⁶

«Mi vogliono bene»: è l'affermazione di chi pensa di aver conquistato l'affetto dell'una e l'amicizia dell'altro, di chi pensa di aver vinto. Invece, Luigi viene sconfitto perché l'essere preferito a Pistacchio gli costa caro non solo in vista del tradimento, ma anche per la perdita del suo personale stile di vita. Luigi, infatti, perde il dominio della sua stessa casa, nella quale gli sposi si trasferiscono. Maria si impossessa di tutti gli spazi casalinghi e a Luigi resta, come ultimo baluardo della sua quiete, la stanza dei tre

⁸⁵ Ivi, p. 17.

⁸⁶ Ivi, p. 37.

crocefissi, unica parte della casa nella quale interdice l'accesso alla moglie. Allora, Luigi passa dall'essere padrone assoluto a una condizione di subordinazione che risulta aggravata dal realizzarsi non attraverso una cessione ma attraverso una vera e propria usurpazione.

La condizione di Luigi appare ancora più drammatica se si osserva il percorso che lo ha condotto a perdere la propria autonomia, perché esso è frutto di una serie di equivoci e di incontri fortuiti: un sorriso diretto a Pistacchio che viene però intercettato da Maria; le sere a casa della famiglia di lei insieme a Pistacchio; i tentativi espliciti della madre della donna, Diomira, di creare intimità tra la figlia e Luigi; e le continue lusinghe di Maria. Il momento stesso che sancisce l'inizio del fidanzamento è anch'esso una forzatura, perché la madre di Maria coglie l'occasione per ufficializzare un rapporto che ancora non esiste quando li scopre in intimità, mentre si abbracciano. È l'ultimo momento nel quale Luigi può ancora fare un passo indietro, ma non lo fa. Questa non azione acquista ancora più rilevanza dalla consapevolezza di Luigi che, pur accorgendosi che qualcosa di losco sta effettivamente accadendo,⁸⁷ si limita a osservare gli eventi, come se fosse uno spettatore esterno della sua stessa vicenda:

Eccoci dunque tutti in piedi attorno alla tavola, pallidi per il riflesso del paralume verde: la madre gongolante, con gli occhi che le saltellano dall'uno all'altro e la voce più stridula che mai; il padre che ci guarda dall'alto, accarezzandosi continuamente i baffoni e annuendo alla moglie; Maria che si sforza di guardarmi con affetto, dimentica delle vesti in disordine; ed io, col mio bicchierino giallo limone.⁸⁸

Com'era assurdo, tutto. Per veder chiaro bisognava che andassi sino in fondo; che esagerassi la parte che andavo recitando sino a commettere alcune sciocchezze madornali. Con l'ultima, quella irrimediabile, sarei rientrato nella realtà; come chi, raggiunta la vetta, scivoli giù per l'altra china. E allora avrei finalmente potuto giudicare con distacco gli avvenimenti di quella sera. Mi pareva che, rientrando nella normalità, tutta quella parentesi dovesse venir come d'incanto cancellata; e pure sentivo che ciò ch'era avvenuto era ormai irreparabile.⁸⁹

Lo sperato rientro in una situazione di normalità, però, non avviene. Anzi, continuano ad agire in Luigi le pressioni sociali, sempre classificabili come tentativi di rivalsa, sia che si tratti di prevalere sull'antagonista sia che si tratti della volontà di trovare un posto in una società dalla quale si sente escluso. Del resto, tutti gli attanti della scena descritta

⁸⁷ «Si bevve il rosolio, in certi bicchierini giallo-limone che nel rientrare dal terrazzo avevo visti già belli e schierati sull'orlo della credenza». Ivi, p. 29.

⁸⁸ Vale la pena sottolineare che nell'edizione Solaria del 1932 la frase continua con: «adattatomi da un momento all'altro alla parte del fidanzato» (p. 32). La natura della cassazione in E1949 mi sembra chiara: diminuire la consapevolezza di Luigi rendendo meno esplicito il percorso personale del protagonista.

⁸⁹ ID., *I nostri simili*, cit., pp. 29-30.

da Luigi sono ugualmente menzogneri e ugualmente impegnati a recitare una parte: Maria si sforza di mostrare un affetto che non prova; Francesco, il padre di Maria, brinda a un'unione che non vuole; e Luigi è in bilico tra la sua vecchia condizione di uomo solo e solitario e la sua nuova condizione di uomo sposato. Un unico personaggio non recita: mi riferisco a Diomira, realmente felice per aver realizzato il suo scopo, cioè maritare la figlia con quello che le sembra un 'buon partito'.

Se un (auto)inganno ha condotto Luigi al matrimonio, è dopo il matrimonio che è possibile cominciare ad osservare la sua parabola ascendente: dalla subordinazione a una sorta di liberazione.⁹⁰ Dal capitolo VI al capitolo IX si consuma la lenta scoperta del tradimento, si delinea la vita post matrimoniale del protagonista e, attraverso alcuni episodi che potrebbero sembrare superflui,⁹¹ si mostra il suo attaccamento alle convenzioni sociali. Negli ultimi capitoli, X e XI, sono narrati invece il dramma e la rinascita, rappresentati dalla morte di Maria e dalla ritrovata libertà di Luigi.

Così come è avvenuto per il matrimonio, anche per quanto riguarda il tradimento si presentano all'attenzione del personaggio alcuni indizi che egli, pur cogliendo in parte, non decifra fino a quando il caso non gli impone prepotentemente la verità. Tra gli eventi sospetti non si può non citare la comparsa di alcune tende in camera da letto, in concomitanza all'incontro di Pistacchio sulle scale di casa. Luigi coglie immediatamente il nesso fra i tendaggi e l'amico: «Vedendolo, mi sentii pieno di un'ira che associava alla sua persona la comparsa delle tende in camera da letto»;⁹² eppure nessuna reazione segue a questo sospetto. Anzi, Luigi invita Pistacchio a casa per cenare insieme a lui e alla consorte. Pistacchio, quindi, ritorna a far parte della quotidianità dei coniugi: proprio questo rientro permette all'ingannato di comprendere di essere stato tradito.

La scoperta avviene dopo un pranzo, quando, al momento dei saluti, Pistacchio sembra non volersi congedare. Questa ritrosia di Pistacchio inquieta Luigi che, pur desiderando uscire, non lo fa «sinché Arturo non si fosse deciso ad andarsene».⁹³ Alla fine, riesce a smuovere Pistacchio che lo accompagna per una passeggiata, alla quale poi Luigi rinuncia fingendo di doversi recare in bottega per finire un lavoro. In questo punto del racconto, nel capitolo che svela il tradimento di Pistacchio, è strabiliante il rovescio che ne fa

⁹⁰ Il giorno del matrimonio viene, retrospettivamente, narrato dal protagonista nel capitolo V, ma il racconto consta di undici capitoli.

⁹¹ Tra questi rientra l'incontro con Eugenio Mazza, del quale si parlerà a breve.

⁹² ID., *I nostri simili*, cit., p. 51.

⁹³ Ivi, p. 56.

Quarantotti Gambini. L'autore, infatti, svela l'atteggiamento menzognero di Pistacchio capovolgendo i ruoli:

In strada, dopo pochi passi, gli feci notare ch'erano già le tre e un quarto: dovevo dunque rinunciare alla passeggiata per avviarmi in bottega. Mi contraddisse con troppa foga, chiamando quello un tradimento e me un Giuda; ma lasciò che mi dirigessi verso la cartoleria.⁹⁴

Il traditore che si professa tradito. E, tradendo, torna al punto da cui è partito: in quel momento, infatti, Pistacchio lascia Luigi e ritorna da Maria. Ma Luigi si accorge di aver dimenticato le chiavi nel cappotto che ha cambiato – sotto suggerimento di Maria – prima di uscire. Il tradito deve, quindi, tornare a casa, dove troverà i traditori:

Davanti alla porta, prima di bussare, completai il travestimento issandomi il bavero. E adesso...Ma guarda: la porta era socchiusa. Il caso mi favoriva. [...]
Mi parve di udire, dalla parte del salottino, un parlottio. Ma, sia che cessasse un istante sia che me lo rendesse impercettibile il martellare del sangue alle tempie, non udii altro. [...]
In salotto sostai. E proprio nel momento che gli occhi mi cadevano su un lembo di busto, rosa, che sbucava da sotto la porta della stanza matrimoniale, la voce di mia moglie si alzò, in una risposta che doveva essersi fatta un po' attendere.⁹⁵

In questo frangente, Luigi coglie le prove definitive del tradimento, attraverso un'operazione dal sapore sveviano:

– Luigi? – diceva con un tono basso e caldo che da tempo non le udivo. – Soltanto poche volte. Ma a cosa pensi! Sai bene che sono tua...
Una voce rispose, ma non colsi più nulla. Soltanto vidi, sopra una poltroncina al mio fianco, il cappotto, il berretto e la sciarpa rossa di Arturo, mentre sentivo ogni energia svanirmi.⁹⁶

Gli indumenti di Pistacchio e le parole di Maria, dunque, svelano l'inganno. Luigi, però, non reagisce: la sua è un'arrabbiatura che si consuma tutta nella sfera del pensiero. Nei concitati istanti che, sebbene silenziosamente, pure seguono, il protagonista mostra di aver messo insieme tutti i pezzi della recita alla quale ha partecipato e capisce che Pistacchio ha «aiutato il gioco» che lo avrebbe compromesso.⁹⁷ Da notare, però, che l'ira di Luigi non è indirizzata alla moglie ma è tutta volta a Pistacchio, lo stesso al quale però sa che finirebbe «per sorridergli, per tendergli la mano»,⁹⁸ qualora dovesse rincontrarlo. L'atteggiamento ambiguo e contraddittorio del protagonista nei confronti

⁹⁴ Ivi, p. 58.

⁹⁵ Ivi, p. 62.

⁹⁶ Ivi, pp. 62-63.

⁹⁷ Ivi, p. 65.

⁹⁸ Ibid.

dell'antagonista non deve sorprendere perché, dalla scoperta del tradimento, quest'ultimo viene scisso in due: da una parte c'è Arturo, nome che veicola sentimenti positivi; dall'altra c'è Pistacchio, il traditore:

Odiavo, ciecamente, un Pistacchio che impersonava tutto ciò che mi era mi era nemico. Contro di lui combattevo, appena davo tregua all'orgasmo, un altro Arturo; quello che avevo incontrato un giorno sulle scale; sguardo gonfio e torpido e sciarpone rosso di lana che gli scopre il bottone sul collo. E sentivo che, se me lo fossi trovato viso a viso là nella calle, non sarei più stato capace d'investirlo.⁹⁹

È evidente che il *focus*, per Luigi, è sempre Pistacchio. E anche la sua gelosia non è rivolta alla moglie ma, così come l'ira, è rivolta a Pistacchio. Maria è, piuttosto, un *personaggio funzione* che ha il compito di indicare al lettore chi sta, di volta in volta, vincendo nella fantomatica competizione – non una competizione per la donna, ma per l'accettazione sociale – tra Arturo e Luigi. A rivelarlo sono anche altri punti che, in retrospettiva, svelano il procedimento che ho descritto: ad esempio, la sera del fidanzamento, il pensiero di Luigi – mentre è in un momento d'intimità con Maria – ricorre spesso a Pistacchio:

Mi mostrerò dunque da meno di Pistacchio? Bisogna che mi comporti almeno come Arturo al mio posto.¹⁰⁰

Perché non tentare? In fondo valevo bene Pistacchio.¹⁰¹

L'intera faccenda del matrimonio si può leggere a ritroso, girardianamente, come un tentativo di imporre la propria superiorità sull'avversario e all'avversario stesso. Una pretesa superiorità che non può crollare nemmeno quando tutto il resto crolla. E, infatti, la stessa scoperta del tradimento non segna una cesura nella storia di Luigi: la sua vita continua come se tale scoperta non fosse mai avvenuta. È a questo punto che agiscono con ancora più forza le pressioni sociali. Rivelatore mi pare, in questo senso, l'episodio di Eugenio Mazza, «un omettino avvizzito, con una testa grigia di bambino invecchiato, cui tutti volevano bene, anche senza conoscerlo, per certe rughe che annunciavano un sorriso cordiale»,¹⁰² incontrato da Luigi nei momenti successivi alla scoperta. La conversazione tra i due prende una piega inaspettata perché il protagonista vede nelle

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ivi, p. 26.

¹⁰¹ Ivi, p. 28.

¹⁰² Ivi, p. 67.

semplici domande di Mazza un riferimento alla sua nuova condizione di ‘marito tradito’. È chiaro che questa condizione non è accettabile per Luigi che, accalorandosi, si lancia in una strenua difesa sia della moglie che del matrimonio:

Sin da scapolo mi ero fatta del matrimonio un’idea giusta, e sorprese non ne ho avute. Di nessun genere, sa? – E lo fissai. – Le ho detto, – ripresi, – che i pensieri sono aumentati, ma questo è inevitabile, purtroppo anche per chi resta celibe dopo la trentina... Con Maria mai un contrasto, mai un malumore. Cosa vuole di più? Insomma, per me l’ideale combacia con la realtà... – finii alzando la voce, con una frase che avevo udita a qualcuno.¹⁰³

Questo episodio, e in particolare le parole sopracitate, possono essere definite l’atto finale della scoperta ‘rifiutata’.

Luigi, come negli altri momenti della sua vita matrimoniale, accetta con passività anche quest’ultimo affronto e la sua vita continua a scorrere regolarmente fino ad una nuova scoperta: la gravidanza di Maria. Nel capitolo successivo, però, si apprende che Maria muore per complicanze dovute al parto. Non sappiamo se ci siano stati dubbi, domande o proteste da parte di Luigi circa la paternità del nascituro. Sappiamo solo che Luigi assiste la moglie dai primi malori fino al giorno della morte, per poi accogliere l’evento quasi come una liberazione:

«È morta... è morta... E con lei tutto è finito... – mi ripetevo tardando stranamente a convincermi. – È morta..., è finito...»

E, sempre nel desiderio di sentirmi in qualche modo colpevole, mi piaceva denudare ed esagerare altri miei egoismi. Potevo adesso confessarmelo: avevo temuto che se la cavasse. Lo avevo temuto, anche perché l’assisterla nella stanza matrimoniale per tutto il tempo della convalescenza poteva compromettere i miei progetti di disunione perpetua». ¹⁰⁴

Questo passaggio del capitolo X può essere interpretato come il momento in cui convergono alcuni tratti distintivi di Luigi: la progettazione nella sfera del pensiero e il senso di colpa dettato da un moralismo accentuato. A questi elementi già caratteristici della sua personalità si aggiunge il senso di liberazione. Luigi, da uomo libero (anzi, liberato), nel capitolo XI appare per la prima volta risoluto e pronto all’improvvisa decisione di aprire una bottega d’antiquario a Trieste. È un’immagine di Luigi completamente capovolta rispetto a quella iniziale: la prontezza con la quale assume la decisione del trasferimento e della nuova direzione da imprimere alla sua vita giunge assolutamente inaspettata.

¹⁰³ Ivi, pp. 68-69.

¹⁰⁴ Ivi, p. 80.

Alla fine della storia, non più «precocemente invecchiato», Luigi ritrova un piglio decisionale e si libera delle turbe che hanno contribuito a intrappolarlo nel matrimonio. Ma solo l'aver esperito l'inganno gli ha consentito, alla fine, la salvezza. Senza dimenticare la rivalsa su Pistacchio. L'antagonista, infatti, torna nel capitolo dedicato alla morte di Maria e appare, agli occhi di Luigi, scosso imbarazzato e inadatto. Questa è l'ultima immagine che Luigi fornisce di Arturo; immagine triste e patetica che è invece contrapposta a quella che vede, lo stesso Luigi, libero da ogni legame costrittivo.

Ma l'immagine liberatoria non cancella l'esperienza vissuta: di essa resta una traccia tangibile proprio nei tre crocefissi: «I tre crocefissi non li avrei venduti. Alti sulla parete dietro il banco (quello d'argento in mezzo, e alle parti, più in basso, quegli scuri), avrebbero dato il «tono» alla bottega».¹⁰⁵ Ai tre crocefissi, simbolo dell'esperienza conclusa,¹⁰⁶ si affianca l'immagine di Trieste, apparizione salvifica capace di liberare Luigi dal tratto più ingombrante della sua personalità: la preoccupazione per il giudizio altrui: «Nelle viuzze che attraversai, non sentii alcun disagio per tutti gli occhi che mi tiravo addosso. Correvo sempre, infiammato».¹⁰⁷

I.2.2. «Per fortuna, invece di andare a fare l'antiquario in città vecchia, sei andato in montagna»

Con la battuta che dà il titolo a questo paragrafo Umberto Saba chiude la lettera del 16 giugno 1930 indirizzata a Quarantotti Gambini. E aggiunge una postilla: «Allora la rifarai, dico la rifarai linguisticamente»,¹⁰⁸ riferendosi ovviamente a *I tre crocefissi*. Saba, nel 1930, aveva individuato la forma linguistica come l'elemento sul quale Quarantotti Gambini sarebbe dovuto intervenire in maniera più attenta. E, sebbene non sia pervenuta, in base alle mie conoscenze, la redazione anteriore a quella che fu poi pubblicata in rivista nel 1931,¹⁰⁹ è possibile immaginare che questo rifacimento linguistico ci fu e che, dunque,

¹⁰⁵ Ivi, p. 84.

¹⁰⁶ I tre crocefissi che danno il titolo al racconto possono essere idealmente accostati ai tre crocefissi che si incontrano lungo il romanzo *Tre croci* di Tozzi, soprattutto per l'immagine finale che vede Lola e Chiarina porre tre croci al Laterano, in onore dei tre fratelli deceduti. A questo si può aggiungere anche il commento di Saba, riportato da Quarantotti Gambini, in alcune pagine autobiografiche: «Dopo letto il mio primo racconto: "È bello" mi disse, "come le più belle cose di Federigo Tozzi"». Si cita da *Quarantotti Gambini presenta Quarantotti Gambini in Quarantotti Gambini. L'onda del narratore*, cit., p. 25.

¹⁰⁷ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *I nostri simili*, cit., p. 84.

¹⁰⁸ Saba a Quarantotti Gambini, 16 giugno 1930. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 5.

¹⁰⁹ Quarantotti Gambini afferma di aver lavorato a questa redazione insieme a Saba e Bazlen nella lettera a Carocci del 30 gennaio 1931, precedentemente citata.

proseguì anche per le successive edizioni in volume, Solaria 1932 ed Einaudi 1949. Diversa è, tra le redazioni, l'entità degli interventi: più contenuti tra la redazione in rivista del 1931 e S1932 – come è facile immaginare, visto che sono separate da un solo anno di distanza –, e quantitativamente maggiori nell'edizione einaudiana del 1949. Tuttavia, al di là dell'aspetto quantitativo, ho riscontrato una certa omogeneità nell'aspetto qualitativo: voglio dire che è possibile individuare, tra le diverse redazioni, alcune linee correttorie comuni.

Tra la redazione in rivista e la redazione in volume del 1932, le varianti sono tese a una generale semplificazione della sintassi e a eliminare i termini e le espressioni che rimandano a un toscano troppo accentuato. Questi cambiamenti si confermano, evolvendosi ulteriormente, anche in E1949 dove si affiancano a un deciso snellimento del testo con la chiara intenzione di lasciare più spazio all'interpretazione del lettore. Inoltre, in E1949, Quarantotti Gambini elimina tutti i vezzeggiativi e i diminutivi, variamente disseminati in S1932. Ovviamente, in questa sede verrà fornita una piccola selezione di esempi per ogni linea correttoria individuata, in modo da restituire l'evoluzione stilistica di Quarantotti Gambini, colta in una prospettiva diacronica.

Uno dei mezzi utilizzati dallo scrittore istriano per semplificare la sintassi è lo scioglimento dei gerundi e dei participi passati, insieme a una consistente diminuzione delle forme impersonali. Ad esempio, se in rivista si legge: «(tutti i miei essendo morti e schivando io di riallacciare relazione con i pochi parenti di mia madre)» (p. 1, I parte), in S1932 si legge: «(i miei eran già morti e coi pochi parenti di mia madre ci si schivava a vicenda)» (p. 13). Tale versione viene conservata in E1949, con «erano» (p. 11) in luogo di «eran». Lo stesso avviene anche con i participi passati: ad esempio, «compiaciotomene» (p. 21, II parte in rivista) diviene in S1932 (p. 42) e in E1949 (p. 40) «dopo essermi compiaciuto». Similmente, tutte le espressioni come «si era» (p. 2) e «v'era» (p. 3) presenti nell'edizione in rivista (I parte), divengono «era che» e «c'era» in S1932 (p. 14, p. 16) ed E1949 (p. 12, p. 14). Varianti di questo tipo cambiano anche la struttura del periodo che, in S1932 e in E1949, è più breve, con una predilezione per i segni di punteggiatura forti a scapito dei segni di punteggiatura deboli.

Questo processo di semplificazione ingloba anche il lessico: si assiste, infatti, alla sostituzione di alcune espressioni desuete come «puntali» (p. 2, I parte) che diventa «punta di piedi» (S1932, p. 14; E1949, p. 12); «appena mi fu accanto» (S1932, p. 17;

E1949, p. 14) in luogo di «come mi fu dappresso» (p. 4, I parte); «sempre» (S1932, p. 18; E1949, p. 16) al posto di «perpetuamente» (p. 5, I parte); «prima» (S1932, p. 21; E1949, p. 18) invece di «poc'anzi» (p.7, I parte); «dietro di me» (S1932, p. 22; E1949, p. 20) al posto del latinismo «da tergo» (p. 9, I parte); e ancora «colletto» (S1932, p. 38; E1949, p. 36) al posto del termine settecentesco «solino» (p. 18, I parte). C'è solo un momento in cui questa linea ha una direzione diversa ed è da individuare nella parola «grembiule». È in questa forma che si legge nel 1931 (p. 19, II parte), per poi diventare «grembiale» in S1932 (p. 40) e di nuovo «grembiule» (p. 38) in E1949.

Il rifacimento linguistico di Quarantotti Gambini è particolarmente evidente dall'utilizzo che lo scrittore fa dei toscanismi: marcato in rivista, meno marcato in S1932 e praticamente nullo in E1949. L'uso massiccio di espressioni toscane che si legge nella redazione in rivista del 1931 è da considerarsi il frutto di uno sforzo di adeguamento alla lingua toscana, sforzo che, come si è detto, lo scrittore compie credendo così di introdursi più agevolmente nel mercato editoriale nazionale. Ho ricondotto le espressioni toscane a due possibili livelli di adeguamento: i toscanismi evidenti e quelli meno evidenti. Nella prima categoria farei rientrare espressioni come «domani vo a Trieste» (p. 24, II parte) e «fo sentire» (p. 10, I parte), che diventano, in S1932 e in E1949, «domani vado a Trieste» (p. 46, p. 43), «feci sentire» (p. 24, p. 20). Anche l'utilizzo del verbo «badare», estremamente connotato a livello regionale può rientrare in questa categoria. Se, infatti, nell'edizione in rivista si legge ancora «badi di metterla», in S 1932 ed E1949 al posto di «badi» (p. 68, III parte) figura «procuri» (S1932, p. 87; E1949, p. 86). Accanto a queste espressioni, si deve citare anche il termine «gorgozzule» (-ule è, infatti, un suffisso toscano) che compare sia in rivista (p. 32, II) che in S1932 (p. 54), e che in E1949 viene modificato in «camicia» (p. 52).

Nella seconda categoria – quella dei toscanismi meno evidenti – rientrano espressioni che, sicuramente meno connotate a livello regionale, o sono di chiara derivazione dantesca oppure appaiono comunque riconducibili alla *koinè* toscana. Tra queste, vorrei citare qualche esempio maggiormente significativo: nella redazione in rivista si legge «galeotta» (p. 16, I parte) mentre in S1932 compare «tentatrice» (p. 31). I termini si riferiscono all'oscurità che accoglie Luigi e Maria nel loro abbraccio. In E1949, in accordo con quel procedimento di snellimento del testo già evidente in S1932, tale espressione viene del tutto cassata. Ancora, in rivista compare il termine «tosto» (p. 20,

Il parte), tramutato già in S1932 in «subito» (p. 41), e «a gabbo» (p. 55) invece di «in giro» (p. 72).

Quarantotti Gambini, però, non si limita a cambiare solo qualche termine ma, a volte, riscrive interi periodi. La prima citazione fa riferimento alla pubblicazione in rivista e poi dalle edizioni in volume:

- 1) Meglio, forse, fosse stato invece un po' tardi, come avevo temuto e, a ricordare adesso, quasi quasi desiderato; il timore di non riuscire a fare in tempo avrebbe donato al mio agire un che di trepido che me lo avrebbe reso più emozionante e suggestivo; ora invece l'attesa avvilita nelle proporzioni del banale e del consueto quell'impresa che nella vigilia mi aveva eccitato soprattutto per ciò che in essa vi era di esaltato e di assurdo. Temetti anche che l'attendere là, desto e lucido, sempre più lontano dalle suggestioni notturne, potesse stornarmi dai programmi nati con esse. Fu quindi per timore di rinunciare che non attesi più oltre. (pp. 26-27, II parte).
- 2) Era meglio se fosse stato invece un po' tardi, come avevo temuto e, insieme, quasi quasi desiderato. Temevo che l'attendere là, desto e lucido, sempre più lontano dalle suggestioni notturne, potesse stornarmi dai miei progetti. Per timore di rinunciare, non attesi più (S1932, p. 49).
- 3) Quanto meglio se fosse stato invece un po' tardi, come avevo temuto e, insieme, quasi quasi desiderato.
Aspettare là, desto e lucido, sempre più lontano dalle suggestioni notturne, poteva sviarmi dai miei progetti. Per timore di rinunciare non attesi più (E1949, pp. 46-47).

È visibile, immediatamente, lo snellimento del testo di S1932 ed E1949 rispetto alla redazione in rivista: snellimento dovuto a una sensibile riduzione delle spiegazioni sugli stati d'animo, sulle suggestioni e sulle riflessioni di Luigi. Insieme, però, c'è un deciso e progressivo ammodernamento del linguaggio e una semplificazione nella costruzione della frase che, delineata in S1932, giunge alla forma definitiva in E1949.

Naturalmente, insieme a cambiamenti di questo tipo, figurano anche varianti di rilevanza decisamente minore ma che, pure, contribuiscono a migliorare la resa letteraria. In particolare, tra S1932 ed E1949, gli interventi ricorrenti sono volti, come si è detto, all'eliminazione di vezzeggiativi *et similia*: «arietta» (S1932, p. 20) diviene «aria» (E1949, p. 17); «risatella» (S1932, p. 20) trasformato in «risata» (E1949, p. 18); «passeggiata» (E1949, p. 18) in luogo di «passeggiatina» (S1932, p. 20); «sentiero» (E1949, p. 18) invece di «sentierolo» (S1932, p. 20). Addirittura, in S1932 c'è un punto in cui figurano, affiancati, un accrescitivo e un superlativo assoluto: «baffoni nerissimi» (p. 21), espressione giustamente modificata in E1949 in «baffoni neri» (p. 19).

Le varianti sintattiche e lessicali si accompagnano anche a una complessiva riscrittura del racconto. In linea generale, in S1932 e in E1949 molti dettagli vengono omessi, in misura minore in S1932 e maggiore in E1949: questo significa una maggiore libertà interpretativa da parte del lettore che, così, partecipa alla storia e alla narrazione che, di essa, fa il protagonista.

Visto che il protagonista è anche il narratore della sua stessa storia, è chiaro che la maggior parte di queste varianti riguardano il suo modo di osservare i fatti. L'aspetto interessante è che, nonostante una minore definizione, Luigi sembra, di redazione in redazione, più consapevole di ciò che avviene intorno a lui.

Ad esempio, se in rivista si legge «rallegrandomi» (p. 4, I parte), in S1932 ed E1949 Luigi mette il lettore al corrente di quello che è solo un *escamotage*: «fingendo di rallegrami» (p. 17, p. 15). Allo stesso modo, se nella redazione in rivista, Luigi sembra più uno spettatore della sua storia – è accentuata quindi la funzione di narratore, invece che quella di protagonista –, questo aspetto scompare nelle redazioni successive. Quindi, se in rivista si leggono espressioni come «considerai la scena» (p. 16, I parte), in S1932 e in E1949, la scena è introdotta direttamente, senza nessun intervento preparatorio di Luigi.

Il personaggio principale all'interno delle singole redazioni affina alcune sue caratteristiche: è una maturazione che si accompagna a una più diretta partecipazione alla storia come personaggio. In S1932 e in E1949, Luigi è del tutto calato nella storia che sta raccontando e non pone filtri tra la sua narrazione e la sua esperienza. In questo senso va letto anche il minor impiego di aggettivi specificativi e giudizi *tranchant* da parte di Luigi: se in rivista si legge «ipocrita fare compunto» (p. 9, I parte), in S1932 e in E1949 diventa «con fare compunto» (p. 22, p. 20): è stata quindi cassata la parola che rimanda a un giudizio di valore. Sempre in questo modo mi pare possa essere letta la minore ansia giustificatoria di Luigi, che in E1949 smette di fornire spiegazioni alle sue reazioni. Ad esempio, se in S1932 si legge: «ripetei tra me esagerandomi il grottesco della situazione; a esasperarmi in quell'ironica tensione di nervi contribuiva la coscienza della mia superiorità» (p. 22), in E1949, di tutte queste spiegazioni non c'è traccia e la frase si interrompe a «ripetei tra me» (p. 19).

Tutte le varianti considerate fino ad ora hanno lo scopo di instillare nella storia una maggiore ambiguità. La prova definitiva che spiega tutto il procedimento credo sia da

ravvisare nella sottile ma fondamentale differenza nelle parole di Maria, casualmente ascoltate da Luigi, che svelano il tradimento. Nella redazione in rivista si legge: «–Luigi? – diceva ella di un tono basso e caldo che da tempo non le conoscevo. – una volta sola. Ma a che pensi? Lo sai che sono tutta tua...» (p. 41, II parte); in S1932, invece: «–Luigi? – diceva con un tono basso e caldo che da tempo non le udivo. – Soltanto poche volte. Ma a cosa pensi! Sai bene che sono tutta tua...». Versione, questa, simile a quella che si legge in E1949: «– Luigi? – diceva con un tono basso e caldo che da tempo non le udivo. – Soltanto poche volte. Sai bene che sono tua...» (p. 62). Quarantotti Gambini, in S1932 ed E1949, rende più incerta l'identità del padre del bambino che porta in grembo Maria, mentre nella versione che si legge in rivista è statisticamente più probabile che il padre del bambino sia Arturo. Ma non solo. Sebbene le due versioni in volume si equivalgano sotto questo aspetto, in E1949 Quarantotti Gambini omette quel «tutta tua», quasi come se un po' della convinzione di Maria, riguardo la scelta fra Arturo e Luigi, fosse scemata.

I.2.3. «La mia buona carta lasciata al fine del mio gioco»: Il fante di spade

Il secondo racconto della trilogia di Quarantotti Gambini si configura, a mio avviso, come la perfetta cerniera tra il primo e il terzo. In particolare, esso presenta alcune caratteristiche che tendono ad avvicinarlo a *La casa del melograno*, come l'introduzione di un contesto storico che, totalmente assente nel primo racconto, è dettagliatamente ricostruito nel terzo.

Ne *Il fante di spade*, ad essere accennata, è la questione identitaria: Carlo Tomisch è, infatti, un giovane di Fiume, che entra per la prima volta in contatto con giovani di tutta Italia durante il Corso Allievi Ufficiali.¹¹⁰ Come accadrà anche nella saga de *Gli anni ciechi*, l'appartenenza regionale dei personaggi diventa quasi una prerogativa identificativa: essi vengono presentati attraverso la propria regione di appartenenza.

Questo è, inoltre, il racconto in cui il ruolo dell'antagonista emerge con maggiore vigore: la storia di Tomisch è strettamente legata alla sua amicizia con Maurizio, il giovane barone col quale condivide l'esperienza di addestramento militare. La grande importanza assunta dall'antagonista nella storia è evidente sin dall'inizio del racconto che, di fatto, si apre con la sua presentazione:

¹¹⁰ Ad esempio, nel primo capitolo è possibile citare la battuta di uno dei personaggi, al sentire che un gruppo di giovani (tra cui il protagonista) è originario di Fiume: «— ho sempre creduto che Fiume fosse ancora all'estero...». P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *I nostri simili*, cit., p. 90.

Frequentava il nostro Corso Allievi Ufficiali un giovanottone biondo, taciturno e altezzoso. Era di statura piuttosto alta; aveva un torso possente, e lo ergeva vivacemente come fosse sempre in sella. Sopra l'occhio di falco aggrottava il sopracciglio destro, e pareva ci disprezzasse tutti. Sapevo ch'era barone. L'avevo appreso in modo curioso.¹¹¹

E prosegue con una descrizione ancora più accurata del momento in cui i due si sono conosciuti:

Avevo notato subito un giovane dall'occhio rapace e dai modi disinvolatamente sostenuti. Vestiva di chiaro e richiamava l'attenzione soprattutto per il colore dei capelli, poco comune in Italia, d'un giallo ottone con qualche riflesso più cupo. Portava una cravatta di maglia blu e di tanto in tanto estraeva l'orologio d'oro, singolarmente fine, con un gesto pieno di eleganza. Nel volgersi di qua e di là sorridendo con un baleno dei denti piccoli e forti, muoveva tutto il busto verso chi gli parlava; ma tosto si ricomponeva stringendo un po' le labbra, l'occhio tornava freddo, il portamento staccato. Mi accorsi che eravamo in parecchi ad osservarlo. Pareva non se ne avvedesse o, per lo meno, non si turbava.¹¹²

Il pensiero è ovviamente filtrato dal punto di vista di Tomsich che per tutto il racconto, in quanto narratore omodiegetico, parla in prima persona; tuttavia, egli stesso si accorge che la sua curiosità è condivisa dall'intero gruppo: tutti, non solo Tomsich, «avevano notato» Maurizio. La curiosità di Tomsich, però, non si esaurisce nella contemplazione: egli cerca di diventare suo amico. Sulla ricerca di quest'amicizia, e sugli sviluppi del loro rapporto, è costruito l'intero racconto.

Attraverso un espediente,¹¹³ Tomsich riesce ad avvicinarsi al barone e, da quel momento, comincia a interrogarsi sulle parole e sui gesti che rivolge a Maurizio, con l'intenzione di dare una certa immagine di se stesso. Precisamente, Tomsich vuole apparire, agli occhi di Maurizio, come Maurizio appare ai suoi: forte, sicuro di se stesso e spavaldo. È un tentativo di autoaffermazione che, passando attraverso Maurizio, è diretto all'intero Corso, alla società. Infatti, l'accettazione dell'amicizia di Tomsich da parte di Maurizio, per il protagonista, è un riconoscimento prima di tutto sociale. Vedersi riconosciuto dall'amico vuol dire modificare la percezione che anche gli altri hanno di lui. In questo senso, Maurizio funziona come uno specchio: quando è in sua compagnia, Tomsich si sente più sicuro, come se l'aura di Maurizio lo avvolgesse; contemporaneamente però non dimentica la propria inettitudine e le proprie brutture. Sono due i momenti che paiono rivelatori di quanto ho affermato:

¹¹¹ Ivi, p. 89.

¹¹² Ivi, p. 90.

¹¹³ Tomsich convince il romano Baggioni a cedergli la sua branda che era proprio quella vicina a Maurizio.

[...] Maurizio si poteva annoverare tra i migliori. E non tanto per particolare diligenza, quanto per la scioltezza del fisico, che pareva obbedire a una felice attitudine dello spirito. [...]. Io, che sarei stato altrimenti un pessimo soldato, pure soffrendo di tante limitazioni, mi sforzavo di cavarmela meglio che mi riusciva – e restavo lo stesso tra i mediocri – per non essere rimproverato davanti a lui.¹¹⁴

E ancora:

Adesso, al suo fianco mi sentivo bene. L'invidia si era placata, ed ero quasi contento. Mi sentivo sollevato anche perché ho le gambe assai esili e arcuate, mentre le sue erano robuste e perfette. Poco fa, quando ci avevano fatto spogliare degli abiti borghesi, al pensiero che d'ora in poi sarebbero visibili a tutti nell'implacabile guaina delle fasce, l'affanno mi era montato alla gola e un sudorino mi aveva fatto sentire il suo brivido giù per la schiena. [...] Spogliandomi, sbirciavo disperatamente all'intorno se la mia disgrazia affliggesse qualche altro. Ad averlo in parecchi, il difetto sarebbe stato minore. Invece niente. Diritte, se non forti, in tutti. Io solo le avevo storte.¹¹⁵

Nella prima, il rendimento militare di Tomsich è direttamente commisurato alla sua voglia di non apparire inetto agli occhi di Maurizio; mentre, nella seconda citazione, il protagonista parla di un proprio difetto fisico per il quale l'unico rimedio sarebbe stato scoprirlo anche in altri. Tomisch, quindi, non punta alla cancellazione dei propri difetti, ma spera in un adeguamento: anche questo desiderio smaschera la sua voglia di riconoscersi, di essere come tutti. Maurizio è, in uno schema di questo tipo, il termine di paragone inarrivabile e, a un livello più profondo, un mezzo di affermazione sociale. Per questi motivi, a ben vedere, ogni desiderio e ogni pensiero di Tomsich si riflette su Maurizio. Si legga, ad esempio, cosa succede al momento della consueta rasatura:

Il barbiere! Quanti aspetti alteri ho visto crollare sotto un colpo di forbici. Ma non posso dire ch'io proprio ne soffrissi. [...] «Son brutto – pensavo, – e non ho nulla da perdere». Quanto invece ci avrebbero rimesso gli altri! Gioivo segretamente per quella che mi pareva una livellazione. D'ora in poi, brutti tutti. [...]

Mi sentivo soddisfatto della «livellazione»; pure avvertivo un'inquietudine che, accrescendosi, mi si schiarì del tutto appena scorsi al mio fianco Maurizio. Gli occhi mi corsero a quei suoi singolari capelli biondi, e sentii un tuffo al cuore.¹¹⁶

Tomsich, pensando a se stesso, si preoccupa di Maurizio, anzi, della sua bellezza e della possibilità che questa venga spazzata via, insieme ai capelli biondi, da un colpo di forbice.

Privare Maurizio della sua bellezza significa privarne anche Tomsich e, di conseguenza, privarlo del fondamento della sua autoaffermazione. In questo senso si deve

¹¹⁴ ID., *I nostri simili*, cit., p. 99.

¹¹⁵ Ivi, pp. 103-104

¹¹⁶ Ivi, p. 101.

leggere la ritrosia di Tomsich e la paura che lo prende quando, anche per Maurizio, arriva il momento della rasatura. Non deve sorprendere che all'estrema preoccupazione di Tomsich si contrappone la serenità di Maurizio: quest'ultimo è, infatti, l'elemento forte che non necessita di autoaffermarsi perché si sente già riconosciuto. Maurizio, dopo il taglio di capelli, continua ad essere «bello e fiero, per nulla menomato»:¹¹⁷ è per la sua non intaccata bellezza che Tomsich continua ad essere «orgoglioso della sua amicizia».¹¹⁸

Questa è la prima fase del loro rapporto: un'ammirazione che sconfinava nell'infatuazione, un sentimento che porta con sé aspetti discordanti tra i quali, come si è visto, domina una particolare forma d'invidia. La definizione migliore è quella che ne dà Tomsich stesso: un'«invidia ammirazione».¹¹⁹ Se questa è la prima fase, ne seguono altre: all'amicizia segue l'antipatia più spietata, all'ammirazione l'avvilimento. Ecco, per fare un esempio, una delle analisi di Tomsich sulla loro amicizia:

La nostra amicizia toccava così il suo culmine. Mi sentivo tuttavia inappagato, come se le mancasse qualche cosa. E successe allora che il mio attaccamento a Maurizio si basasse proprio su questo senso d'incompletezza, il quale mi crucciava un po' per sé stesso e un po' per qualcosa di oscuro che temevo gli subentrasse. [...]

Inoltre, approfonditosi il mio attaccamento a Maurizio, anche l'invidia si affinò, in modo del tutto sotterraneo. Ne fui cosciente appena il giorno che ci distribuirono *spada* e speroni.¹²⁰

Ho posto in corsivo la parola «spada» perché è un oggetto che, come si vedrà a breve, assume un significato simbolico nel corso del racconto. Per il momento, però, sarà bene concentrarsi sulle parole di Tomsich che confessa chiaramente l'invidia provata nei confronti del barone, arrivata al suo apogeo il giorno in cui ha finalmente sondato la differenza tra se stesso e Maurizio:

E il mio primo impulso, al solito, fu di ammirazione. Ma, al ritrovarmi tanto diverso da Maurizio, al quale mi ero fuso con tutte le mie aspirazioni, seguì un profondo avvilimento. Mi stizzii in seguito – e questo fu il sentimento più duraturo – di aver sentita tanta ammirazione per il «barone biondone».

«Oh bella, che ha di straordinario?» mi ripetevo con una rabbia che mi veniva proprio dalla sensazione, invano combattuta, che qualcosa di straordinario egli invece avesse. «È uno come tanti altri». Pure, quasi d'istinto, cercavo di imitare quel suo modo fiero e disinvolto d'impugnare la spada.¹²¹

¹¹⁷ Ivi, p. 103.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ivi, p. 116

¹²¹ Ivi, pp. 116-117

Maurizio è senz'altro uno specchio, ma uno specchio che, nei momenti di lucidità di Tomsich, riflette un'immagine capovolta: restituisce a Maurizio le sue qualità ed evidenzia a Tomsich i suoi difetti, che diventano ancora più ingombranti perché sottoposti a un confronto tanto difficile. È chiaro, dunque, che il loro rapporto, attraversato da correnti così discordanti, è naturalmente compromesso. La frattura avviene dopo un allontanamento di Maurizio che ferisce profondamente Tomsich. È l'inizio di una nuova fase del loro rapporto; al disinteresse e all'allontanamento di Maurizio fa eco la rabbia e la delusione di Tomsich che reagisce attaccando l'oggetto del suo desiderio: «Olà biondone / tagliati il nasone»¹²² è la frase che egli aggiunge alla caricatura del barone fatta dagli altri ragazzi. La frattura, però, viene presto ricomposta e Tomsich si riavvicina a Maurizio, sebbene afflitto dai soliti sentimenti contrastanti.

Il susseguirsi di emozioni appena delineato viene interrotto da un nuovo personaggio, Marcella, che turba gli equilibri e porta allo scioglimento la vicenda. Non è un caso, infatti, che nello stesso capitolo in cui entra in scena per la prima volta compare anche la carta del fante di spade che dà il titolo al racconto. Marcella e la carta rendono possibile il reale, e finale, riconoscimento di Maurizio da parte di Tomsich.

La donna è, inizialmente, un ostacolo per il protagonista, che vede in lei una fonte di distrazione per Maurizio che, dedicandosi alla giovane della quale si è invaghito, lo trascura. Allo stesso tempo, però, Tomsich comincia a provare, anch'egli, attrazione nei confronti di Marcella. La sua attrazione è, a ben vedere, un altro tentativo per conquistarsi la stima e l'affetto di Maurizio: se fosse riuscito a piacere a Marcella, avrebbe dimostrato a Maurizio di valere quanto lui, di essere come lui. Ma Tomsich va oltre perché, negli approcci con Marcella, opera una vera e propria sovrapposizione della sua immagine a quella di Maurizio: «se una cosa la fa "lui", posso farla anch'io!».¹²³ Un tentativo di emulazione che può, naturalmente, essere letto attraverso le categorie girardiane di desiderio mimetico e di rapporto triangolare.¹²⁴

Come nel primo racconto, anche in questo caso l'attenzione del protagonista è volta più all'antagonista che alla donna. Certo, con le dovute differenze: Luigi sposa Maria per mostrare la propria superiorità nei confronti di Pistacchio, mentre Tomsich cerca, non

¹²² Ivi, p. 120.

¹²³ Ivi, p. 141.

¹²⁴ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Bompiani, Milano, 2002.

riuscendo, di conquistare Marcella per conquistare Maurizio. La conquista, però, non gli riesce perché Marcella rifiuta il suo bacio e le sue attenzioni. Proprio questo rifiuto consente a Tomsich di osservare una scena della quale, solo successivamente, comprende la gravità:

Il mantelletto di Marcella, che cadde sull'erba.

Il cuore mi sali in gola. Un'ansia mai provata mi teneva. Serravo i denti e stringevo i pugni aguzzando lo sguardo. Dietro il pioppo un groviglio si mosse: Maurizio la baciava furiosamente sulla bocca sul collo e sul seno, che aveva scoperto slacciando la camicetta. Vedevo una mammella, tonda, e il capezzolo bruno.

Mi sentii la bocca piena di saliva e gli occhi doloranti. Tutto il sangue mi era affluito al capo. Quanto mi eccitava, ora, Marcella!

Poi mi sentii quasi offeso che Maurizio, di solito così riservato, le dimostrasse tutta quella foga.¹²⁵

Si tratta di uno stupro. A mettere al corrente gli allievi di questo evento è il capitano, il quale spiega che una giovane donna si è recata in caserma per denunciare uno degli allievi dal quale è stata «baciata a viva forza».¹²⁶ Tomsich capisce che si tratta di Marcella e, infuocato dal desiderio di rivalersi contro Maurizio, decide di autodenunciarsi pur essendo innocente. Intende vendicarsi di Maurizio, facendogli credere che Marcella lo ha tradito. Solo dopo, però, si rende conto che Marcella non può aver denunciato un semplice bacio, sia perché sa con certezza che Marcella e Maurizio si sono già baciati,¹²⁷ sia perché egli stesso aveva provato a baciarla e la ragazza non era rimasta turbata dall'avvenimento. Tomsich capisce che Marcella ha denunciato uno stupro, celato, per la vergogna, dietro un bacio: Maurizio l'ha stuprata sull'erba, lì dove Tomsich ha visto caderle il mantelletto e dove le ha intravisto il seno. Tomsich, quindi, paga una colpa che non ha commesso solo per la sua bruciante volontà di competere con il rivale.

Prima di concludere rivolgendo l'attenzione alla carta del fante di spade, è necessario mettere a confronto il protagonista di questo racconto con il protagonista de *I tre crocefissi*. Si è detto che Luigi ricorda personaggi come Alfonso Nitti ed Emilio Brentani, tuttavia, pur riconoscendo le caratteristiche che possono assimilare Luigi a queste figure, credo che sia Tomsich il personaggio che può davvero essere accostato ai protagonisti dei primi due romanzi di Svevo. Alla fine, è Tomsich il vero sconfitto. Egli si è autodenunciato per un crimine che non ha commesso e, invece della vendetta, ha regalato al suo antagonista – vero (sconosciuto) colpevole – la salvezza.

¹²⁵ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *I nostri simili*, cit., pp. 149-150.

¹²⁶ Ivi, p. 162.

¹²⁷ Questa informazione era stata riferita a Tomsich da un altro personaggio, il lombardo Baciucco.

Resta da chiarire il significato che sta dietro la carta del fante di spade. Per capire i rimandi interni al testo e la simbologia che essa assume, è sufficiente leggere la descrizione che ne fa Tomsich; essa «rappresentava un fante dai baffetti castani, gagliardo e con gli occhi fieri, che reggeva la spada piatta come un segnacolo».¹²⁸ Questa descrizione può essere confrontata con il pensiero dispregiativo rivolto a Maurizio un momento prima di autodenunciarsi: «in modo particolare mi erano antipatici quei suoi baffetti».¹²⁹ Il fante raffigurato sulla carta, che già a prima vista Tomsich trova familiare, somiglia a Maurizio. Il fante di spade è Maurizio. L'identificazione viene esplicitamente rivelata:

Solenne sereno e fiero, il fante richiamava non soltanto l'occhio rapace e i modi disinvolti e sostenuti del barone, ma persino qualcosa di sottile e ambiguo che in lui mi aveva sempre inquietato.¹³⁰

Preso da un momento di rabbia, Tomsich strappa la carta in pezzi sempre più piccoli, accanendosi in ultimo proprio sulla spada, unico frammento rimasto riconoscibile. La spada è, allora, l'oggetto che rimanda direttamente a Maurizio in una sorta di personificazione dell'oggetto. L'accanimento sull'oggetto è allora l'accanimento su Maurizio: distruggendo la spada del fante pare che Tomsich voglia privare Maurizio della sua stessa forza. Una distruzione che contiene in sé il punto più alto di ogni emozione, dall'odio all'amore, dall'ammirazione all'invidia, dalla venerazione alla delusione.

1.2.4. «Amo te che mi ascolti»

Gli interventi di Quarantotti Gambini su questo secondo racconto confermano le linee correttive già individuate ne *I tre crocefissi*. L'introduzione della tematica storica, però, permette di allargare il raggio d'azione perché è chiaro che, su una materia immersa in un preciso momento, il passare degli anni svolge un'azione significativa. Se durante il paragrafo precedente ho accennato alla questione storica e identitaria riferita alla città di Fiume, è possibile adesso completare il discorso, leggendo il modo in cui quella battuta si evolve nelle diverse redazioni. Nella redazione in rivista si legge: «Entrammo fingendo spavalda sicurezza e ci unimmo a una brigatella di giovani di varie parti d'Italia» (p. 1, I parte), mentre in S1932 e in E1949 compare solo: «Entrammo fingendo una sicurezza

¹²⁸ ID., *I nostri simili*, cit., p. 128.

¹²⁹ Ivi, p. 163.

¹³⁰ Ivi, p. 154.

spavalda, e ci dirigemmo verso una brigatella¹³¹ di giovani che facevano baccano a un tavolo d'angolo» (S1932, p. 91; E1949, p. 89). Nella redazione in rivista si fa riferimento ai giovani provenienti da varie parti d'Italia, un accenno che scompare nelle redazioni successive. Soprattutto se letta in relazione al passaggio successivo, non mi sembra affatto una modifica neutra. Sempre in rivista, infatti, si legge:

Ultimi arrivati, ci sentimmo da principio intimiditi e malcontenti. Al ricordo delle nostre case, una punta di angosciosa tristezza si faceva strada in noi, dipingendoci come insensibili alle affezioni umane quei giovani scalmanati. Italiani dell'altro versante, ci sentivamo ostili e diversi; e ne eravamo intimamente orgogliosi (p. 1, I parte).

Anche in questo caso, il periodo viene omissso sia S1932 che in E1949. Tali omissioni, a mio avviso, fanno parte di un sistema che punta a smussare gli aspetti strettamente legati alle terre di confine. Alla base di questa scelta è probabile ci sia anche la volontà di avvicinare il racconto, in occasione della sua pubblicazione in volume nel 1932, al pubblico italiano per il quale sarebbe stato difficile capire quanto fosse radicata la questione identitaria nelle terre di confine. È in questa direzione che confluisce anche il diverso trattamento riservato al cognome chiaramente di origine slava del protagonista. Sembra, infatti, che gli altri personaggi non riescano a pronunciarlo in maniera corretta. Sia il romano Baggioni che il colonello non riescono a chiamarlo nel modo giusto (il primo «Tomsik» e il secondo «Tòmsi»). Ma nella redazione in rivista a Baggioni e al colonello si aggiungeva anche l'istruttore di equitazione (anche lui lo chiama «Tomsik». p. 17, II parte) La correzione, in S1932 e in E1949, dell'atteggiamento dell'istruttore di equitazione può essere letta come un tentativo di depotenziare la questione identitaria che, se fosse stata reiterata dalla maggioranza dei personaggi con i quali Tomsich entra in contatto, avrebbe rischiato di caricare l'intero racconto di un'enfasi eccessiva che all'altezza del 1932 Quarantotti Gambini non sembra interessato a perseguire.

Come avevamo osservato per quanto riguarda Luigi, nel lavoro di correzione di questo secondo racconto anche Tomsich dà sempre meno l'impressione di osservare da fuori gli avvenimenti. Ad esempio, all'inizio del capitolo VIII in rivista si legge: «Partito Baggioni, sentii il bisogno di riordinare i miei pensieri» (p. 22, II parte), mentre in S1932 e in E1949 Tomsich esprime direttamente i suoi pensieri: «Appena partito Baggioni, cominciai a sentirmi inquieto» (p. 130, p. 132)

¹³¹ «Brigatella» viene sostituito da «gruppo» in E1949 (p. 89).

Se finora si è parlato meno delle varianti linguistiche e sintattiche è perché esse sostanzialmente seguono lo stesso schema individuato per il primo racconto. Tuttavia, rispetto a *I tre crocefissi*, si assiste a un perdurare di alcuni toscanismi anche in E1949. Ad esempio, l'espressione «perché m'hai gabbato?» resta identica sia in rivista (p. 6, I parte) che nelle due redazioni in volume del 1932 (p. 98) e del 1949 (p. 97); così come anche la frase «ti fo cazzottare». Ho riportato questi casi perché sono quelli che si discostano da una norma che, fino a questo momento, sembrava costante: perciò è giusto interrogarsi sui motivi di tale discrepanza. Sento di poter escludere che essi siano refusi, sia perché sarebbe strano il fatto che per ben due volte siano sfuggiti all'autore, sia perché non si tratta di un'unica espressione. L'aspetto interessante è che le stesse espressioni a volte vengono sostituite: in S1932 si legge «faccio» al posto di «fo», come avviene per la frase «Domani mi fo consegnare!» (p. 32, II) che diviene «Domani mi faccio consegnare» sia in S1932 (p. 143) che in E1949 (p. 144). La mia ipotesi è, allora, che Quarantotti Gambini abbia eliminato tali espressioni quando a pronunciarle è il fiumano Tomsich, ma le abbia lasciate quando sono, invece, pronunciate dal romano Baggioni. Con una precisazione: è Tomsich a dire «ti fo cazzottare» e, in quel caso, l'espressione resta invariata in tutte le redazioni. Un importante ruolo potrebbe essere stato svolto dalla volontà mimetica che Tomsich, in quel momento in una condizione di debolezza e di mascherata forza,¹³² dimostra nei confronti del temibile Baggioni.

Contrariamente a quanto avviene per i toscanismi, ci sono elementi che subiscono una chiara e sostanziale modifica: si tratta di tutti i termini connessi alla sfera dell'eros. Esemplificativo in questo senso mi pare il cambiamento di tre termini: «posseduta», «pura» e «amante», presenti sia nella redazione in rivista sia in S1932. In E1949, questi vengono sostituiti, rispettivamente, da «stuprata», «vergine» e «violatore». È chiaro che la lettura è completamente diversa soprattutto guardando all'opposizione fra «posseduta» e «stuprata», e a quella tra «amante» e «violatore»: i termini utilizzati in E1949 sono completamente estranei alla dimensione amorosa e tendono piuttosto a evidenziare la violenza della quale è stata vittima Marcella. Ai cambiamenti di questi termini, fa eco una maggiore libertà nel trattamento del tema erotico in E1949:

¹³² È Maurizio che, secondo Tomsich, avrebbe picchiato Baggioni. Ma è una sua costruzione difensiva e nulla lasciava intendere che, all'inizio della storia, Maurizio avrebbe davvero preso le sue difese in maniera così alacre.

Ero agitato, in sudore, e non riuscivo più a stare fermo sul tavolaccio. Sentii urgermi, a un tratto, il bisogno di mettermi nudo. Col cuore in gola, quasi Marcella fosse lì, cominciamo già a spogliarmi di nuovo [...] (p.155).

Il desiderio di spogliarsi è qui direttamente connesso al pensiero di Marcella: è una tensione erotica della quale non c'è traccia nelle redazioni precedenti, tanto che l'intero periodo compare unicamente nell'ultima redazione. Una prosasticità della sfera erotica che si riflette anche nella descrizione fisica di Marcella: essa diviene realistica, in E1949, quando il suo seno diviene «olivastro» (p. 155), in accordo al modo in cui è stata descritta la sua carnagione al momento della prima apparizione: «colorito quasi olivastro del volto» (E1949, p. 127). Non più, dunque, la «bianca e rotonda mammella» (p. 30, III parte in rivista; S1932, p. 153), immagine di chiara ingenuità classicista.

Quarantotti Gambini tende, costantemente, alla ricerca di una perfezione anche formale e lo fa in modo minuzioso. In fondo, come gli scrive Saba:

Sento con piacere che perdi (leggi guadagni) delle ore a mettere a posto delle cose piccolissime, e che non ti annoi. Ho molta fiducia nel tuo istinto, e non credo che tu possa cambiare in peggio. Ad ogni modo, questo lavorare sulle proprie cose serve molto a perfezionare nella forma, intendo per le cose future.¹³³

Con questa lettera, il poeta, illustrando un *modus operandi* reiterato, apre la strada all'ultimo racconto de *I nostri simili: La casa del melograno*.

1.2.5. «Lavorare sulle proprie cose»: La casa del melograno

Il terzo e ultimo racconto de *I nostri simili* è il più maturo della raccolta. Scritto nel 1932 e apparso direttamente in volume, racconta la storia di Guerino che, come Luigi e Tomsich, è protagonista e narratore omodiegetico. La narrazione che Guerino fa della vicenda è interamente svolta su un filo che si riannoda tra il passato e il presente. *La casa del melograno* è, anche in questo senso e non solo in successione cronologica, il diretto antecedente del successivo romanzo, *La rosa rossa*.

Guerino è un reduce della Prima Guerra Mondiale, fatto prigioniero in Russia, e poi tornato nella sua Istria, nella casa del melograno che dà il titolo al racconto. Nella terra delle sue origini, il protagonista non solo deve misurarsi con la realtà storica, confrontando la propria esperienza della guerra con l'esperienza altrui, ma deve anche

¹³³ Saba a Quarantotti Gambini, 7 luglio 1932. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 14.

tornare a vivere in un mondo che trova profondamente diverso da quello che ha lasciato, soprattutto per la morte della madre e l'arrivo di una giovane donna.

La continua oscillazione fra il presente e il passato, fra la storia universale e la storia personale, è evidente sin dall'inizio della narrazione, quando Guerino racconta gli eventi che lo hanno portato a riottenere la libertà dopo la prigionia e che lo hanno ricondotto a casa. In questo senso, un ruolo importantissimo è giocato dalla nostalgia nei confronti della madre che, assente dalla vita di Guerino al momento del racconto, è pur presente come catalizzatore di ricordi positivi: l'immagine positiva della madre morta è sempre contrapposta all'immagine negativa del padre ancora vivo. Il procedimento è quello espresso dallo stesso Guerino all'inizio della storia, in un momento ancora precedente alla scoperta della morte della madre:

Rivedevo mia madre, ma con lei combattevo, nebbiosa, l'immagine canuta di mio padre. Tentavo di trattenere a ogni costo i tratti della mamma scacciando quelli del babbo; e mi sentivo angosciato perché il babbo, più vecchio di vent'anni, era forse morto durante la mia assenza.¹³⁴

L'angoscia provata da Guerino al pensiero che il padre fosse morto per la preferenza accordata alla madre è destinata a una completa inversione quando scopre che è proprio il genitore più anziano a essere sopravvissuto:

Sentivo tutta l'inutilità del mio ritorno, e guardavo quel povero locale che ci serviva da entrata e da tinello, con la scala di legno di faccia all'uscio. Mi pareva immiserito, più piccolo e più disadorno di quando lo avevo lasciato. La casa del melograno! Che cosa avrei fatto, in quella casa di campagna con mio padre contadino? Era meglio se restavo in Russia.¹³⁵

Il senso di colpa provato nei confronti del padre si riflette, dopo la triste rivelazione, tutto sulla madre, con ancora più veemenza quando scopre che la madre è venuta a mancare nell'autunno del 1916:

– Nell'autunno del '16! Un lampo mi agghiacciò. In quell'autunno... e riapparvero i cosacchi immobili sull'altra sponda. Forse quella notte, quando mi scostavo dal compagno che invocava soccorso, la mamma moriva. E io stesso avevo rotto il filo della sua vita non aiutando il compagno. Riudio quel lamento: – Mamma! – Poi quel gorgoglio, poi più nulla. «L'ho uccisa!»¹³⁶

L'abbandono del compagno e la sua morte si sovrappongono alla morte della madre e così il senso di colpa di Guerino si moltiplica come se i due eventi potessero davvero essere legati, e l'uno fosse la diretta conseguenza dell'altro. Per tutto il racconto, come

¹³⁴ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *I nostri simili*, cit., p. 171.

¹³⁵ Ivi, p. 175.

¹³⁶ Ibid.

avviene in questo passaggio, Quarantotti Gambini fa scaturire da un evento presente un ricordo passato, un'analessi che termina con un brusco ritorno al presente narrativo. Il racconto principale riprende dal momento in cui è stato interrotto senza alcun commento. Ad esempio, così Guerino si riconnette al presente della narrazione nel passo sopracitato: «Buttai giù quattro bocconi senza appetito».¹³⁷ Insieme al dolore per la morte della madre e alla sorpresa per la sopravvivenza del padre, innesca il racconto la curiosità per Luisa, una giovane donna che Guerino trova in casa sua al ritorno. Tale curiosità è motivata sia dall'attrazione che avverte per Luisa, sia dal sospetto che la donna abbia una relazione con il padre. Questo sospetto diviene una vera e propria ossessione, tanto che la storia di Guerino si configura come un inseguimento verso la risposta a questa domanda per lui fondamentale. È chiaro che un sospetto di questo genere acuisce l'antipatia di Guerino nei confronti del padre, nonostante la benevolenza che quest'ultimo gli dimostra. Il fatto stesso di cercare la risposta raccogliendo indizi fittizi, invece che chiedere direttamente al padre, è indicativo di quanto il loro rapporto sia stato complicato dalla prolungata assenza di Guerino e dalla comparsa di Luisa. La giovane donna si pone, tra i due uomini, come simbolo della discordia: intendo dire che i momenti in cui Guerino pensa che la preferenza di Luisa sia rivolta al padre invece che a lui, sono anche gli istanti in cui il suo rancore nei confronti del genitore si fa più evidente. E, infatti, il primo sentimento di fastidio nei confronti del padre, non legato più al passato bensì a un momento presente al tempo della narrazione, è avvertito da Guerino quando il genitore, parlando della morte della madre, nomina Luisa con troppa familiarità (cap. III).¹³⁸

Proprio utilizzando Luisa come metro, Guerino comincia idealmente a sondare le differenze tra se stesso e il padre. Il primo terreno su cui avviene questo scontro è quello dell'avvenenza fisica: il genitore è per Guerino ancora bello e questa duratura bellezza lo irrita: «Gli portai rancore a trovarlo ancora bello sotto la canizie, quasi ringiovanito».¹³⁹ Guerino, per sua stessa ammissione, perde questo confronto: «Ero più brutto, ma preferivo essere così».¹⁴⁰ La bellezza del padre, unita alla passione per le donne della quale Guerino è a conoscenza, lo portano immediatamente a guardare al genitore con aria di sfida, che si concretizza in un'osservazione attenta delle sue caratteristiche fisiche:

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ivi, p. 178.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ivi, p. 209.

Gli osservavo la fronte, gialla sotto i capelli candidi, e mi chiedevo perché fosse piaciuto alle donne. Scarno nel volto, ravvivato dagli occhi color nocciòla, era ancora bello, ma di quella bellezza un po' compiaciuta che non si accorda con la canizie. L'età gli aveva risparmiato la regolarità dei tratti, disseminando però il volto di minutissime rughe: nulla era ingrossato o impicciolito, ma a spiacere era appunto questa regolarità innaturale. Sembrava un puttino avvizzito. Vi rimediava assumendo quella sua aria corrucciata; ma, quando nell'intimità la smetteva per sorridere un po' melenso (era invece astuto), pareva, con quelle rughe in più, un pupazzo inciso nel legno, come quelli che avevo visto in Russia. Di pupazzo aveva anche il rosso delle guance, che spiccava sulla carnagione gialla, e le orecchie grosse che lo tradivano contadino.¹⁴¹

È chiaro, da questa descrizione, che Guerino riconosce la bellezza del padre ma, al tempo stesso, necessita di condirla di difetti forse proprio per non rendere vano il confronto. In questi difetti, rientra anche la condizione sociale del padre a cui Guerino riconosce di aver compiuto una scalata che l'ha portato a diventare, accumulando ricchezze, un padrone, abbandonando le istanze che aveva da contadino. Infatti, al nuovo *refrain* del padre, «Credetemi che un padrone ci vuole», Guerino contrappone tutta la propria rabbia per l'ipocrisia del genitore:

Il vecchio si è arricchito coi loro sudori e adesso che, ruba di qua e ruba di là, è anche lui un "padrone", te li istupidisce senza che sappiano dir parola. Perché non gli gridano: «Trent'anni fa, quando eravate un povero diavolo, non parlavate certo così?».¹⁴²

Se i terreni di scontro sfociano anche nella dimensione sociale, il principale contrasto resta, però, sempre Luisa. È lei il personaggio che, più di tutti, muove la narrazione e anima il protagonista. Guerino coglie ogni occasione per confermare la sua idea iniziale: ovvero che la ragazza sia l'amante del vecchio. Egli crede di avere una definitiva conferma del suo sospetto quando, nel capitolo VI, vede il padre accarezzarla: «Non c'è dubbio! Non c'è dubbio! – pensavo. – Come ho fatto a non capirlo subito? Se la intendono. Hanno passato la notte assieme, ed egli la accarezza ancora!».¹⁴³ Ma anche questo indizio, come gli altri raccolti da Guerino, si rivela sbagliato. La realtà è ben diversa: come gli confesserà il padre in punto di morte, Luisa è la sua sorellastra.

È interessante notare come Quarantotti Gambini, in vista di questa confessione, dissemini il testo di indizi rivelatori che per gran parte del racconto sembrano, in realtà, confermare al lettore, che vede tutto attraverso lo sguardo di Guerino, la possibilità di una relazione fra il vecchio e la giovane. Uno di questi indizi è rappresentato dalla complicità

¹⁴¹ Ivi, pp. 182-183.

¹⁴² Ivi, p. 206.

¹⁴³ Ivi, p. 200.

tra il padre di Guerino e Luisa, in seguito a una domanda del padre, incuriosito dalle donne russe. Luisa, aspettando la risposta di Guerino, si abbandona a una risata provocatoria, dichiarandosi sicura che Guerino non ha mai toccato una donna; quindi, nulla potrebbe sapere delle ragazze russe. Il giovane non solo resta ferito dalle parole di Luisa ma considera anche che, per parlare in questo modo, la ragazza si sia già «lasciata *toccare*», immaginando che l'amante della donna possa essere proprio il padre:

Quell'uscita mi dispiacque anche per un'altra ragione; perché da essa la giudicai male. Sembrava che si fosse già lasciata *toccare* dagli uomini e che non le rincrescesse di farlo sapere. Guardando un po' lei e un po' me, mio padre rideva con dei piccoli sussulti in gola, e pareva tossisse. Smise, e ci fu un momento di silenzio.

[...]. Mi pareva che quel riso rivelasse una tresca. E, tra quei due, mi sentivo male, mi sentivo di troppo.

«Che sia stato lui a *toccarla?*» mi chiesi soggiungendo con rancore mio padre. «Forse se la intendono e hanno l'impudenza di farmelo capire subito il primo giorno che sono qua».¹⁴⁴

Ciò che appare evidente è che Guerino deve combattere due battaglie: contro quello che vede – perché, in fondo, vede solo quello che teme – e contro se stesso – perché la sua paura si fa sempre più radicata. Egli, infatti, non solo deve fronteggiare l'idea nauseante che il padre possa davvero intrattenersi con una ragazza tanto giovane, ma deve anche combattere contro la propria gelosia e contro l'immagine ideale che la sua mente ha costruito di Luisa, immagine alla quale, naturalmente, la ragazza sfugge.

Un altro apparente indizio del rapporto tra il padre e Luisa, Guerino crede di ravvisarlo nel comportamento del genitore, il quale sembra desiderare che i due giovani vadano d'accordo.

Il modo di fare di mio padre mi lasciava assai perplesso. Pareva desideroso di una maggiore confidenza tra me e Luisa. Mi parlava di lei con affetto, guardandomi negli occhi se approvavo. – Non ti pare, – mi domandava, – che sia una brava ragazza? – E mi fissava. – Ah? – insisteva. Mi sentivo allora a disagio. Avrei voluto guardare da un'altra parte.

– Sì, sì, – rispondevo in fretta; – è brava.

Un giorno ci sorprese che scherzavamo sulla scala. Luisa voleva salire e io la trattenevo per il polso. Ci sorprese che ridevamo come due ragazzi; e, con mia meraviglia, non rimase seccato [...].¹⁴⁵

Guerino si accorge della stranezza dell'atteggiamento paterno ma non si smuove dal suo sospetto che, al contrario, si radica ancor di più al momento della cena, quando il protagonista constata che «desideravano, evidentemente, restar soli».¹⁴⁶

¹⁴⁴ Ivi, pp. 183-184.

¹⁴⁵ Ivi, p.197.

¹⁴⁶ Ivi, p, 198.

Alle presunte conferme derivanti dai comportamenti di Luisa e del padre, Guerino aggiunge altri elementi. In particolare, è interessante osservare quello che avviene durante una conversazione con il cugino Romoletto: nel tentativo di rispondere ai suoi dubbi su Luisa, Guerino incappa in errori grossolani che, non solo non gli dicono nulla sulla ragazza, ma instillano il dubbio anche negli altri. Romoletto, infatti, come Guerino, non sa perché Luisa si trovi a casa sua. Il non sapere di Romoletto è interpretato dal protagonista come la conferma che qualcosa di losco tra il padre e la donna stia effettivamente accadendo. Se nulla è rivelato sulla presenza della donna nella casa del melograno, Romoletto, però, rivela a Guerino l'identità della madre di Luisa: «quella donna di Fiume, vestita con pretesa, ch'era sposata con quell'impiegato di posta che poi è stato trasferito, e lei invece è rimasta qua..., in una casetta...in campagna...». ¹⁴⁷ È un momento, questo, per il lettore preparatorio alla rivelazione perché Quarantotti Gambini è ben attento a non far pronunciare a Romoletto la parola 'padre', lasciando che parli solo del marito della madre di Luisa.

Il ruolo di Romoletto, però, non si esaurisce in questa rivelazione: egli, infatti, contribuisce alla delineazione della tematica storica e acquista, nei confronti di Guerino, una posizione interessante perché, specularmente al padre, si configura come un elemento di paragone per sondare e giudicare se stesso. Se all'inizio Guerino constatata che Romoletto «era sempre uguale, col viso di bamboccio e i capelli neri ricciuti», ¹⁴⁸ gli basta poco per accorgersi che quell'immagine non corrisponde totalmente all'uomo che si trova di fronte:

Romoletto aveva combattuto in Italia, al Piave. Tornato in licenza da Radschersburg, aveva disertato assieme a tre compagni dell'esercito austriaco fuggendo una notte in barca verso la costa italiana.

– Mi sono guadagnato la medaglia d'argento! – concluse con soddisfazione. ¹⁴⁹

L'ira e il fastidio di Guerino sono incontenibili: «La mia meraviglia crebbe insieme al dispetto». ¹⁵⁰ Non solo Guerino è costretto ad ammettere che l'uomo che ha davanti non è più il ragazzo preso in giro da tutti, ma deve anche ammettere di essere di fronte al testimone di un altro tipo di esperienza militare, più riuscita della sua. Guerino si rende

¹⁴⁷ Ivi, p. 191.

¹⁴⁸ Ivi, p. 188.

¹⁴⁹ Ivi, p. 189.

¹⁵⁰ Ibid.

conto, in quel momento, che gli eventi della sua vita non lo hanno reso diverso o migliore rispetto ad altri:

L'incontro con Romoletto mi aveva inquietato perché compresi che anche per gli altri quei tre anni erano stati pieni di esperienze. Credevo di essermi guadagnato una superiorità su tutti e di poterla far valere; invece c'era chi aveva vissuto quanto me, e senza restare indietro con gli studi.¹⁵¹

Nonostante questa prima constatazione, però, Guerino prova comunque a far prevalere la prima immagine, quella del bambino un po' stupido, sulla seconda, quella dell'uomo decorato. Un'occasione gli è offerta da una discussione sulla storia contemporanea. Guerino si trova isolato perché Romoletto,¹⁵² come il padre, è ancorato a un'idea conservatrice: quando Guerino invoca la rivoluzione, Romoletto si indigna, convinto che la rivoluzione «è proprio quella che bisogna evitare!». ¹⁵³ Guerino, di fronte al cugino, difende con forza le istanze rivoluzionarie, sorprendendosi di se stesso dal momento che, quando era in Russia, la sua posizione era la stessa del cugino, mentre «adesso gridavo inviperito a Romoletto le idee di Voronin come se le avessi sempre condivise». ¹⁵⁴

Significativamente, la tematica storica si riallaccia subito alla tematica amorosa e, quindi, alla presunta storia di Luisa con il padre di Guerino. Romoletto, nel momento più acre della discussione, tira in mezzo quella relazione nel tentativo di zittire il cugino:

– Il libero amore! Come quello di tuo padre con Luisa?

Mi sentii tutto il sangue al capo:

– Chi ti dice...

– Chi mi dice? Me l'hai detto tu stesso!

Restai male, ma mi calmai. Dopo un po' ci lasciammo, e tornai verso casa, dimentico del proposito di non rimettervi più piede. Avevo una fame da mangiare i sassi; e, sebbene esitassi a confessarmelo, non vedevo l'ora di rivedere Luisa.¹⁵⁵

Il passaggio dalla storia collettiva alla storia individuale si completa con il desiderio di Guerino di tornare a casa per rivedere Luisa, vero e proprio veicolo emozionale del racconto. Nel rapporto fra Guerino e Luisa, Quarantotti Gambini introduce un nuovo piano conoscitivo: il piano dell'immaginazione. La nuova dimensione si basa su quello che Guerino *immagina* di compiere mentre guarda Luisa e su quello che *immagina* di

¹⁵¹ Ivi, p. 192.

¹⁵² Il nome scelto per il personaggio rimanda, forse, a quest'idea conservatrice. Romoletto è un derivato di Romolo, fondatore di Roma. Non a caso, Romoletto sceglie di combattere al fianco dell'Italia.

¹⁵³ ID., *I nostri simili*, cit., p. 210.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ivi, p. 211.

poter fare per darle una migliore impressione di se stesso. Si possono citare due episodi. In particolare, per quanto riguarda la prima situazione, esemplare è il momento in cui Guerino chiama Luisa per farsi sistemare il letto:

Come si chinava le vedevo il principio dei seni; si accorse e mi gettò un – Asino! –, ma non portò la mano alla scollatura. [...] Io sentivo un tiepido capogiro; e, quando mi passò vicina urtandomi, fui sul punto di serrarla alla vita. Calda di sonno e di fermenti, forse non avrebbe reagito.[...] Quella notte non seppi prender sonno. La immaginavo spogliarsi, disseminando qua e là la biancheria, e poi entrare a letto. Mi raccoglievo a gustare il tepore del mio, come s'ella mi fosse vicina e potessi prenderla appena volevo. Ma stavo fermo e rimandavo quel momento godendolo intanto nel pensiero.¹⁵⁶

Per la seconda, solo qualche riga più avanti:

Pensai che potesse giudicarmi stupido perché non avevo tentato. [...] Mi rizzai a sedere col capo in tumulto: «Sì, sì, tento!». Ma no, ero pazzo: se mio padre... Udii in quella uno scricchiolio: Luisa che si voltava nel letto. La immaginai nel sonno, abbandonata e discinta. Non seppi più trattenermi: «Tento!»¹⁵⁷

E, addirittura, Guerino immagina di poter capire, da quel tentativo, la verità sui rapporti tra lei e il padre: «Poi piano piano sarei entrato nella sua stanza. Se col vecchio se la intendeva, avrebbe lasciato fare credendomi lui. Se no, avrei detto: – Sono io, Guerino...Non aver paura».¹⁵⁸

La storia di Guerino è dunque, allo stesso tempo, inseguimento di una risposta e inseguimento di una donna. Egli rincorre Luisa sin dalla prima volta in cui la vede. E se è vero che la repentinità del sentimento di Guerino si fonda anche sul desiderio di gelosia (e di rivalsa) nei confronti del padre, non è possibile negare che i sentimenti espressi dal protagonista siano sinceri. Il giovane dimostra di essere veramente interessato alla donna per tutta la durata del racconto, anzi è un sentimento che matura e che fa maturare Guerino. Infatti, nei comportamenti del giovane dopo la scoperta della loro parentela è possibile sondare la differenza tra l'inizio e la conclusione della storia: Guerino, al contrario di Luigi e Tomsich, non è egoisticamente concentrato su se stesso, ma è concentrato su Luisa. I momenti in cui si avverte la preoccupazione di Guerino sono disseminati nel testo, a partire dagli istanti immediatamente successivi alla rivelazione paterna, quando Guerino rinuncia a fare l'amore con Luisa e sceglie di proteggerla non

¹⁵⁶ Ivi, p. 195.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 195-196.

¹⁵⁸ Ibid.

mettendola al corrente della verità.¹⁵⁹ Successivamente, sceglierà di partire e lasciarle parte delle terre ereditate dal padre. Non si tratta di un abbandono, ma di un gesto di profondo affetto e consapevolezza.

Luisa segna l'impossibilità di restare e la necessità di partire: «“Addio!”, la salutai tra me con un nodo in gola».¹⁶⁰ La storia di Guerino, in maniera perfettamente ciclica, si chiude con il richiamo al passato, accompagnato stavolta da ciò che lo attende:

Con gonfio affetto rivedevo da una parte la goffa figura e l'impacciato sorriso di Voronin, il mio amico giunto tanto in alto; con un lieve senso di vertigine guardavo spalancarsi dall'altra, pieno di promesse nelle praterie sconfiniate e nelle città che sfiorano le nubi, il Nuovo Mondo.¹⁶¹

Prima di gettarsi incontro al Nuovo Mondo, significativamente Guerino raccoglie una scaglia dall'albero di melograno «per ricordo e portafortuna, come il giorno lontano ch'ero partito per la guerra in Galizia».¹⁶² La scaglia simboleggia il profondo attaccamento alle proprie radici e, al tempo stesso, si pone come misurazione del tempo. Nel gesto di Guerino si riconoscerà Paolo Brionesi Amidei, protagonista de *Gli anni ciechi*, che, tornato nella sua Istria ormai annessa alla Jugoslavia, porterà con sé un ramoscello per ricordo e portafortuna.

1.2.6. «Caro P. A.»

Caro P. A., mando oggi il tuo manoscritto. Gli appunti, di cui abbiamo parlato, fra giorni. Scrivimi il tuo nuovo indirizzo.
Affettuosamente, tuo Bobi.¹⁶³

Con queste parole Bazlen si riferisce, probabilmente, a *La casa del melograno*. Purtroppo, non c'è notizia del manoscritto di cui parla Bobi, né tantomeno degli appunti a esso riferibili. Tuttavia, sebbene non sia possibile confrontare S1932 con una versione antecedente, è però vero che le varianti che intercorrono tra S1932 ed E1949 siano di per sé abbastanza interessanti da giustificare un'attenta valutazione. Esse volgono, nella grande maggioranza dei casi, a ridistribuire le impressioni del narratore che l'autore tende, di volta in volta, ad accentuare o ad attenuare. Tali effetti sono ottenuti anche

¹⁵⁹ Guerino conserva sempre alcuni dubbi sulla rivelazione del padre. Egli, infatti, non crede fino in fondo che quella raccontatagli dal padre sia la verità.

¹⁶⁰ ID., *I nostri simili*, cit., p. 267.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Bazlen a Quarantotti Gambini, 26 luglio 1932. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 15.

tramite minimi cambiamenti: ad esempio, per accentuare la familiarità di Luisa in casa di Guerino in E1949 si legge: «Qui tutti credevamo fosse morto» (p. 174), al posto di «credevano» in S1932 (p. 172). L'impiego della prima persona plurale contribuisce a disegnare Luisa come una presenza costante in casa, presenza della quale Guerino, appena arrivato, non poteva essere a conoscenza. Questa operazione è in funzione anche nel momento in cui Guerino apprende la notizia della morte della madre, momento maggiormente connotato in E1949 quando, al momento di silenzio presente in entrambe le edizioni, si aggiunge: «si udi soltanto lo scoppiettio del fuoco. Mi volsi al focolare e sentivo le lacrime rigarmi il viso» (pp. 174-175).

C'è, però, un episodio che tra le due redazioni subisce una trasformazione maggiore: il lunghissimo *flashback* in cui Guerino racconta la sua relazione con una bellissima ragazza russa prima del ritorno a casa. È soprattutto un particolare a catalizzare l'attenzione: la verginità della ragazza russa, presente esclusivamente in E1949. In S1932 si legge: «La presi con grande naturalezza. Lasciò fare come se la faccenda non la riguardasse. – Ancora una tazza di tè? – mi chiese scendendo dal letto e ricomponendosi la gonna. – Domani – risposi. Tornai e comincio subito a spogliarsi» (p. 224). Ma in E1949 si legge invece: «La presi di lì a poco. Lasciò fare come se la cosa non la riguardasse, e ciò mi sorprese perché trovai ch'era vergine (corsivo mio). – Ancora una tazza di tè? – mi domandò più tardi. – Domani – risposi. Tornai e comincio subito a spogliarsi» (p. 227). Con questo espediente, a ben vedere, Quarantotti Gambini risemantizza l'intero episodio trasformandolo in un evento fondamentale per l'educazione sentimentale di Guerino. Si tratta, forse, di una risposta alla recensione di Montale apparsa su «Pègaso» nel gennaio del 1933, in cui il poeta genovese aveva bollato il *flashback* come un episodio di cattivo gusto: «C'è anche qui qualcosa che guasta; l'episodio della ragazza russa che va da pag. 222 a pag. 226, e non lega col resto e dà una nota di cattivo gusto che meraviglia in un autore tanto serio».¹⁶⁴

Oltre l'aggiunta della verginità, infatti, si assiste ad una forte attenuazione dell'erotismo e della sensualità della ragazza russa, qualità che rischiavano di distrarre il lettore da Luisa che, idealmente, avrebbe dovuto essere l'unico idolo erotico all'interno della narrazione. Per rendere più chiaro il mio discorso credo sia opportuno affidarsi al

¹⁶⁴ E. MONTALE, P. A. Quarantotto Gambini, *I nostri simili*, «Pègaso», cit., p. 124.

testo e commentarlo di volta in volta, cominciando dalla prima parte dell'analessi, nella quale Guerino presenta la sorella della giovane russa. In S1932 si legge:

La ragazza, che doveva toccare appena la ventina ed era bionda con gli occhi grigi, mi guardava un istante annoiata, poi si aggirava per la stanzetta toccando ora una lente ora una forbice. [...] (era bella; alta ed eretta, con la vita flessuosa e i seni un po' pesanti). [...] Si alzava la gonna e riponeva con semplicità i biglietti sotto un legaccio. (pp. 222-223)

In E1949 di questa ragazza si dice solo che «era bionda con gli occhi grigi» (p. 225), mentre le qualità che si leggono in S1932 vengono riferite alla ragazza con la quale Guerino intrattiene davvero una relazione: «Vestiva di grigio semplicemente ma in modo da far risaltare la snellezza della persona, i seni eretti, il collo agile e pieno» (p. 227). In questo modo, Quarantotti Gambini, per prima cosa, ha ristabilito un equilibrio narrativo che rischiava di disperdersi, caricando di sensualità un altro soggetto ancora.

A questa concentrazione dell'erotismo, si associa la vera e propria attenuazione. Se in S1932 si legge:

Poi si muoveva sempre con quell'espressione assente e con gli occhi che pareva guardassero al di là delle cose, e tornava a soppesarsi i seni, che aveva un po' grossi ma perfettamente giovani. Quando sedeva per prendere il tè, accavallava le gambe snelle e lunghe, e in quell'atto socchiudeva con piacere gli occhi al vedere come la coscia sbocciasse bianca fuori dal nero lucente della calza. Poi posava con semplicità la tazza sul grembo, che non guardava mai: era di un biondo rame in contrasto coi capelli pallidissimi (p. 225).

In E1949, il periodo viene completamente stravolto:

Camminava a passi lunghi, e aveva lo sguardo sempre assente e la voce annoiata. Girando per la stanza si toccava i seni, quasi soppesandoli, oppure ferma davanti al samovar, volgendomi la schiena, si accarezzava lentamente come sopra pensiero una natica (p. 227).

Non c'è traccia delle gambe snelle e lunghe o della carica erotica sottesa al gesto di accavallarle, non c'è più il compiacimento della ragazza che sembra quasi godere della sua stessa bellezza e sensualità e non c'è nemmeno la tazza poggiata sul grembo.

Un depotenziamento simile a quanto avviene nella sfera erotica caratterizza anche il personaggio Romoletto che vede, in E1949, fortemente attenuato il suo ruolo di antagonista nei confronti di Guerino. Si tratta di piccoli cambiamenti che, però, nella logica del testo acquisiscono un'importanza tale da lasciar presagire alcuni tratti distintivi dell'evoluzione della scrittura di Quarantotti Gambini. In particolare, è un buon esempio l'assenza, in E1949, del momento in cui Guerino, *immaginando* di recarsi in camera di Luisa, pensa a Romoletto: «Chi avrebbe saputo osare altrettanto? Romoletto non certo».

(S1932, p. 193). Se questa frase sparisce in E1949 è perché Quarantotti Gambini si è accorto di aver esasperato un antagonismo che, al contrario di ciò che avveniva nelle storie di Luigi e di Tomisch, non trova una giustificazione nel testo, visto che i sentimenti di Guerino verso Luisa sono reali. L'accento di Luigi a Pistacchio mentre abbraccia Maria, o i pensieri di Tomsich verso Maurizio mentre tenta la conquista di Marcella appaiono, nella nuova edizione de *La casa del melograno*, fuori luogo.

Come si è detto, Romoletto è il personaggio attraverso il quale la Storia entra nella narrazione. È facile immaginare, vista la grande distanza cronologica tra le due redazioni, che anche per questo tema si impongano varianti significative. Innanzitutto, Romoletto partecipa all'impresa di Fiume e introduce nel racconto l'immagine di d'Annunzio. Sia l'evento che il personaggio vengono presentati in maniera diversa nelle due redazioni: in S1932, Fiume viene definita «città olocausta» (p. 218), per diventare «città di vita» (p. 221) nell'edizione del 1949. Entrambe le espressioni sono dannunziane, viene dunque da chiedersi in che direzione confluisca questo cambiamento e perché sia stato apportato. Una prima spiegazione può essere rintracciata in una possibile diversa connotazione della città: i due termini, infatti, appaiono in aperta opposizione e, per questo motivo, si potrebbe pensare che Quarantotti Gambini abbia voluto accentuare ora l'uno, ora l'altro, dei due aspetti. A un intervento di questo tipo bisogna accostare anche il comportamento di Luisa e la reazione della donna quando si introduce d'Annunzio, che la ragazza definisce «quell'ufficiale calvo che si fa sempre fotografare» (S1932, p. 219; E1949, p. 222). In entrambe le edizioni, Romoletto risponde a Luisa dicendo che «D'Annunzio è l'asceta della nuova Italia» (S1932, p. 219; E1949, p. 222). Questa la reazione di Luisa in S1932: «Luisa sbatté due o tre volte le palpebre. Pareva assai poco persuasa. – Ah! – disse, e non fiato più» (p. 219) mentre, di quella perplessità in E1949 non c'è traccia. Leggendo le due varianti come complementari, l'una strettamente legata all'altra, è plausibile pensare che Quarantotti Gambini abbia cercato, in E1949, di smussare sia i riferimenti che potessero apparire dispregiativi nei confronti di d'Annunzio, sia quegli elementi troppo legati al mito della 'vittoria mutilata'.

I.3. NELLA NOVELLA SOLARIANA

Aver compiuto un'analisi complessiva dei racconti che compongono *I nostri simili* rende possibile, prima di concludere, tornare per un momento al punto di partenza per chiarire

quali siano gli aspetti della raccolta d'esordio di Quarantotti Gambini maggiormente riconducibili all'esperienza solariana. Si può, infatti, a questo punto fare luce sulla premessa esposta nei primi paragrafi di questo capitolo e sul legame che *I nostri simili* instaurano tra Trieste e Firenze, tra Trieste e «Solaria». Le istanze che, in questo paragrafo, verranno inizialmente sviluppate poggiano sulle caratteristiche della novella solariana, descritte da Tortora nel saggio *I nostri simili e la novella solariana*¹⁶⁵ ma, a questa analisi, saranno affiancate alcune considerazioni fondate su principi in parte differenti.

La prima caratteristica della novella solariana, rintracciata da Tortora, riguarda la figura del protagonista che è sempre un giovane alle soglie della maturazione. Questo, per i racconti di Quarantotti Gambini, è senz'altro vero: Luigi, Tomsich e Guerino sono giovani che vengono rappresentati in un momento importante delle proprie esistenze, al confine tra la giovinezza e l'età adulta: Luigi diventa adulto attraverso l'esperienza matrimoniale e il relativo inganno, Tomsich ha modo di conoscersi esperendo il servizio militare e Guerino si trova ad affrontare i problemi che lo attendono una volta rientrato dalla guerra. Tortora aggiunge, giustamente, che nessuno di questi personaggi è proiettato in una situazione *extra-ordinaria*, anzi essi vivono una condizione di assoluta normalità e i racconti che li vedono protagonisti sono sostenuti dalla narrazione *traumatica* del *quotidiano*. Le parole poste in corsivo esprimono uno dei grandi cambiamenti, in termini di strutturazione della novella, della quale «Solaria» si fece rappresentante. A cambiare è il concetto stesso di trauma perché, se fino a Tozzi e Pirandello, il trauma è un evento eccezionale che turba il quotidiano, con Svevo il trauma diventa il quotidiano stesso.¹⁶⁶ In accordo con tale ritrovata normalità, ad esempio, Tortora sottolinea come anche le morti presenti nei racconti di Quarantotti Gambini non abbiano nulla di straordinario: Maria muore di parto e il padre di Guerino muore di vecchiaia. Il punto di distonia nell'analisi di Tortora risiede, secondo me, nel giudizio troppo *tranchant* sulle conclusioni delle vicende di Luigi e Tomsich. Il critico sostiene che «gli eroi di Quarantotti Gambini finiscono invece al tappeto, proprio come Alfonso ed Emilio»:¹⁶⁷ se questo è senz'altro vero nel caso di Tomsich, mi sembra meno scontato nel caso di Luigi.

¹⁶⁵ M. TORTORA, *I nostri simili e la novella solariana*, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge*, cit., pp. 41-49.

¹⁶⁶ Ivi, p. 42.

¹⁶⁷ Ivi, p. 46.

Quest'ultimo infatti, come abbiamo visto, nell'ultimo capitolo viene rappresentato libero da impedimenti e pronto a cominciare una nuova vita, felice di farlo:

E anche il caso mi aiutava. Era appena una settimana che Giordano mi aveva proposto di aprire una legatoria in un locale sfitto di proprietà di una sua zia, proprio qua in città vecchia. Avevo dunque la bottega pronta, e per di più, a sentir Giordano, di mio gusto.¹⁶⁸

Mi sembra, allora, che Luigi non si possa definire uno sconfitto o, almeno, non nella parte finale: è stato uno sconfitto perché è cascato nell'inganno matrimoniale e ha vissuto il tradimento, ma in conclusione, sebbene non per suoi meriti ma per fatalità – il destino di cui tanto discorrerà Quarantotti Gambini – ha conquistato la propria libertà e la propria indipendenza. Anche se non sappiamo se la ritrovata libertà sarà confermata nel corso della sua vita, non si può comunque negare che il racconto si chiude con queste promesse.

La seconda caratteristica individuata da Tortora riguarda l'opposizione tra il protagonista e l'antagonista. Ponendo l'accento su quest'ultima figura, Tortora scrive: «nei confronti dell'antagonista l'eroe oscilla in maniera estremamente contraddittoria tra un senso di protezione, a cui si associano tentativi di emulazione e di seduzione, e di aggressività».¹⁶⁹ Il critico giustamente individua ne *Il fante di spade* il racconto in cui tali caratteristiche emergono meglio. Tuttavia, vale la pena indagare anche il rapporto tra Luigi e Pistacchio. Secondo Tortora «Luigi vede in Pistacchio l'uomo forte e pratico, magari un po' gretto ma comunque a lui superiore, tanto da rimanerne poi sconfitto».¹⁷⁰ Se è vero che Pistacchio, alla fine, sconfigge Luigi diventando l'amante di Maria; è altrettanto vero che, dopo la morte di Maria, è Pistacchio il vero sconfitto, tanto che Luigi, sebbene nella sfera del pensiero, come si è visto, lo prende in giro per il lutto che, più di lui, sta vivendo. Inoltre, anche guardando all'inizio della storia, non mi sembra che Luigi creda superiore Pistacchio: è vero che Luigi prova un certo senso di emulazione, ma volto a sancire la propria superiorità sull'antagonista, tanto che afferma: «Divenni amico di Pistacchio, e mi vergognavo un poco di quest'amicizia».¹⁷¹ Il sentimento di vergogna mal si accompagna al pensiero che Pistacchio gli sia superiore. Infatti, per fare un altro esempio, Tomsich non prova mai un senso di vergogna nel riferirsi al suo rapporto con Maurizio, proprio perché lo percepisce come superiore rispetto a se stesso. Per quanto

¹⁶⁸ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *I nostri simili*, cit., p. 84.

¹⁶⁹ M. TORTORA, *I nostri simili e la novella solariana*, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge*, cit., p. 48.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *I nostri simili*, cit., p. 16.

riguarda *La casa del melograno*, invece, devo ammettere che trovo difficile stabilire chi sia il reale antagonista perché, seppure tratti agonistici siano ravvisabili in Romoletto – la figura che indica Tortora –, mi sembra che il padre di Guerino possa ottemperare, più ancora del cugino, a questo ruolo. Del resto, se è vero che così come era avvenuto nel caso di Luigi e Pistacchio, anche Guerino e Romoletto si contendono la benevolenza di una donna, è palese che Luisa, a differenza di ciò che avviene negli altri racconti, è attratta dal protagonista. Non c'è una vera competizione con Romoletto: la competizione è solo con il padre, sebbene si tratti di una sfida unidirezionale e giocata tutta nella sfera del pensiero perché basata su un completo fraintendimento degli eventi.

Come terzo tratto distintivo della novella solariana, Tortora riporta il costante sforzo di superare le istanze realistiche, cosa che, secondo il critico, si concretizza in due modi differenti: uno, sotto l'egida sveviana e l'altro, invece, riconducibile alla prosa d'arte, che pure i solariani avversavano.¹⁷² In questa *querelle*, mi pare che Quarantotti Gambini non scelga: intendo dire che, nei suoi racconti, si possono individuare l'una e l'altra tendenza. In accordo con il modello sveviano, i racconti di Quarantotti Gambini sono di tipo analitico, volti cioè a seguire gli eventi per i risvolti psicologici che essi hanno sul personaggio; ma in accordo con il modello della prosa d'arte bisogna dire che non mancano descrizioni a tratti manieristiche sia degli ambienti che dei personaggi. Si può dire che entrambi gli elementi sono presenti nello scrittore istriano perché, se è vero che *I nostri simili* pendono verso il modello sveviano da un punto di vista tematico, essi sono però vicini alla prosa d'arte da un punto di vista stilistico.

La quarta specificità della novella solariana discende dalla terza: la novella è, per Tortora, sempre analitica. È un tratto che non sorprende perché, se è vero che il trauma è il quotidiano, è chiaro che occorrono un protagonista e dei personaggi adatti a rendere traumatico il quotidiano. Questa capacità non può che derivare loro da una ipertrofia mentale, una condizione di perpetua riflessione che, alla fine, li imprigiona nella ricerca di un'identità, di un ruolo e di un posto – da intendere come posto nel mondo. I primi racconti di Quarantotti Gambini rispecchiano in pieno questa caratteristica: i gesti e le azioni dei suoi personaggi, come abbiamo visto, si azionano a partire da associazioni di pensiero ed elucubrazioni mentali che potrebbero durare all'infinito.¹⁷³ L'analiticità delle

¹⁷² Cfr. M. TORTORA, *I nostri simili e la novella solariana*, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge*, cit., p. 44.

¹⁷³ Cfr. E. MONTALE, *P. A. Quarantotto Gambini, I nostri simili*, «Pègaso», cit., p. 123.

storie è sicuramente uno dei tratti fondamentali de *I nostri simili* ed è anche il più grande lascito che, attraverso «Solaria», a ben vedere, Quarantotti Gambini eredita da Italo Svevo. Nella raccolta d'esordio, la psicologia dei personaggi e la loro interiorità è rappresentata attraverso un vortice inesausto di pensieri e di riflessioni, nel quale ogni preoccupazione e ogni domanda ne tira con sé altre. Sono queste le catene in cui si intrappolano i personaggi di Quarantotti Gambini. Il loro trauma consiste proprio nel cercare di liberarsi dalla gabbia che essi stessi hanno costruito.

Non a caso, Quarantotti Gambini si impegna moltissimo a rendere la costruzione di questa gabbia quanto meno artefatta e più naturale possibile nel passaggio tra le diverse redazioni. Il definitivo compimento di tale costruzione è infatti l'edizione Einaudi del 1949, dove la problematicità del contesto e il suo risvolto sui personaggi è tematizzato fin dalla quarta di copertina, che recita: «Il gioco del destino sembra concordare sempre con la loro mancata volontà». Si tratta di un'edizione in cui Quarantotti Gambini ha sorprendentemente unito gli esiti ai quali la sua poetica era giunta in quegli anni al retroterra dal quale i racconti d'esordio sono nati. Nell'ultima redazione de *I nostri simili* le tracce del passato non vengono sacrificate, al contrario, esse sono messe in evidenza attraverso le date di composizione, poste alla fine di ogni racconto: inverno 1929-1930 per *I tre crocefissi*, estate 1931 per *Il fante di spade* e inverno 1932 per *La casa del melograno*. Un interessante espediente che, a mio avviso, serve a immobilizzare questi testi nel tempo in cui essi sono stati scritti. Le date permettono al lettore – vecchio e nuovo – di immergersi nell'universo de *I nostri simili*, ricordandogli che le radici di Luigi, di Tomsich e di Guerino poggiano nel passato, e in un preciso momento di questo passato.¹⁷⁴

I nostri simili sono, allora, anche una misurazione del tempo perché connettono due momenti diversi della carriera dell'autore: l'inizio a quello che si potrebbe definire il suo punto più alto. Questi estremi sono indicati, nell'edizione Einaudi, da due elementi paratestuali: l'elenco delle pubblicazioni dell'autore fino al 1949, tra le quali figura l'opera che ha portato Quarantotti Gambini al successo (*L'onda dell'incrociatore*); e la dedica a Saba, che sopravvive a serbare l'atmosfera dalla quale quei racconti sono nati. In questa continuità tra il passato e il presente doveva risiedere anche l'interesse di Bazlen che, nel 1947, scrive a Quarantotti Gambini: «Il tuo libro che per il momento m'interessa

¹⁷⁴ La stessa cosa avverrà per *La rosa rossa*. Lo scrittore, infatti, aggiunge la data di composizione del romanzo nelle redazioni Garzanti del 1947 ed Einaudi 1960.

dipiù sono i “nostri simili”, che non ho in mano da anni e anni – quando esce? Ed hai cambiato molto?». ¹⁷⁵ La curiosità sul nuovo esordio è riconducibile, a mio avviso, alla sua volontà di sondare la distanza tra lo scrittore che Quarantotti Gambini era negli anni Trenta e lo scrittore che è diventato sul finire degli anni Quaranta. Credo che lo stesso Quarantotti Gambini abbia riletto, e parzialmente riscritto, la sua raccolta d’esordio con lo stesso scopo. La lettura operata dall’uomo maturo sulla prima opera del giovane pieno di speranze si concretizza in un lavoro minuzioso che lo scrittore sottopone a due revisioni di bozze,¹⁷⁶ raccomandando la nuova edizione de *I nostri simili* all’attenzione di Giulio Einaudi:

Quanto a *I nostri simili* sono dell’idea che sarebbe opportuno farne una distribuzione abbastanza larga alla stampa e ai critici, come se si trattasse di un libro nuovo. Ciò per molte ragioni: anzitutto perché l’ho riveduto molto, e poi anche perché ho potuto accorgermi, dalle recensioni dell’*Onda*, che non pochi critici della nuova generazione non conoscono *I nostri simili*. Penso infine che anche coloro che l’hanno letto sedici anni fa avranno piacere di constatare se è resistito al tempo, e forse ne scriveranno. ¹⁷⁷

Si tratta di un libro nuovo. Un libro animato da una nuova linfa perché, se nel 1932 la preoccupazione di Quarantotti Gambini risiedeva nel dimostrare – prima di tutto a se stesso – di poter essere uno scrittore, nel 1949 il suo intento è dimostrare che tutta la sua opera, anche la prima, fosse in grado di resistere al tempo.

¹⁷⁵ Bazlen a Quarantotti Gambini, 23 novembre 1947. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 55

¹⁷⁶ Il testo va in tipografia a maggio, a luglio sono pronte le prime bozze e ad agosto le seconde.

¹⁷⁷ Quarantotti Gambini a Giulio Einaudi, 15 novembre 1948. In EAD., *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 56.

CAPITOLO II. LA ROSA ROSSA

II.1. LA STORIA REDAZIONALE ED EDITORIALE DELLA ROSA ROSSA

II.1.1. Dal silenzio alla scrittura

La rosa rossa è il primo romanzo di Pier Antonio Quarantotti Gambini. Esso sigla, innanzitutto, la scelta di continuare a scrivere. Dopo la pubblicazione in volume de *I nostri simili* nel 1932, infatti, Quarantotti Gambini attraversa un periodo di forti dubbi tra il perseguire la carriera appena avviata di scrittore oppure smettere di scrivere (o almeno di farsi leggere). Interlocutore privilegiato di tali riflessioni è Carocci, al quale così rivela nel 1933:

Se io riuscissi ad avere una famiglia e a guadagnare un poco, credo che sarei tanto contento da non scrivere più. È strano: io penso a quando non scriverò più come alla felicità. In fondo, non è mai desiderato di diventare uno scrittore. Mi sarebbe piaciuto essere un generale e vincere tante battaglie.¹⁷⁸

Una dichiarazione di questo tipo è importante perché permette di comprendere in quali termini il giovane Quarantotti Gambini parlasse del prosieguo della sua carriera. Tuttavia, essa non può e non deve nemmeno essere letta come se si trattasse dell'effettiva possibilità di una scelta. Infatti, è difficile credere che Quarantotti Gambini non desiderasse «diventare uno scrittore»: è difficile in virtù di quello che egli stesso dichiara nell'articolo apparso sul «Corriere della sera» il 6 aprile 1963, *Richard Hughes a Capodistria*, in cui, come si è accennato nell'introduzione, l'autore parla dell'incontro con lo scrittore britannico, avvenuto nel 1927, come «straordinariamente stimolante», «un segno, quasi quasi, di predestinazione», e rincara la dose scrivendo: «Ma come avrebbe potuto non nutrire fiducia in sé stesso un giovane che a diciassette anni si era sentito dire da Richard Hughes ch'egli sarebbe diventato uno dei maggiori scrittori italiani della sua generazione?».¹⁷⁹ È chiaro, allora, che Quarantotti Gambini ha sempre desiderato diventare uno scrittore; è per questo che le parole a Carocci possono essere lette, piuttosto,

¹⁷⁸ Quarantotti Gambini a Carocci, 14 febbraio 1933, in A. CAROCCI, *Lettere a Solaria*, cit., p. 410.

¹⁷⁹ L'articolo è ora contenuto in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato*, cit., p. 9.

come un bisogno di essere spronato e incoraggiato per fronteggiare il timore di non essere all'altezza, tanto più dopo le positive reazioni a *I nostri simili*.

La rosa rossa, di questi dubbi e di questi timori, porta i segni. Quarantotti Gambini comincia la stesura del romanzo nel dicembre del 1932, secondo ciò che egli stesso dichiara in una lettera al solito Carocci.¹⁸⁰ Nella lettera, inoltre, lo scrittore istriano si mostra consapevole di dover «fare un passo innanzi; altrimenti è inutile scrivere».¹⁸¹ Probabilmente, sono proprio queste incertezze, dettate dalla volontà di crescere come scrittore, a rallentare la stesura del romanzo. Il 1933 e il 1934 si rivelano, infatti, anni di grandi temporeggiamenti e profonde meditazioni, delle quali Quarantotti Gambini parla non solo con Carocci, ma anche con Giacomo Antonini, con la poetessa Lina Galli e con Silvio Guarnieri. Proprio a quest'ultimo, Quarantotti Gambini confessa le proprie remore riguardo la scrittura:

In quanto alla mia rinuncia a scrivere ti dirò questo: io rinuncio per il momento a scrivere proprio per non cessare di essere uno scrittore. Voglio, infatti, essere uno scrittore, non un fabbricante di libri.¹⁸²

L'alta considerazione della scrittura, la preoccupazione per una carriera universitaria che stentava a decollare,¹⁸³ la volontà di trovare una collocazione duratura nel mercato editoriale, sono problemi che attraversano non solo gli anni della stesura de *La rosa rossa*, il 1933 e il 1934, ma che si proiettano oltre la prima pubblicazione del romanzo, avvenuta a puntate su «Pan» nel 1935.¹⁸⁴ Questa pubblicazione è stata, anch'essa, dominata da un clima di generale incertezza, non solo per i dubbi esistenziali di Quarantotti Gambini, ma anche perché *La rosa rossa* era stata inizialmente promessa a Carocci per essere pubblicata su «Solaria». A impedire la pubblicazione sulla rivista di Carocci furono proprio i continui temporeggiamenti e ripensamenti di Quarantotti Gambini che ritardarono così tanto la pubblicazione da renderla alla fine impossibile, viste le sorti della rivista.¹⁸⁵ Del romanzo, lo scrittore si dichiarava insoddisfatto specialmente della seconda

¹⁸⁰ Quarantotti Gambini a Carocci, 18 dicembre 1932. In A. CAROCCI, *Lettere a Solaria*, cit., p. 396.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Quarantotti Gambini a Silvio Guarnieri, 29 ottobre 1934. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 31.

¹⁸³ Quarantotti Gambini si iscrive al corso di Giurisprudenza dell'Università di Milano nel 1929 ma, dopo vari trasferimenti in altre sedi, riuscirà a laurearsi solo nel 1937 all'Università di Torino

¹⁸⁴ Precisamente in sette parti: a. III, n. 4, aprile 1935, pp. 496-520; a. III, n.5, maggio 1935, pp. 85-106; a. III, n. 6, giugno 1935, pp. 260-283; a. III, n. 7, luglio 1935, pp. 416-434; a. III, n. 8, agosto 1935, pp. 574-589; a. III, n.9, settembre 1935, pp. 98-111; a. III, n. 10, ottobre 1935, pp. 210-239.

¹⁸⁵ «Solaria» termina le sue pubblicazioni nel 1934.

parte, che in una lettera a Carocci del 1933 definisce «piuttosto frettolosa».¹⁸⁶ Dubbi che tormenteranno a lungo l'autore, tanto che proprio la seconda parte subirà sostanziali modifiche in ogni revisione. Se i motivi del ritardo della pubblicazione sono imputabili all'incertezza sulla conclusione del romanzo, è però interessante notare che, anche a costo di rendere incerta una pubblicazione quasi sicura, lo scrittore non esiti a chiedere, e a concedersi, il tempo necessario per portare *La rosa rossa* alla forma, per lui, più compiuta.

Come si apprende da due lettere indirizzate a Lina Galli e a Silvio Guarnieri, Quarantotti Gambini termina il romanzo il 13 marzo 1934.¹⁸⁷ Dalla conclusione alla pubblicazione intercorre un lasso di tempo piuttosto lungo caratterizzato da una silenziosa riflessione, durante la quale Quarantotti Gambini sembra aver lasciato «riposare» il suo lavoro.¹⁸⁸ D'altronde, questo procedimento era noto anche a Saba che, discorrendo con Quarantotti Gambini delle varie fasi della stesura, così scrive nel gennaio del 1934:

Se torni dalla villeggiatura avendo terminata la seconda stesura di “Rosa rossa” è bene, se no forse è ancora meglio. Mi sta a mente che quel delizioso romanzetto ti lavora dentro, e che per questo non lo termini. Forse più aspetti e meglio ti riuscirà. Naturalmente anche aspettare troppo sarebbe male perché, in questo caso ti allontaneresti troppo dalla costellazione intima dalla quale è nato. Ma troverai sicuramente l'ora fatale, cioè quella giusta.¹⁸⁹

Nella lettera di Saba non c'è solo un avvertimento per l'autore, ma anche un'importante informazione per lo statuto di quest'opera. Mi riferisco al cambio di denominazione che *La rosa rossa* subisce con il passaggio da «racconto», termine con il quale è sempre indicata negli anni dell'elaborazione, al «romanzetto» della lettera. *La rosa rossa*, infatti, è effettivamente un romanzo. Lo dimostra l'intrecciarsi della storia principale alle storie dei personaggi secondari, la complessità dei caratteri, il continuo interpolarsi del passato al presente. Come romanzo, del resto, verrà indicato nelle redazioni Treves, Garzanti ed Einaudi e in tutti gli elenchi delle opere di Quarantotti Gambini presenti nei suoi successivi lavori. È possibile ipotizzare, dunque, che *La rosa rossa*, concepita come racconto, sia diventata un romanzo quasi senza che l'autore lo volesse. Ipotesi che trova una conferma in una lettera del 20 maggio 1933 – quindi quando

¹⁸⁶ Quarantotti Gambini a Carocci, 20 maggio 1933. A. CAROCCI, *Lettere a Solaria*, cit., pp.428-429.

¹⁸⁷ Entrambe le lettere sono riportate in D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 29.

¹⁸⁸ «Ho messo la Rosa rossa a riposare. La riprenderò in mano tra qualche tempo, prima di pubblicarla». Quarantotti Gambini a Giacomo Antonini, 11 giugno 1934. Lo stesso concetto viene espresso anche a Silvio Guarnieri nella lettera del 27 giugno 1934. Ivi, p. 30.

¹⁸⁹ Saba a Quarantotti Gambini, 12 gennaio 1934. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 21.

la stesura de *La rosa rossa* era già iniziata – indirizzata a Giacomo Antonini: «Il romanzo, per ora non me lo propongo; vorrei arrivarci un po' alla volta, necessariamente, quasi senza accorgermi». ¹⁹⁰ Del resto, egli stesso continuerà a chiamare l'opera «racconto» fino alla preparazione dell'edizione Treves del 1937, la prima edizione in volume.

Prima dell'edizione in volume, dunque, Quarantotti Gambini pensa a *La rosa rossa* come a un racconto lungo. E, proprio come nel caso de *I nostri simili*, sceglie la pubblicazione a puntate su una rivista. Si tratta di una scelta che, com'è lecito immaginare, nasconde un risvolto pratico. La sua volontà di affermazione come scrittore si è dovuta scontrare, soprattutto negli anni Trenta, con la cocente consapevolezza delle proprie difficoltà economiche, con la sua condizione di «scrittore senza risorse», utilizzando la formula con la quale l'autore stesso si definisce in una lettera a Silvio Guarnieri. ¹⁹¹ Nella stessa lettera si leggono anche le remore dello scrittore riguardo la scelta della sede in cui pubblicare l'opera: «Ora la pubblicazione in una rivista, sia pure del genere di *Solaria*, mi toglierebbe la possibilità di darlo a uno dei così detti “grandi editori”. So che sono restii, e non a torto, a lanciare cose già pubblicate». ¹⁹² Tuttavia, proprio la consapevolezza di non poter fare affidamento su una stabilità economica che gli possa consentire di valutare ogni opzione, libero da qualunque dovere o bisogno, lo spinge «a farsi avanti il più presto possibile». ¹⁹³ La scelta appare tanto più obbligata perché aumentano, in quel tempo, le riviste che sperano in un contributo di Quarantotti Gambini: oltre a «*Solaria*», entra in gioco anche «*Pan*», la rivista di Ugo Ojetti nella quale, come si è detto, verrà poi effettivamente pubblicato il romanzo. Le preoccupazioni economiche e il crescente interessamento intorno alla sua figura di scrittore non bastano a motivare l'abbandono delle perplessità di Quarantotti Gambini su un'eventuale pubblicazione in rivista. ¹⁹⁴ Si può ipotizzare che, ai problemi pratici, si fosse sommata la volontà di non abbandonare completamente le riviste come sedi di pubblicazione delle sue opere narrative, anche per non rischiare di precludersi qualche strada. Pubblicare su rivista nel panorama letterario italiano degli anni Trenta significava, infatti, farsi conoscere da un pubblico molto ampio e allargare lo spettro dei possibili lettori,

¹⁹⁰ In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 25.

¹⁹¹ Ivi, p. 26.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Quarantotti Gambini a Silvio Guarnieri, 14 dicembre 1933. Ivi, p. 27.

guadagnandone in questo modo altri inaspettati.¹⁹⁵ Se questo è vero, si può forse far rientrare la scelta della pubblicazione su «Pan» nell'ottica della necessità e della strategia promozionale, di se stesso e della sua opera, nella quale sempre apparirà impegnato l'autore. Una scelta che ben si inquadra in quelle che sono le attività, desumibili dai carteggi di quegli anni, correlate alla sua carriera di scrittore. Penso, ad esempio, alla lettera di Saba del 14 marzo 1935, di un solo mese precedente alla pubblicazione de *La rosa rossa* su «Pan», quando il poeta triestino, riferendosi al «vantaggio pratico» di un soggiorno romano di Quarantotti Gambini, lo invita ad intrattenere rapporti con chi avrebbe potuto aiutarlo a emergere.¹⁹⁶ Nel carteggio con Saba non c'è nessun altro accenno a quel viaggio: non è possibile, dunque, ipotizzare le circostanze che hanno portato Quarantotti Gambini a Roma, e chiarire se egli ne abbia effettivamente tratto qualche vantaggio. Vale la pena ricordare però che proprio nel 1935 Quarantotti Gambini viene insignito del Premio dell'Accademia d'Italia.¹⁹⁷

II.1.2. «Ci vuole sempre più coraggio per continuare»: Treves 1937

Alla pubblicazione de *La rosa rossa* su «Pan» non segue, come pure è lecito immaginare, un rinnovato entusiasmo nei confronti della letteratura e del mestiere dello scrittore, anzi Quarantotti Gambini, in una lettera a una certa Nora, definisce la sua una «carriera bella e disperata».¹⁹⁸ Il rinnovato riferimento ai rischi che la scelta della carriera letteraria avrebbe comportato è evidente, ma altrettanto evidente è il fatto che quella scelta è ormai presa. La lettera, infatti, testimonia la volontà di continuare a scrivere, pur prendendosi il proprio tempo, rimproverando chi assimila il lavoro dello scrittore a quello di un impiegato.¹⁹⁹

Se è chiaro il bisogno di riflessione, intorno ai libri e al modo in cui scriverli, pure è implicito che non si tratta di un lungo allontanamento dalla scrittura, tanto più che egli comincia a riconoscersi in quanto scrittore. Già con l'edizione Treves del 1937 si può dire

¹⁹⁵ «Io collaboro volentieri con articoli, ma esito a mandare frammenti delle mie narrazioni. D'altro canto capisco che mi è necessario tenermi aperta qualche strada. Devo cercare di venirme a capo in qualche modo». Quarantotti Gambini a Carocci, 16 marzo 1933. In A. CAROCCI, *Lettere a Solaria*, cit., p. 420.

¹⁹⁶ Saba a Quarantotti Gambini, 14 marzo 1935 in U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 22.

¹⁹⁷ Tale istituzione culturale fu voluta dal regime fascista per promuovere la propria politica culturale. Per approfondimenti rimando a G. FARINELLI, *Il romanzo tra le due guerre*, La Scuola, Brescia, 1980.

¹⁹⁸ Quarantotti Gambini a Nora (non è indicato il cognome), 3 maggio 1936. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 32.

¹⁹⁹ Ibid.

che si conclude la pausa di riflessione di Quarantotti Gambini: prova ne è, come si dimostrerà, l'enorme sforzo perseguito dall'autore nel lavoro preparatorio all'edizione, condotto a stretto contatto con l'editore. Certo, l'impegno di Quarantotti Gambini può sicuramente essere ricondotto a ciò che il libro, e la sua realizzazione, significano per lui, cioè il lasciarsi alle spalle tutti i dubbi che ne hanno accompagnato la stesura. Tuttavia, a questo elemento, deve senz'altro aggiungersi la comprensibile soddisfazione di vedere accettato un libro che aveva già subito alcuni rifiuti da parte di altre case editrici, come ad esempio Mondadori, preoccupate essenzialmente della difficoltà di vendere un'opera i cui personaggi principali sono anziani sullo sfondo della fine della Prima Guerra Mondiale. Questo aspetto non lascia indifferente nemmeno Treves che, nonostante la risposta positiva, non nasconde le preoccupazioni riguardo a una larga diffusione del romanzo, difficile a causa dei «suoi stessi intimi pregi».²⁰⁰ Preoccupazioni che si riveleranno in realtà infondate, vista l'insperata fortuna del romanzo. Sono però constatazioni condivise dallo stesso Quarantotti Gambini che, nel dialogo con l'editore, propone una strategia promozionale dopo l'altra, proprio per evitare che la pubblicazione del libro passi inosservata. Tra queste soluzioni, c'è ad esempio la proposta avanzata dall'autore in una lettera a Treves del 5 maggio 1937, in cui invita l'editore ad approfittare della pubblicità positiva che avevano fatto al libro «i lettori colti della pubblicazione a puntate in Pan».²⁰¹

La specificazione «lettori colti» non è di poco conto: essa richiama il pubblico ideale che Quarantotti Gambini immagina per il suo libro, lo stesso che d'altronde indica nella speciale sezione dedicata da Treves ai suggerimenti degli autori per la promozione dei loro libri: il modulo propaganda. In esso, l'autore suggerisce come potenziali destinatari del suo romanzo i lettori delle riviste «come Pègaso, La Nuova Antologia, Il Convegno» e che leggono «Panzini, Ojetti, Cicognani, Bacchelli, Tecchi, Alvaro, Stuparich, Vergnani, e – degli stranieri – autori come Mauriac, Richard Hughes, Gide», un pubblico di lettori «signorile, e magari un po' snob, quello che fa vita di società e frequenta i luoghi di villeggiatura; ma più alle persone mature che non ai ragazzi e ai giovani».²⁰² A ben vedere, come ha giustamente sottolineato Daniela Picamus, Quarantotti Gambini delinea

²⁰⁰ Treves a Quarantotti Gambini, 1° maggio 1937. Ivi, p. 117.

²⁰¹ Quarantotti Gambini a Treves, 5 maggio 1937. Ibid.

²⁰² Quarantotti Gambini a Treves, 19 ottobre 1937. Ivi, p.120.

l'aspetto culturale, l'estrazione sociale e l'età dei 'probabili' lettori de *La rosa rossa*.²⁰³ Ma è forse più significativo notare che, nel farlo, rivela anche qualcosa in più su di sé: fornendo le coordinate culturali dei suoi lettori, egli svela le proprie che, naturalmente, non sono lo spettro completo delle sue conoscenze, ma ne forniscono almeno un'indicazione. Inoltre, è interessante notare che nelle caratteristiche anagrafiche e sociali di questo pubblico, come vedremo, sono nascosti alcuni tratti dei personaggi de *La rosa rossa*.

Il modulo propaganda richiesto da Treves e finemente compilato da Quarantotti Gambini è un documento di fondamentale importanza per studiare il suo *modus operandi*, soprattutto se letto tenendo in considerazione le lettere tra autore ed editore a noi pervenute. Quello tra Treves e Quarantotti Gambini è un dialogo molto denso, nel quale editore e autore collaborano per lo stesso fine. Esso si infittisce ulteriormente dopo la restituzione delle prime bozze e dopo la richiesta, accolta, di poterle rivedere una seconda volta. La revisione e la pubblicazione hanno impegnato in tutto sei mesi,²⁰⁴ passati a fronteggiare le numerose richieste di un instancabile Quarantotti Gambini. Tuttavia, l'intromissione dell'autore nelle faccende editoriali rappresenta, per questo studio, un elemento importante perché permette di seguire la costruzione, da parte di Quarantotti Gambini stesso, della propria immagine pubblica, della propria immagine di scrittore, e saggiarne quindi la distanza rispetto alla presentazione che, di se stesso, aveva fornito al tempo della prima pubblicazione de *I nostri simili*.

A differenza della reverenza con cui un più giovane Quarantotti Gambini si rapportava a «Solaria» e a «Pan», il dialogo con Treves non è stato sempre pacifico, ma ha collezionato un bel po' di scontri. Ovviamente, questi scontri non vanno intesi in senso agonistico, quanto piuttosto come momenti di confronto, costellati di proposte e controproposte tra l'autore e l'editore. Ad esempio, Treves boccia la proposta avanzata da Quarantotti Gambini per la fascetta: lo scrittore aveva indicato «Un libro indimenticabile»²⁰⁵ a cui Treves risponde dicendo che questa frase non descrive

²⁰³ Ivi, p. 117.

²⁰⁴ È del 26 novembre 1937 la lettera di Quarantotti Gambini a Treves nella quale ringrazia l'editore per il lavoro: «Grazie vivissime di tutto. Il libro è veramente assai bello: buona la carta e bellissima la copertina». Ivi, p. 124.

²⁰⁵ Quarantotti Gambini a Treves, 2 ottobre 1937. Ivi, p. 121.

l'argomento del romanzo²⁰⁶ e propone, come alternativa:²⁰⁷ «PASSIONI D'AMORE, OMBRE DI SOGNO, VECCHIA VITA DI PROVINCIA» (oppure «VECCHIA ITALIA REDENTA»)²⁰⁸. L'idea piace a Quarantotti Gambini che sceglierà la seconda variante («vecchia Italia redenta»), privilegiando in questo modo una lettura storica del romanzo, ambientato dopo la Grande Guerra.²⁰⁹

Nella strategia promozionale delle proprie opere rientrano anche alcune trovate pubblicitarie che, secondo l'autore, avrebbero potuto rendere il libro maggiormente attraente nel mercato editoriale. Egli propone di «pubblicare (su settimanali, riviste, bollettini bibliografici, ecc.) il testo della sciarada («Per secondo ha la paglia il primiero; – su tre gambe si regge l'intero») che si trova a p. 102 de *La rosa rossa*, senza rivelarne la soluzione e rimandando i lettori al libro».²¹⁰ Tale proposta non è stata fortunatamente accettata. Dico 'fortunatamente' perché in realtà avrebbe probabilmente frustrato i lettori constatare che la soluzione della sciarada nel libro non c'è. Quarantotti Gambini avanza un altro stratagemma, anch'esso rifiutato, che prevedeva di:

Istituire un concorso tra i lettori de *La rosa rossa* che invieranno a casa Treves entro un termine prestabilito la soluzione esatta della sciarada (nel libro la soluzione è taciuta) e premiare, col dono di una serie di volumi pubblicati da Treves o con una copia del mio libro rilegata artisticamente, colui (o coloro) il cui nome verrà estratto a sorte.²¹¹

In queste proposte è evidente l'entusiasmo e, sebbene non si possa nascondere un pizzico di ingenuità, a dominare è soprattutto il desiderio di vedere il proprio libro apprezzato e, quindi, venduto. Nel modulo propaganda, però, c'è un altro passo interessante per valutare le aspettative di Quarantotti Gambini e l'ambiente letterario a cui era interessato al tempo della pubblicazione del romanzo: la lista che egli fornisce di riviste e critici che avrebbero potuto essere contattati per eventuali interventi e /o recensioni. In questo elenco, non è difficile leggere anche la volontà, da parte dell'autore, di mostrare non solo tutti i suoi contatti, ma anche l'importanza di questi ultimi. Nomina, infatti, il settimanale «Omnibus», annoverando, fra i possibili recensori, Pietro Pancrazi, Silvio Benco, Goffredo Bellonci, Silvio Guarnieri (Letteratura), Luigi Tonelli, Eugenio

²⁰⁶ Treves a Quarantotti Gambini, 7 ottobre 1937. Ibid.

²⁰⁷ Dopo un'altra proposta da Quarantotti Gambini e nuovamente respinta: «Tre vicende d'amore in un romanzo indimenticabile». La lettera è del 19 ottobre 1937. Ivi, p. 121.

²⁰⁸ Treves a Quarantotti Gambini, 30 ottobre 1937. Ibid.

²⁰⁹ Quarantotti Gambini a Treves, 1° novembre 1937. Ibid.

²¹⁰ Quarantotti Gambini a Treves, 19 ottobre 1937. Ivi, p. 120

²¹¹ Quarantotti Gambini a Treves, 19 ottobre 1937. Ivi, p. 221.

Montale, Giacomo Antonini, Piero Gadda, Umbro Apollonio, Lina Galli, Titta Rosa, Giacomo Debenedetti. In più, aggiunge una postilla: «Mi riservo di completare a suo tempo questa lista. Per alcune persone scriverò qualche parola di dedica: a quest'uopo Vi pregherò di spedirmi a Trieste alcune copie del libro».²¹² E, tra le persone alle quali sceglie di spedire una copia con dedica figurano Giotti, Stuparich, Galli, Montale; Ugo Ojetti, Orio Vergani e, ovviamente, Saba e Bazlen.²¹³

Sempre nel modulo propaganda, inoltre, è presente un riassunto del libro elaborato dallo stesso autore, che è importante leggere perché rivela, non molto tempo dopo la conclusione del romanzo, da che punto lo osservasse Quarantotti Gambini:

Romanzo semplice e insieme singolarissimo. I protagonisti sono alcuni vecchi sulla settantina, che vivono in un palazzetto nobiliare di una cittadina istriana, alla fine della grande guerra. Attraverso le vicende che li agitano all'improvviso, proprio quando parevano definitivamente assopiti in un ritmo inerte e sempre uguale, balza agli occhi del lettore, come un fuoco riattizzato sotto la cenere, tutta la loro vita di un tempo; la quale, in questi nuovi avvenimenti, ha il suo ultimo sprazzo e insieme la sua conclusione.

I sogni, le aspirazioni, i desideri, le gelosie, gli interessi, i rancori, insomma tutti i loro sentimenti, rivivono in ciascuno dei vecchi entro il giro di pochi giorni, come in una ridda a tinte ora delicate e ora scure, ma sempre gustose e vivissime. È, per essi, l'ultima scintilla di vita: una scintilla intensa e colorata che si spegnerà troppo presto, lasciando una scia di turbamenti e di nostalgie, mentre nell'antico palazzotto riprende, di giorno in giorno più sonnolento, il ritmo di un tempo.²¹⁴

A fine ottobre 1937, il libro giunge finalmente in tipografia, non senza le ultime raccomandazioni e richieste dell'autore, che ha voluto sincerarsi, ancora nella fase di stampa, della resa tipografica della dedica al nonno materno Pier Antonio Gambini, dedica che, come si vedrà, è parte integrante del testo.²¹⁵ Quindi, dopo aver visionato quest'ultimo aspetto, Quarantotti Gambini continua a seguire la promozione editoriale del suo libro, chiedendo a Treves di sostituire la dicitura «romanzo semplice» per evitare «che i lettori comuni interpretino quel semplice per povero di vicende».²¹⁶ Il richiamo ai lettori comuni non passa inosservato perché, apparentemente in contrapposizione alla delineazione del suo pubblico ideale («lettori colti e un po' snob»), mostra comunque il

²¹² Quarantotti Gambini a Treves, 19 ottobre 1937. Ivi, p. 119.

²¹³ Ivi, p. 127. Daniela Picamus, che ha avuto accesso all'archivio I.R.C.I., avverte che le dediche figurano senza un ordine apparente su un paio di fogli protocollo.

²¹⁴ Quarantotti Gambini a Treves, 19 ottobre 1937. Ivi, p. 119.

²¹⁵ Questa dedica era così importante per lo scrittore che, durante la traduzione tedesca, pregò assiduamente l'editore Goverts di non espungerla. Per le questioni redazionali della traduzione tedesca rimando a D. PICAMUS, *L'edizione tedesca de La rosa rossa* (1942), in EAD, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 137-148.

²¹⁶ Quarantotti Gambini a Treves, 21 novembre 1937. Ivi, p. 123.

desiderio di essere letto da un'ampia platea, in una duplicità di intenti che caratterizzerà tutta la produzione letteraria dell'autore.

Qui finisce, però, la preistoria della prima edizione in volume de *La rosa rossa*. Il passaggio dalla storia redazionale alla ricezione del romanzo è segnato icasticamente, nei carteggi, dalle reazioni di due lettori d'eccezioni, «colti, signorili e un po' snob» per richiamare le parole di Quarantotti Gambini: e cioè Saba e Bazlen. Il primo a scrivere è Saba, il 29 novembre 1937:

Caro Quarantotti,
ho letto il tuo libro, molto diverso da come lo ricordavo. La novità del racconto è che esso aggiunge per la prima volta l'Istria alle altre province della letteratura italiana. [...] Nessuno sforzo per essere originale; la tua inconfondibilità nasce da altro. Conosco gli artisti; e so che tu vorresti un confronto fra il primo e questo secondo libro a vantaggio, si capisce, del secondo. Il primo era più torbido, sia per la forma che per il contenuto, ma in quella torbidezza si pescavano dei pesci che vivono ciechi a grande profondità. *La rosa rossa* è più in superficie. Dopo *Inostri simili* si poteva pensare che tu avresti continuato a sfruttare quella vena sotterranea; con una intensificazione dei pregi e difetti di quei racconti. Hai provato invece la strada opposta; e – secondo me – hai preso la giusta. Nel primo libro parlava più l'Es, in questo secondo parla più l'Io. Ma quel mondo sotterraneo esiste sempre e affiora quasi ad ogni pagina, se pure con più coscienza dei suoi significati. Questo è quello che posso dirti della *Rosa rossa*. Si tratta però di una prima lettura; ci ritornerò certamente.²¹⁷

Più diretto e più scarno di parole è, invece, Bazlen nel gennaio del 1938:

Ho ricevuto iersera la rosa rossa e ne ho riletto, questa notte, quasi la metà – stagionata, mi sembra ancora più bella e più fusa – grazie [...] Piero gadda l'ha letta – ed è stata la prima volta che mi ha parlato, con vera ammirazione, di un libro nato dalla sua generazione.²¹⁸

II.1.3. Il silenzioso sconvolgimento: Garzanti 1940 e Garzanti 1947

La pubblicazione in volume del romanzo non segna, però, la fine della storia redazionale de *La rosa rossa*. Nel 1937, Quarantotti Gambini non ha ancora un editore di riferimento: avrebbe potuto forse trovarlo in Treves, ma gli eventi storici segnarono ben presto anche il mercato editoriale, e Treves fu ceduta a Aldo Garzanti. Così, il nuovo editore eredita le opere e gli scrittori della casa editrice Fratelli Treves. Fra queste rientra anche *La rosa rossa*. Proprio del romanzo di Quarantotti Gambini, Garzanti aveva previsto una nuova edizione che avrebbe dovuto realizzarsi nel 1940. Dico 'avrebbe dovuto' perché, in realtà,

²¹⁷ Saba a Quarantotti Gambini, 29 novembre 1937. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 23-24.

²¹⁸ Bazlen a Quarantotti Gambini, 26 gennaio 1938. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 130.

nel 1940 Garzanti si limita a recuperare le copie dell'edizione Treves in giacenza, cambiandone copertina e frontespizio.

Per la nuova edizione Garzanti de *La rosa rossa* bisognerà aspettare il 1947, anche perché gli anni tra il 1940 e il 1947 non furono sicuramente semplici da affrontare: in questo periodo gli eventi, storici e personali di tutta la generazione di scrittori degli anni Dieci si accavallano e si rincorrono, gettando ogni cosa allo scompiglio. Anche la vita di Quarantotti Gambini subisce gravi colpi: se nel 1942 aveva ottenuto l'incarico di Direttore della Biblioteca Civica di Trieste, nel 1945 è costretto a rifugiarsi a Venezia²¹⁹ a causa dell'occupazione della città adriatica da parte delle truppe di Tito che accusano lo scrittore di aver ottenuto l'incarico alla biblioteca per meriti fascisti.²²⁰ La fortuna non si rivela propizia nemmeno per la casa editrice Garzanti che, sempre nel 1945, è costretta ad affrontare l'incendio e il danneggiamento degli stabilimenti e degli impianti di via Palermo e la distruzione degli archivi. *La rosa rossa* ha attraversato in pieno questa tempesta storica, tanto è vero che, ancora nel pieno della guerra, nel 1942 viene pubblicata la traduzione tedesca per l'editore Goverts, edizione accresciuta di due capitoli inediti che Quarantotti Gambini si riserva di aggiungere in un'eventuale nuova edizione italiana, come riferisce in una lettera a Luciano Foà.²²¹

Nel 1942, dunque, i lettori tedeschi possono leggere il testo che i lettori italiani potranno, invece, leggere solo nel 1947, quando verrà pubblicata la nuova edizione Garzanti. Le aggiunte riguardano i capitoli tra il XXXVIII e il XXXIX, che completano la seconda parte del romanzo. Il ritardo della pubblicazione italiana rispetto alla pubblicazione tedesca è sicuramente da ascrivere ai turbamenti della guerra. I contatti tra Quarantotti Gambini e Garzanti, infatti, si ristabiliscono solo nel 1946. In quell'occasione, l'editore, pur manifestando l'intenzione di riprendere i rapporti, non parla di una nuova edizione de *La rosa rossa*, come pure era stato previsto nel 1940.²²² È

²¹⁹ Da quel momento, Quarantotti Gambini si stabilisce definitivamente a Venezia.

²²⁰ La vicenda è spiegata dall'autore in un opuscolo pubblicato a Milano nel 1946, a sue spese: *Un antifascista epurato*. Esso è stato poi incluso nella seconda edizione di *Primavera a Trieste* edita da Mondadori nel 1967 e ora appare anche nel volume curato da Mauro Covacich, *Opere scelte di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, Bompiani, Milano, 2015.

²²¹ «Queste pagine erano destinate a un'eventuale nuova edizione italiana, ma mi pare che sia giusto aggiungerle subito all'edizione tedesca. Ho già scritto a Garzanti per avvertirlo che nel contratto vorrei inserire una clausola che mi dia facoltà di aggiungere queste pagine nell'edizione tedesca». Quarantotti Gambini a Foà (ALI), 9 giugno 1941. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 139.

²²² Garzanti a Quarantotti Gambini, 16 marzo 1946. Ivi, p. 131.

Quarantotti Gambini a prendere l'iniziativa e a proporre la nuova edizione del romanzo, con l'aggiunta dei due capitoli inediti: «Non ritiene che sarebbe ora il caso di ristampare il libro, aggiungendovi, naturalmente, i due capitoli inediti?».²²³

Che i due capitoli gli stessero a cuore è evidente, in realtà, anche da un precedente tentativo di pubblicarli in rivista.²²⁴ Di tale tentativo resta traccia nella corrispondenza con Saba, che l'autore mette al corrente di un increscioso avvenimento del quale era stato vittima. Infatti, egli aveva mandato uno dei due capitoli inediti alla rivista «Mondo Europeo», ma il Direttore Antonio Milo aveva rifiutato di pubblicarlo, a causa dei processi che avevano coinvolto l'autore.²²⁵ Alle obiezioni di Milo, Quarantotti Gambini risponde in maniera decisa, chiedendo l'immediata restituzione del manoscritto.²²⁶ Si tratta di uno scambio molto interessante perché segnala un primo momento di emarginazione dal panorama cultura italiano, dovuto soprattutto a questioni politiche, vista l'accusa di apparentamento al fascismo. L'autore, infatti, nello scrivere a Saba, afferma: «le persone autorevoli tentano, ormai, di eliminarmi anche letterariamente».²²⁷ Dopo un tale rifiuto e con un tale risentimento è naturale che la nuova edizione de *La rosa rossa* si configurasse come una sorta di rivalse rispetto a un avvenimento che lo aveva profondamente turbato.

Quando il romanzo verrà pubblicato nel 1947 la rivalse in qualche modo avviene, perché la reazione del pubblico è assai positiva. Ma ciò non spiega perché Garzanti abbia alla fine accettato di ripubblicare il romanzo. È possibile ipotizzare che l'assenso di Garzanti alla pubblicazione della nuova edizione sia stato generato dall'interesse che la casa editrice riponeva nella possibilità di acquisire le opere inedite di Quarantotti Gambini. Quest'ultimo, però, in quel periodo stava pubblicando *L'onda dell'incrociatore*

²²³ Quarantotti Gambini a Garzanti, 24 aprile 1946. Ibid.

²²⁴ La vicenda è così ricostruita da Daniela Picamus: «Antonio Milo [...] aveva infatti ringraziato Quarantotti Gambini per il capitolo del suo nuovo romanzo – a quell'altezza poteva trattarsi di uno dei due capitoli aggiunti a *La rosa rossa* nell'edizione Garzanti del 1947, già comparsi nell'edizione tedesca *Die rote rose* del 1942 –, da pubblicare sul numero di gennaio, dedicato agli autori della Venezia Giulia. Aveva aggiunto la richiesta di una biografia e segnalava l'invio di un assegno [...]». U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 34.

²²⁵ Si tratta di due processi di epurazione: il primo da parte della commissione interna istituita durante l'occupazione di Tito, e il secondo da parte di una commissione istituita dall'AMG. Questo secondo processo segna inesorabilmente la sua vita e, come si vede, anche la sua carriera. Informazioni più dettagliate sono contenute nell'opuscolo *Un antifascista epurato*.

²²⁶ U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 34. Il telegramma di risposta di Quarantotti Gambini è in allegato alla lettera indirizzata a Saba il 19 gennaio 1946.

²²⁷ Ibid.

per Einaudi, che, del resto, sarebbe diventato il suo principale editore, dato anche il precedente de *Le trincee*, pubblicato proprio da Einaudi nel 1942.²²⁸

Anche se non avesse preso impegni con la casa editrice torinese, però, è improbabile che Quarantotti Gambini avrebbe scelto di affidarsi a Garzanti, a causa di alcuni screzi fra autore ed editore. Ad accendere la miccia è un articolo pubblicato su «Il Corriere d'Informazione» a firma di Orio Vergani, in cui si sostiene che *La rosa rossa* sarebbe stata tradotta in Francia, dove era stata richiesta da ben sette editori. Di queste richieste, però, l'autore non era stato informato.²²⁹ A inasprire ulteriormente le acque contribuì poi il ritardo nella pubblicazione del romanzo, ritardo che Quarantotti Gambini temeva particolarmente anche perché la pubblicazione de *La rosa rossa* avrebbe rischiato di sovrapporsi a quella de *L'onda dell'incrociatore*, con il serio pericolo di comprometterne le vendite. La preoccupazione di Quarantotti Gambini è particolarmente evidente nel carteggio con Garzanti già a partire dall'ottobre del 1946: «Io credo che sia senz'altro opportuno cogliere questo momento per ripresentare *La rosa rossa*, nella nuova edizione che, essendo anche riveduta e ampliata, costituirà una notevole novità».²³⁰

Da questa lettera alla pubblicazione del romanzo passa circa un anno: Garzanti aveva previsto l'uscita de *La rosa rossa* all'inizio del 1947. I tempi, però, rispetto alle aspettative di Quarantotti Gambini, erano già dilatati ed è per questo motivo che, pur di accelerare la pubblicazione, lo scrittore rinuncia a visionare le bozze una seconda volta. È facile immaginare, per un autore tanto attento alla revisione dei suoi testi, quanto questo possa essere assai indicativo della fretta di essere pubblicato. Ma, nonostante ciò, la pubblicazione tarda ancora. La lettera indirizzata a Garzanti nel mese di luglio è piena di rimostranze:

È passato un altro mese, e non è visto ancora *La rosa rossa*, di cui Lei mi aveva promesso d'inviarmi alcune copie non appena fosse entrata in magazzino.

Ormai è tardi per rimediare, ma credo che Lei non faccia bene a lanciare la *Rosa rossa* i prossimi mesi: le farà ombra, inevitabilmente, il mio nuovo romanzo, che uscirà appunto in autunno. Se lo avesse preceduto di alcuni mesi, *La rosa rossa* avrebbe attratto maggiori attenzioni, perché essa [è] probabilmente sinora il mio libro più importante.

Le avrei detto queste cose prima, se avessi potuto immaginare un simile ritardo. Ma non lo immaginavo assolutamente tant'è vero che, per vedere uscire il libro al più presto, è addirittura

²²⁸ Proprio presso la casa torinese sarà pubblicata *La rosa rossa* nel 1960.

²²⁹ Quarantotti Gambini a Saba, 14 dicembre 1946. Cfr. U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 70-72.

²³⁰ Quarantotti Gambini a Garzanti, 25 ottobre 1946. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 132.

rinunciato – cosa che ora mi preoccupa molto – a vedere una seconda volta le bozze, sebbene fossi venuto a Milano per questo.²³¹

Il rammarico di Quarantotti Gambini è espresso chiaramente, soprattutto perché sa che *L'onda dell'incrociatore*, in quanto inedito, attirerà inevitabilmente la grande maggioranza dei lettori, lasciando in ombra *La rosa rossa*, da lui stesso definito la sua opera più importante fino a quel momento.²³²

La paura riguardo la sovrapposizione de *La rosa rossa* e *L'onda dell'incrociatore* è poi espressa anche in una lettera indirizzata a Nicoletti, nella quale Quarantotti Gambini cambia idea e ipotizza una possibile, vincente, tattica commerciale, consistente nel far uscire il vecchio romanzo prima o contemporaneamente rispetto al nuovo, perché in questo modo, scrive l'autore, «è molto probabile che alcuni recensori del nuovo libro menzionino nei loro articoli anche la ristampa riveduta de *La rosa rossa*, e ciò può giovarci».²³³

Alla fine, entrambi i libri verranno pubblicati a settembre, realizzando almeno in parte il progetto di promozione di Quarantotti Gambini. Dopo aver visto e apprezzato la veste grafica, l'autore sollecita Garzanti a mandare alcune copie «ai critici dei maggiori quotidiani e dei principali settimanali».²³⁴ È lo stesso Quarantotti Gambini a stilare l'elenco dei nomi ai quali inviare *La rosa rossa*: tra questi ricordo Umberto Saba, Giani Stuparich, Silvio Benco, Oliviero Honorè Bianchi, Biagio Marin e Pietro Pancrazi, Giuseppe De Robertis, Enrico Falqui, Piero Gadda Conti. Gran parte di questi nomi sono gli stessi già indicati a Treves per la prima edizione.²³⁵

II.1.4. L'edizione definitiva: Einaudi 1960

Dopo la nuova edizione Garzanti nel 1947, *La rosa rossa* non smette di stupire e sembra conservare intatta la sua forza evocativa. È sufficiente leggere ciò che Saba scrive a Quarantotti Gambini nel settembre del 1953 per avere un'idea di quanto il libro, dopo quattro edizioni (compresa la pubblicazione in rivista), non smettesse di appassionare i

²³¹ Quarantotti Gambini a Garzanti, 24 luglio 1947. Ivi, pp. 134-135.

²³² A quell'altezza temporale, i termini di paragone erano *I nostri simili* e *Le trincee*: non deve quindi sorprendere l'affermazione di Quarantotti Gambini, anche perché il legame affettivo al romanzo dedicato al nonno non verrà mai meno, nonostante le prove letterarie successive saranno più apprezzate e decisamente più importanti.

²³³ Quarantotti Gambini a Nicoletti (Garzanti), 30 agosto 1947. Ivi, p. 135.

²³⁴ Quarantotti Gambini a Garzanti, 14 settembre 1947. Ibid.

²³⁵ Ivi, p. 136.

suoi lettori: «Intanto ho riletto la ROSA ROSSA, e poi una seconda volta la prima parte del libro: fino alla morte del conte Paolo (una delle cose più felici che tu abbia inventate)». ²³⁶

La morte del conte Paolo, protagonista del romanzo, avviene nel XVIII capitolo, quindi nella prima metà di un libro che pure su quella morte, come si vedrà, si costruisce. Il fatto che Saba esprima lodi proprio su questa prima parte non deve sorprendere perché, come si è accennato, essa è sempre stata quella meno problematica e che ha subito meno variazioni nel corso degli anni. Per l'edizione del 1960, però, il romanzo è interessato da una revisione più profonda, che coinvolge anche la prima parte, revisione animata dall'intento di presentare una nuova sistemazione complessiva della materia narrata. L'aver voluto fortemente rimettere mano al romanzo, quindi, non deriva solo dalla semplice volontà di avere tutta la sua produzione narrativa pubblicata da Einaudi, ma da un bisogno quasi viscerale che lo porta a rivoluzionare un libro la cui vicenda editoriale sembrava ormai conclusa.

Per questo motivo, egli insiste molto con l'editore e, insieme, si adoperano per svincolare il libro da Garzanti, che ne possedeva i diritti. Tra i due editori ci fu un vero e proprio scambio: Garzanti diede a Einaudi i diritti per *La rosa rossa* in cambio di *America primo amore* di Mario Soldati. Questa trattativa avvenne nel 1955, ma l'effettivo lavoro di revisione comincerà solo nel 1959, come si apprende da una lettera di Quarantotti Gambini relativa proprio a quell'anno: «Sto rivedendo *La rosa rossa* sull'unico esemplare che possiedo. Presto ve lo spedirò». ²³⁷

In una lettera a Giulio Einaudi, di poco precedente alla pubblicazione, Quarantotti Gambini spiega in questo modo le modifiche apportate al testo:

Nella parte iniziale ho spezzato un capitolo in due, e in quella finale ho aggiunto due mezzi capitoli; e, per meglio inserirli, ho dato una diversa distribuzione alla materia, spostando alcune pagine già in bozze. Ciò che conta di più, naturalmente, è che questi mutamenti, e altri piccoli che ho fatti qua e là per accordare l'insieme, non solo rafforzano la struttura del libro ma anche incidono sul suo significato più intimo.

Mi rincesce di aver fatto questo lavoro sulle bozze, creandoti un contrattempo, per lo meno; ma alle volte succede così. Un libro che pareva finito, e da anni, ricomincia a lievitarti proprio quando lo vedi in bozze. Comunque, mi pare di aver fatto un buon lavoro. Forse soltanto adesso LA ROSA ROSSA, ch'è andata crescendo attraverso gli anni (anche l'edizione Garzanti è diversa,

²³⁶ Saba a Quarantotti Gambini, 13 settembre 1953. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 122.

²³⁷ Quarantotti Gambini a Luciano Foà (Einaudi), 30 novembre 1959. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 99.

per due capitoli in più, dall'edizione Treves), ha raggiunto la sua giusta gravitazione e insieme il suo vero senso.

Ti sarò grato per la delicatezza stessa del lavoro che ho fatto, se mi concederai di rivedere ancora una volta le bozze.²³⁸

Quarantotti Gambini, quindi, parla di «giusta gravitazione» solo nel 1960. Si tratta di un aspetto sorprendente, soprattutto perché la prima pubblicazione del romanzo risale a più di venti anni prima. La ripresa del romanzo dopo tanti anni, con revisioni che non coinvolgono solo aspetti formali, ma strutturali e contenutistici, conferma quanto affermato nel corso di queste pagine, cioè che se *La rosa rossa* non è il suo romanzo più importante, è però il romanzo che lo accompagnerà per tutta la vita, con nuove edizioni che si succedono nei personali momenti di svolta: gli anni dell'esordio con l'edizione in rivista e la prima edizione Treves, gli anni della crescita e dell'affermazione con la nuova edizione Garzanti e, infine, gli anni della maturità con quest'ultima edizione.

II.2. «UN LIBRO PIENO DI SFUMATURE»

II.2.1. *La Rosa rossa nello spazio: il primo romanzo istriano*

In una sua lettera del novembre 1937, Saba riconosce a Quarantotti Gambini di aver aggiunto con *La rosa rossa* per la prima volta l'Istria alle altre province della letteratura italiana. Nell'affermare questo concetto, che ritengo giusto, tra gli elementi riconducibili all'Istria, Saba cita il carattere dei personaggi e «tutti quei minuti particolari (il moscato rosa, la finestrella ad uovo, il salottino giallo, il teatrino, il fumo dei vaporetto sul mare)».²³⁹ Saba, quindi, parla principalmente di spazi interni, come «la finestrella a uovo» e «il salottino giallo», citando un solo elemento paesaggistico, come a mostrare che la rappresentazione dell'Istria non è da individuarsi tanto nelle vedute esterne, quanto piuttosto nei dettagli intimi e interiori che Quarantotti Gambini dissemina nel romanzo.

L'ambientazione del romanzo è parte integrante della narrazione perché la storia dei coniugi de Faralia, i vecchi protagonisti dell'opera, non può in alcun modo essere scissa dallo spazio che occupano. Piero e Ines, i due coniugi appunto, vivono a Capodistria – mai direttamente nominata – nel palazzo signorile ereditato dallo zio Giannandrea, insieme alle loro domestiche: l'anziana Basilia e la giovane Rosa. La vita dei coniugi sembra subire e, in un certo senso, seguire le stesse sorti del palazzo signorile dove

²³⁸ Quarantotti Gambini a Giulio Einaudi, 5 marzo 1960. Ivi, pp. 100-101.

²³⁹ Saba a Quarantotti Gambini, 29 novembre 1937. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 23-24.

abitano: cioè un disperato anacronismo che non permette, ai coniugi e al palazzo, di adeguarsi allo scorrere del tempo e ai cambiamenti che questo comporta. Gli elementi citati da Saba sono anch'essi specchio di una generazione e di un territorio che, nel tempo in cui è ambientata la storia, stava profondamente mutando attraverso il passaggio dalla dominazione asburgica all'appartenenza all'Italia. Si tratta di un cambiamento che, se passa in sordina nell'esistenza di Piero, Ines e delle domestiche Basilia e Rosa, si fa sentire in tutta la sua forza quando nella narrazione compare un altro importante personaggio, il conte Paolo, cugino di Piero e coerede del palazzo che aveva presto abbandonato per seguire la vita da generale dell'esercito austriaco. Ebbene, Paolo è il personaggio attraverso cui lo spazio e il tempo storico entrano nel racconto, poiché egli, ex generale di un Impero caduto, entra nella scena per sparigliare le carte, facendo avvertire a Piero e Ines la distanza fra la dimensione atemporale che essi esperiscono quotidianamente nel palazzo dello zio Giannandrea e i radicali mutamenti ai quali la loro stessa terra, Capodistria, va incontro. Sotto la spinta di questi cambiamenti, l'Istria raccontata ne *La rosa rossa* diventa riconoscibile e assume concretezza come luogo geografico ma, prima ancora, come luogo della memoria.²⁴⁰

La memoria dei personaggi, senz'altro, ma anche la memoria dello stesso autore che, per sottolineare la propria vicinanza all'orizzonte da cui nasce il romanzo, lo dedica al nonno. A ben vedere, è proprio questa dedica che fornisce una delle chiavi di lettura più idonee per interpretare correttamente il romanzo. La dedica, diversamente da *I nostri simili* posti sotto il segno di Saba, esibisce un legame che è esclusivamente affettivo, senza nessun risvolto letterario. Non serve cioè a porsi sotto l'egida di un grande autore che ne legittima il valore, ma piega il senso del testo a una lettura che è principalmente sentimentale – e, a questo proposito, non può sfuggire il fatto che la generazione protagonista del romanzo è la stessa alla quale appartiene anche il nonno Pier Antonio Gambini. L'importanza della dedica è chiarita dallo stesso autore quando la casa editrice Goverts gli aveva chiesto di espungerla perché ritenuta non adatta al pubblico tedesco. Nello spiegare le motivazioni per le quali, invece, la dedica sarebbe dovuta restare, Quarantotti Gambini scrive che essa è parte integrante dell'opera:

²⁴⁰ In questo senso si può concordare con le parole di Saba, nonostante già *I tre crocefissi* e *La casa del melograno* fossero ambientati in Istria.

Quella dedica, scritta quando mio nonno era ancora vivo [...] io l'ho sempre considerata, e sentita, come parte dell'opera stessa, tanto più che i protagonisti del romanzo sono quasi tutti vecchi sulla settantina, persone, appunto, della generazione ottocentesca cui apparteneva mio nonno.²⁴¹

Le parole dello scrittore istriano danno pienamente ragione a Elvio Guagnini quando scrive che Quarantotti Gambini «non solo scrive un romanzo, ma (direi) consuma, in termini artisticamente assai complessi, un bisogno di analisi retrospettiva e di bilancio di un mondo da cui usciva, prima di approfondire altre possibilità».²⁴² Il bisogno di analisi retrospettiva di cui parla Guagnini si consuma attraverso un viaggio memoriale che si realizza tramite un preciso referente, il nonno, e tramite il dialogo con i territori dell'infanzia e della giovinezza dell'autore. Allo stesso tempo, però, Quarantotti Gambini mette in scena un addio, perché rappresenta un tramonto: il tramonto di un'era, di una generazione.

In questo romanzo, non a caso, di decadimento e di tramonto si nutrono gran parte delle descrizioni. Nel presentare il palazzo decadente, abitato dagli altrettanti decadenti anziani, ad esempio, l'autore utilizza i colori tipici del tramonto, il rosso e il giallo: come si legge all'inizio del romanzo, in cui si parla di «camera gialla» e di «riflesso rosso della stufa».²⁴³ Fin dalla prima pagina, dunque, anche le descrizioni partecipano all'identificazione del *milieu* nel quale le figure si muoveranno, *milieu* che, nel corso della storia, sarà arricchito di altre numerose e particolareggiate descrizioni che, se hanno il merito di riuscire a far visualizzare lo spazio interno in cui è ambientato il romanzo, eccedono forse talvolta in minuzie che tendono ad appesantire la narrazione delle vicende (non vicende) dei personaggi.

Soprattutto, però, la minuta descrizione degli interni si scontra con l'approssimazione con cui sono trattati gli ambienti esterni. Come la lettera di Saba ha anticipato, non ci sono particolareggiate descrizioni dei paesaggi: esse non sono assenti ma, se confrontate con il resto della produzione narrativa quarantottiana, appaiono esigue. Proprio la loro

²⁴¹ Quarantotti Gambini a Goverts, 19 giugno 1942. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 140-141.

²⁴² E. GUAGNINI, *Dentro (e oltre) "Solaria"*. *Quarantotti Gambini da I nostri simili a La rosa rossa*, Pier Antonio Quarantotti Gambini, in *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, cit., p. 19.

²⁴³ «Nella camera gialla, una stanza ch'era qualcosa tra il tinello e il salotto, entrava ancora un raggio di sole, ma di sbieco. Era una striscia dorata, di tramonto invernale, e tagliava in due il tavolino da lavoro sopra il palchetto nel vano nella finestra. Col morire di quel raggio le ombre dei mobili si allargavano, sino a fondersi in una sola macchia oscura. In fondo alla stanza non si distingueva più nulla. Soltanto in un angolo il pavimento era illuminato al riflesso rosso della stufa, che aveva cessato di crepitare. P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La rosa rossa*, Einaudi, Torino, 1960, p. 11.

esiguità rende assai rilevante il fatto che esse sono dedicate principalmente ai luoghi maggiormente riconoscibili di Capodistria, più cari allo scrittore – che, lo si vedrà, li ha più volte evocati anche nella sua produzione giornalistica. Si tratta del Caffè della Loggia, del teatro cittadino, del Duomo: luoghi tanto veri nella finzione narrativa, quanto fondamentali per quel percorso memoriale a cui prima si accennava.

La Loggia è, nel romanzo, il luogo di ritrovo dei personaggi altolocati, ma è, nella realtà, tappa obbligata per quanti si recassero a Capodistria. L'autore, infatti, in un articolo intitolato proprio *La Loggia di Capodistria* ricorda che essa fu l'autentico «centro di gravitazione» della città.²⁴⁴ A rendere la Loggia ancora più connotata sul piano memoriale e affettivo contribuisce il ricordo dell'autore sulle figure eminenti, e per lui fondamentali, che lì hanno sostato, cioè Italo Svevo, Umberto Saba e Richard Hughes:

Ritengo che ai suoi tavolini abbia sostato, nel 1923 o '24, anche Italo Svevo in gita a Capodistria; giacché per chiunque arrivasse nella cittadina istriana e si soffermasse nella piazza del duomo, la sosta in Loggia era quasi automatica. E deve avervi sostato anche Umberto Saba, il quale da Capodistria m'invìò, nel 1930, una cartolina che riproduceva appunto l'aspetto esterno del Caffè della Loggia verso la metà dell'Ottocento.

[...] Ricorrendo ai miei ricordi personali, aggiungerò il nome dello scrittore inglese Richard Hughes, che, nell'inverno del 1927, era solito ricopiare ogni sera a un tavolino del Caffè della Loggia le pagine, ch'era andato scrivendo durante il giorno, del suo romanzo «A high wind in Jamaica».²⁴⁵

Il rimando a questo scritto è utile non solo a comprendere l'aura e l'afflato memoriale presente in tutto il romanzo attraverso il passaggio narrativo in luoghi realmente vissuti, ma anche perché permette di ricostruire gli antecedenti letterari che Quarantotti Gambini (variamente) riconosce e che sembra quasi voler ricondurre a sé su un piano concreto, immaginando gli scrittori che lo hanno preceduto, e segnato, nei luoghi a lui cari.

Sempre connotato a livello personale e memoriale, è il teatro di Capodistria. Nel romanzo esso diviene oggetto e soggetto – non semplicemente sfondo – dei ricordi del conte Paolo. In parte ciò è dovuto allo statuto stesso di questo personaggio che, abituato a viaggiare, può effettivamente confrontare quel teatro che esperisce nel tempo del racconto con l'immagine che aveva conservato nei propri ricordi, quando «andare in quel teatro era per lui una festa».²⁴⁶ La distanza temporale che separa le due visioni non può

²⁴⁴ ID., *La Loggia di Capodistria*, «Voce Giuliana». Quarantotti Gambini, il tempo ritrovato, a cura di R. Derossi. Supplemento al quindicinale n. 600 della Associazione delle Comunità Istriane, Trieste, 1° settembre 1994, p. 11.

²⁴⁵ Ivi, p. 12.

²⁴⁶ ID., *La rosa rossa*, cit., p. 64.

che essere frustrante: tanto dolce è il ricordo, quanto amara è la constatazione del presente. La nuova acquisita consapevolezza si realizza attraverso l'impressione che gli suscita in particolare la figura del suo antenato ritratto sul sipario, perché Paolo si rende conto di non riuscire più a vederla grandiosa come gli accadeva da ragazzo, e di trovarla, anzi, piuttosto deludente.

Il Duomo, ultimo elemento reale di questa disamina spaziale, è il luogo dove il tempo e lo spazio si incontrano e, in un certo senso, coincidono. I rintocchi delle sue campane scandiscono lo scorrere del tempo, che però si tramuta in un semplice ticchettio, un sottofondo ai giorni sempre uguali nei quali si articola la vita dei vecchi protagonisti: «Si udì soltanto lo scricchiolio di una poltroncina quando, alcuni minuti dopo quello di casa, batté l'ora, sopra i tetti delle case l'orologio del Duomo».²⁴⁷ La sovrapposizione dell'orologio del Duomo all'orologio domestico ha il chiaro significato di ristabilire una sorta di connessione temporale e spaziale che, nell'isolamento fisico del palazzo signorile e delle persone che lì vivono, sembra talvolta persa. Allo stesso tempo, attraverso i ticchettii degli orologi, si assiste a un rimando fra interno ed esterno che, pur costantemente espresso nel romanzo, è sempre quasi un anelito verso un oltre rispetto allo spazio domestico, un oltre più ideale che reale. Dei personaggi, infatti, si racconta spesso del loro stare alla finestra, del loro guardare fuori senza però mai trasformare in azione le loro *rêverie*. Se questo è vero, non sorprende allora che i momenti in cui Piero e Ines vengono rappresentati all'esterno del palazzo sono effettivamente così pochi che non si riesce a scinderli dal palazzo e, ancora più nel dettaglio, da precise stanze di quel palazzo. In particolare, ci sono alcuni luoghi che acquisiscono più importanza di altri perché maggiormente connotati a livello narrativo: si tratta, prima di tutto, della camera gialla – una stanza dalla quale sempre si muovono e alla quale sempre ritornano –, e ancora dell'osservatorio di Piero e della stanza di Ines. L'osservatorio è il rifugio di Piero – assimilabile alla stanza dei tre crocefissi di Luigi –, «l'unico posto dove nessuno potesse disturbarlo»;²⁴⁸ mentre Ines è legata a «una camera bislunga, qualcosa tra il salotto e la stanza da scrittura, ammobiliata in stile ma piuttosto poveramente».²⁴⁹

L'attenzione che Quarantotti Gambini dedica all'architettura interna del palazzo, e al modo in cui questa attraversa lo scorrere del tempo, ha una precisa significazione

²⁴⁷ Ivi, p. 11.

²⁴⁸ Ivi, p. 29.

²⁴⁹ Ivi, p. 38.

simbolica perché il palazzo diviene il referente dei suoi abitanti e, quindi, proprio come gli abitanti, esso mostra i numerosi segni di cedimento, di usura: di vecchiaia. Ad esempio, i divani ormai scomodi, gli anditi semibui, i vetri trascurati,²⁵⁰ le stampe «dalle tinte delicate, ma raggrinzite e guaste agli orli»,²⁵¹ il vecchio coperchio «smaltato di blu»,²⁵² il pavimento scricchiolante,²⁵³ il «tetto dai coppi vecchi, scuri».²⁵⁴ Ecco allora che la decadenza degli ambienti è la decadenza di un intero universo esistenziale. In filigrana, infatti, tutto è ricondotto alla caduta dell'Impero asburgico, a un cambiamento epocale che la generazione di Paolo, Piero e Ines attraversa, senza però coglierne gli aspetti più profondi. È per questo motivo che, pur essendo un romanzo cronologicamente ben determinato, esso sembra svolgersi in una dimensione completamente atemporale, quella dominante nel palazzo e nella vita dei personaggi.

II.2.2. La rosa rossa nel tempo della Storia

L'atemporalità in cui sono immersi i personaggi del racconto non vuol dire, però, che il richiamo alla storia coeva sia escluso dal romanzo. Anzi, si può parlare quasi di un'invasione del tempo storico, che si realizza attraverso alcuni dettagli che Quarantotti Gambini dissemina nel testo. Diversamente da quanto avviene ne *La casa del melograno*, ad esempio, dove la storia universale entra prepotentemente nella trama del racconto attraverso la partecipazione di Romoletto all'impresa di Fiume, ne *La rosa rossa* cadono i riferimenti espliciti alla guerra trascorsa che, però, viene costantemente richiamata nell'ordito romanzesco. Si potrebbe dire che l'autore spiega attraverso piccoli accenni che si inseriscono nella prolungata e variegata narrazione, restituendo l'urgenza di descrivere un mondo in declino.

Il romanzo, del resto, si apre proprio con il racconto di uno di questi momenti: prima dell'arrivo di Paolo, Quarantotti Gambini rappresenta Piero e Ines preoccupati dal dover comunicare alla domestica Basilia che adesso – in quel preciso momento storico – non è più opportuno riferirsi a Paolo con il suo titolo militare da ex generale dell'Impero austro-ungarico, ma si deve sostituire questo titolo con quello nobiliare, chiamandolo dunque 'conte'. Naturalmente, il cambiamento ha alla sua base i motivi storici che tutti

²⁵⁰ Ivi, p. 30.

²⁵¹ Ivi, p. 39.

²⁵² Ivi, p. 149.

²⁵³ Ivi, p. 182.

²⁵⁴ Ivi, p. 251.

conosciamo: caduto l'Impero, non ha più senso utilizzare un titolo imperiale, tanto più perché il territorio istriano diviene ufficialmente italiano dopo il Trattato di Versailles. Ma, se il fatto è questo, pare che all'autore interessi descrivere soprattutto i modi in cui i personaggi del romanzo si avvicinano a questi cambiamenti. Scopriamo, così, che è Paolo a chiedere a Piero di non essere più chiamato 'generale', ma è Piero a essere preoccupato per la risonanza pubblica che l'arrivo di Paolo, il nemico sconfitto, potrebbe destare. Piero, quindi, è in fin dei conti molto più preoccupato di Paolo, che, al contrario, non sembra avere un atteggiamento idiosincratico fra il suo ruolo e la sua persona, facendone semplicemente «una sfumatura».²⁵⁵

Ancora diverso è l'atteggiamento che rispetto a questa stessa faccenda assume la domestica Basilia. Nella discussione sul modo in cui sia opportuno riferirsi a Paolo, Basilia sembra non capire le preoccupazioni di Piero perché non comprende il cambiamento storico di cui la modificazione dell'appellativo di Paolo è il risultato. La sua visione non può non essere diversa da quella di Piero e Ines perché, mentre i coniugi si rifugiano nella dimensione atemporale del palazzo, Basilia è completamente estranea al tempo storico, tanto che appare del tutto ravvolta nel proprio piccolo spazio e tempo personale. La sua estraneità alla Storia è evidente anche nei momenti in cui, ricordando Paolo nella sua divisa da ufficiale austriaco, non sembra realizzare il motivo per cui quella divisa non sia più indossabile, tanto che la ricerca in una vestaglia «dai risvolti cremisi».²⁵⁶

La rilevazione del diverso atteggiamento tra i signori e la domestica potrebbe sembrare, di primo acchito, una divisione basata sulla classe sociale di appartenenza. Tuttavia, il discorso ha confini molto più labili perché la posizione di Paolo è, tra questi poli, mediana. Intendo dire che il conte Paolo, pur riflettendo e mostrando di avere piena contezza del cambiamento storico, non si lascia da questo spaventare, come succede invece a Piero, per il quale, a questo punto, appare lecito parlare di un atteggiamento derivante da una sorta di conformismo sociale. Paolo, infatti, non tenta di rinnegare il passato, e la richiesta che pure rivolge a Piero non punta a gettare una sorta di *damnatio*

²⁵⁵ Ivi, p. 19.

²⁵⁶ «Non aveva trovato le divise del conte; neanche quella di gala, coi calzoni tutti rossi e la giubba bianca, che sperava avesse conservata. Ogni cassetto la deludeva; e la sua ricerca, prolungandosi, diventava febbrile. In compenso, si era provata la vestaglia coi risvolti cremisi, che le ricordava un poco quelle divise». Ivi, p. 74.

memoriae sulla sua partecipazione all'esercito imperiale, ma è una richiesta principalmente votata ad appianare la distanza fra passato e presente. Paolo chiede a Piero di essere chiamato 'conte' per vivere in armonia con il proprio tempo: «quello ch'era finito, era come se non fosse stato».²⁵⁷ Nella costruzione narrativa del personaggio Paolo non ci sono elementi di incongruenza, perché questa sua tranquillità nell'abbandonare il passato si rispecchia perfettamente anche nel modo in cui egli ha vissuto la frattura fra la sua italianità e la sua sudditanza all'Impero: «Noi siamo italiani sudditi austriaci, – soleva dire: – perché non dobbiamo essere buoni sudditi?».²⁵⁸ Sempre per questa stessa linearità narrativa, Quarantotti Gambini presenta le riflessioni di Paolo anche sul piano linguistico, utilizzando la lingua come veicolo di questioni identitarie che mirano a sottolineare ancora di più quanto Paolo si sentisse, e si fosse sentito, a tutti gli effetti italiano:

Egli aveva un bel nome italiano e un titolo italiano, e in fondo ci teneva a essere italiano; per lui non si trattava di intedeschirsi, anche se tutta la vita aveva parlato tedesco; era l'Impero piuttosto ch'era un poco anche italiano, e lo sarebbe stato di più se gli altri italiani d'Austria si fossero finalmente decisi a essere buoni sudditi. Che l'Impero era anche italiano, egli si era definitivamente persuaso il giorno che, a un pranzo di Corte, l'Imperatore gli aveva rivolto la parola in toscano, in presenza di tutto un gruppo di commensali.²⁵⁹

Non soltanto è evidente il fatto che Paolo non avverta per se stesso questa frattura, ma è altrettanto evidente che egli la ricomponga addirittura per l'Impero che, in fondo, ritiene fosse «anche italiano». Queste riflessioni per Paolo avvengono in maniera spontanea e sono fortemente contrapposte alle riflessioni di Piero e alla sua ricerca di adeguare il cugino al nuovo corso, tanto che ci si potrebbe chiedere chi fra i due sia davvero in armonia con il tempo storico. Per tentare di rispondere a questo interrogativo bisogna riferirsi a un momento ben preciso del romanzo, e cioè al capitolo XIV in cui si racconta di una serata al teatro trascorsa da Piero, Ines e Paolo,²⁶⁰ con l'intervento di un altro personaggio, secondario eppure estremamente rilevante in questa situazione, il marchese Ubaldo Balzeroni, «volontario di guerra sul fronte italiano».²⁶¹

Balzeroni rappresenta, infatti, la terza alternativa tra il conformismo di Piero e la naturalezza di Paolo: la convinta partecipazione alla lotta irredentista. Nel nuovo tempo

²⁵⁷ Ivi, p. 20.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Se il capitolo XIV è quello indicativo per la delimitazione del tema che si sta trattando, bisogna comunque rilevare che i capitoli dedicati alla sera al teatro sono il X, poi il XIII e il XVI.

²⁶¹ ID., *La rosa rossa*, cit., p.66.

storico, Balzeroni si mostra estremamente cordiale e riverente nei confronti di Paolo. Questa riverenza e cordialità aprono un varco nelle riflessioni di Piero, che si chiede come sia possibile che «quello ch'era stato nero diventava bianco, e il bianco nero».²⁶² Piero non capisce pienamente come mai il marchese riverisca un generale austriaco. Assistendo a una sorta di capovolgimento che, per la prima volta, gli impone di mettere in discussione le proprie certezze e il proprio approccio alla Storia, si mostra lieto di questa «scorrevolezza».²⁶³ Se un equilibrio sembra essersi stabilito, decretando la difficoltà di Piero nel vivere in armonia con il proprio tempo, è però un equilibrio tanto labile e tanto sottile che viene presto sconvolto nel romanzo proprio dal marchese Balzeroni. L'occasione narrativa è fornita dalla morte di Paolo – dei cui significati si discorrerà a breve – e dalla conseguente difficoltà del marchese nel redigere il biglietto per le condoglianze. Contrariamente a quanto era avvenuto nell'incontro *tête-à-tête* in teatro, il marchese si mostra adesso dubbioso e quasi rancoroso verso il passato di Paolo che non gli permette di riferirsi a lui come un uomo di «grandi meriti», espressione sostituita da uomo «d'alto sentire»: un passaggio dall'azione all'emozione. Questa cassatura viene imposta al marchese dal fatto che si tratti della morte di un ex generale austriaco.²⁶⁴ Le remore di Ubaldo smascherano la dissonanza avvertita da Piero, la discrepanza sinceramente non avvertita da Paolo e il risentimento del marchese. Sembra, dunque, non ci sia nessuno in armonia con il proprio tempo, tanto da far apparire come un'illusione il concetto stesso di armonia perché, se è vero che tutto scorre, è pur vero che le ferite storiche, politiche e identitarie appaiono nel romanzo effettivamente difficili da superare.

Il marchese Balzeroni, del resto, alla fine del romanzo intraprende la carriera politica, suggellando in questo modo il ruolo di personaggio più politico del romanzo.²⁶⁵ Quest'ultima notizia viene riferita al lettore attraverso una conversazione dei coniugi de Faralia che però mostrano ancora una volta la propria estraneità al tempo storico. Chiusi nel palazzo ma intenti a guardare fuori, i due non si fanno mai portatori di una vera e propria visione storica, ma piuttosto di una visione circostanziale che si focalizza sulle proprie conoscenze e sui propri tangibili vantaggi. Per questo, esauriscono il discorso politico con una veloce stiletta, «coi partiti non si capisce più niente», citando *en*

²⁶² Ivi, p. 88.

²⁶³ Ivi, p. 89.

²⁶⁴ «– No, non può andare: era generale austriaco –. Cassò in fretta e sostituì: “d'alto sentire”». Ivi, p. 137.

²⁶⁵ Egli viene eletto «deputato del Blocco». Ivi, p. 262.

passant la bonificazione delle saline.²⁶⁶ È interessante notare, però, che alla fine del romanzo si piomba nel tempo della scrittura, perché la bonificazione delle saline porta con sé l'apparizione, in filigrana, della figura di Mussolini e degli anni del fascismo.

Quest'ultima suggestione, però, non trova un seguito all'interno del romanzo. Ne *La rosa rossa*, infatti, le modalità con cui Quarantotti Gambini affronta i grandi mutamenti storici sono caratterizzate, come si è visto, da un atteggiamento che si potrebbe definire indiretto, collegando la Storia al *plot* romanzesco attraverso piccoli cenni, riflessioni dei personaggi e brevi interventi del narratore. Le ragioni di questo *modus operandi* vanno rintracciate, forse, in una dichiarazione autoriale del 1948, nella quale si legge:

Io credo che l'artista deve essere impegnato, sempre e il più profondamente possibile. Credo, in altri termini, che l'impegno più totale sia la condizione stessa della creazione artistica. Ma per chi o per che cosa deve essere impegnato? La stessa regola vale per qualsiasi artista: egli deve essere impegnato con se stesso o – se si preferisce – con i demoni della propria creazione. In questo contatto profondo e oscuro con se stesso l'artista mette in luce qualcosa di ciò che costituisce il nocciolo della sua personalità segreta e dunque fatalmente attinge – anche contro la sua volontà – a sentimenti religiosi o politici (dico sentimenti, non idee); o, per dir meglio, attinge a zone istintive dove si sviluppa la sua fede su altri terreni. È soltanto in questa maniera, del tutto involontaria, che la religione o la politica possono entrare autenticamente nella sua opera.²⁶⁷

La differenziazione tra idee e sentimenti non può lasciare indifferenti perché, effettivamente, sono i sentimenti ad entrare nelle opere di Quarantotti Gambini. A dimostrazione di quanto affermato e di quanto dichiarato dall'autore, basta ritornare al momento in questo senso più significativo del romanzo, cioè la riflessione su una possibile frattura tra la propria italianità e la sudditanza all'Impero asburgico veicolata da Paolo. È evidente come in quel caso non entrino in gioco il credo politico del personaggio, e nemmeno c'è una chiara eco della direzione politica dell'autore, c'è soltanto un atteggiamento del personaggio che mette in campo più i sentimenti che le idee. È per questo atteggiamento sentimentale che, a mio avviso, non ci sono nel romanzo aneliti o inni all'italianità e, come giustamente nota Ernestina Pellegrini, si assiste a «un mutamento di tendenza nella letteratura triestina e insieme un atto di coraggio per quel suo rifiuto implicito di ogni ostentazione di italianità e di orgoglio nazionalista».²⁶⁸

²⁶⁶ Ivi, pp. 262-263.

²⁶⁷ Tale dichiarazione è riportata in I. VISENTINI, *Temi e motivi della narrativa di Quarantotti Gambini. Cenni alla poetica dell'autore*, in *Quarantotti Gambini*, cit., p. 76.

²⁶⁸ E. PELLEGRINI, *Trieste dentro Trieste. Sessant'anni di storia letteraria triestina attraverso gli scritti di Silvio Benco (1890-1949)*, Vallecchi, Firenze, 1985, p. 246.

II.2.3. La rosa rossa come romanzo della sperimentazione

Al di là delle implicazioni spaziali, temporali e storiche, è evidente che *La rosa rossa* sia, prima di tutto, per Quarantotti Gambini un romanzo di sperimentazione. A sostegno di questa ipotesi, non si può non citare, in prima battuta, la distanza che separa questo romanzo da *I nostri simili*, un cambiamento che è evidente anche nel modo stesso del narrare. Quarantotti Gambini sembra fare tesoro dei consigli e delle critiche che Montale aveva rivolto alla raccolta di esordio, e sceglie di utilizzare la narrazione in terza persona, in luogo della prima adoperata nei racconti della raccolta.

Ne *La rosa rossa*, il narratore si adatta, di volta in volta, al punto di vista dei vari personaggi. Come si vedrà nei prossimi paragrafi, questa tecnica acquista la massima completezza con l'inserimento dei capitoli su Rosa e con la risistemazione complessiva del romanzo nelle ultime edizioni (Garzanti 1947 e ancor di più Einaudi 1960). Interessante leggere quello che, a tal proposito, rileva Riccardo Scrivano:

Il romanzo è deliberatamente dilatato, presenta una sorta di frangersi del punto di vista e un vario accumularsi di angoli prospettici: una dilatazione che produce non un protagonista, ma molti personaggi in un continuo intersecarsi delle prospettive di ciascuno.²⁶⁹

Questo continuo intersecarsi dei punti di vista dei personaggi è correlato all'intersecarsi dei piani temporali. La storia, infatti, non solo registra la simultaneità di azioni che avvengono nei diversi luoghi ai diversi personaggi, ma si dipana tra il presente e il passato. Quarantotti Gambini evidenzia la multitemporalità del romanzo anche graficamente: nell'edizione tedesca del 1942 e nell'edizione Einaudi del 1960 compaiono degli asterischi – più precisi graficamente rispetto al semplice spazio bianco che non risulta visibile quando cade alla fine della pagina²⁷⁰ – per segnalare i cambiamenti di prospettiva, di tempo e di luogo.

L'impressione che deriva da questo modo di narrare e dalle accortezze grafiche utilizzate è di leggere una sceneggiatura. Per fare solo un esempio, è possibile citare l'*incipit* del secondo capitolo: esso si apre con Piero e Ines che attendono l'arrivo di Paolo; dopo uno spazio bianco / asterisco, si torna però al racconto della notte precedente e, dopo

²⁶⁹ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 22.

²⁷⁰ Quarantotti Gambini a Einaudi, 8 luglio 1942. «Ora, l'adozione della riga bianca, allo scopo di creare uno stacco nel testo, ha un inconveniente piuttosto grosso [...]: lì, se non si mettono gli asterischi, non si può assolutamente accorgersi che il lettore deve fare una pausa». In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 99.

un nuovo asterisco, troviamo di nuovo Piero e Ines ad accogliere Paolo; infine, dopo un altro asterisco, è riportato un dialogo tra Ines e Basilia. Questa struttura viene reiterata per tutto il romanzo e, in contrapposizione alle vicende, essenzialmente statiche dei protagonisti, crea una sorta di movimento, temporale e prospettico. Alla dinamicità del racconto contribuisce anche il modo in cui il narratore osserva i personaggi e le loro azioni: a una visione lontana, quasi sfocata, segue un avvicinamento, fino a una sorta di primo piano che registra i più minuti dettagli.²⁷¹ Nel primo capitolo, ad esempio, i personaggi hanno all'inizio la (non) consistenza delle ombre, ma procedendo ci si accorge che il narratore comincia a riconoscere i gesti, le azioni e, infine, i personaggi stessi, dei quali segue poi una descrizione estremamente particolareggiata:

Il marito, che doveva aver passato la settantina, era un vecchio dalla faccia crucciosa. I capelli, che davano più sul grigio che sul bianco, erano ispidi, come in certi vecchi marinai; aveva i sopraccigli ancor neri, e rialzati come due accenti circonflessi verso la fronte, in un modo che accresceva quell'espressione di cruccio. La signora era quasi del tutto bianca, ma si capiva ch'era stata bionda; i capelli le facevano corona intorno al viso, rialzati un po' ad aureola secondo una moda antica. Il viso, delicato, era segnato da due lunghe rughe che correvano, allargandosi, dal naso agli angoli della bocca, come in chi è da tempo solo con sé e pensa. Ma quella severità era rotta dagli occhi grigiazzurri, che davano a tutto il viso un'espressione dolce e serena.²⁷²

Questa descrizione non solo, come si è visto, è paradigmatica del modello narrativo adottato da Quarantotti Gambini in questo romanzo, ma fornisce anche un buon esempio per quanto riguarda la struttura stessa del racconto, in particolare per la presentazione e il modo di agire dei personaggi. Essi, infatti, non agiscono singolarmente ma hanno sempre un referente sul quale proiettare le proprie azioni o pensieri. Per questo motivo, mi pare sia lecito considerare la struttura del romanzo come una vera e propria struttura binaria: *La rosa rossa* è, insomma, dominata da una costruzione per coppie, sebbene esse siano tra loro mutevoli. Se, infatti, inizialmente le coppie appaiono divise per estrazione sociale – *padroni* da un lato e *servitori* dall'altro –, lo sfaldarsi delle divisioni sociali con l'arrivo di Paolo genera nuove coppie. Piero viene accostato con insistenza a Paolo, Ines viene accostata a Basilia, Paolo è a sua volta accostato ad Andrea – un personaggio minore che fa la sua comparsa dopo la morte del conte prendendone quasi il posto –, e infine anche il marchese Balzeroni si muove sempre con un altro giovane esponente nobile, il contino Pier Francesco Basseri Lorisca.

²⁷¹ Per questa tecnica quasi cinematografica, rimando allo studio già citato di L. DE GIUSTI, *Quarantotti Gambini e il cinema*.

²⁷² P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La rosa rossa*, cit., p. 13.

Una volta individuata la struttura, è doveroso chiedersi le ragioni per le quali il romanzo sia così composto. A mio avviso, esse vanno individuate nell'importanza che riveste la dimensione memoriale. Tutti i personaggi, dai maggiori ai minori, vengono accuratamente rappresentati, come si è detto, nel loro tempo presente – il tempo del racconto – e connotati dai loro ricordi passati. In questo senso, allora, la costruzione per coppia ha una finalità conoscitiva, che consente di stabilire connessioni che oltrepassano il presente per affondare le radici in un tempo passato che, a sua volta, è essenziale per comprendere il senso del non detto e del non raccontato. Non si può capire il rapporto conflittuale tra Paolo e Piero, ad esempio, se non si indaga nel loro passato, addirittura nel loro albero genealogico, perfettamente illustrato da Piero, sempre in una prospettiva di opposizione in cui l'uno, Paolo, ha una discendenza nobile, e l'altro invece si fregia di una discendenza che in realtà non esiste. È chiaro, dunque, che Piero, nel raccontare le proprie origini, non riesce a esimersi dal paragone con il blasonato cugino. La contrapposizione serve allora a chiarire alcuni aspetti del romanzo, più che a far progredire la storia.

Lo stesso, e in forma ancora più esasperata, avviene per Ines e Basilia. Le due donne vengono contrapposte senza alcun motivo esplicito, ma con una precisa finalità illustrativa:

La signora Ines era raggianti. Grandi nomi, inchini, complimenti, sorrisi: ecco un po' della vita che aveva sempre sognata. Si sentiva portata in alto, in un'atmosfera lieve e brillante, e si lasciava cullare. Quella vita tiepida e facile che Basilia sfuggiva, pur essendone attratta, per il timore di perdere il controllo di sé e di venire quindi travolta e dispersa, era stata sempre la più viva aspirazione della signora Ines. Al contrario di Basilia, ella non chiedeva che di arrendersi a quel morbido e di sentirsi perdere, travolgere, senza più volontà, senza pensieri.²⁷³

Tale paragone, illustrando le diverse aspirazioni e un diverso modo di concepire l'esistenza da parte delle due ha lo scopo di far conoscere più a fondo la signora e la governante.

Il procedimento appena delineato raggiunge il suo apice se lo si osserva su Paolo, il personaggio che più di tutti è soggetto a continui confronti e sovrapposizioni. In effetti, lo statuto di questo personaggio è del tutto particolare: non è un personaggio secondario, anzi è il personaggio maggiormente capace di far progredire la storia: ma, in apparente contrapposizione con quanto appena affermato, muore nel capitolo XVIII, circa alla metà

²⁷³ Ivi, pp. 84-85.

del romanzo.²⁷⁴ Egli, si potrebbe dire, è un *personaggio funzione*, che diviene fondamentale non tanto per quello che esperisce, quanto per quello che fa esperire agli altri personaggi. Tale speciale statuto è evidente fin dall'eccezionalità del suo arrivo e da quell'aura di indeterminatezza dalla quale pare sempre essere avvolto. Nel romanzo c'è un *prima* di Paolo e un *dopo* Paolo. E le due fasi si palesano chiaramente nel momento della sua apparizione, nel II capitolo, quando il narratore paragona la sua entrata a «un colpo di vento»,²⁷⁵ in grado di agitare le vite dei coniugi de Faralia.

La differenza con Piero e Ines è sancita anche dalla diversa rappresentazione del suo aspetto esteriore: se i due coniugi all'inizio romanzo appaiono connotati dai segni della vecchiaia, su Paolo il tempo sembra non aver agito allo stesso modo: la «figura smilza» rimasta inalterata, i capelli «tagliati a spazzola, come un tempo», «intorno agli occhi un cerchio d'ombra come da giovane».²⁷⁶

A separare Piero e Ines da Paolo sono, naturalmente, i diversi percorsi di vita: i coniugi sono rimasti fermi nella piccola cittadina istriana, immersi nella loro tranquilla solitudine; mentre Paolo ha viaggiato e conosciuto posti e persone sempre diverse. La distanza fra questi diversi modi di vivere viene pienamente esperita nei capitoli che riguardano la serata al teatro, alla quale si è già accennato. Questa stessa esperienza, comune a Piero, Ines e Paolo, viene vissuta diversamente dai coniugi, per i quali si tratta di un evento eccezionale – nel senso di extra-ordinario –, mentre Paolo si trova in una situazione per lui quotidiana, abituato com'è a una vita fatta di «teatri e balli, sorrisi e cortesie».²⁷⁷ Piero e Ines, d'altronde, si mostrano pienamente consapevoli di essere incorsi in un cambiamento del proprio modo di vivere, cambiamento innescato proprio da Paolo:

Da quei discorsi, Piero e Ines, che da anni erano piombati in una monotonia che verso la fine dei pasti si appesantiva ancor più nelle poche parole che riuscivano a scambiarsi, si sentivano quasi cullati. Era come un venir sollevati, tratti più in alto su qualcosa di soffice; pareva di navigare su una nuvoletta. Ciò si confaceva assai alla natura di Ines, cui sembrava di tornare indietro negli anni, ai tempi quando tutto le pareva facile, e sognava una vita graziosa in cui tutto si dissolvesse in una piacevole nebbiolina. Lo si capiva dai suoi occhi chiari, giovani nell'ampiezza e nella luce, che seguivano quei discorsi guardando a mezz'aria con un brillio, come quando si segue una musica e insieme, dentro di noi, i ricordi ch'essa ad ogni sua onda ci richiama. Piero provava l'impressione di essere stato sciolto da qualcosa di duro, che prima gli pesava dentro, e il suo volto si era rabbonito.

²⁷⁴ Nella sua versione definitiva, *La rosa rossa* si compone di quarantaquattro capitoli.

²⁷⁵ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La rosa rossa*, cit., p. 17.

²⁷⁶ Ivi, p. 17.

²⁷⁷ Ivi, pp. 79-80.

A un tratto il conte tacque, e a Piero e ad Ines parve si fosse rotto il filo che li teneva sospesi. Il silenzio della stanza sembrò loro insolito, e stentaronο a riconoscere il tic-tac dell'orologio.²⁷⁸

Il silenzio del conte equivale a un filo spezzato, nel quale Piero e Ines non riconoscono più il sottofondo della propria vita. Il fatto che Paolo abbia portato del trambusto vitale è apertamente dichiarato da Ines che, nel rivederlo, ripensa agli anni della sua giovinezza, una sensazione che «lontano dal dispiacerle, le procurava un'impressione gradevole e calda, simile a quella di una mazurca volteggiata senza più nozione del tempo in un risucchio blando di tutti i pensieri».²⁷⁹

La ricorsività di espressioni legate alla leggerezza, alla danza, alla musica, al lasciarsi cullare e trasportare indicano una volontà di abbandono che non può esplicarsi nel tempo presente della vecchiaia, ma si realizza in una dimensione passata, alla quale è Paolo a ricondurli. Allo stesso tempo, però, si può dire che Ines e Piero esercitano su Paolo la funzione contraria. La stessa serata a teatro già citata è, infatti, anche un vero e proprio *turning point* narrativo: dopo di essa i personaggi che vi partecipano cambiano. Proprio quel momento, infatti, sigla e sugella l'appassimento di Paolo, una sorta di sua arrendevolezza alla vecchiaia, mentre Piero e Ines sembrano, al contrario, riacquistare vigore. Se i coniugi apparentemente ringiovaniscono, Paolo si spegne sempre di più, spegnimento che ne decreta anche la morte. Proprio di questo appassimento, Quarantotti Gambini si fa attento osservatore, soprattutto se si confronta il primo ritratto del conte Paolo, quello del signore «assai in gamba»,²⁸⁰ con quello che invece viene fatto nel capitolo XVII, dove si dice che anche nell'aspetto è cambiato:

L'espressione del viso, da vivace e sicura, si era fatta dolce e come esitante. E gli occhi, già vividi e maliziosi, cominciavano a somigliare a quelli di un bambino; parevano ingranditi; si erano fatti umidi e puri e accoglievano a volte una luce piena di stupore. I suoi amici di Vienna non lo avrebbero riconosciuto più.²⁸¹

Nello stesso capitolo, significativamente, è ritratto Piero ringiovanito, mentre «si muoveva di qua e di là scherzando e ridendo (quella mattina non era stato fermo un istante)».²⁸² La prossimità dei due ritratti non può che generare una contrapposizione fra la ritrovata giovinezza di Piero e l'improvvisa vecchiaia di Paolo: di questa

²⁷⁸ Ivi, p. 25.

²⁷⁹ Ivi, pp. 34-35.

²⁸⁰ Ivi, p. 22.

²⁸¹ Ivi, p. 93.

²⁸² Ivi, p. 96.

contrapposizione, Quarantotti Gambini ha bisogno per evidenziare la specularità di un rapporto che si costruisce su perdite e acquisizioni. Così, dopo aver visto la tristezza di Paolo e il suo appassirsi, è possibile sondare la distanza di quest'ultimo con Piero, che acquisisce alcuni tratti con cui inizialmente è stato presentato Paolo, come la loquacità durante la cena: «A tavola, il signor Piero parlò quasi tutto il tempo lui. Il conte Paolo rispondeva poco; pareva assorto».²⁸³

A mio parere, non si tratta dell'exasperazione di un rapporto antagonistico, bensì di una precisa volontà indagatoria: Quarantotti Gambini unisce, nello stesso ambiente, la staticità e la dinamicità dell'esistere, osserva il modo in cui le due condizioni si evolvono e le scandaglia utilizzando proprio la memoria come strumento di indagine. La rievocazione del passato, in questo senso, non si risolve in un semplice ricordo della giovinezza, ma diventa un terreno su cui misurare i risentimenti e i rancori legati al tempo presente e all'intero percorso esistenziale, come quelli che Ines comincia a nutrire nei confronti del marito quando pensa che l'immagine di Piero fino a quel momento conosciuta – l'immagine che ricorda – non corrisponda all'immagine che quest'ultimo fornisce nel presente della narrazione. La giovialità di Piero, nonostante la presenza del cugino, anzi a lui dovuta, è un risvolto inaspettato rispetto all'inizio del romanzo, quando alla figura di Paolo si accompagnava un atavico risentimento dovuto alla paura che rivendicasse i suoi diritti sul palazzo. Il capitolo III, in cui Paolo rinuncia ai propri diritti sulla casa, funge allora da vero *incipit* della storia perché, liberandosi del risentimento verso il cugino, Piero e Ines possono lasciarsi trasportare dal vento nuovo portato da Vienna: «si accorsero d'essere dopo quelle parole, più soddisfatti e riposati come quando si passa da una sedia dura a una poltrona».²⁸⁴ Il paragone, tanto semplice quanto significativo, chiarisce perfettamente cosa rappresenti Paolo per i coniugi.

II.2.4. La dimensione del ricordo e la simbologia degli oggetti

La ventata vitalistica portata da Paolo, oltre ad avere un risvolto sul tempo del racconto, e dunque sull'esperienza della vecchiaia dei personaggi, si consuma soprattutto nel passato, portando tutti a ricordare la propria giovinezza: Piero ricorda i suoi tempi dell'università a Padova, Ines ricorda il suo platonico amore giovanile, Basilia rivive un

²⁸³ Ivi, p. 98.

²⁸⁴ Ivi, pp. 23-24.

amore passato e vive un illusorio amore presente, anche questo consumatosi, come si vedrà, sotto il segno di Paolo. Nemmeno i personaggi minori vengono esclusi da questo riannodarsi al passato, che viene esplicitato anche nel caso del marchese Balzeroni, con l'intenzione di chiarire il suo temperamento. Il ricordo del marchese ha il suo punto di avvio proprio dalla morte del conte, perché quella morte lo riporta idealmente e spiritualmente alla morte di sua moglie Giulia, cugina del contino Pier Francesco. Il marchese, dopo la morte della moglie, conduce una vita da scapolo ma, nonostante le dicerie lo ritraggano intento a divertirsi, in realtà egli si impegna nella vita politica per non abbandonarsi completamente al dolore per questa perdita. Il passato di Ubaldo, allora, spiega sia l'attaccamento a Pier Francesco – che sorprende i suoi amici – sia l'impegno in politica, che gli ha fatto guadagnare la fama di essere «intransigente», attributo col quale viene presentato nel romanzo.²⁸⁵

Allo stesso modo, i capitoli dedicati a Basilia hanno la duplice funzione di dare informazioni aggiuntive sul suo rapporto con gli altri personaggi e chiarire alcuni aspetti del suo passato che avranno poi il loro peso all'interno del racconto. In particolare, viene narrato in analepsi un suo amore giovanile. L'*excursus* sul passato di Basilia serve a spiegare la disposizione sentimentale della governante al momento dell'arrivo e poi della morte del conte; mentre le informazioni che l'autore dà al lettore sulle sue aspirazioni deluse di governante spiegano il livore avvertito nei confronti di Piero e Ines, colpevoli di non aver realizzato alcuni suoi semplici desideri, cioè essere inclusa al loro tavolo durante i pasti, invece di mangiare in cucina con Rosa, e occupare una stanza interna all'appartamento dei signori.²⁸⁶ Rispettando il suo ruolo di personaggio funzione, però, l'arrivo di Paolo influisce anche sui desideri di Basilia, perché «l'uno si era negli ultimi giorni fortificato e l'altro invece non lo sentiva più»:²⁸⁷ ad infittirsi è ovviamente il desiderio di essere ammessa al tavolo in camera gialla, dove avrebbe potuto conversare con Paolo, mentre per un po' la donna non sente più il desiderio di una stanza interna, poiché anche la stanza del conte si affaccia, proprio come la sua, sulla sala.²⁸⁸

Questa è, però, la punta dell'iceberg, perché l'arrivo di Paolo non muta solo i propositi e gli innocenti desideri di Basilia, ma fornisce a quest'ultima un termine di paragone per

²⁸⁵ Ivi, p. 66.

²⁸⁶ Ivi, p. 71.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Ivi, pp. 71-72.

saggiare i suoi amori, confrontandoli con il conte. Infatti, si assiste nel corso del romanzo quasi alla nascita di un rapporto sentimentale fra Basilia e Paolo che raggiunge il suo momento più significativo proprio la sera della morte del conte, quando quest'ultimo sorprende la governante a lasciargli una rosa rossa. Chiaramente, la morte del conte pone un punto ai vagheggiamenti di Basilia, costringendola a deragliare il proprio afflato sentimentale su un'altra figura, Andrea, che raccoglie il legame che Basilia non può più riversare su Paolo. Si costruisce allora una sorta di linea sentimentale della governante che, partendo dal remoto passato – Eugenio, l'amore giovanile –, investe il tempo del racconto, prima concentrandosi su Paolo e poi su Andrea. Interessante, però, è notare che il conte è il referente tanto di Eugenio quanto di Andrea. Si legga, ad esempio, la prima sovrapposizione che Basilia opera fra Eugenio e Paolo:

«Anche lui era piccolo», pensò. E le parve che tra i due ci fosse anche qualche altra rassomiglianza, che presentiva ma non riusciva a cogliere. Poi, come per liberarsi dall'inquietudine che le era venuta, si soffermò sulle differenze che li distinguevano. Combattendo una voce interiore, che la crucciava un poco, desiderava che non si rassomigliassero. Eugenio aveva gli occhi malinconici, mentre quelli del conte Paolo erano vividissimi. Le piaceva che Paolo fosse allegro e rapido nei movimenti, e scacciava il ricordo di quando lo aveva visto triste. La tristezza senza motivo le dava come uno stringimento di cuore, e subito ricordava Eugenio che era malinconico anche nel sorriso.²⁸⁹

E poi, dopo la morte del conte, la nuova sovrapposizione fra Paolo e Andrea:

Vestito di scuro, aveva visto venirle incontro giù per le scale il conte Paolo. Retrocedendo si sorrisse al passamano, e chiuse gli occhi. Quando li riaperse si vide accanto, nella penombra, quella figura.

– Chi è? – volle gridare, ma balbettò appena, con la bocca legata. Aveva gli occhi spalancati e il viso come uno straccio.

Quella figura, che stava oltrepassandola, si volse e sorrise con tristezza.

– Non mi riconoscete? – rispose: – sono Andrea. L'ortolano di casa Balzeroni. In questo buio, anch'io ho stentato a riconoscervi.²⁹⁰

Si tratta di due proiezioni differenti, e diversamente connotate a livello narrativo, che però presentano alcuni importanti punti in comune, come il momento di innesco che, per entrambe, è rappresentato dalla fisicità degli agenti: l'altezza per Eugenio, la profonda somiglianza per Andrea. Un elemento ben preciso per Eugenio e uno, invece, molto generale per Andrea. La somiglianza di quest'ultimo con Paolo, del resto, è un aspetto che ha una precisa funzione narrativa perché costituisce uno degli indizi che alla fine

²⁸⁹ Ivi, p. 75.

²⁹⁰ Ivi, p. 160.

provocheranno una rivelazione importante nel racconto: l'esistenza di una parentela fra Andrea e Paolo, fratellastri all'insaputa di tutti i personaggi del romanzo. Quarantotti Gambini, proprio per dare maggiore rilevanza a questo indizio, fa in modo che a notare la somiglianza non sia solo la scossa e ormai chiaramente infatuata Basilia, ma anche il marchese Balzeroni, estraneo a qualsiasi legame sentimentale o affettivo nei confronti del conte.

La storia, più platonica che fattuale, fra Basilia e Andrea è una costruzione narrativa sapientemente maneggiata dall'autore perché viene raccontata con il chiaro intento di evidenziare quanto la storia con l'uno sia solo il surrogato della storia impossibile con l'altro. Ad esempio, all'inizio del capitolo XXXIX, la sovrapposizione viene praticamente esplicitata dalla governante che, cercando di ricordare Paolo, si rende conto del fatto che comincia «ad apparirle il volto canuto di Andrea»; allo stesso modo se cerca di immaginare Andrea prima della guerra, «rivedeva una figura smilza in divisa»,²⁹¹ cioè Paolo. Il filo su cui si costruisce l'amore di Basilia per Andrea si spezza solo quando è quest'ultimo a rifiutare la sovrapposizione, un rifiuto che passa attraverso la restituzione a Basilia della croce dell'Ordine di Leopoldo, una onorificenza austriaca, appartenuta a Paolo. Il rifiuto dell'oggetto corrisponde al rifiuto del legame che, nel frattempo, Basilia cerca di costruire. Lo stesso significato assume anche il dono ad Andrea da parte di Basilia di una rosa rossa: è evidente che la governante tenti di trasferire su Andrea le stesse emozioni e sensazioni provate con Paolo attraverso il riuso degli stessi oggetti. Ma è altrettanto evidente che Andrea non sia Paolo. L'autore sottolinea, pertanto, la distanza fra i due tramite i diversi modi di interagire con lo stesso fiore: Andrea «non sapeva come prenderla perché gli pareva che le sue mani potessero sciuparla»,²⁹² in netta contrapposizione rispetto alla grazia delle mani piccole e delicate del conte Paolo.

La rosa e la croce sanciscono, allora, l'impossibilità dell'apparentamento fra Paolo e Andrea. Il tentativo di assimilazione perseguito da Basilia è, a ben vedere, anch'esso frutto e conseguenza dei suoi ricordi perché, come rileva Scrivano, Basilia vive una «particolare condizione del ricordo che si manifesta come un dolce sognare, nel quale le immagini di momenti diversi del passato s'integrano in una nuova immagine che fornisce

²⁹¹ Ivi, p. 231.

²⁹² Ivi, p. 242. Mi sembra che qui si possa cogliere una suggestione a *Trieste* di Umberto Saba: «mani troppo grandi / per regalare un fiore». In U. SABA, *Trieste*, in ID., *Canzoniere*, cit., p. 79.

nuove sensazioni».²⁹³ Il critico si riferisce in particolare al capitolo XXXIII, in cui sono descritte le sensazioni di Basilia dopo la morte del conte, quando la governante sembra vivere nei ricordi, trasfigurati però in sogno. Un ricordo onirico, si potrebbe dire, che fa percepire a Basilia la presenza di Paolo, vestito con l'uniforme di generale austriaco nella sua stanzetta, prima di essere portato via di colpo da una nube, originata dallo stesso sogno che lo ha fatto rivivere.²⁹⁴

Opposto a quello di Basilia è, invece, il modo di ricordare di Piero che, non solo non opera alcuna sovrapposizione fra Paolo e un altro personaggio, ma presenta una dimensione del ricordo, rispetto a quella onirica della governante, decisamente più concreta. Il personaggio, infatti, ricorda i giochi infantili con Paolo per poi subito ripiombare nel tempo del racconto, in cui deve fronteggiare la scomparsa del conte: «adesso quel bambino era un vecchietto esile, dai baffetti bianchi; e riposava sul suo letto di morte».²⁹⁵ Nel pianto di dolore che segue, Piero non invoca il conte Paolo ma il bambino «Paoletto»,²⁹⁶ come se fosse solo quest'ultimo a potergli rispondere. La sovrapposizione, nel caso di Piero, è fra due immagini antitetiche della stessa persona, ed è interessante che a sopravvivere sia il Paolo bambino, con cui non si era ancora realizzato quel rapporto contrastivo che vedrà coinvolti i due cugini. Tuttavia, devo sottolineare che la dialettica infanzia-vecchiaia è variamente presente in tutto il romanzo: ad esempio, prima della morte, Paolo viene descritto nell'atto di «raggomitolarsi tutto, come un bambino»,²⁹⁷ in un gesto che è a tutti gli effetti paragonabile a un *regressus ad uterum*.

L'immagine del ritorno al grembo materno è ravvisabile anche in un altro episodio, che Quarantotti Gambini aggiunge però soltanto nell'edizione definitiva. Si tratta del momento in cui il notaio mette al corrente Piero dell'eredità lasciategli dal conte, costituita da due case triestine e da una casa viennese:²⁹⁸ «Le due case di Trieste, come apprese quel mattino dall'amministratore, con nuova sorpresa, e persino con un nuovo, leggero dispetto, comprendevano oltre una ventina di appartamenti».²⁹⁹ Se il dispetto di Piero non deve sorprendere troppo perché è perfettamente in linea con il rapporto fra

²⁹³ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 31.

²⁹⁴ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La rosa rossa*, cit., p. 194.

²⁹⁵ Ivi, p. 122.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Ivi, p. 104.

²⁹⁸ Ivi, p. 236.

²⁹⁹ Ivi, p. 238.

cugini finora analizzato, a sorprendere è invece la scoperta del fatto che Paolo disponesse di molti immobili in cui avrebbe potuto passare la vecchiaia. Nonostante ciò, Paolo sceglie di tornare nella casa nella quale è cresciuto, insieme al cugino Piero e alla di lui coniuge Ines. La risposta va cercata proprio nel nesso fra vecchiaia e infanzia di cui si sta parlando: tornare in quella casa rappresenta per Paolo la volontà di far coincidere infanzia e vecchiaia, punto iniziale e punto finale dell'esistenza. È, dunque, un tentativo di ritorno, che si costruisce sotto la spinta dei ricordi.

A mio parere, però, è Ines il personaggio nel quale la dimensione della memoria è preponderante. I suoi ricordi riguardano principalmente un amore platonico vissuto nei primi tempi del matrimonio, amore che si è animato attraverso alcune lettere che la signora, a distanza di anni, custodisce gelosamente in un cofanetto, oggetto che è a sua volta un vettore memoriale. Al di là del lungo intermezzo rappresentato dal capitolo VI, dedicato al racconto di come Ines abbia avuto il cofanetto in regalo da una sua zia, ciò che davvero conta è il fatto che in quel cofanetto siano riposte le speranze di Ines di vivere un amore indimenticabile: all'inizio della sua relazione con Piero, infatti, sperava di conservare lì le lettere piene di amore che pensava lui le avrebbe scritto, lettere che però da Piero non erano mai arrivate. Dai ricordi del personaggio, si scopre che le speranze di Ines non sono però rimaste completamente inascoltate, perché il personaggio ha riempito il cofanetto con le lettere di un altro uomo, un certo Bela, che l'ha corteggiata strenuamente nel passato.

Sulla scoperta di queste lettere e, quindi, di questa relazione epistolare fra Bela e Ines, si snoda il romanzo dopo la morte del conte. Anzi, proprio questa scoperta imprime una svolta al ritmo narrativo. È interessante notare come il momento di maggiore tensione del romanzo – perché alla scoperta accidentale delle lettere di Ines da parte di Piero segue un lungo silenzio fra i coniugi trincerati l'uno nel proprio risentimento e l'altra nelle proprie contrastanti sensazioni – sia in realtà riferibile a un episodio passato. Intendo dire che questo litigio non scaturisce da un evento narrato nel tempo del racconto, ma da un momento passato della vita di Ines.

È ancora una volta la morte del conte Paolo a far sì che passato e presente si incontrino perché Piero trova casualmente il cofanetto di Ines quando la donna, accorrendo per vedere cosa fosse successo a Paolo, lo lascia incustodito. Se Paolo è in qualche modo il motivo del litigio, è anche colui che, almeno nei ricordi e nelle sensazioni di Ines, ha fatto

sì che iniziasse la relazione platonica che di quel litigio è causa. Bela infatti entra nella vita di Ines e, trasversalmente nel suo cofanetto, quasi in concomitanza alla conoscenza di Paolo, della quale Ines sembra in un primo momento invaghita:

Paolo le ricordava un'infinità di cose; egli viveva, con disinvoltura, con noncuranza, in quell'atmosfera lieve e brillante ch'era il sogno di Ines. In certi momenti, la giovane signora socchiudeva i grandi occhi grigi, e, poggiando la testa bionda sullo schienale della poltrona, guardava come assorta, l'ufficiale che le sedeva davanti. [...]

Un bel giorno le parve che Paolo le piacesse. Ma poi si schiarì questa impressione e capì che, più che Paolo, le piaceva la sua vita. Più che vivere con lui, le sarebbe piaciuto vivere *come* lui. A Paolo, per essere di suo gusto, mancava qualche cosa. Le pareva, infatti, ch'egli le sarebbe piaciuto se avesse potuto avere, invece di quella mano esile, una mano scarna ma forte. Le dispiacevano quella mano bianca e sottile e quel collo delicato.³⁰⁰

L'attrazione per Bela è successiva all'arrivo di Paolo, perché i difetti che la giovane Ines trova in Paolo, decretando la vacuità dell'attrazione avvertita, sono i pregi che riscontra in Bela. I due sono tanto connessi nella mente di Ines da subire addirittura uno scambio di nomi, o meglio un'acquisizione da parte di Bela del nome di Paolo: «Si chiamava Bela. [...] Le dispiacque invece il suo nome, che le pareva da donna. Le sarebbe piaciuto che si chiamasse Paolo».³⁰¹

La connessione che Ines stabilisce tra Paolo e Bela è preceduta da un evento simbolicamente fondamentale nel romanzo: il regalo della rosa rossa che dà il titolo all'opera. Da un'aneddoto riferito a Ines, infatti, il lettore scopre che la donna ha regalato al tempo del suo invaghimento per il conte una rosa a Paolo, che però non ha mai saputo l'identità del mittente. Tra gli oggetti simbolici del romanzo, la rosa rossa occupa una posizione di assoluto rilievo, perché attraversa, triplicandosi, vari momenti della vita di Paolo. La rosa di Ines è, infatti, solo la prima di una serie di rose regalate al conte, non più però in un passato del quale egli non riesce a distinguere i contorni, ma nel tempo del racconto. Per capire quanto l'oggetto sia fondamentale nell'ordito narrativo, basta fornire qualche coordinata strutturale: se siamo all'incirca a metà del romanzo (cap. XX) quando viene svelata, al solo lettore, l'identità della prima donna che ha donato una rosa; sin dal III capitolo è evidente che il ricordo di quel regalo per Paolo non sia sopito, dato che in quel punto del romanzo gli torna il sorriso a sentir parlare di gerani rossi: «— Rossi? — domandò subito, e gli occhi gli brillavano».³⁰² Dopo il rosso dei gerani, è il rosso cupo

³⁰⁰ Ivi, pp. 115-116.

³⁰¹ Ivi, p. 118.

³⁰² Ivi, p. 25.

del sofà ad animare i ricordi di Paolo, instaurando una correlazione tra il colore del divano e quello della rosa: «Si era ricordato, all'improvviso, che alzandosi una mattina, tanti e tanti anni fa, aveva trovato in un bicchiere del lavamano, freschissima, una rosa rossa».³⁰³ Nel tentativo di rispondere all'antica domanda su chi possa avergli donato quella rosa tanti anni prima, Paolo segue però una falsa pista, perché sorprende Basilia a portargli una terza rosa, poco dopo averne ricevuto in regalo un'altra, effettivamente donatagli dalla governante. Paolo associa a Basilia non solo la seconda rosa ma anche la prima, quella della gioventù. Questa corrispondenza che Paolo pensa di aver costruito fra la rosa del passato e le rose del presente gli permette di considerare Basilia il filo rosso di tutta la sua vita:

Prima egli sentiva qualche difficoltà ad ammetterla nella propria vita; ma ecco, all'improvviso Basilia gli mostrava che nella sua vita ella era entrata da un pezzo. Così tutto si riallacciava, tutto aveva una sua ragione. Non c'era nessuna novità, nessuno sbalzo, tutto fluiva naturalmente; ogni cosa era legata da un filo, invisibile ma vivo. Il conte Paolo amava essere guidato da quel filo.³⁰⁴

La rosa diviene allora l'oggetto che rappresenta il passaggio, lo scorrere del tempo: la prima rosa di Ines segna, in un certo senso, una chiusura fra i sentimenti che Paolo le aveva risvegliato e il loro direzionarsi verso Bela; le rose successive, regalate da Basilia, simboleggiano la speranza di un'apertura, speranza definitivamente abbandonata quando Andrea, in luogo di Paolo, non riesce a maneggiare quella stessa rosa, sancendo di fatto la chiusura delle vicende delle donne, il brusco ritorno al presente e l'impossibilità di trovare rifugio nel passato.

Alle rose rosse e al cofanetto fa da contraltare un ultimo oggetto simbolico: il bauletto di Piero, un bauletto che egli custodisce gelosamente nell'osservatorio. Significativamente, quest'oggetto fa la sua comparsa nel romanzo proprio dopo l'arrivo di Paolo e viene descritto come «una specie di borsa dove potevano stare appena tre o quattro colletti e qualche cravatta», nella quale il personaggio conserva alcuni fazzoletti, una «pistola lucida dall'impugnatura d'avorio», «tre colletti e due cravatte, che ormai dovevano essere sempre gli stessi da innumerevoli anni».³⁰⁵ Il motivo per cui Piero tiene pronto quel bauletto è spiegato con la volontà di avere tutto in ordine se dovesse esserci

³⁰³ Ivi, p. 52.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Ivi, p. 37.

l'urgenza di partire, urgenza che però non è destinata a realizzarsi.³⁰⁶ Si tratta chiaramente di una speranza disillusa, che si pone quindi in netto contrasto con il cofanetto di Ines perché quell'oggetto, sebbene in un modo inaspettato, ha adempiuto alla funzione a cui Ines lo aveva destinato: raccogliere parole d'amore.

Il bauletto di Piero, il cofanetto di Ines, le rose rosse, la croce dell'Ordine di Leopoldo: dopo la morte di Paolo tutto, in un certo senso, muore con lui perché gli oggetti vengono spogliati della funzione per la quale essi sono stati impiegati, perdendo la propria segretezza, ma acquistando una chiara funzione narrativa. Essi si fanno veicoli della funzione memoriale e ristabiliscono la connessione spaziale e temporale, riannodando il passato al presente. Questo, almeno, fino ai momenti immediatamente successivi alla morte del conte. Invece, alla fine del romanzo, quando l'immagine di Paolo si fa più sbiadita, quando non ci sono più incomprensioni o misteri da svelare, tutto torna come all'inizio perché, in fondo, la fine del romanzo è già contenuta nel suo *incipit*: «sopra il palchetto, una di qua e una di là, si distinguevano appena due ombre, raccolte in sé».³⁰⁷ La mancanza di vita iniziale è la mancanza di vita finale: un'identità che non annulla quanto è stato raccontato, semplicemente lo immobilizza in un tempo definito, un tempo strettamente connesso a Paolo: nella sua morte si prefigura la morte di un'intera generazione. Il narrabile si esaurisce quando si esaurisce la dimensione memoriale, quando i ricordi non possono essere più rivissuti.

II.3. VERSO IL «VERO SENSO»

II.3.1. *Un processo di revisione lungo una vita*

Fino a questo momento, l'analisi è stata condotta principalmente sull'edizione definitiva, quella einaudiana del 1960, senza tenere conto delle modifiche, delle aggiunte e delle risistemazioni che a questa hanno portato. È il compito che adesso ci si propone, prendendo in considerazione tutte le redazioni, dal 1935 al 1960.

Tra la pubblicazione sulla rivista «Pan» del 1935 e la prima edizione Treves del 1937 non ci sono differenze significative o modifiche sostanziali, vista anche la poca distanza cronologica che intercorre tra le due redazioni. Quarantotti Gambini si è concentrato più che altro sul fattore linguistico, cercando di ammodernare il linguaggio; ha eliminato le

³⁰⁶ Ivi, pp. 36-37.

³⁰⁷ Ivi, p. 15.

ripetizioni e ha perseguito una maggiore precisione topografica. Ad esempio, la tavola «disbrattata» in «Pan» (p. 509, I parte) è «sparecchiata» in Treves 1937 (p. 28); «sunteggiata» («Pan», p. 264, n. 6) diviene «riassunta» in Treves (p. 99); l'«acciottolato» («Pan», p. 417, n. 7) diviene il «selciato» (Treves, p. 143). Sempre sul piano linguistico, come già si è osservato per *I nostri simili*, Quarantotti Gambini elimina tutti i vezzeggiativi e i diminutivi: «anditino» («Pan», p. 87, n. 5) diviene «andito» (Treves, p. 54); «un'oretta» («Pan», p. 93, n-5), sebbene sia un vezzeggiativo piuttosto comune, viene corretto in «un'ora» (Treves, p. 67). Inoltre, dopo aver constatato il successo di pubblico della redazione in rivista, è plausibile che Quarantotti Gambini abbia più seriamente valutato l'idea di *farsi voce* della sua Istria: «Pretorio» («Pan», p. 262, n. 6) diviene «Palazzo Pretorio» (Treves, p. 95), «Loggia» («Pan», p. 107, n. 7?) diventa «il Caffè della Loggia» (Treves, p. 225).

Accanto a questi aggiustamenti devono essere prese in considerazione modifiche più sostanziali, volte a evitare alcune anticipazioni: ad esempio, se nella redazione in rivista si legge che il conte rifiuta l'invito di Piero per il teatro dicendo: «Vedi che non sto bene» («Pan, p. 89, n. 5), in Treves il rifiuto iniziale non è giustificato da motivi di salute. La cassazione di questo dettaglio mi pare riconducibile alla volontà di non rischiare di anticipare la morte del conte che, dall'edizione Treves del 1937, giunge completamente inaspettata senza alcuna avvisaglia di reali malesseri, se non un generale invecchiamento del personaggio quando torna a Capodistria. A essere cassato è anche un inciso in cui si parla dell'immagine di Basilia in città: se in rivista si legge «In città tutti la ricordavano così; e nemmeno i vecchi avrebbero saputo dire com'era prima» («Pan», p. 94, n. 5), nella prima redazione in volume non c'è traccia di questa frase che avrebbe rischiato di porre eccessiva enfasi sulla governante che sarebbe stata forse fuori luogo dal punto di vista narrativo. Sebbene siano state correzioni e aggiustamenti di non grande entità, gli effetti sulla lettura non sono pochi se, in una lettera del 26 gennaio 1938, Bazlen afferma: «Ho ricevuto iersera la rosa rossa e ne ho riletto, questa notte, quasi la metà – stagionata mi sembra ancora più bella e più fusa – grazie. [...]».³⁰⁸

Tra Treves 1937 e Garzanti 1947 sicuramente risaltano i due capitoli inediti in Italia, apparsi per la prima volta nella traduzione tedesca presso Goverts del 1942: si tratta dei

³⁰⁸ Bazlen a Quarantotti Gambini, 26 gennaio 1938. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 130.

capitoli XXXIX e XL. Essi sviluppano il personaggio di Rosa che, nelle altre redazioni, è senz'altro il personaggio meno complesso. Ad ogni personaggio del romanzo è, infatti, dedicato almeno un capitolo ma a fare eccezione, fino al 1947, è appunto Rosa, l'unica rappresentante della gioventù, in opposizione alla vecchiaia. Dalle aggiunte, scopriamo che anche Rosa viene contagiata dal vitalismo portato da Paolo. Come in un moto invertito tra vecchiaia e giovinezza, Rosa sperimenta questo *élan vital* il giorno della morte del conte, quando conosce il dottor Rascovich. Questa conoscenza mette in crisi le sue certezze sentimentali, perché le provoca un tale turbamento da mettere fine al suo rapporto con il fidanzato Carlo. Nel capitolo XXXIX, Rosa viene descritta proprio mentre si reca nella casa in campagna del dottor Rascovich: in quest'occasione il narratore utilizza unicamente l'angolo prospettico della giovane domestica per descrivere, dal suo punto di vista, Piero, Ines e Basilia e, con loro, la vita che si appressa a lasciare alle spalle mentre «camminava lungo il ponte di Semedella, tra le saline e il mare» (Garzanti, p. 247). Nei pensieri di Rosa, l'immagine dei suoi padroni si sbiadisce sempre di più mentre si allontana ma, nonostante l'allontanamento, Rosa descrive le abitudini dei suoi padroni con una precisione che lascia presagire la ripetitività di giorni che, prima dell'arrivo di Paolo e dopo la sua morte, trascorrono sempre uguali. Inoltre, la vista di Rosa abbraccia dall'alto tutta la città: lo sguardo del personaggio e quello dell'autore paiono confondersi e sovrapporsi quando Rosa, ormai arrivata in campagna, «si fermò, zitta, voltandosi a guardare il panorama della città e del golfo» (Garzanti, p. 252). Immagine, questa che viene sviluppata nel capitolo XL:

Come si vedeva bene la città, tutta circondata dall'acqua (simile, così lontana, a una di quelle foglie color rugginoso che emergono in campagna dagli stagni), e com'era lungo il ponte per cui era venuta, e bianco, argenteo, tra l'acqua verde delle saline e il blu del mare. La città appariva tutta fitta di tetti, quasi che le case si toccassero da ogni lato e non vi fossero piazze e vie; e sopra quei tetti s'alzavano, radi, i campanili. (Garzanti, p. 254).

Rosa, quindi, dall'essere il personaggio meno emotivamente connotato diviene uno dei personaggi la cui interiorità è maggiormente indagata dal narratore. E, se nella redazione in rivista e nella prima redazione in volume, è anche l'unica a sfuggire dal flusso memoriale, nell'edizione Garzanti anche Rosa viene rappresentata mentre ricorda:

Rosa era sempre più contenta di essere venuta lassù. Respirava con piacere, guardando il golfo su cui non appariva nessuna barca, tutto liscio in quella leggera foschia. Evitava, soltanto, di guardare dall'altro lato, verso le saline, per sfuggire a certi ricordi che la pungevano con un lieve

rimorso. Lì, lungo gli argini, e in una casupola diroccata, era stata qualche domenica con Carlo, il suo fidanzato di un tempo (Garzanti, pp. 254-255).

Si tratta chiaramente di un diverso modo di ricordare, dovuto alla singolarità di Rosa che, giovane, non può ripensare con una sorta di rimpianto nostalgico a un amore giovanile, come invece fanno Ines con Bela o Piero con il suo amore ai tempi dell'università. Il ricordo di Rosa, al contrario, è concentrato su un evento che, in fin dei conti, è ancora presente perché Carlo è il suo amore giovanile, mentre Rascovich diviene il suo amore maturo o, come direbbe Basilia, colui che le ha assassinato la giovinezza.³⁰⁹ I due nuovi capitoli, inoltre, aggiungono un elemento che era del tutto assente nelle versioni precedenti de *La rosa rossa* e che, invece, aveva occupato grande spazio nella produzione quarantottiana precedente – basti pensare a *La casa del melograno* – e che, allo stesso modo, avrà un'eco importante nella sua produzione successiva: mi riferisco all'erotismo. In contraddizione rispetto a ciò che afferma Falqui, infatti, non si può dire che ne *La rosa rossa* non ci sia l'impulso sessuale, anzi, esso viene inserito proprio attraverso Rosa.³¹⁰ La mano di Rascovich che «le si insinuava sotto il cappotto» (Garzanti, p. 252) è il preludio di quanto avviene successivamente:

– Hai mai dormito sopra un pagliericcio fatto con le foglie del frumentone? – egli le chiese all'improvviso, cercandola e palmandola sotto il cappotto, e poi sotto la veste, che aveva sbottonato.

La ragazza, da rossa, si fece pallida e gli si accostò di più.

– Sì, a casa mia sempre; – rispose con poca voce. Aderiva con tutto il corpo, oltre la sottoveste, a quella mano, grande (Garzanti, p. 253).

Attraverso questa scena, e quindi attraverso l'aggiunta dei nuovi capitoli, è resa meno sorprendente la scoperta della gravidanza di Rosa. È interessante notare che Quarantotti Gambini persegue nelle sue revisioni un'organicità narrativa anche a costo di sacrificare alcuni effetti retorici in grado di entusiasmare uno dei suoi lettori più importanti, Bobi Bazlen. Quest'ultimo, infatti, non solo era preoccupato che le scene erotiche, se eccessive, potessero sottrarre mistero; ma aveva apprezzato «la comunicazione en passant che la

³⁰⁹ Ivi, p. 262.

³¹⁰ E. FALQUI, *Novecento letterario. Serie sesta*, Vallecchi, Firenze, 1961, pp. 322-323. La considerazione di Falqui è tratta da una recensione a *L'onda dell'incrociatore*, pubblicata sul «Mattino» di Roma il 5 febbraio del 1948, successiva quindi all'edizione Garzanti del 1947 de *La rosa rossa*.

serva è rimasta incinta (senza capitoli preparatori) e più tardi quella che sposerà il dottore».³¹¹

I capitoli aggiunti nell'edizione del 1947 eliminano, dunque, la sorpresa, a favore di un maggiore equilibrio tra le diverse parti del racconto, dando contezza del carattere di prova narrativa, un aspetto inscindibile a mio avviso del primo romanzo di Quarantotti Gambini. Credo, infatti, che Quarantotti Gambini abbia negli anni fortemente rimaneggiato *La rosa rossa* proprio perché, durante la scrittura originaria, l'ha utilizzato come una tela bianca nella quale costruire il suo stile e misurarsi davvero come scrittore. Rispetto a *I nostri simili*, del resto, è ancora più evidente, leggendo le varie edizioni, la ricerca di una maggiore coerenza, non solo attraverso queste aggiunte macroscopiche, ma anche nelle piccole modifiche. Ad esempio, nell'edizione Garzanti del 1947, Quarantotti Gambini elimina una frase che interrompe il discorso di Paolo e Basilia sulla croce dell'Ordine di Leopoldo e sui ricordi precedenti alla guerra. Se nell'edizione Treves, tra la rievocazione dell'ultima volta che Paolo si era recato da Piero e Ines prima della guerra, e la domanda di Basilia sulla croce dell'Ordine di Leopoldo, si legge: «Mossero alcuni passi, e si ritrovarono al di là della piazzuola nella continuazione del corridoio» (Treves, p. 26), nell'edizione Garzanti questa frase viene eliminata, perché Quarantotti Gambini si accorge che essa interrompe il flusso memoriale.

Tuttavia, è tra l'edizione Garzanti e l'edizione definitiva apparsa nel 1960 presso Einaudi che si verificano le modifiche più sostanziali. È soprattutto in virtù dell'ultima edizione e del modo in cui Quarantotti Gambini è intervenuto su di essa che credo si possa porre *La rosa rossa* sotto il segno della sperimentazione, anche se nel 1960 – così come nel 1947 – Quarantotti Gambini aveva già ampiamente trovato il proprio stile narrativo. La sperimentazione è insita nel romanzo, e prosegue oltre gli anni giovanili, perché il romanzo stesso testimonia un periodo che, per quanto detto precedentemente, ha tutti i presupposti per essere un periodo emotivamente denso, nel quale l'autore ha dovuto risolvere i propri dubbi sull'intraprendere o meno la carriera letteraria. Le sistemazioni, gli aggiustamenti e i ripensamenti dell'edizione del 1960 sono lo specchio della volontà autoriale di rispondere alle proprie giovanili domande con l'esperienza.

³¹¹ Bazlen a Quarantotti Gambini. La lettera è citata in C. BATTOCLETTI, *Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste*, La Nave di Teseo, Milano, 2017, p. 207. Nel volume, essa non è datata ma ho ragione di credere che sia riconducibile all'edizione Treves del 1937.

Come si è accennato, infatti, nel 1960 Quarantotti Gambini interviene su tutta l'organizzazione della materia raccontata. Prima di tutto, divide il V capitolo in due parti, inserendo la lunga analesi che racconta il modo in cui Ines ha ricevuto il cofanetto dalla zia Adalgisa in un altro capitolo, il VI, proprio per dare maggiore importanza al racconto del ricordo. Inoltre, aggiunge due nuove parti ai capitoli XL e XXXVII, che hanno lo scopo di chiarire il motivo che ha ricondotto Paolo nella casa ereditata dallo zio Giannandrea e impedire che, dopo la morte del conte, il litigio fra Piero e Ines sia subito dimenticato, dal lettore ma soprattutto dai personaggi stessi.

Nel capitolo XL di Einaudi compare l'«amministratore di stabili» (Einaudi, p. 236) che informa Piero e Ines dell'eredità di Paolo. Il fatto che Quarantotti Gambini inserisca un passaggio in cui chiarisce che Paolo non torna nella sua città per difficoltà economiche è un modo per porre l'attenzione sulla spinta emotiva che ha condotto Paolo, vecchio e senza più un ruolo nella società coeva, a vivere gli ultimi momenti della sua vita a Capodistria, cullato dai ricordi, volendo utilizzare un'espressione cara all'autore.

La seconda parte aggiunta, invece, sviluppa una piccola storia che nelle altre edizioni è solo accennata: si tratta dell'amore tra il poeta Besenghi³¹² e la contessa Basseri-Lorisca. Questa relazione avrebbe dovuto tranquillizzare Piero perché platonica, come quella tra Ines e Bela. Nell'edizione del 1960 in realtà si scopre non essere stata tale. Piero domanda proprio a Ines la natura di quella relazione, e Ines risponde che non si trattava affatto di una semplice amicizia come voleva «darlo ad intendere la contessa Elisa da vecchia, quando era già nonna o bisnonna, e Besenghi era morto da tanti anni [...]» (Einaudi, pp. 220-221). Che Piero abbia chiesto delucidazioni su questa storia è un chiaro segnale del fatto che, passata la rabbia, non ha dimenticato l'accaduto, e il suo tentativo di tranquillizzarsi si rivela un nuovo motivo di arrabbiatura. Anche se si tratta solo di un momento, questo passo si pone a tutti gli effetti come un ponte tra i tristi giorni della morte di Paolo e del litigio coniugale e la quotidianità ritrovata dopo la riappacificazione e i funerali del conte.

³¹² È da rilevare che un poeta istriano di nome Pasquale Besenghi degli Ughi è realmente esistito. Egli viene citato tra gli scrittori triestini romantici in W. BINNI, *Storia letteraria delle regioni d'Itali. Il Friuli Venezia Giulia*, Sansoni, Firenze, 1968, p. 259.

Quarantotti Gambini, però, non si limita a queste aggiunte ma cambia anche l'ordine di alcuni capitoli.³¹³ L'edizione einaudiana del 1960 presenta, pertanto, una fisionomia completamente nuova. Non a caso, nella quarta di copertina dell'edizione si legge:

Per questa edizione l'autore ha modificato la precedente stesura del libro, spostandone l'accento: la garbata commedia goldoniana è diventata, con l'inserimento dei nuovi capitoli, l'involucro di una vicenda più drammatica e dolorosa, e le figurine che la rievocano hanno ora un più complessa consistenza umana.

In quell'anno, Quarantotti Gambini porta il romanzo al suo estremo compimento, perché riesce a colorare personaggi prima solo tratteggiati, senza modificarne i caratteri, ma rendendoli meno letterariamente stereotipati e più complessi. Piero non perdona completamente Ines, come nelle redazioni precedenti pure si pensava: non è più portato a credere immediatamente alla buona fede del carteggio fra Ines e Bela, ma si fa delle domande, si pone dei dubbi: «Se per incontrarsi con Ines fosse poi tornato segretamente a Trieste, dov'ella andava tanto spesso dalla sarta o dalla modista?» (Einaudi, p. 190). Nell'edizione del 1960 si chiarisce, allora, lo statuto del romanzo. Ora, la storia di Piero e Ines, di Paolo, di Basilia e di Andrea, di Rosa e del dottor Rascovich può essere letta nella sua completezza: una crisi coniugale, sopita ma non dimenticata, in cui la confusione tra la realtà e l'idealizzazione, mista all'impetuosità giovanile, si fa irrisolvibile. Come nelle precedenti redazioni, anche nell'edizione del 1960 il romanzo si conclude con Paolo intento a riparare un vetro, rotto lanciando il cofanetto di Ines, ma quel riparare è nella nuova edizione posto tra virgolette. La differenza, mi sembra, è nella consapevolezza che

³¹³ In particolare, dopo la divisione del capitolo V in due capitoli, con il racconto di come Ines abbia ricevuto il cofanetto dalla zia Adalgisa spostato nel capitolo VI dell'edizione Einaudi, si assiste a un primo spostamento nella progressione dei capitoli dell'edizione definitiva. La questione, però, si complica ulteriormente verso la fine del romanzo dove si assiste ai seguenti spostamenti e alle seguenti aggiunte: il capitolo XXXVI di Garzanti diviene il capitolo XXXVIII di Einaudi; il capitolo XXXVII di Garzanti è invece diviso fra il capitolo XXXIX e il capitolo XL di Einaudi. In quest'ultimo, però, si osserva anche l'aggiunta del segmento riguardante l'eredità di Paolo comunicata ai coniugi da un notaio giunto da Trieste, e viene qui inserito il regalo della rosa ad Andrea da parte di Basilia, nell'edizione Garzanti raccontata nel capitolo XXXVIII. Sempre il capitolo XXXVIII di Garzanti è in parte contenuto nel capitolo XXXVII di Einaudi: nello specifico, la parte in cui arriva il postino portando ai coniugi le riviste alle quali è abbonato Paolo è la stessa, ma nell'edizione definitiva sono aggiunti anche i dubbi di Piero sulla relazione tra Ines e Bela e ai suoi tentativi di tranquillizzarsi attraverso il precedente del rapporto tra il poeta Pasquale Besenghi degli Ughi e la contessina Basseri-Lorisca, rapporto che, come gli rivela Ines, non fu affatto solo epistolare. Il capitolo XXXIX di Garzanti è il capitolo XLI di Einaudi; il capitolo XL di Garzanti diviene il capitolo XLII di Einaudi, il capitolo XLI di Garzanti è il capitolo XLIII di Einaudi; infine il capitolo XLII di Garzanti diviene il capitolo XLIV di Einaudi.

riparare il vetro non equivale a un lieto fine ma al ritorno nel tempo indeterminato precedente a Paolo, che sancisce il fatto che i giorni dell'arrivo del conte sono stati «l'ultimo sprazzo» (Einaudi, p. 262) della vita dei due coniugi.

CAPITOLO III. *L'ONDA DELL'INCROCIATORE*

Gli anni fra il 1939 e il 1943 si rivelano particolarmente proficui per la narrativa di Quarantotti Gambini. Pubblicando il racconto lungo *Le trincee*³¹⁴ e scrivendo *L'onda dell'incrociatore*, egli definisce la tematica principale della sua poetica, decidendo di concentrarsi sull'infanzia e sull'adolescenza, sul modo di esperire il mondo in quelle età. *Le trincee* sono, in questo senso, un importante antecedente de *L'onda dell'incrociatore* perché, se all'‘aristocratico’ Paolo Brionesi Amidei sarà dedicato un intero ciclo di romanzi, i ragazzi dell'*Onda* accolgono, e al tempo stesso dipanano, alcune caratteristiche già presenti *in nuce* in Paolo e, in seguito, variamente disseminate nei giovani de *La calda vita*. *L'onda dell'incrociatore* si presenta, dunque, come un momento fondamentale della produzione narrativa di Quarantotti Gambini.

III.1. UN LUNGO PERCORSO

Si è detto che Quarantotti Gambini termina di scrivere *L'onda dell'incrociatore* nel 1943, tuttavia si deve specificare che si tratta, in quel caso, di una prima stesura, alla quale seguiranno molte altre revisioni. Il romanzo sarà, infatti, pubblicato solo nel 1947. Certo, lo scrittore ci ha abituati a un attento lavoro di scrittura e revisione dei suoi testi, e abbiamo visto come quest'attenzione venga poi reiterata nel tempo, dando luogo a nuove edizioni di una stessa opera anche a distanza di molti anni; però il caso de *L'onda dell'incrociatore* è totalmente nuovo. Al contrario de *I nostri simili* e de *La rosa rossa* – diverso è, come si vedrà, il caso de *Le trincee* – il romanzo non conosce nuove edizioni in cui l'autore rivede in modo sistemico il testo, ma un lungo processo di scrittura che, dopo la prima stesura del 1943, si protrae per altri quattro anni, fino appunto al 1947. Tale *iter* acquista ancora più significato se si pensa alle ingerenze esterne che hanno fatto sì che Quarantotti Gambini ripensasse al romanzo. Lo scrittore invia l'opera a Einaudi,

³¹⁴ *Le trincee*, racconto che verrà integrato a *I giochi di Norma* e quindi al ciclo di Paolo, viene pubblicato per la prima volta in volume da Einaudi nel 1942. Per una trattazione del racconto si rimanda al V capitolo.

evidentemente già sicuro della sua forma, nel 1943, incontrando il favore dell'editore, il quale scrive che si tratta della «cosa migliore che ha fatto sinora», dicendo di essere «lieto e orgoglioso di pubblicarlo nei “Narratori”». ³¹⁵ Nonostante il parere positivo dell'editore, però, Quarantotti Gambini chiede immediatamente la restituzione del romanzo dopo il giudizio per nulla entusiasta di Bobi Bazlen, il quale, in perfetta antitesi rispetto alle parole di Einaudi, scrive: «mi sembra la cosa meno felice che tu abbia scritto finora». ³¹⁶

Nel 1943 comincia, dunque, un lento e sofferto processo di riscrittura e revisione che terrà a lungo impegnato l'autore. La volontà di portare il nuovo romanzo alla sua estrema perfezione deriva innanzitutto da una maggiore consapevolezza nelle sue doti di scrittore, assecondando un processo come si è visto avviato già ne *La rosa rossa*. Tuttavia, se nel precedente romanzo Quarantotti Gambini era consapevole di dover ancora affinare la sua penna per poter essere riconosciuto come uno scrittore di fama nazionale, ne *L'onda dell'incrociatore* l'autore è mosso dalla volontà di costruire un «modello narrativo di stile attuale», ³¹⁷ secondo quanto scrive in una lettera a Saba, che ne aveva lodato la veste linguistica. ³¹⁸

Umberto Saba e Bobi Bazlen sono, del resto, i nomi che più spesso fanno, e faranno, capolino nella trattazione di questo romanzo. I due triestini, come si è visto anche nei capitoli precedenti, hanno affiancato l'autore, sostenendolo sia nelle sue riflessioni letterarie che nell'atto pratico della scrittura. Si tratta, però, di due apporti completamente differenti: Bazlen ne ha seguito la scrittura, Saba lo ha confortato nei momenti più difficoltosi, tranquillizzandolo anche quando, a ridosso della pubblicazione, Quarantotti Gambini non avrà notizie da Einaudi circa il suo romanzo, tanto da temere che l'editore lo abbia dimenticato. Anche Saba però ha un ruolo di primo piano nell'elaborazione del libro, dato che firma quella che potremmo definire la prefazione dell'opera, da cui si apprende che proprio a Saba si deve la scelta del titolo.

La prefazione è, in realtà, una lettera privata, inizialmente non concepita per la pubblicazione, in cui Saba elogia il romanzo. È possibile ipotizzare che la scelta di

³¹⁵ Einaudi a Quarantotti Gambini, 24 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 47.

³¹⁶ Bazlen a Quarantotti Gambini, 18 maggio 1943. Ivi, p. 45.

³¹⁷ «Rivedendolo e tornandolo a rivedere mi ero messo in testa di trarne fuori quello che dovrebbe essere, secondo me, e secondo le mi possibilità, un modello di stile narrativo attuale». Quarantotti Gambini a Saba, 1° novembre 1947. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 82.

³¹⁸ Ivi, pp. 78-79.

premettere la lettera al testo si debba leggere, ancora una volta, come il tentativo di Quarantotti Gambini di mostrare familiarità con il più conosciuto poeta. A confortare questa ipotesi ricorre una lettera di risposta dello scrittore a Saba, che si era lamentato di non aver potuto revisionare le bozze di questa lettera-prefazione.³¹⁹ Quarantotti Gambini gli dà ragione, ma si giustifica dicendo che

[...] ricevendo da me la sua lettera prima della sua comparsa definitiva nel volume, lei poteva interpretare questo mio atto come un desiderio di far scrivere chissà che cosa di me e dell'*Onda dell'Incrociatore*, come in una specie di prefazione un po' esaltatrice, mentre io ero contentissimo di pubblicare la lettera così com'era, cioè fresca, improvvisa, non destinata ad essere letta da altri che da me, confidenziale e viva.³²⁰

A dire il vero, la lettera, per come sarà pubblicata nell'edizione del 1947, appare comunque una prefazione «un po' esaltatrice», perché, di fatto, espone ai lettori un rapporto personale, mostrandone tutta l'esclusività. Quarantotti Gambini, quindi, ancora una volta apre una sua opera sotto il segno di Saba, che ne diviene quasi un nume tutelare. La lettera, inoltre, viene inclusa in tutte le successive ristampe de *L'onda dell'incrociatore* anche se, a partire dalla seconda ristampa del 1949, in una forma revisionata e corretta da Saba.

Il titolo immaginato dal poeta triestino coglie appieno il momento *clou* dell'opera, l'evento che tutto sconvolge: l'onda provocata dall'incrociatore, infatti, apre e chiude il romanzo: dalla festa iniziale per l'arrivo del duca Amedeo di Savoia rientrante dalla campagna in Africa, all'involontario assassinio di un vecchio alpino. Se, dunque, il titolo definitivo è particolarmente pregnante, non si deve però dimenticare il titolo scartato: *La maona*, ossia una barca da rimorchio. In accordo con quanto afferma Gérard Genette, secondo cui anche i titoli accantonati sono importantissimi in quanto veicolano scelte tematiche poi rifiutate, entrando a far parte del paratesto postumo,³²¹ si deve concludere che l'accento era stato posto, da Quarantotti Gambini, non sull'evento, ma sul mezzo, poiché è nella maona che avviene lo scioglimento del romanzo, con la morte di un alpino, a causa di uno scherzo perpetrato da Ario e Berto, i due protagonisti del romanzo, ai danni di altri due personaggi, Eneo e Lidia, i rappresentati degli impulsi sessuali, dominanti in tutta l'opera.

³¹⁹ Saba a Quarantotti Gambini, 18 ottobre 1947. Ivi, p. 78.

³²⁰ Quarantotti Gambini a Saba, 1° novembre 1947. Ivi, p. 83.

³²¹ Cfr. G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989.

Nonostante questa diversità, però, entrambi i titoli sono fondamentali perché circoscrivono l'ambientazione: il porto e le rive di Trieste, e il circolo dei canottieri della città.³²² La scelta di ambientare il romanzo interamente in un circolo di canottieri ha influenzato anche il lessico che, come si nota dal titolo rifiutato, è intessuto di termini tecnici, propri del gergo marinaresco, per i quali c'è stato un vero e proprio studio storico e linguistico, come testimonia una lettera indirizzata a Michel Arnaud, traduttore dell'edizione Gallimard de *L'onda dell'incrociatore*. A quest'ultimo che chiede chiarimenti su alcuni termini, Quarantotti Gambini non si limita a riportare solo il loro significato ma, per ognuno, delinea l'etimologia e spiega dove quel termine si utilizza e perché. Mi limiterò a fare solo qualche esempio, corredato dalla spiegazione che Quarantotti Gambini offre al traduttore sul perché abbia scelto di utilizzare proprio quelle parole al posto di altre, magari più comuni:

Le parole *sacchetta*, *mandracchio*, *caligo*, *squero*, *maschette*, appartengono al gergo marinaresco veneto-giuliano (e non si trovano, in genere, nei dizionari della lingua italiana): io le ho adoperate perché mi sembrava assurdo e artificioso usare in luogo di esse parole equivalenti, di origine genovese o napoletana per il solo fatto che la lingua nazionale le ha già accolte. Queste parole usate da me sono pure parole italiane, dell'Adriatico, e la lingua deve accoglierle come già accoglie quelle del Tirreno.³²³

Questa spiegazione non solo dice molto sullo studio del lessico, ma chiarisce anche l'aspirazione di Quarantotti Gambini di fare di questo romanzo, come si detto, un «modello di stile narrativo attuale», per il quale non si può prescindere dal desiderio che la lingua italiana accolga nel suo alveo anche le parole adriatiche. Dopo *La rosa rossa* che, come scrive Saba, aggiunge l'Istria alle altre province della letteratura italiana,³²⁴ è un'attestazione importante perché Quarantotti Gambini sembra volersi porre sempre di più come il riferimento italiano della cultura giuliana. A confermarlo sono i suoi romanzi, ambientati tutti fra l'Istria e Trieste, nonché il suo impegno sociale, dedicato principalmente a questi territori e, in ultimo, la gran parte della sua produzione giornalistica. Ma, se descrive la Venezia Giulia, è all'Italia intera che punta, affidando le

³²² Come mera curiosità, ricordo che Quarantotti Gambini prima di trasferirsi in via Tigor all'inizio degli anni Quaranta, ha abitato in via Economo, quindi proprio di fronte alla sacchetta e al mandracchio, i luoghi descritti nel romanzo.

³²³ Quarantotti Gambini ad Arnaud, 21 febbraio 1949. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 182.

³²⁴ Saba a Quarantotti Gambini, 29 novembre 1937. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 23-24.

sue ambizioni a una purezza stilistica e formale che, ne *L'onda dell'incrociatore*, raggiunge il suo apice.

Con quest'opera, le ambizioni di Quarantotti Gambini vengono effettivamente realizzate: la prima edizione si esaurisce in fretta e nel 1948 il romanzo vince il Premio Bagutta. Il riconoscimento, come si deduce da una lettera di Saba,³²⁵ è stato sicuramente importante per lo scrittore, tanto più alla luce del lungo processo di scrittura e revisione del quale è possibile seguire l'*iter* grazie soprattutto ai carteggi editi.

III.1.1. I rapporti con l'editore: Quarantotti Gambini ed Einaudi

Con l'aiuto dei carteggi è possibile collocare la stesura del romanzo su un arco cronologico piuttosto preciso. Fra i dati che permettono di ancorare temporalmente il libro, c'è una lettera dello scrittore a Einaudi datata 1945, quindi di due anni precedente all'effettiva pubblicazione. Nella lettera, Quarantotti Gambini scrive: «Non è più com'era nel '43, cioè poco più di un canovaccio; ma non so se sia ancora la stesura definitiva. Anzi, non lo è di certo, perché voglio rivedere ancora tutto il libro, da capo a fondo».³²⁶ Lo scrittore, dunque, a distanza di due anni dall'invio del romanzo alla casa editrice torinese afferma che, all'epoca, il libro era poco più di un canovaccio, eppure quella sarebbe stata l'edizione definitiva, se non fosse intervenuto Bazlen. Non si tratta, naturalmente, di formulare un giudizio di valore o di disvalore su un libro che, peraltro, non possiamo leggere; tuttavia, è importante la percezione che Quarantotti Gambini ha della prima versione del suo romanzo, dopo tutte le correzioni e le revisioni condotte a stretto contatto con Bobi. Sempre dal prezioso carteggio con l'editore, è possibile ipotizzare che la rilettura della quale l'autore parlava a settembre, sia terminata a fine novembre o inizio dicembre, dando credito alla lettera del 1° dicembre 1945:

Negli ultimi tempi ho lavorato molto sul manoscritto de *La maona*, che ho anzi deciso di intitolare *L'onda dell'incrociatore*, e ne è venuta fuori una stesura molto più armonica e matura di quella del '43. Adesso sto apportandovi ancora alcuni ritocchi formali, lievissimi, quasi impercettibili, ma tuttavia importanti, qua e là.³²⁷

³²⁵ «E capisco che abbia fatto piacere anche a te; sei giovane ancora, e, quando si è giovani, è bello essere premiati». Ivi, p. 91.

³²⁶ Quarantotti Gambini a Einaudi, 15 settembre 1945. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 48-49.

³²⁷ Quarantotti Gambini a Einaudi, 1° dicembre 1945. Ivi, p. 50.

Effettivamente, come si vedrà, Quarantotti Gambini apporta alcuni ritocchi nell'edizione definitiva, in parte ricostruibili confrontando le lettere di Bazlen col volume poi pubblicato. Con Einaudi, dunque, lo scrittore cerca di prendere tempo, supportato in questa scelta non solo da Bazlen, ma anche da Saba, che lo invita a «NON AVER FRETTEA»,³²⁸ nonostante durante un incontro con l'editore il poeta avesse visto una lettera nella quale l'autore veniva sollecitato all'invio del dattiloscritto.³²⁹

Così come il carteggio con Bazlen e con Einaudi, anche il carteggio con Saba offre la possibilità di indagare nel profondo non solo la semplice stesura, ma anche il modo in cui essa viene condotta. Non si deve dimenticare, infatti, che nel 1945-1946 Quarantotti Gambini attraversa il difficile momento della doppia epurazione, prima durante l'occupazione titina e poi da parte del Governo Militare Alleato. In quegli anni Saba non si trova a Trieste ma a Milano, da dove segue i progressi dello scrittore, che gli confessa, in una lettera del 15 maggio 1946, di aver rivisto metà del romanzo, e di non aver proseguito perché «avevo altre cose, urgenti, in testa».³³⁰ Dopo varie sollecitazioni di Saba, che continua a chiedere notizie sul romanzo, Quarantotti Gambini soddisfa la curiosità del poeta in una lettera del 15 agosto 1946, nella quale non soltanto c'è la ricostruzione dei progressi de *L'onda*, ma anche le preoccupazioni dello scrittore che, alla fine di tre anni di revisioni e riscritture, è desideroso di vedere il suo romanzo pubblicato, dopo aver avuto il *placet* anche di Bazlen, in una lettera del 5 giugno 1946.³³¹ Tuttavia, dopo l'invio a Einaudi, dalla casa editrice non giungono notizie.³³²

Il ritardo di Einaudi nella pubblicazione dà modo a Quarantotti Gambini di confrontarsi con Saba sulla paura che la sovrapposizione con la nuova edizione Garzanti de *La rosa rossa* e lo scorrere del tempo possano avere una ripercussione negativa sul suo romanzo. Saba, al contrario dello scrittore, non appare affatto preoccupato, ma si dice

³²⁸ Saba a Quarantotti Gambini, 24 novembre 1945. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 26.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Quarantotti Gambini a Saba, 15 maggio 1946. Ivi, p. 42.

³³¹ Cfr. D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 50-51.

³³² «Il manoscritto è stato consegnato alla Casa Einaudi, a Milano, circa un mese fa, il 20 luglio. Da quel momento, però, non ne ho saputo più nulla. Non vorrei che lo imbucassero o che se lo scordassero. Perciò le sarò infinitamente grato se vorrà farmi il piacere di telefonare a quegli uffici, o a Einaudi stesso, per sollecitarli un po', se non addirittura per ricordare loro che il manoscritto è lì». Quarantotti Gambini a Saba, 15 agosto 1946. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro48. Carissimo Saba*, cit., pp. 53-54.

convinto che *L'onda dell'incrociatore* non ha nulla temere per lo scorrere del tempo³³³ e che il ritardo di Einaudi non è imputabile a una scarsa considerazione nei suoi confronti, quanto piuttosto ai disagi che tutti gli editori, nel dopoguerra, devono fronteggiare.³³⁴ Nonostante le rassicurazioni di Saba, Quarantotti Gambini, in una lettera di rimprovero datata 1947, spiega i motivi per cui ha così tanta fretta di pubblicare il romanzo. Come si vedrà, anche in questo caso a dominare è la volontà di non far spegnere i riflettori sulla propria opera narrativa che, per essere valorizzata, ha bisogno, secondo lui, del giusto tempismo storico:

Sono certo che i mesi che stanno per venire, con l'inevitabile riaccendersi della lotta politica, saranno tutt'altro che favorevoli alla letteratura di fantasia. Il momento attuale, invece, anche per l'interesse che oggi converge sull'Istria, di cui sono l'unico scrittore vivente, mi era particolarmente propizio sia in Italia che all'estero. [...] Il fatto poi che da quasi quattro anni, ormai, nessun mio libro si riesce più a trovare in commercio, nemmeno nell'antiquariato, mi mette in una disgraziata situazione che non è condivisa, credo, da nessun altro autore italiano.³³⁵

Insistere sulla propria origine significa, in questo caso, servirsene come 'pretesto' editoriale per accelerare la pubblicazione e avere maggiori possibilità di essere tradotto all'estero. Il richiamo alla sua condizione di scrittore senza libri, invece, coincide con il timore di essere dimenticato, di non riuscire a sopravvivere nel mercato editoriale italiano, ma di essere percepito come uno scrittore locale.

Il fatto che Quarantotti Gambini, rendendo partecipi gli editori delle proprie arrabbiate, sembri indicare la strada che essi devono seguire per promuoverlo al meglio è un comportamento che si reitera, e che coinvolge, e coinvolgerà, anche l'amico Giulio Einaudi, nonostante quest'ultimo si sia mostrato disponibile nei confronti di ogni richiesta dell'autore. I rimproveri diventeranno, però, complimenti nella lettera del 5 ottobre 1947, nella quale lo scrittore si dice molto contento per la riuscita del libro.³³⁶

³³³ «Non comprendo perché tu abbia tanta fretta che quel libro esca. Certamente fa sempre piacere che un nostro libro esca appena l'abbiamo scritto; ma L'ONDA non ha motivi per temere il ritardo né di un mese, né di uno e più anni. Quando sarai vecchio, il libro sarà giovane come quando l'hai pensato». Saba a Quarantotti Gambini, 4 novembre 1946. Ivi, p. 67.

³³⁴ «Quello che posso dirti (in tutta confidenza) è che Einaudi (come, del resto, tutti gli editori) attraversa un momento difficile». Saba a Quarantotti Gambini, 23 agosto 1946. Ivi, p. 55.

³³⁵ Quarantotti Gambini a Einaudi, 7 febbraio 1947. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 52.

³³⁶ Ivi, p. 53.

III.2. IL CENTRO DI RISONANZA

Come si è detto, *L'onda dell'incrociatore* assume, retrospettivamente, un significato importante per la narrativa di Quarantotti Gambini che, dopo la prova de *Le trincee*, sceglie di concentrarsi sulle turbe e sugli sconvolgimenti dell'età infantile, preadolescenziale e adolescenziale, scelta a cui resterà fedele per tutto il resto della sua carriera. Il bambino Paolo de *Le trincee* cede il passo ne *L'onda dell'incrociatore* agli adolescenti Ario, Berto e Lidia. La crescita anagrafica dei personaggi, come si vedrà, prosegue nel romanzo successivo – romanzo successivo non incluso ne *Gli anni ciechi* – e cioè *La calda vita*. Si può tracciare, allora, una sorta di *fil rouge* che, avendo ne *L'onda* il suo centro propulsore, unisce l'opera narrativa di Quarantotti Gambini dagli anni Quaranta fino alla sua morte, nel 1965.

Senza nulla togliere alla coerenza tematica acquisita dall'opera quarantottiana, è doveroso comunque evidenziare che lo scrittore istriano si avvicina a una narrativa incentrata sui ragazzi in un momento in cui le librerie pullulavano di romanzi i cui protagonisti erano proprio giovani o fanciulli. Diversamente da quanto accaduto per *I nostri simili*, per i quali è plausibile ipotizzare che l'ispirazione sia stata dettata da una certa moda culturale proveniente in quegli anni, soprattutto nell'ambiente solariano, da Svevo, nel caso de *L'onda dell'incrociatore* o de *Le trincee* non credo che abbia pesato questa volontà di adeguamento a una moda dominante. Credo, piuttosto, che così come era avvenuto per *La rosa rossa*, a spingere l'autore verso queste età sia stato soprattutto un bisogno conoscitivo, che, se nel precedente romanzo si manifesta attraverso la narrazione di un mondo e di una generazione in declino, si riflette adesso su un'età altrettanto preta di nuove pulsioni. Lasciare che il bambino protagonista de *Le trincee* cresca in un ambiente profondamente diverso dalla campagna di Semedella e sotto altre spinte sociali può aver avuto una certa rilevanza nella scrittura de *L'onda dell'incrociatore*. L'interesse di Quarantotti Gambini per queste età di scoperta avrebbe una duplice spinta: attraversare la sua stessa infanzia, come nel caso de *Le trincee*, e scandagliare fino in fondo gli impulsi e gli istinti propri dell'adolescenza, come avviene ne *L'onda dell'incrociatore* e ancor di più ne *La calda vita*.

A questo si può aggiungere che, in realtà, l'interesse per la giovinezza ha radici profonde, che risalgono agli anni della sua formazione. Quarantotti Gambini non ha mai nascosto di considerare Richard Hughes un maestro, e quest'ultimo, al tempo della

frequentazione con Quarantotti Gambini, stava scrivendo *Un ciclone sulla Giamaica*, romanzo i cui protagonisti sono proprio dei fanciulli. È lo stesso Saba, in una lettera riferita a *L'onda dell'incrociatore*, a richiamare l'influenza di Hughes:

[...]: tu hai detto alcune volte che su di te ragazzo ha avuto molta influenza* uno scrittore inglese, del quale non ricordo adesso il nome. Ricordo però che anch'egli descrive, per grandi, avventure di ragazzi: e che in un suo romanzo (che mi pare tu mi abbia anche prestato) ci sono dei ragazzi e delle ragazze [...].

*Però l'influenza non avrebbe agito se non avesse in te le sue radici.³³⁷

E, di *Un ciclone sulla Giamaica*, qualche eco è presente ne *L'onda*, come, per fare un esempio, l'idea di «aprire una falla e mandare a fondo la nave»,³³⁸ del tutto assimilabile, come si vedrà, all'idea di Berto che vuole vendicarsi di Eneo e Lidia, due personaggi impegnati in una relazione segreta. Insieme a Hughes, però, non si può escludere che anche lo stesso Saba abbia avuto una qualche influenza sull'interesse per l'infanzia: basti pensare a tutte le riflessioni sabiane intorno a quella che è stata per lui l'età più problematica, nucleo centrale del suo *Canzoniere*.³³⁹ Sia Hughes che Saba sono modelli riconosciuti dall'autore, ma un terzo nome che a questi potrebbe essere affiancato è quello di Ettore Cantoni, uno scrittore triestino che nel 1926 pubblica *Quasi una fantasia*, romanzo che ha per protagonisti alcuni bambini che si oppongono al cosiddetto mondo dei grandi. In quest'ultimo caso, si può parlare solo di una suggestione, che si basa essenzialmente sulla grande conoscenza che Quarantotti Gambini mostra di avere degli scrittori della propria terra, e dell'attenzione letteraria con la quale guarda ai romanzi ambientati nella Venezia Giulia. D'altronde, la pubblicazione del romanzo di Cantoni avvenne quando Quarantotti Gambini si trovava ancora a Capodistria, poco prima di conoscere Hughes, mentre si faceva già strada in lui la vocazione letteraria.³⁴⁰

Accanto a queste certe, e possibili, influenze, però, non si possono non citare anche quelle esercitate da altri scrittori che Quarantotti Gambini potrebbe aver letto o conosciuto: ad esempio, Giulia Iannuzzi ipotizza che, nella stesura de *L'onda*

³³⁷ Saba a Quarantotti Gambini, 8 settembre 1953. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 199-122.

³³⁸ R. HUGHES, *Un ciclone sulla Giamaica*, Corbaccio, Milano, 1997, p. 168.

³³⁹ Mi riferisco naturalmente alla sezione intitolata *Il piccolo Berto*, nel quale Saba riattraversa la sua infanzia per trovare la radice (e la cura) delle proprie nevrosi. Cfr. U. SABA, *Il piccolo Berto*, in ID., *Canzoniere*, cit., pp. 387-408.

³⁴⁰ Prima de *I nostri simili*, infatti, Quarantotti Gambini aveva già scritto e, in un certo senso, si era già impegnato per diventare uno scrittore. Per una ricostruzione degli anni precedenti al suo vero esordio, rimando al saggio di G. BARONI, *Pier Antonio Quarantotti Gambini sul «Pensiero»*, «Rivista di Letteratura italiana», XIV, 1-3, 1996, pp. 183-196.

dell'incrociatore, un possibile modello sia stato Romano Bilenchi.³⁴¹ Falqui, invece, nella recensione al romanzo registra come possibili influenze quelle di Conrad, Faulkner e di Palazzeschi prosatore.³⁴² Coeva alla stesura del romanzo è, poi, la pubblicazione di *Notte sul porto* di Giani Stuparich (1942, Tumminelli),³⁴³ dove pure figurano alcuni giovani. Inoltre, quest'ultimo ha ricordato, in *Trieste nei miei ricordi*, il tempo trascorso in biblioteca insieme a Quarantotti Gambini, commentando le revisioni che lo scrittore apportava nel frattempo al suo romanzo.³⁴⁴ Stuparich si riferisce agli anni in cui Quarantotti Gambini ha lavorato come Direttore della Biblioteca civica di Trieste (1942-1945): si tratta anche degli anni immediatamente successivi alla stesura de *Le trincee* (1939-1941) e di composizione de *L'onda* (1942-1943).

La prossimità temporale tra la composizione del racconto lungo e del romanzo suggerisce anche una certa dose di intertestualità interna: Paolo e Ario sono molto diversi – per carattere e per estrazione sociale –, ma entrambi sono portatori di un approccio spontaneo e istintivo alla realtà circostante; entrambi guardano a se stessi e agli altri in modo sempre oppositivo, in cui esiste solo il giusto e lo sbagliato, i buoni e i cattivi.

Se l'approccio di Paolo è più semplice, adeguato alla sua età, nel caso di Ario esso si costruisce su una fitta rete di ricordi, riflessioni e sospetti che costituiscono la struttura narrativa del romanzo.

III.2.1. Un'altra Trieste

Scrivono Mauro Covacich che «se il romanzo triestino è fatto d'interni, questo è il romanzo triestino meno triestino che ci sia».³⁴⁵ E, infatti, *L'onda dell'incrociatore* si apre all'esterno, si apre nel porto di Trieste e lì, con minimi spostamenti, si evolve e si conclude. La distanza posta da Quarantotti Gambini tra questo romanzo e la sua precedente produzione narrativa, *I nostri simili* e *La rosa rossa*, è significativa. Se *La*

³⁴¹ Cfr. G. IANNUZZI, «Far concordare fatti e parole». *Giudizi critici su Quarantotti Gambini tra realismo, decadentismo, triestinità*, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge*, cit., pp. 73-87.

³⁴² E. FALQUI, P.A. Quarantotti Gambini. *L'onda dell'incrociatore*, in ID., *Narratori e prosatori: da Svevo a Bassani*, Vallecchi, Firenze, 1970, p. 35.

³⁴³ *Notte sul porto* fu un'aggiunta all'edizione Fratelli Buratti, Torino 1929 dei *Racconti*, poi ristampata da Tumminelli, Roma, 1942. *Notte sul porto* contiene: *La vedova*, *Un anno di scuola*, *Famiglia*, *La morte di Antonio Livesay*, *Notte sul porto*.

³⁴⁴ «[Quarantotti Gambini] ogni tanto levava dal cassetto un suo manoscritto: stava rivedendo *L'onda dell'incrociatore*, torturandone la stesura con correzioni e varianti». G. STUPARICH, *Trieste nei miei ricordi*, Il Ramo d'Oro, Trieste, 2004, p.183.

³⁴⁵ M. COVACICH, *Introduzione*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Opere scelte*, cit., p. VIII.

rosa rossa, infatti, è ambientato in un palazzo signorile dell'Istria, *L'onda dell'incrociatore* si situa nel porto di Trieste, nella sacchetta,³⁴⁶ nel mandracchio,³⁴⁷ con il mare sempre presente come imprescindibile sfondo, in una concentrazione del paesaggio estranea fino ad allora alla letteratura contemporanea, come rileva Riccardo Scrivano.³⁴⁸

Se già ne *La rosa rossa* si era visto l'ampio utilizzo dei colori nella scrittura, soprattutto attraverso il richiamo al giallo e al rosso, in questo romanzo i colori che dominano sono quelli del paesaggio marino: il bianco, l'azzurro e il blu. Lo sfondo marino è talmente integrato nell'opera che tutti i personaggi del romanzo acquistano concretezza proprio in virtù di quel paesaggio, del luogo in cui vivono: non solo Ario, Berto, Lidia ed Eneo, ma anche la madre di Ario, i genitori di Berto e Lidia e gli altri personaggi minori che si incontrano nel corso della narrazione appaiono completamente immersi in questo ambiente.

Dopo le prove letterarie di Svevo, questo è il primo romanzo che presenta uno spaccato di vita triestino inedito: lontano dai complicati ingorghi della mente e vicino a un genuino *élan vital* che raffigura quel «pezzo della triestinità che manca»:³⁴⁹

Accanto alla città dei caffè liberty dove si incontrano gli scrittori come Svevo e Joyce (per non dire di Saba, Giotti, Stuparich e, più tardi dello stesso QG), accanto alla Trieste intellettuale e asburgica, alla Trieste di Edoardo Weiss, affetta da una persistente, soffusa nevrasia, accanto alla Trieste della psicoanalisi e del profondo, c'è una Trieste della superficie, una città levantina, marinara [...].³⁵⁰

Di questa parte di Trieste si fanno portatori i personaggi del romanzo. Ario, Berto e Lidia rappresentano un'adolescenza che si costruisce per tentativi, per esperimenti falliti, attraverso prove deludenti. Questi giovani crescono all'aria aperta, senza qualcuno che spieghi loro come sia giusto agire: sono vittime delle vite disastrose dei propri genitori e

³⁴⁶ Anche questo termine è stato opportunamente spiegato da Quarantotti Gambini per la traduzione del romanzo: «La *sacchetta* accoglie in genere i legni più minuti [?]: piccole imbarcazioni sportive, barchette da pesca: il naviglio, insomma che ha più bisogno di essere protetto dai movimenti, anche lievi, del mare». In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 181.

³⁴⁷ «Per *mandracchio* (parola molto viva in Istria già nel Medioevo, e forse di origine turca o araba) s'intende oggi quella parte del porto un po' *interna*, *riparata*, che accoglie i velieri, le barche da pesca, le imbarcazioni sportive, e anche motobarche e qualche piroscifo non troppo grande per lo più in disarmo: la parte più interna, più chiusa del mandracchio si chiama poi *sacchetta* (da *saccia*, forse perché si tratta di pochi bracci d'acqua *chiusi* come in una sacca)». Ibid.

³⁴⁸ Cfr. R. SCRIVANO, «*L'onda dell'incrociatore*». (Dalla struttura narrativa del romanzo alla poetica di Quarantotti Gambini), «Pagine istriane», cit., pp. 57-76.

³⁴⁹ M. COVACICH, *Introduzione*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Opere scelte*, cit., p. VIII.

³⁵⁰ Ivi, pp. VIII-IX.

in questo clima di generale noncuranza diventano adulti, incarnando quello stesso modello perché si presenta come l'unica concreta alternativa esistenziale possibile. La loro conoscenza personale e la loro esperienza del mondo circostante avvengono, dunque, soprattutto attraverso lo scontro. Gli adulti, non meno degli adolescenti, trascorrono le giornate tra nervosismi radicati e segreti che non riescono a nascondere: un esempio ne è la relazione intrattenuta con Eneo dalla madre di Ario.

La caotica quotidianità di queste esistenze viene sconvolta dall'onda dell'incrociatore che dà il titolo al romanzo:³⁵¹ all'inizio della narrazione, infatti, si legge che un'onda sollevata da una nave da guerra fa sobbalzare Berto e Ario fermi sul pontone ad aspettare l'arrivo del duca Amedeo di Savoia³⁵² rientrante vittorioso dalla campagna in Africa Orientale; alla fine del romanzo, è ancora un'onda a far sbandare, questa volta, la maona, la barca in cui Eneo e Lidia si incontrano per consumare i loro rapporti. E allora, il mare, come scrive Falqui, penetra la storia, «come un destino, cui sia beffardamente affidato il compito di troncarla con un colpo d'onda, dopo che con un altro ma ilare colpo l'aveva dischiusa, al modo di una favola».³⁵³

L'onda, quindi, dà al romanzo una struttura circolare, resa possibile dall'attenta costruzione narrativa di Quarantotti Gambini: ogni evento, ogni azione è correlata al racconto dell'unica giornata oggetto della narrazione. Prova ne è l'accento al fatto storico, che si configura come un vero e proprio 'pretesto narrativo'. Come si vedrà, l'intero romanzo si costruisce in vista della tragedia finale, cioè della morte dell'alpino: per far sì che ciò possa accadere, cioè che l'alpino possa morire, c'è però bisogno di qualcosa che ne giustifichi la presenza nella maona ormeggiata al porto di Trieste. Quarantotti Gambini si serve del fatto storico, il ritorno dei militari dalla campagna in Africa descritta nel primo capitolo, per esigenze di verosimiglianza narrativa: la presenza dell'alpino viene infatti giustificata, perché egli si reca nel mandracchio proprio per assistere all'arrivo delle navi militari.

³⁵¹ Anche se Saba, in un secondo momento, dirà che sarebbe stato più indicato dire «L'onda degli incrociatori». La lettera in questione è del 18 ottobre 1947. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 78.

³⁵² Come ricorda Covavich: «Il duca Amedeo era di casa a Trieste, negli anni trenta visse al Castello di Miramare in qualità di comandante del 29° reggimento di artiglieria». M. COVACICH, *Introduzione*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Opere scelte*, cit., p. IX.

³⁵³ E. FALQUI, *L'onda dell'incrociatore*, in ID., *Novecento letterario*, cit., p. 323.

Ma la conclusione è anche il momento al quale tutto il romanzo, lentamente ma chiaramente, tende. Gli eventi raccontati sono, infatti, anch'essi dei pretesti narrativi che hanno il compito di giustificare, o almeno far capire, perché Berto abbia deciso di compiere lo scherzo che ucciderà l'alpino e cosa abbia spinto Ario ad assecondarlo. E, naturalmente, la ricerca delle ragioni si spinge in un passato più o meno recente, fatto di racconti solo apparentemente superflui,³⁵⁴ dove la portata dell'anacronia è tanto ampia quanto ben calibrata. Certo, anche ne *La rosa rossa* si assisteva a una grande predominanza delle analessi, e anche per quel romanzo si è parlato di una forte compenetrazione tra passato e presente; tuttavia, la crescita stilistica che Quarantotti Gambini dimostra ne *L'onda dell'incrociatore* non può passare inosservata. Se le analessi de *La rosa rossa* si focalizzano, nella grande maggioranza dei casi, sull'immediato passato e servono perlopiù a far capire al lettore cosa sia successo in uno stesso momento ai vari personaggi del romanzo, ne *L'onda* esse sono completamente intelaiate nel racconto principale, e non ci sono segni tipografici che permettano di distinguere il tempo del racconto principale dal racconto dei fatti passati, come invece avviene ne *La rosa rossa* attraverso gli spazi bianchi o gli asterischi.

Eppure, nonostante questa struttura composta da incastri, il romanzo non perde in chiarezza. Esso consta di ventidue capitoli: di questi solo il primo e l'ultimo sono completamente immersi nel tempo presente, solo questi sono riconducibili alla giornata oggetto della narrazione. Dal secondo al sedicesimo capitolo, la narrazione si sposta su eventi riguardanti un passato più o meno recente, per poi riannodarsi al presente nel capitolo XVII.³⁵⁵ Come notato da Scrivano: «solo nel capitolo XVII il filo interrotto di quell'ultima giornata è ripreso e condotto nei suoi ultimi capitoli alla conclusione».³⁵⁶ Da questo punto in poi, quindi, il passato si sovrappone al presente, in un gioco di incastri che, diversamente da *La rosa rossa*, è il lettore a dover decifrare.

³⁵⁴ «[...] a questa giornata tutto è ricondotto, gli antefatti, gli avvenimenti emergenti della memoria, gli stati d'animo, fino al punto che tutti questi, stratificati, immagazzinati dentro di sé, continuamente ripercorsi dalla mente che cerca di fissare i contorni precisi della realtà sfuggente, giustificano e anzi costituiscono il presente». R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 35.

³⁵⁵ Per un discorso più approfondito sull'utilizzo dei tempi verbali nel romanzo, rimando al saggio di Riccardo Scrivano già citato: «*L'onda dell'incrociatore*». (*Dalla struttura narrativa del romanzo alla poetica di Quarantotti Gambini*), «*Pagine istriane*», cit., pp. 57-76.

³⁵⁶ *Ibid.*

III.2.2. *Il macrocosmo de L'onda dell'incrociatore*

L'onda dell'incrociatore, rispetto alla precedente produzione di Quarantotti Gambini, presenta una notevole quantità di personaggi: a Berto, Ario, Lidia, Eneo, alla madre di Ario e ai genitori di Berto e Lidia si deve aggiungere, infatti, un cospicuo numero di attanti secondari, come l'alpino, il canottiere dal cognome greco, i ragazzi del circolo di canottaggio. Non si tratta solo di una questione numerica ma anche, in un certo senso, dialogica. Se, infatti, tutta la narrazione è svolta dal punto di vista di Ario, sebbene colto da un narratore eterodiegetico, essa tiene insieme i personaggi quasi in un unico dialogo. Con l'unica eccezione dell'alpino, i personaggi minori si relazionano ai personaggi principali e si rivelano indispensabili alla costruzione narrativa soprattutto per quel che riguarda le analessi. Essi non compaiono nei capitoli dedicati al presente, ma agiscono specialmente nel passato, concorrendo a spiegare e a giustificare le azioni che stanno via via accadendo. È il caso, ad esempio, del ritorno di Eneo. Quest'ultimo, partito da Trieste per disputare e – secondo le aspettative di tutti – vincere le regate di Napoli, non gareggerà mai, ma scomparirà senza che di lui si abbiano notizie. Si apprenderà del suo ritorno grazie alle voci circolanti tra i canottieri, senza però che nessuno lo abbia effettivamente visto. I *rumor* sul suo ritorno inducono a chiedersi come mai Eneo si sia fatto aspettare tanto per affrontare la folla irosa per la sua fuga, e la risposta viene riferita ad Ario proprio da un personaggio minore che gli svela «che Eneo, al suo ritorno, era stato affrontato e bastonato da alcuni macchinisti suoi compagni».³⁵⁷

Se nel caso di Eneo ai personaggi secondari è affidato un compito di spiegazione e di risposta ad alcuni interrogativi che non possono essere lasciati in sospeso; ci sono altri momenti del romanzo in cui la narrazione di fatti pur non riferibili direttamente alla storia principale ha su questa delle ripercussioni. È il caso del secondo posto conquistato, non senza l'insoddisfazione di aver mancato la vittoria, dall'armo a otto: questo secondo posto si pone come simbolo di competitività in contrapposizione a una ipotizzabile codardia da parte di Eneo, esplicitata ancora una volta da un personaggio secondario, il segretario del circolo canottieri *Virtus*: «Che armo! E che lezione per Eneo!».³⁵⁸ La vittoria insperata dei giovani alle regate di Como è il contraltare del fallimento di Eneo, percepito come un tradimento, nonché quasi una truffa – poiché nel mandracchio tutti sono convinti che

³⁵⁷ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, Torino, Einaudi, 1947, p. 168.

³⁵⁸ Ivi, p. 162.

Eneo si fosse fatto sovvenzionare dalla direzione – ai danni del circolo stesso. E analogamente anche la vittoria di due giovani canottieri, Mandich e Pellegrini, nelle regate preolimpioniche di Amsterdam è contrapposta, questa volta da Ario, al fallimento di Eneo che «ha fatto fiasco»³⁵⁹, mentre i due giovani sono «già famosi».³⁶⁰ È chiaro allora che i personaggi secondari non sono meno riusciti dei personaggi principali. Non sorprende, dunque, come si vedrà, che le figure minori hanno colpito molto un attento revisore come Bazlen che, alla lettura della prima stesura del romanzo, li ha salvati dall'aspra critica di cui il resto del libro era stato oggetto.³⁶¹

Fra i personaggi principali a spiccare considerevolmente è l'indiscusso protagonista, Ario. Diversamente da *La rosa rossa*, in cui gli anziani personaggi si dividono quasi equamente la scena, ne *L'onda dell'incrociatore* l'intera narrazione si fonda, si costruisce e, in un certo senso, viene attraversata dal solo Ario, «vero centro prospettico per l'autore», secondo le parole di Scrivano.³⁶² Quarantotti Gambini, proprio in virtù di questa funzione centripeta esercitata dal protagonista, è molto attento a delinearne gli oscuri pensieri, le nobili riflessioni, i profondi desideri, le recondite paure e i pressanti sensi di colpa. Insomma, l'autore ne descrive accuratamente la psicologia. Pur condividendo sostanzialmente l'opinione di Michel David secondo cui la psicologia di Quarantotti Gambini può essere spiegata «senza ricorrere a Freud»,³⁶³ non si può non riconoscere la profondità di autoanalisi che Ario esercita su di sé e sugli eventi che via via racconta. Il lettore impara a conoscere Ario attraverso le sue riflessioni e le sue percezioni, attraverso il suo modo di giudicare i propri e gli altrui comportamenti e, non per ultimo, attraverso i suoi desideri e i suoi aneliti. Alla fine del romanzo, Ario risulta il personaggio meno facile da giudicare, perché agisce, soprattutto verso la conclusione, in modo incoerente rispetto alle posizioni che prende nella sfera del pensiero. Tale atteggiamento porta Ario ad essere il più misterioso tra i personaggi del romanzo, nonostante sia colui che, in fondo, più si conosce, l'unico di cui si possa seguire la crescita psicologica attraverso i ricordi che riferisce.

³⁵⁹ Ivi, p. 216.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Si fa riferimento alla lettera di Bazlen a Quarantotti Gambini del 18 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 45-46.

³⁶² R. SCRIVANO, «*L'onda dell'incrociatore*», «Pagine istriane», cit., p. 61.

³⁶³ M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino, 1990, p. 438.

III.2.3. *L'universo affettivo di Ario*

Sulla psicologia di Ario molte informazioni sono contenute già nel primo capitolo, a cominciare dalla sua sudditanza nei confronti della figura materna. Il giovane protagonista vive solo con la madre dopo l'abbandono da parte del padre che, come un'assenza ingombrante, è anch'egli presente nel romanzo. La posizione di forza³⁶⁴ della madre viene descritta come un fatto risaputo, del quale è consapevole lo stesso Ario che, peraltro, vive la sua sottomissione con un sentimento impregnato di vergogna e quasi di fastidio, dettato dall'impossibilità di non potere e non saper fare altrimenti: «Aveva sempre obbedito; era come una forza più grande di lui».³⁶⁵ Proprio nel rapporto con la madre, e come si vedrà in quello con Lidia, si può saggiare la crescita di Ario. Gli incontri e gli scontri con questa donna forte non passano mai in secondo piano nella narrazione, a significazione di quanto la figura materna influenzi e guidi i pensieri del protagonista, che su di essi ragiona. Di scontri, del resto, nel romanzo ce ne sono moltissimi, e si tratta di scontri anche fisici, come quello che viene raccontato nel II capitolo, riferibile dunque al passato, in cui la madre, «mezzo nuda nella semioscurità»,³⁶⁶ lo schiaffeggia violentemente sul viso. Oppure, la lotta raccontata nel XII capitolo, nella quale non manca la connotazione istintuale, piena di sensualità, della madre: «In sottoveste le oscillavano i seni grossi»³⁶⁷; «Una spallina le scivolava, e le mammelle le traboccavano; ma, in quel furore pareva non se ne accorgesse».³⁶⁸ In entrambi i casi, connessa a questa furia appare la rievocazione, nella storia, del padre di Ario, fuggito in America e mai più tornato.

La madre di Ario, dunque, viene presentata come una donna sicuramente forte, ma soprattutto arrabbiata, nervosa, irata, con scatti che coinvolgono chiunque le stia attorno. Rimasta sola, ha la necessità di svolgere tutti i lavori che la *Virtus* le impone, lavori che coinvolgono la forza fisica e che la donna svolge vestita «come un marinaio».³⁶⁹ Un'immagine maschile alla quale Ario si è assuefatto, che lo spinge a trovare straniante vederla con indosso abiti femminili. Questa dissonanza nel modo di osservare la madre da parte di Ario va interpretata come un passaggio necessario della sua crescita,

³⁶⁴ «Forte» è l'aggettivo attraverso il quale viene connotata la donna fin dalla sua prima apparizione, quando di lei si sente solo la voce: «una voce di donna, forte, lo richiamò». P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 17.

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ Ivi, p. 20.

³⁶⁷ Ivi, p. 123.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Ivi, p. 30.

riguardante la scoperta della sessualità della donna, una scoperta che raggiunge il suo punto culminante quando Ario sorprende la madre in compagnia di uomini a lui sconosciuti. Come nel caso dell'abbigliamento, i diversi ruoli di genitore e di donna generano per Ario un conflitto: il figlio, infatti, nello scoprire la voce della madre «mansueta, e calda, carezzevole»,³⁷⁰ constata di non averla mai sentita in questo modo e la contrappone alla consueta voce «sbrigativa e brusca»³⁷¹ con la quale si approccia a lui. Il primo sentimento di Ario, non nascosto e anzi esplicitato, è quello della gelosia: «Gli pareva un torto, un tradimento fatto a lui».³⁷² Tanto più che dopo quelle notti, l'umore della donna è nero, al punto da ripercuotersi sul modo in cui tratta il figlio, vessato anche fisicamente.

In netta opposizione rispetto alla figura presente e oppressiva della madre, Ario costruisce l'immagine del padre come una sorta di idolo nel quale rifugiarsi e che possa, allo stesso tempo, ristabilire l'ordine nei disordini della vita della madre e, quindi, nella sua stessa quotidianità. Una tale costruzione, però, è possibile per Ario solo in virtù dell'assenza del padre, fuggito forse nella speranza di esperire un modo di esistenza diverso. La carica simbolica di cui si nutre il padre lontano è giustificata proprio dall'ambizione che lo ha probabilmente spinto ad allontanarsi, mostrando di fatto come da quell'ambiente si possa anche scappare. Il padre incarna, in questo senso, la speranza, nonostante la presentazione che di lui fa Lidia sia tutt'altro che lusinghiera: «Dicono che ha preferito starsene laggiù, dove si guadagna come i ricchi, e che non gli importa più nulla di te e di tua madre, se non si è fatto vivo e non scrive neanche».³⁷³

Quarantotti Gambini non descrive la reazione di Ario a questa rivelazione, ma indaga più nel profondo gli interrogativi del protagonista sull'esistenza di una figura paterna, di cui, fino a quel momento, non aveva minimamente sospettato. Di primo acchito, quindi, la reazione di Ario non può che essere di allontanamento, quasi una presa di distanza rispetto a quell'uomo scappato perché ammaliato dalla ricchezza che l'America poteva offrire, in aperta contrapposizione alla povertà dilagante dal circolo canottieri e sulla scorta di quel «sogno americano» in grado di promettere una vita comoda e agiata. Analogamente a quanto avviene alla madre di Ario, del tutto calata nel suo ambiente,

³⁷⁰ Ivi, p. 36.

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Ivi, pp. 24-25.

anche il padre compare sempre in rapporto all'America. Egli non viene mai citato solo per se stesso, ma sempre in funzione del luogo in cui vive. Certo, ciò è molto più evidente nel suo caso rispetto alla madre, ma è una differenza che deriva dal fatto che l'America è un paese sconosciuto non solo ad Ario ma anche a tutti gli altri personaggi, e per questo ognuno può rappresentarsela come vuole. È la fascinazione esercitata dall'America sui personaggi del romanzo che crea l'inscindibilità fra il luogo e la persona, facendo sì che non è mai il «babbo», ma è sempre il «babbo in America».³⁷⁴ Intorno a questa figura si costruisce molto dello spessore psicologico di cui Quarantotti Gambini rimpinza il suo protagonista, aspetto questo che non è sfuggito nemmeno a Saba – sensibile per la sua stessa biografia all'abbandono paterno –, che così loda lo scrittore istriano: «Straordinari sono dal principio alla fine, i rapporti fra Ario e il padre in America, li hai condotti non solo da artista, ma anche da grande psicologo».³⁷⁵ In effetti, Quarantotti Gambini riesce, nel descrivere il rapporto fra padre e figlio, ad attribuire ad Ario i giusti pensieri, cioè costruisce un modo di reazione all'abbandono conforme al protagonista, alla sua personalità e alla sua esistenza, che non stride e che pare avere – utilizzando le parole di Bazlen – il «suono giusto».

Ario arriva alla costruzione dell'immagine paterna non immediatamente, ma attraverso lente e costanti acquisizioni e accettazioni: ad esempio, dopo la rivelazione di Lidia, Ario ha bisogno di metabolizzare che effettivamente un padre esiste, perché, abituato com'è alla sola figura materna, non ha mai pensato a chi o come o dove potesse essere suo padre. Solo dopo averne appurato l'esistenza, il padre può diventare un pensiero costante e rappresentare, attraverso la vita che innocentemente Ario gli costruisce intorno, un mezzo di autoaffermazione: Ario, infatti, si sente unico e speciale perché è il solo che può vantarsi di avere il padre in America. L'unico dettaglio che Ario possiede sulla vita del padre gli permette di esercitare la propria fantasia, operando una sorta di proiezione che punta a dare al genitore la vita che egli pensa sia a lui più consona. È una fantasia che, a ben vedere, si pone come reazione all'abbandono, un modo per metabolizzare che un padre c'è, sebbene abbia scelto di non essere presente nella vita del ragazzo.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ Saba a Quarantotti Gambini, 18 ottobre 1947. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 78-79.

La reazione alla perdita è l'ingigantimento della figura paterna: come dire che se è andato via, se l'ha lasciato, l'ha fatto per perseguire grandi obiettivi e, una volta che ci sarà riuscito, tornerà. Si tratta di una sorta di mitizzazione che prevede un'ascesa e una discesa. Quest'ultima è vissuta da Ario durante un dialogo con Eneo che dice di non conoscere le regate di San Francisco, la causa della fuga del padre, secondo ciò che Ario ha sentito dalle voci circolanti tra i canottieri: che Eneo non conosca l'evento principale da Ario associato al padre segna la fine del castello di carta su cui il ragazzo ha costruito l'immagine della figura paterna: «Ario precipitava. In lui, in quel momento qualcosa era finito. Fu come uno strappo che lo tolse a un mondo ch'era stato sin allora il suo».³⁷⁶ Se Eneo non conosce le regate di San Francisco, la grandezza del padre è una menzogna da cui Ario si sente ingannato. Dopo questa cocente delusione, il padre scompare momentaneamente dall'orizzonte narrativo, ma la miscredenza di Ario nei suoi confronti è solo un episodio. Infatti, il giovane non riesce ad abbandonare il genitore che, nel capitolo conclusivo, immagina come una sorta di divinità in grado di salvare Lidia ed Eneo dalla morte a cui Ario crede che in quel momento i due stiano andando incontro. Si tratta chiaramente della risposta a un bisogno ben preciso: il padre diviene per Ario l'alleato di cui necessita quando tutte le persone presenti, Berto, la madre, Lidia ed Eneo, lo lasciano solo.

Significativamente, anche quando scopre gli incontri notturni della madre, per dominarsi e mantenere quello che percepisce come un segreto e una vergogna per la donna, Ario ha bisogno di pensare al padre, di credere di stare conservando «quel segreto per lui, di fare quello sforzo soltanto per lui, per suo padre»,³⁷⁷ trasformando dunque l'assenza del padre in un'opportunità, in una speranza di ordine e tranquillità che non è impossibile perché si realizzerà al suo ritorno. Una proiezione verso il futuro che si costruisce su un'assenza tanto pressante da permettere ad Ario di costruire fantasiosamente anche il passato del padre attraverso l'identificazione fra la sua personalità e quella del padre quando era un suo coetaneo: «Gli sembrava di trovarsi come suo padre da giovane, quando navigava (sì, era stato marinaio, doveva conoscere tutti i mari del mondo: era venuto a sapere anche questo), in mezzo all'Atlantico in tempesta».³⁷⁸

³⁷⁶ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 57.

³⁷⁷ Ivi, p. 37.

³⁷⁸ Ivi, pp. 38-39.

Se finora si è visto in quante e in quali occasioni il pensiero del padre funge ad Ario come salvagente esistenziale, non si possono non citare anche i momenti in cui invece il ragazzo esperisce la totale estraneità del padre rispetto alla sua vita: infatti all'idealizzazione del genitore, assente nei momenti difficili, corrisponde una sorta di repentina cancellazione della sua immagine nei momenti felici. Quando tutto pare andare bene, Ario allontana da sé il pensiero del padre e di un suo probabile ritorno per non rischiare di far franare il precario equilibrio creato. Ad esempio, nell'accorgersi di un momento di serenità con la madre, Ario sembra quasi temere che il padre possa tornare, provando al contempo anche una specie di rimorso per «averlo quasi dimenticato».³⁷⁹

La lontananza del padre, inoltre, mi pare abbia nel romanzo il merito di differenziare, immediatamente e chiaramente, Ario dagli altri personaggi, a partire dalla motivazione con la quale egli giustifica la partenza del genitore: se per tutti l'America è sinonimo di ricchezza, Ario pensa che il padre sia partito «non per cercare in America una vita più facile, ma proprio per andare via, per fuggire qualche cosa, per liberarsi e non tornare mai più».³⁸⁰ È la stessa soluzione che prospetta anche per se stesso, partire e andare lontano lasciandosi alle spalle ogni cosa: «C'era adesso, nel suo sogno di partire, qualcosa di profondo, e di amaro».³⁸¹ L'America e il padre si configurano allora in ultima analisi come la speranza di una fuga, una fuga che diviene impossibile alla fine del romanzo: «Le cose che avrebbe voluto fuggire – il pontone, e le angosce dell'infanzia e di quell'estate – lo avrebbero seguito ovunque».³⁸²

Il desiderio di fuga avvertito da Ario è lo stesso desiderio di fuga provato da gran parte dei personaggi della narrativa quarantottiana. Basti pensare a *I nostri simili*: Luigi e Tomsich non fuggono, eppure vorrebbero farlo, mentre Guerino lascia la sua casa alla volta della Russia o della stessa America. Ne *La rosa rossa*, non si può non pensare al bauletto di Piero, sempre pronto a una partenza che, di fatto, non si realizzerà mai.

La differenza è che ne *L'onda* questo desiderio di fuga ha una rappresentazione concreta, è incarnata da una figura assente che, della fuga, si rende significazione.

³⁷⁹ Ivi, p. 49.

³⁸⁰ Ivi, p. 133-134.

³⁸¹ Ivi, p. 133.

³⁸² Ivi, p. 239.

III.2.4. La costruzione identitaria di Ario attraverso gli altri personaggi

Questo desiderio di fuga accompagna quasi inalterato Ario in tutta la narrazione. Il motivo è da rintracciare non solo nel complicato, promiscuo e violento rapporto che egli intrattiene con la madre, ma anche negli intricati avvenimenti che, insieme a Berto e Lidia, lo vedono coinvolto. Si è già detto che la narrazione si svolge tutta dal punto di vista di Ario e che proprio quest'ultimo sia il personaggio del quale si riesce a cogliere la crescita psicologica. Questo avviene, però, non solo in funzione di sue personali riflessioni, ma anche nelle relazioni con i coetanei. Berto è, in realtà, poco più grande di Ario, mentre Lidia è, fra i tre, la maggiore. Questa differenza anagrafica diventa fondamentale nel romanzo quando Quarantotti Gambini comincia a descrivere, attraverso lo sguardo di Ario e di Berto, la crescita di Lidia, che si esplicita in una dirompente femminilità e in un progressivo allontanamento dai due ragazzi, con i quali invece viene inizialmente descritto un rapporto pacifico basato sul gioco e sulle prime esperienze con l'altro sesso. Sembra, però, che, anche nelle analesi riferite a fatti più remoti, Lidia si faccia rappresentante di un approccio sessualizzato nei confronti della realtà che la circonda, che ha naturalmente delle ripercussioni anche su Ario. In particolare, sono due gli esempi testuali che possono essere analizzati: la riverenza e il processo.

La riverenza è una specie di spettacolo fatto da Lidia, e da lei voluto, in un camerino scuro, nel quale – almeno questa è l'impressione di Ario – la ragazzina chiama i due giovani. Lo spettacolo consiste nel fare un inchino, una riverenza per l'appunto, tenendosi sollevata la gonna, lasciandosi osservare dal suo personale pubblico. Questa digressione, oltre ad essere importante per comprendere il personaggio di Lidia e dunque gli eventi di cui nel racconto essa sarà vittima, è necessaria anche per spiegare il turbamento di Ario alla scoperta del padre americano. Lidia si offrirà di 'fare la riverenza', infatti, anche dopo aver rivelato ad Ario che il padre di quest'ultimo è in America. Ma, significativamente, in questo caso Ario rifiuta l'offerta, lasciando la bambina «tra incredula e supplichevole».³⁸³ Si tratta di due aggettivi non casuali, ma capaci di denotare immediatamente – all'altezza del II capitolo – quale sia il metodo conoscitivo prediletto di Lidia. La bambina, infatti, non solo non riesce a credere che Ario abbia rifiutato la sua proposta ma spera di non doversi arrendere a questo rifiuto che significherebbe il rifiuto

³⁸³ Ivi, p. 25.

della sua stessa persona, dato che Lidia esperisce i rapporti attraverso la desiderabilità che la sua bellezza suscita in chi la osserva.

Il processo, invece, è un episodio molto più violento nel quale Lidia è l'imputata di un interrogatorio organizzato da Ario e Berto, che la accusano di frequentare i ragazzi del circolo nautico e di essersi dimenticata dei suoi amici. Di questo evento non è ben specificata la cronologia, nel IV capitolo viene solo detto che «un mattino, Lidia venne "processata"». ³⁸⁴ Tale processo viene costruito e sorretto da una consapevole menzogna da parte dei due ragazzi: la dichiarano infatti colpevole, nonostante Ario sia consapevole dell'inconsistenza dell'accusa. La punizione alla quale Lidia viene sottoposta consiste nell'essere spogliata e nel doversi distendere sopra una lamiera rovente mentre Berto e Ario «presero a schiaffeggiarla e a sputacchiarla in viso». ³⁸⁵ Una profonda e cocente umiliazione alla quale Lidia non reagisce, o meglio, reagisce con compostezza. Ario, osservandola, si accorge che «supina e nuda li a terra col corpo abbandonato e i capelli tutti scomposti, appariva più fiera che mai, come un angelo ribelle folgorato dall'alto». ³⁸⁶ La bambina si lascia ingiuriare, picchiare e spogliare senza colpo ferire, se non guardando i suoi aguzzini con gli «occhi trasfigurati, vivi di una luce strana». ³⁸⁷ Si ha, in questo caso, il solo punto di vista di Ario che, nella narrazione dell'evento, sembra essere l'unico osservatore, osservatore per di più colpevole vista la perfetta consapevolezza dell'innocenza di Lidia da lui stesso confessata. Così, nel rapporto con Lidia anche il carattere di Ario si rende leggibile e si intravede quella che si potrebbe definire una vera e propria perversione: egli, infatti, non solo riconosce l'innocenza di Lidia, ma ammette che è proprio questa consapevolezza a eccitarlo «travolgendolo col piacere, acre, della menzogna». ³⁸⁸

Naturalmente, il processo non è assimilabile alla riverenza, perché nel primo caso si tratta di un gioco della quale la stessa Lidia si fa, in un certo senso, ideatrice e promotrice; mentre nel secondo si tratta a tutti gli effetti di un vero e proprio sopruso di Ario e Berto ai danni della bambina. Eppure, sebbene diversi nell'intenzionalità, la riverenza e il processo mi paiono correlati sul piano della conoscenza. In entrambi i casi, si tratta di un approccio conoscitivo sessualizzato e sessualizzante. Nel processo, Ario e Berto agiscono

³⁸⁴ Ivi, p. 43.

³⁸⁵ Ivi, p. 46.

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Ibid.

secondo il modello comportamentale che essi conoscono, cioè attraverso un utilizzo spropositato della violenza alla quale fa eco una sommessa reazione femminile. La non reazione di Lidia è infatti paragonabile alla non reazione della madre di Ario quando, nella lotta con il figlio, smette di reagire nel momento in cui quest'ultimo acquisisce una posizione di forza.

Berto, Lidia e Ario sono il gruppo di giovani protagonista del romanzo: tutti e tre sono portatori di un modo individuale e singolare di esperire la realtà che, però, si realizza e concretizza grazie alle esperienze di ognuno di loro. Certamente, Ario è il personaggio che gode in misura più significativa dell'esperienza che gli giunge da Berto e Lidia, se non altro perché di lui si conoscono direttamente i pensieri e le riflessioni. Berto e Lidia fungono, in questo senso, da aiuto al protagonista: il loro rapporto con il mondo acquista un significato quando questo viene analizzato, metabolizzato e rifunzionalizzato da Ario.

Nelle esperienze dei giovani, l'eros è sicuramente ciò che maggiormente li attrae e ciò che modifica i rapporti di forza nel gruppo. Ad esempio, in base ai momenti del romanzo già trattati, si può vedere come nella riverenza Lidia, Berto e Ario siano complici, ma già durante il processo si assiste a un primo scollamento del gruppo che vede Berto e Ario uniti contro Lidia. Questa disunione, però, non riguarda soltanto i ragazzi nei confronti della donna, ma investe anche i due amici che, nel romanzo, conoscono una serie di alti e bassi, dovuti principalmente al fatto che Ario mette costantemente in discussione ciò che Berto gli racconta. In realtà, scoprirà Ario, Berto non gli racconta alcuna menzogna, ma è interessante sondare, proprio attraverso i racconti di Berto e la reazione di Ario, quanto i due ragazzi siano diversi e quanto venga, in molti casi, positivamente caratterizzato il personaggio di Ario. Uno dei punti di maggiore incongruenza riguarda i racconti di Berto su Lidia, ai quali Ario reagisce sempre con una voluta incredulità atta a tutelare sia Lidia che se stesso. Quindi dalla fazione Berto-Ario si passa alla complicità, non sempre esplicitata, di Ario verso Lidia. Per fare un esempio, ritengo che il momento più interessante e rappresentativo di quanto affermato possa essere individuato nel brutto tiro giocato da Berto ai danni di Lidia. Mi riferisco a quanto raccontato nel XVII capitolo, quando Berto fa in modo che la madre trovi l'intimo sporco di sangue di Lidia nel camerino in cui la ragazza si incontrava con Eneo. Ovviamente, questo evento ha delle ripercussioni violente, ma Berto lo racconta ad Ario come uno scherzo in cui si è molto divertito. La prima reazione di Ario è di tentata emulazione, impedita dalla

consapevolezza che si tratta di una vera e propria cattiveria. Le due reazioni sono così dissimili che non si può non notare l'abisso che c'è fra la moralità di Berto e quella di Ario. Tanto più che alla crudezza dei racconti di Berto, Ario pensa – e spera – che si tratti di bugie: «Ancora una volta, tutto ciò che Berto gli aveva raccontato febbrilmente, con gli occhi lucidi, gli appariva come un seguito mostruoso di invenzioni».³⁸⁹ Questa è quasi una costante nel rapporto fra i due ragazzi, tanto che la scoperta della verità diviene per Ario una conquista, ostacolata dalla miscredenza che nutre nei confronti dell'amico; miscredenza che si rivela a tutti gli effetti come una forte ingenuità e un profondo senso di innocenza, nonostante l'attrazione che quei momenti gli suscitano, come si è osservato nel caso del processo. Si badi che i racconti di Berto sono fondamentali nel romanzo, poiché gran parte delle acquisizioni di Ario sono innescate proprio dall'amico che, contrariamente a quanto avviene con Lidia, è una presenza costante nella vita del protagonista. Nonostante qualche momento di separazione e le divergenze fra la moralità in certi momenti spiccata di Ario e quella decisamente più debole di Berto, non si deve pensare a un allontanamento definitivo o una chiusura del loro rapporto. L'idea finale di Berto che condanna per sempre Ario è chiaramente una scelleratezza, ma è proprio il rapporto con Berto che induce Ario a seguirlo in quello scherzo crudele, per il quale, stavolta entrambi, avvertono il senso di colpa.

Tra Berto e Ario, quindi, c'è una comunanza nelle intenzioni che non permette loro di staccarsi definitivamente. I due personaggi, in particolare, condividono il fatto di osservare ciò che avviene alla *Virtus*, entrambi concentrati soprattutto su Lidia. Si potrebbe ipotizzare una sorta di sofferenza da abbandono che entrambi subiscono, che però viene, da ognuno di loro, diversamente direzionata: se per Berto, Lidia diventa un nemico da colpire, Ario individua Eneo come capro espiatorio della sofferenza che egli stesso esperisce. Proprio il canottiere, ammirato desiderato e invidiato, diviene il principale elemento di disturbo del gruppo inizialmente presentato.

L'acredine nei confronti di Eneo, reo di avere una relazione con Lidia, è evidente nel primo capitolo e viene sempre più contestualizzata e precisata nei capitoli successivi. Quarantotti Gambini è molto attento nel rappresentare i passaggi che portano allo sfaldamento del trio iniziale e al ruolo che Eneo assume in questa separazione: la crescita di Lidia, che da bambina si fa sempre più adulta, abbandonando le sue vesti maschili per

³⁸⁹ Ivi, pp. 192-193.

cominciare ad indossare panni sempre più femminili, viene sancita anche dal suo interessamento al sesso opposto. Se nel momento della riverenza, la sua scoperta è estroflessa nei confronti dei complici Berto e Ario; crescendo, i suoi impulsi sessuali vengono direzionati nei confronti del mitico – perché come un mito egli viene trattato – Eneo. Ario, dopo aver scoperto la sessualità della madre, si trova ad assistere anche alla scoperta degli impulsi sessuali di Lidia. Il progressivo avvicinamento di Lidia e di Eneo e la relazione sessuale che i due intrattengono, infatti, emergono ancora una volta filtrati dalle osservazioni del protagonista. Nel frattempo, però, attraverso i racconti di Berto, Ario è entrato nella sfera intima e personale di Lidia, già invasa da Berto. Sono queste invasioni, prima ancora della relazione con Eneo, che portano, a ben vedere, allo sfaldamento del gruppo.

Tra queste, non si può non citare un episodio fondamentale per la costruzione narrativa: mi riferisco all'esame della verginità che Lidia è costretta a subire dal padre e da Berto, sotto lo sguardo impotente della madre. Questo momento viene raccontato con dovizia di particolari da Berto ad Ario, e da Ario è vissuto come una «pazzia» e una «mostruosità», due parole che non a caso ricorrono spesso nei pensieri del protagonista. Se Berto dice di averla «veduta tutta», spiegando di come il padre gli ha fatto reggere una candela mentre controllava che Lidia fosse ancora «a posto»,³⁹⁰ Ario non riesce a credere al racconto perché, molto lucidamente, pensa: «Quello che avevano fatto a Lidia, di notte, con la candela accesa nel buio del camerone, non cessava di apparirgli mostruoso».³⁹¹ Se da un lato, la reazione di Ario rivela nuovamente la sua diversa caratura morale rispetto a Berto, dall'altro si deve considerare che, proprio questo esame, farà evolvere gli eventi, portando Lidia ad avere rapporti con Eneo e non solo. È Lidia stessa a comunicare a Berto quello che diviene quasi un atto di vendetta nei confronti del padre. In realtà, questo episodio ha una notevole rilevanza nel romanzo non soltanto per il fatto in sé, psicologicamente molto complicato da affrontare per Lidia, ma anche perché successivamente la donna scopre che quello che ha creduto fino a quel momento suo padre e che l'ha esaminata in quel modo non è davvero suo padre. Lidia e Berto sono, infatti, figli di padri diversi, ma Lidia non conosce l'identità del suo. La rivelazione di

³⁹⁰ Ivi, p. 100.

³⁹¹ Ivi, p. 103.

quest'assenza porta Ario a identificarsi in lei e a sviluppare quasi un senso di protezione nei suoi confronti:

Erano entrambi senza padre, sebbene né l'uno né l'altra fossero orfani; gli pareva che ciò li unisse con un intimo, oscuro legame che poteva sfuggire a tutti ma non a lui: era un po' come se fossero fratelli. [...]

Ogni ostilità, ogni acredine, ogni disprezzo erano caduti. Provava soltanto tenerezza, e cercava di comprenderla, in tutto. Lidia era una vittima: del suo falso padre, di sua madre, di Eneo, ora, e persino di Berto. Ma adesso tutto si schiariva; egli l'avrebbe sostenuta e difesa. E le avrebbe fatto vedere, e capire, tante cose. Si sarebbero aiutati a vicenda.³⁹²

Ancora una volta, questo è il frutto di una confidenza di Berto, sulla quale Ario riflette, instaurando tale correlazione tra se stesso e Lidia. Questa identificazione ha un risvolto importante nella logica narrativa poiché il personaggio di Lidia da questo momento in poi non diventa più significativo solo in quanto parte di un iniziale trio dal quale poi si distacca, ma diventa per Ario un'individualità. In virtù di questa identificazione e dell'attrazione che Ario comincia a provare nei confronti della ragazza, si attiverà il circuito che porterà verso la conclusione del romanzo, permettendo di indagare ancora più nel profondo la psiche di Ario e dunque la psicologia sottesa a questo romanzo.

Lidia è, sotto questo punto di vista, il personaggio che più innesca mutamenti al ritmo narrativo: la sua crescita ha, infatti, un'influenza considerevole su Ario che sente di dover crescere a sua volta per essere notato dalla ragazza. Rivelatore è il momento in cui Ario, accortosi di guardare Lidia con occhi diversi, decide di affrontarla e di parlarle, ma la ragazza lo respinge facendogli notare che indossa ancora i calzoncini corti. Naturalmente, i calzoncini corti sono il simbolo della fanciullezza, una fanciullezza che l'ormai donna Lidia non può fare a meno di far notare ad Ario, colpendo nel segno. È questo uno dei momenti in cui il protagonista avverte in maniera chiara il bisogno di crescere e, ancora una volta, si confronta con l'unico punto di riferimento che possiede, vale a dire Berto che, pur non indossando pantaloni lunghi, «se vuole metterseli quando esce, li ha».³⁹³

Il confronto con Berto si realizza spontaneamente in Ario, poiché gli mancano punti di riferimento maschili che siano raggiungibili: Berto è l'esatto contrario del padre mai conosciuto e di Eneo, troppo distante da Ario per età e prestigio. Anzi, Eneo si allontana ancora di più dai possibili riferimenti del protagonista quando Ario, analizzando tutto ciò che ha scoperto e che gli è stato riferito, capisce che al rifiuto di Lidia per lui corrisponde

³⁹² Ivi, p. 144.

³⁹³ Ivi, p. 160.

l'accettazione del corteggiamento di Eneo. Si tratta di uno dei punti di snodo del romanzo, poiché la perdita della verginità di Lidia è per Ario un momento di consapevolezza. Il ragazzo si sente in parte colpevole di ciò che è successo visto che l'allontanamento di Lidia è il risultato di tutto ciò che la ragazza ha dovuto subire: i maltrattamenti fisici e psicologici, i sospetti della sua famiglia e il rifiuto dello stesso Ario, incapace durante quel periodo di esserle amico, momenti che l'hanno spinto tra le braccia di Eneo. Ario si autoaccusa di non aver fatto abbastanza per evitare questo epilogo.

È innegabile che, in mezzo a questo trio di giovani, la figura di Eneo emerga prepotentemente. Egli è parte attiva di tutte le dinamiche di gruppo che Lidia, Berto e Ario esperiscono: Berto comincia ad affiancarlo negli allenamenti, ambisce di accompagnarlo durante le gare e lo segue in ogni momento; Lidia ne è attratta; Ario mantiene nei suoi confronti un atteggiamento ambivalente, ondeggiante tra la profonda ammirazione e la totale repulsione. Quarantotti Gambini è attento nel giustificare la diversa considerazione del protagonista nei confronti di Eneo: nella narrazione non mancano momenti di intimità in cui i due hanno modo di parlare e confrontarsi. Naturalmente, Eneo e Ario non sono amici, né lo saranno mai nel corso del racconto, ma Eneo è la figura maschile che, a ben vedere, idealmente più si addice al protagonista. Se Ario desidera partire, Eneo sembra destinato a partire: viene presentato come parte integrante della vita povera e stentata che tutti gli altri conducono – egli, infatti, lavora come fuochista sull'*Empedocle*, «il rimorchiatore più piccolo e scarcassato»³⁹⁴ – ma pronto per diventare un grande atleta destinato sempre a vincere. In realtà, come si è detto, Eneo delude le aspettative non partecipando a quella che avrebbe dovuto essere la sua gara più importante. Per Berto e Ario, però, il fascino che Eneo esercita non è da attribuirsi ai suoi risultati sportivi, ma alla forza che, allenandosi, dimostra di avere. Con tali premesse, non deve sorprendere la carica attrattiva esercitata da Eneo anche sulle donne: non soltanto, infatti, intrattiene una relazione sessuale con Lidia, ma anche, come si è accennato, con la madre di Ario. Eneo viene così a porsi centralmente tra le due donne con le quali Ario ha una relazione affettiva, possedendole entrambe.

Le *liaisons* di Eneo non vengono smascherate improvvisamente, ma la loro scoperta è accuratamente preparata dall'autore attraverso indizi disseminati nel romanzo. La delineazione di una sorta di mistero, che si svela improvvisamente ma si costruisce

³⁹⁴ Ivi, p. 53.

lentamente, non è un procedimento nuovo nella narrativa di Quarantotti Gambini: già nei racconti de *I nostri simili* c'è una scoperta finale che viene architettata nel testo. Se in quel caso si tratta dell'infedeltà coniugale, del colpevole dello stupro di Marcella e dell'identità della misteriosa Luisa; ne *L'onda dell'incrociatore* i fatti che portano verso la terribile conclusione sono tanti e così interpolati fra loro che lo svelamento si costruisce solo nella totalità di tutti gli elementi di cui il lettore dispone. La coerenza interna alla narrativa quarantottiana dà modo di pensare che ci sia, nell'autore, una predisposizione a un atteggiamento indiziario,³⁹⁵ una costruzione che avremo modo di approfondire ulteriormente procedendo nell'analisi testuale, ma che è già evidente nel modo in cui Ario si rende conto del rapporto a tre fra Eneo, Lidia e la madre.

Prima ancora di vedere la madre con Eneo vicino al letto, il lettore viene già introdotto verso due sospetti, che diventano poi due indizi: mi riferisco all'interesse di Eneo per la madre di Ario, verso la quale esprime apprezzamenti, e all'inquietudine della donna nei confronti di Lidia, quando viene avvistata insieme a Eneo. Se la scoperta di una relazione fra la madre ed Eneo avviene spontaneamente, il sospetto che Lidia possa fare altrettanto è una rivelazione che giunge come un fulmine, quando Berto fornisce ad Ario il tassello mancante per ricostruire i momenti di furia della madre e sondare il cambiamento di Lidia. L'elemento mancante è la già raccontata scoperta dell'intimo della ragazza sporco di sangue, evento che viene raccontato ad Ario con una certa distanza temporale.

Il ristabilimento della cronologia degli eventi permette ad Ario, sul finire del romanzo, di ricostruire in retrospettiva tutti gli avvenimenti. Siamo nel XVIII capitolo, oltre il *turning point* fornito dal XVII capitolo, in cui il passato e il presente si incontrano:

Adesso capiva, vedeva. Lidia si era concessa a Eneo qualche tempo dopo l'*esame*, verso i primi di luglio; ed egli non aveva potuto sospettare nulla, né dal contegno di Berto né da quello di lei, perché in quei giorni evitava di andare alla *Virtus*: erano, quelli, proprio i giorni (come se ne ricordava!) in cui aveva scoperto che Eneo andava a letto con sua madre, e schivava d'incontrarsi con Berto per il timore ch'egli lo sapesse e lo svergognasse dicendoglielo.³⁹⁶

Ario, che capisce tutto tramite le rivelazioni di Berto, è l'unico personaggio, insieme al lettore, ad avere lo spettro completo della situazione. Il XVIII capitolo diviene, a tutti gli effetti, il capitolo dello svelamento finale: Ario interroga Berto con un preciso intento

³⁹⁵ Cfr. GINZBURG C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ID., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986.

³⁹⁶ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 195.

di ricostruzione, un atteggiamento indagatorio che lo porta a capire che Eneo era stato l'amante di entrambe nello stesso periodo, spingendolo a guardare con occhi diversi tutti i fatti accaduti.

Quarantotti Gambini, nel descrivere lo stato di Ario dopo tutte le acquisizioni, parla di 'fatalità': «lo quietava, soffocandogli il rimpianto e persino l'amarezza, la fatalità che sentiva in tutto quanto era avvenuto».³⁹⁷ L'inevitabilità di ciò che ha visto accadere è mitigata e quasi allontanata dal desiderio di partire, da quell'anelito alla fuga che è sempre connesso all'America e, in qualche misura, al padre. Il desiderio di fuggire e il senso di sgomento che prova sono, però, connessi ad una certa ammirazione che, «suo malgrado»,³⁹⁸ non riesce a non provare nei confronti di Eneo. Non è la prima volta che nel caso di Ario si può parlare di 'attrazione della repulsione': il suo comportamento durante il processo di Lidia e l'attenzione che presta ai racconti di Berto sono indizi che spingono verso questa ipotesi.

Il XIX capitolo riprende gli stimoli del capitolo precedente, tant'è che si apre con l'immagine di Ario intento a ripensare a ciò che ha scoperto e vissuto, ma orientandosi verso la conclusione. Innanzitutto, il narratore riprende l'esistenza di un piano di Berto già alluso nel lontano I capitolo e finalmente chiarito nel XX capitolo. È Ario, in realtà, a raccontare in analepsi quello che Berto gli ha spiegato. Quest'ultimo ha previsto che gli scaricatori avrebbero colmato la maona di carbone, così la linea di galleggiamento sarebbe salita col nuovo peso quel tanto da far restare i fori sott'acqua. L'idea è quella di aprire leggermente i fori per far entrare l'acqua nella maona, dando soltanto l'impressione di un affondamento. In questo modo Lidia ed Eneo sarebbero stati costretti a scappare in fretta, interrompendo l'atto sessuale e al tempo stesso rendendo palese la loro relazione.

La realizzazione di questo piano è accelerata dal racconto dell'ultimo litigio di Berto e Lidia. Si tratta del momento in cui quest'ultima gli racconta che la madre non è rimasta vedova, ma l'ha avuta tramite un'altra relazione. L'offesa – tale è reputata da Berto – alla madre fa sì che lo scherzo atto a svergognare la sorellastra e la sua relazione con Eneo prenda sempre più piede nella mente di Berto, non senza alcuni ripensamenti che Quarantotti Gambini rende indizi della catastrofe finale: «In Ario era venuto meno, di colpo, tutto il fervore che lo aveva animato sin là. E Berto pareva sopra pensiero, quasi

³⁹⁷ Ivi, p. 200.

³⁹⁸ Ivi, p. 199.

che ora quell'idea, più che rallegrarlo, lo preoccupasse».³⁹⁹ Si tratta chiaramente di un'ombra che pian piano si dilata, e che provoca l'affiorare dei primi sensi di colpa: il sospetto di Berto che Ario abbia aperto troppo i fori, e poi lo sgomento di Ario che si chiede se non siano pazzi a realizzare un simile scherzo. Tuttavia, il piano non si ferma e Berto non vede l'ora di vedere realmente accadere ciò che nella sua mente ha immaginato: «Balzeranno fuori come impazziti. Lidia voglio vederla, quella scema presuntuosa. Ti figuri che paura? Roba da vederla saltar fuori nuda»,⁴⁰⁰ mentre Ario pensava a Eneo: «lui sì che sarebbe bello vederlo quando avrò tolto i tappi e l'acqua comincerà a scrosciargli addosso. Chi sa come balzerà in coperta!».⁴⁰¹

L'importanza che ho attribuito agli eventi che conducono alla conclusione è dovuta al fatto che il romanzo è stato concepito, come si è accennato, in vista della morte dell'alpino. È lo stesso Quarantotti Gambini a rivelarlo a Saba, che aveva espresso alcuni dubbi sulla liceità o meno di aver trasformato Ario in un assassino. L'autore, nel rispondere al poeta, dice di necessitare di una morte:

il piacere di sommergere infine qualcuno in quel modo mi ha guidato attraverso tutto il libro, e correvo, infervoratissimo, per buttarlo sott'acqua presto con la maona, in quel modo: tanto meglio se era un innocente.⁴⁰²

Quarantotti Gambini parla del destino sotteso a quella morte, laddove Ario parla di fatalità in connessione allo scherzo che porterà a quella morte. È evidente, allora, che nell'ideazione del romanzo, Quarantotti Gambini comincia dalla conclusione che, come rivela nella stessa lettera, non è mai cambiata nelle varie fasi di riscrittura alle quali ha sottoposto il romanzo. Si tratta di un elemento significativo, che contribuisce a una possibile lettura del romanzo in senso fatalistico se, come scrive Quarantotti Gambini, «La sua fine [quella dell'alpino] era decretata fin dalla prima pagina».⁴⁰³

Si è già parlato dell'alpino e del pretesto narrativo con cui Quarantotti Gambini ha fatto sì che egli si trovasse al posto di Eneo e Lidia in quel momento sulla maona, ma è opportuno adesso descrivere il modo con cui, nell'ultimo capitolo, si giunge alla catastrofe e il modo in cui Ario, che ne è protagonista in prima persona, la vive. La morte

³⁹⁹ Ivi, p. 207.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 218.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Quarantotti Gambini a Saba, 1° novembre 1947. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 82-83.

⁴⁰³ Ibid.

inaspettata dell'alpino è frutto di un equivoco, un equivoco dettato dall'impazienza di realizzare lo scherzo: Berto e Ario, infatti, dopo aver seguito con lo sguardo i movimenti dell'alpino, «credettero di riconoscerlo in una figura che si allontanava dalla parte della stazione e che scomparve dietro alcuni vagoni».⁴⁰⁴ Quel «credettero» può essere inserito nella delineazione di quell'atteggiamento indiziario di cui abbiamo parlato, perché il lettore sa e immagina che, se anche l'alpino fosse davvero andato via, non è quel signore per cui i due l'hanno scambiato, deducendone che egli potrebbe quindi essere ancora sulla maona. Per questo motivo il piano di Berto, coadiuvato da Ario, continua, sebbene Ario senta di dover compiere «quell'atto per una fatalità che pesava su di lui da tutta quell'estate – no, da anni, da sempre – e stava ora forse per traboccare, per giungere al suo estremo».⁴⁰⁵ La fatalità da Ario prefigurata e il destino di cui parla Quarantotti Gambini hanno una rappresentazione concreta nel romanzo: l'onda degli incrociatori che uscivano dal porto. Questo è il motivo per cui – scrive Quarantotti Gambini – il titolo suggerito da Saba è giusto perché senza quell'onda

ci sarebbe soltanto uno scherzo, e non una morte. È l'onda che fa sommergere quasi istantaneamente la maona sbandata; altrimenti essa sarebbe affondata lentissimamente, o addirittura non sarebbe neanche affondata.⁴⁰⁶

In ultima analisi, dunque, il romanzo si pone come una riflessione sul destino, sentito come ineluttabile sia da Ario che da Quarantotti Gambini. A questo proposito l'autore ha dichiarato di non aver mai pensato a un finale diverso, a uno in cui a morire sarebbero stati Eneo e Lidia, anzi ha esplicitamente affermato che necessitava di una morte innocente, come quella dell'alpino. Si tratta di un elemento su cui è opportuno soffermarsi: l'alpino compare nel romanzo per morire. Non è implicato in nessuna delle vicende che vedono coinvolti i personaggi della storia, è una presenza creata per simboleggiare, attraverso la sua morte, i risvolti cruenti e crudeli che le azioni raccontate potrebbero comportare. La morte dell'alpino non è solo una colpa di Ario, ma è una prigione che, volente o nolente, lo tiene legato a quel mondo da cui spera di andare via. Eneo e Lidia si salvano, Berto fugge, la madre di Ario assiste alla scena e riesce a emettere un solo grido rivolto non ad Ario ma a Eneo, mentre Ario è solo con la consapevolezza

⁴⁰⁴ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 234.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 237.

⁴⁰⁶ Quarantotti Gambini a Saba, 1° novembre 1947. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 82-83.

di essere un assassino. Un assassino senza volontà di uccidere. Perché, in fondo, è l'onda che ha deciso per lui, è il destino che si realizza attraverso quell'onda.

Quarantotti Gambini non dipinge Ario come un 'predestinato' assassino, anzi, nel corso dell'analisi sono stati messi in risalto i punti in cui Ario mostra di avere maggiore propensione a discernere il giusto e lo sbagliato rispetto agli altri personaggi. Tuttavia, è Ario che agisce: se Berto ha l'idea, Ario la realizza. È un atteggiamento coerente con la psicologia del protagonista fino a questo momento delineata: la sudditanza nei confronti di Berto, l'attrazione per la violenza e una certa impossibilità a essere altro, a diversificarsi rispetto all'ambiente che ha vissuto e conosciuto. La coerenza fra personaggi e ambiente va indagata, alla luce della conclusione, come necessaria. Per questo motivo, non sono d'accordo quando Saba critica il personaggio di Ario perché «ha sogni aspirazioni pensieri ecc, che non sono, in quella forma, propri ad un ragazzo del suo ceto spirituale sociale».⁴⁰⁷ L'incongruenza nelle parole di Saba è da rintracciare, a mio parere, proprio nella conclusione, perché se è vero che Ario appare migliore di Berto, più incline al ragionamento e in parte consapevole delle proprie idiosincrasie; egli mostra l'impossibilità di fuggire dal suo ceto spirituale e sociale per via dell'attaccamento viscerale all'ambiente in cui vive. L'immagine del cappello dell'alpino che «galleggiava con la cuba all'ingiù»,⁴⁰⁸ lo immobilizza nell'*hic et nunc* nel quale si è trovato e dal quale non riesce a evadere.

III.3. BAZLEN E SABA LETTORI DE *L'ONDA DELL'INCROCIATORE*

III.3.1. *Bazlen editor*

Nel corso dei paragrafi precedenti si è visto quanto l'influenza e l'interessamento di Bobi Bazlen e Umberto Saba siano stati fondamentali per la scrittura, la pubblicazione e la riflessione intorno a *L'onda dell'incrociatore*.

In particolare, Bazlen è stato un aiuto imprescindibile durante la fase di revisione del romanzo, anche se il ruolo da lui effettivamente svolto è oggi solo ipotizzabile. Non è stato possibile, infatti, consultare il dattiloscritto che Riccardo Scrivano testimonia essere stato conservato dalla famiglia dello scrittore, «dove compaiono varianti di qualche consistenza ed interesse specie nel parlato»,⁴⁰⁹ dattiloscritto che potrebbe essere

⁴⁰⁷ Saba a Quarantotti Gambini, 18 ottobre 1947. Ivi, pp. 78-79.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 242.

⁴⁰⁹ Cfr. R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 34.

l'esemplare su cui, dal carteggio edito tra Bazlen e Quarantotti Gambini, sappiamo che Bazlen è intervenuto con segni rossi, per segnalare ciò che secondo lui doveva essere cambiato.⁴¹⁰ Sebbene non sia stato possibile esaminare il dattiloscritto, però, attraverso un attento raffronto tra le lettere di Bazlen e il testo de *L'onda dell'incrociatore*, è possibile sviluppare un'ipotesi di lavoro che, pur nella sua impossibile completezza, può rivelare il peso degli interventi bazleniani e offrire spunti di riflessione per quanto concerne il suo ruolo nel lavoro di revisione di Quarantotti Gambini. Ovviamente, l'incompletezza è uno statuto irrisolvibile, perché si dovrebbero possedere tutte le versioni sulle quali è intervenuto l'autore e procedere a una collazione tra tutti i manoscritti e i dattiloscritti non pubblicati per avere la contezza, in diacronia, del lavoro svolto da Quarantotti Gambini. Tuttavia, in questo caso, pur senza i punti intermedi, è possibile utilizzare il punto di partenza – i consigli di Bazlen sulla prima stesura – per arrivare al punto di arrivo – la versione poi pubblicata –, in modo da evidenziare quali fossero, nel 1943, gli aspetti di maggiore incongruenza secondo Bazlen e capire quali di questi fossero condivisi dall'autore.

Già nella prima lettera in risposta all'invio del manoscritto, quella del 18 maggio 1943, Bazlen è esplicito nel dire all'amico che, se il libro deve essere pubblicato, va rifatto. Nelle lettere successive, infatti, evidenzia i difetti secondo lui presenti nel romanzo.⁴¹¹ Si tratta molto spesso di parti dialogiche, che già in precedenza erano state definite «inadeguatamente letterarie»,⁴¹² e di alcune ingenuità testuali. Le indicazioni di Bazlen sono discorsive e programmatiche, nel senso che dapprima sono date come consigli, che in sé contengono la spiegazione di ciò che secondo lui andrebbe fatto; e poi, il triestino riassume le correzioni apportate sul manoscritto.

Il primo suggerimento di Bazlen coinvolge l'ambiente nel quale Ario vive, quel circolo canottieri che si è precedentemente descritto come un ambiente povero e promiscuo. Bazlen suggerisce «di non far dormire ario [sic] e sua madre nello stesso stanzone», aggiungendo anche di «accentuare qualche cautela particolare della madre per evitare che il figlio si accorge che porta a casa degli uomini».⁴¹³ Quarantotti Gambini scrive che Ario

⁴¹⁰ «(mi sono permesso, e scusami, di fare dei segni rossi sul manoscritto, durante la lettura [...])». Bazlen a Quarantotti Gambini, 27 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 46-47.

⁴¹¹ Mi riferisco in particolare alla lettera del 27 maggio 1943. Ivi, pp. 46-47.

⁴¹² Bazlen a Quarantotti Gambini, 18 maggio 1943. Ivi, pp. 45-46.

⁴¹³ Bazlen a Quarantotti Gambini, 27 maggio 1943. Ivi, pp. 46-47.

e la madre dormono nello stesso camerone, ma pone l'accento sul loro distanziamento attraverso il desiderio di Ario di dormire con la madre «anziché nella sua cuccetta, che tutto il camerone divideva dal letto della donna».⁴¹⁴ Questa informazione è, tra l'altro, chiusa fra parentesi tonde che smascherano in un certo senso l'intento esplicativo a essa sotteso, tanto che la descrizione di Quarantotti Gambini sulla sistemazione dei letti di Ario e della donna è precisissima, quasi maniacale, proprio per fugare ogni dubbio di una scoperta praticamente obbligata, da parte del giovane, delle relazioni della madre. Scrive l'autore che ad Ario la vista del letto della madre è impedita da «una rastrelliera carica di vecchi attrezzi, alta in mezzo allo stanzone».⁴¹⁵ Chiariti, dunque, gli impedimenti che si frappongono fra madre e figlio, l'autore rende esplicita, nello stesso capitolo, la motivazione per cui Ario arriva ad avere contezza della vita sessuale della madre, scrivendo che quando la donna tarda a rientrare, Ario resta a lungo sveglio,⁴¹⁶ fattore che lo rende più ricettivo ai possibili suoni e rumori. Se la rastrelliera che divide i due spazi notturni può, a tutti gli effetti, essere letta come una cautela della madre, a questa mi pare si possa aggiungere anche l'imperativo della donna quando, durante un rapporto, ordina a un uomo che è con lei di non urlare per non svegliare il bambino.⁴¹⁷ Com'è consuetudine di Bazlen, ai consigli e suggerimenti sono accompagnati i motivi per cui essi vengono fatti: in questo caso specifico si tratta, secondo lui, di alleggerire il futuro lavoro di revisione perché, attraverso questi *escamotage*, si toglie qualcosa «di troppo penoso alla situazione»,⁴¹⁸ evitando di dover tagliare troppo nei capitoli successivi. In questa stessa direzione confluiscono anche tutti i successivi suggerimenti poiché a mancare nel romanzo è, secondo Bazlen, qualche intermezzo gioioso da frapporre alle brutalità narrate, come il processo o l'esame.

Proprio su questo punto, sull'aggiunta cioè di un episodio allegro e spensierato, si avverte il debito più evidente nei confronti di Bazlen, esplicito nel dire che un po' della leggerezza adeguata all'età di Ario, Berto e Lidia è necessaria e renderebbe il romanzo

⁴¹⁴ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 26.

⁴¹⁵ Ibid.

⁴¹⁶ Ivi, p. 20.

⁴¹⁷ In contrapposizione all'uomo che ha un tono di voce molto alto, si legge che la madre di Ario «sussurra». A questo primo richiamo al silenzio, ne seguono altri più espliciti, come: «Taci. Ho qui un figlio, un bambino. Non svegliarlo», a cui segue un nuovo richiamo al silenzio una battuta più sotto: «Ma taci». Ivi, p. 36.

⁴¹⁸ Bazlen a Quarantotti Gambini, 27 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 46-47.

più vero. Addirittura, egli suggerisce, naturalmente a titolo esemplificativo, alcuni luoghi e / o attività che possono sopperire a questa mancanza: «(circo, cinematografo, parco dei divertimenti, una mangiata)».⁴¹⁹ Quarantotti Gambini non cerca altri momenti rispetto a quelli citati da Bazlen e, fra questi, sceglie di integrare alla narrazione proprio una serata al circo. I capitoli in cui si sviluppa tale episodio sono due, il VII e l'VIII: tra questi, il primo è una sorta di preparazione al racconto della felicità narrata nel capitolo successivo, e si apre direttamente con lo scenario circense: «Fu in quell'autunno che comparve il circo».⁴²⁰ Nel momento in cui parlo di capitolo preparatorio mi riferisco al fatto che l'orizzonte di povertà nel quale si muovono Berto e Ario, prima di essere accantonato nel capitolo successivo, è qui fortemente richiamato attraverso il racconto dei trucchi che i due giovani, senza fortuna, attuano per racimolare i soldi necessari per il biglietto.⁴²¹ Alla fine, sconfitti tornano verso il mandracchio dove però li attende Lidia, vero e proprio *deus ex machina*, che ha già i biglietti per assistere allo spettacolo a lei regalati da qualcuno di cui, però, viene taciuto il nome. Nell'VIII capitolo c'è, dunque, in perfetta sequenza cronologica, l'episodio gioioso voluto da Bobi che termina, proprio secondo le sue indicazioni, con il ritorno di tutti e tre senza «una nemesi in agguato»:⁴²²

[Ario] Stretto fra Berto e Lidia, camminando sempre con quell'impeto, respirava a fondo l'aria rinfrescata, che aveva un odore ora dolce e ora salso, e guardava il cielo sterminato, tutto vivo di stelle dopo la pioggia, con un'impressione veemente/tumultuosa e felice, e assetata, libera, come se l'avvenire stesse per essere suo.⁴²³

Il suggerimento di Bazlen, allora, sia per quanto riguarda l'introduzione dell'episodio, sia per lo svolgimento dello stesso, è accolto e seguito; tuttavia credo che la scelta del circo come luogo in cui far vivere serenamente e armoniosamente i tre protagonisti sia stata dettata anche da una possibile reminiscenza del romanzo di Hughes, *Un ciclone sulla Giamaica*, già richiamato da Saba per una certa consonanza tematica con *L'onda dell'incrociatore*. Anche nel romanzo di Hughes, infatti, viene raccontato di uno spettacolo circense, congegnato allo scopo di far divertire i giovani protagonisti. In quel

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 71.

⁴²¹ Nello specifico, i due mettono in scena un'artefatta povertà e cominciano a chiedere l'elemosina. Successivamente, però, scoprono che non solo per vedere lo spettacolo servono altri soldi, ma anche che i biglietti per quella sera sono terminati.

⁴²² Bazlen a Quarantotti Gambini, 27 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 46-47.

⁴²³ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 86.

caso la nemesi c'è eccome, visto che proprio durante quello spettacolo muore un uomo, ma al di là di questo elemento, mi sembra di non poco conto riscontrare queste affinità che, peraltro, appaiono ulteriormente evidenti dal momento che lo spettacolo è costituito in entrambi i casi da un leone, che avrebbe dovuto combattere contro una tigre nel romanzo di Hughes, e contro il domatore nel romanzo di Quarantotti Gambini. In questo senso, si può ipotizzare che il suggerimento di Bazlen sia stato assimilato anche in virtù dell'influenza esercitata su Quarantotti Gambini da Hughes, tanto più che in un altro punto del romanzo l'autore scrive che ad Ario «piaceva immaginare che fosse naufragato davvero, durante un ciclone, venendo ad abbattersi lì, sulle coste di un'isola»,⁴²⁴ riproduzione che, anche attraverso il lessico, mal cela il netto riferimento allo scrittore inglese.

Due tipi di influenze, quindi, hanno presumibilmente agito sullo scrittore: una contingente, quella cioè dettata da Bazlen, e una più astratta, frutto di passate reminiscenze: se questo è il dato certo, nel senso che è supportato da prove, è necessario vedere il modo in cui Quarantotti Gambini integra i suggerimenti e le sue conoscenze in un'opera che, vale la pena ricordarlo, era già conclusa all'altezza del 1943, anno del carteggio con Bazlen. Mi pare che nell'VIII capitolo ci siano almeno due momenti in cui l'episodio gioioso richiama i fatti della storia principale, avvertibile nei riferimenti alla bellezza di Lidia e alla presunta forza di Eneo. Si è già in parte riflettuto sul significato che ha per Lidia l'essere bella – una sorta di metro attraverso cui misurare la propria persona – ma alle riflessioni precedenti si deve aggiungere che la bellezza diviene anche una sorta di caratteristica da Lidia utilizzata per giustificare, ai suoi stessi occhi, l'essersi intrattenuta con gli uomini.⁴²⁵ D'altronde, che Lidia fosse strenuamente corteggiata è provato dal desiderio di Ario di essere visto sedere proprio accanto a lei, «che tutti osservavano e cui tre marinai gettavano sorridendo pallottoline di carta d'argento».⁴²⁶ Chiaramente, in retrospettiva si tratta di un momento in più in cui la tematizzazione della bellezza di Lidia richiama la relazione con Eneo e la paura, da parte degli altri personaggi, che la ragazza possa perdere la verginità.

⁴²⁴ Ivi, p. 47.

⁴²⁵ Emblematico in questo senso è il dialogo tra Lidia e Berto: «Credi, del resto», – mi ha detto, – che le ragazze che incontri, specialmente quelle carine, che tu guardi (sì le guardi, – mi ha detto, – me ne sono accorta!) non abbiano mai combinato nulla? Più si è belle e più è difficile...» Qui tacque, e poi riprese [...]». Ivi, p. 204.

⁴²⁶ Ivi, p. 79.

L'altro elemento a cui è affidato il rimando alla storia principale nell'episodio del circo riguarda, invece, Eneo e nello specifico il suo utilizzo come primo termine di paragone rispetto al domatore. Nel corso del capitolo, infatti, i pensieri di Ario ruotano intorno all'interrogativo: «Chi sa [...] se Eneo avrebbe tanto coraggio?»,⁴²⁷ salvo poi avere quasi vergogna di aver dubitato della grandezza di Eneo quando il domatore non riesce a uscire dalla gabbia dove le belve hanno preso ad agitarsi.⁴²⁸ Naturalmente, né la bellezza di Lidia né la forza o il coraggio di Eneo sono funzionali allo sviluppo dell'episodio, ma vengono inseriti con il chiaro scopo di non far apparire il momento del circo slegato dalla storia principale, facendo sì che i personaggi possano farvi riferimento nel corso del romanzo come a una pausa dalle restrizioni e dalle brutalità esperite. In particolare, per Ario la sera al circo rappresenta un momento fondamentale per la delineazione del suo carattere, tanto che è sempre attraverso i suoi pensieri che quell'episodio viene richiamato. Egli si concentra sulla figura del domatore: proprio quest'ultimo è oggetto di un sogno ad occhi aperti nel quale viene salvato dall'intervento di Ario. Sulla costruzione dell'episodio non ci sono, in base alle mie conoscenze, risposte o controproposte di Bazlen e, per questo motivo, si può ipotizzare che egli fosse contento del modo in cui Quarantotti Gambini ha messo in pratica il suo consiglio.

Al contrario, invece, di Saba. Nel loro lungo carteggio, infatti, pur lodando il libro, il poeta triestino mostra molti dubbi non solo sul finale ma anche su altri episodi e momenti del romanzo. Per esempio, a Saba non piace né la scena del circo, né il sogno di Ario sul salvataggio del domatore. Se, nel caso del circo, la critica è molto generica,⁴²⁹ più specifiche sono le rimostranze sul sogno di Ario che, a suo dire, mostra l'incrinatura nella costruzione del personaggio, che «poteva leggere Salgari e fantasticare su quelle letture, ma non nei modi in cui tu lo fai fantasticare».⁴³⁰ Secondo il poeta triestino l'episodio «non ha il carattere inequivocabile di una fantasia, e in nessun caso di una fantasia di Ario. (Ario può aver letto Salgari, ma non il Cuore di De Amicis, oppure, ammesso che l'abbia

⁴²⁷ Ivi, p. 82.

⁴²⁸ «L'uomo frattanto retrocedeva, passo passo, portandosi con le spalle verso l'uscita; ed erano strane, nell'orgoglioso costume di gladiatore, quelle sue mosse caute. Ario lo guardava deluso. Era come se, dentro, qualcosa gli venisse meno; e si sentiva battere il cuore, quasi di vergogna, per lui che gli era parso, poco fa, più forte e più coraggioso di Eneo». Ivi, p. 83.

⁴²⁹ «Questa notte, colla scusa di rileggere la lettera, ho riletta tutta L'ONDA. Mi è piaciuta più ancora delle altre volte, meno (scusami) la scena del Circo...Ma non voglio crearti dubbi o un soprapìù di lavoro». Saba a Quarantotti Gambini, 9 febbraio 1948. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 92-93.

⁴³⁰ Saba a Quarantotti Gambini, 18 ottobre 1947. Ivi, pp. 78-79.

letto, l'effetto su di lui non può essere stato che controproducente)».⁴³¹ I dubbi di Saba riguardano quindi la congruenza tra i pensieri di Ario e la sua età. Tuttavia, ritengo che questa lettura sabiana debba essere riportata alla volontà del poeta di ricondurre il romanzo al suo autore, ipotizzando che Quarantotti Gambini abbia inserito nel protagonista alcuni aspetti della sua vita da ragazzo. L'idiosincrasia notata da Saba mi pare non ci sia. Intendo dire che un sogno come quello di Ario è perfettamente ascrivibile a un ragazzo della sua posizione sociale e culturale, proprio perché mette in scena un desiderio di grandezza che si risolve nella volontà di modificare la propria esistenza uscendo dall'orizzonte di *mediocritas* che esperisce nella quotidianità. Si tratta, a ben vedere, di null'altro che di una sorta di evasione rispetto alla sua conoscenza della realtà, un momento che non rende Ario un eroe romantico ma soltanto qualcuno che cerca e trova una via di fuga innocua e momentanea.

Se l'interessamento di Saba, come si è in parte visto e come si vedrà a breve, riguarda soprattutto le figure principali e i momenti apicali del romanzo, Bazlen insiste, invece, soprattutto sulle figure minori e sui momenti meno salienti, come ad esempio le regate di Napoli e la vittoria di due giovani canottieri a Genova, discutendo delle dimensioni dei due episodi a suo avviso troppo lunghi.⁴³² Ora, costruire un'ipotesi sul tono o sull'abbreviamento che possono esserci o non esserci stati è un affare impossibile da dirimere, quindi mi limiterò a dare conto della lunghezza attuale dei due momenti e del modo in cui essi sono stati integrati nella storia principale. La faccenda delle regate a Napoli consta di quasi due capitoli, il XIV e il XV. Se siano di meno, di più o uguali rispetto alla stesura letta da Bazlen è allo stato attuale, purtroppo, impossibile da sapere. Tuttavia, c'è una differenza tra le regate a Napoli e la vittoria a Genova che non può sfuggire a un'attenta lettura delle parole bazleniane: il primo per Bazlen non è affatto un episodio poco coerente o incongruente rispetto al testo, come invece quel «superfluo» attribuito alla «vittoria a Genova» lascia pensare di questo secondo episodio. Anzi, le regate di Napoli costituiscono l'unico banco di prova concreto per Eneo, per il già incoronato campione senza titolo. Una prova che, come si sa, Eneo non supera, non prendendovi parte. E infatti Quarantotti Gambini concentra, come è naturale che sia, tutta

⁴³¹ Ibid.

⁴³² «ciò che trovo riconfermato da questa seconda lettura, è la necessità di cambiar tono (e di abbreviare) tutta la faccenda della regata a napoli [sic] (che è staccata, come disintegrata, ed anche quasi superflua la vittoria dei due giovani a genova [sic])». Bazlen a Quarantotti Gambini, 27 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 46-47.

l'attenzione su Eneo e in parte su Berto, che avrebbe voluto accompagnarlo. Si tratta di un particolare non di poco conto, perché offre l'opportunità ad Ario di abbattersi per l'amico e al contempo di infondergli fiducia per le future imprese che avrebbe potuto realizzare, instaurando una relazione con le emozioni provate al circo:

Sì, avrebbe vinto, ne era certo; avrebbe trionfato, come quella volta che gli era parso di aver salvato il domatore. Lo sollevava e lo portava via la stessa ebbrezza di quella sera, quand'era volato verso la gabbia, mentre tutto il circo balzava in piedi.⁴³³

Se questo parallelo è indicativo delle aspirazioni e della psicologia di Ario, il legame con la storia principale mi pare sia ancora più esplicito quando, nello stesso capitolo delle regate, Ario si ritrova a pensare bene di Eneo nonostante in quel momento lo odi perché teme che il segreto della relazione fra il campione e la madre venga rivelato.⁴³⁴ La delusione e la rabbia che Ario prova nei confronti di Eneo, insieme al rammarico per le sorti dell'amico Berto, si legano alla storia principale proprio perché alimentano la sua psicologia, permettendogli attraverso il confronto / scontro con l'idolo di scoprire parte della sua personalità.

Il XV capitolo, invece, approfondisce la misteriosa questione del ritorno di Eneo, intravisto alla *Virtus*, ma ancora latitante dopo il ritiro dalla regata. Anche in questo caso, però, il richiamo al racconto è esplicito, attraverso la citazione di quel sogno americano incarnato dal padre di Ario e vagamente avvertito da Eneo che «parla sempre dell'America».⁴³⁵ Il ritorno di Eneo è un altro dei punti sui quali Bazlen si concentra, però, prima di approfondire questo aspetto, va perlomeno chiarito perché, invece, la vittoria dei due giovani a Genova, nella stesura definitiva del romanzo, non si rivela a conti fatti superflua. Prima di tutto, la vittoria di Genova si riallaccia alla regata di Napoli attraverso un dialogo fra Ario e un personaggio minore da Bazlen molto apprezzato, cioè il canottiere dal cognome greco. Quest'ultimo richiama la frase pronunciata da Ario dopo aver scoperto la *défaillance* di Eneo: «Vedrete quello che sapremo fare noi!».⁴³⁶ In questa battuta mi sembra si debba scorgere il motivo per cui Quarantotti Gambini non ha espunto l'episodio. Il fatto che qualcuno estraneo alla storia come un personaggio minore abbia pensato che la vittoria dei due giovani includa, in un certo senso, anche Ario lo porta a

⁴³³ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 150.

⁴³⁴ Ivi, p. 151.

⁴³⁵ Ivi, p. 164.

⁴³⁶ Ivi, p. 177.

riflettere sul fatto che «Mandich e Pellegrini vogano appena dall'altr'anno e sono poco più grandi di noi: siamo quasi della stessa età».⁴³⁷ Si tratta di una nuova infusione di fiducia su quello che potrebbe essere realizzato, ponendo Mandich e Pellegrini – i veri campioni – come un modello più raggiungibile, sportivamente e anagraficamente, rispetto a Eneo. Per di più, questa riflessione di Ario è posta proprio alla fine del capitolo, occupando dunque una posizione di rilievo che non può non veicolare la lettura verso questa speranza, che è sempre un anelito di grandezza.

La rilevanza che le due competizioni sportive assumono è, in fin dei conti, legata alla psicologia di Ario e per questo motivo, pur con le dovute riserve legate a fattori contingenti, credo si possa dire che la faccenda della regata di Napoli sia necessaria perché rende possibile la desacralizzazione del mito di Eneo. D'altra parte, anche la vittoria dei giovani canottieri a Genova si configura come una possibilità per Ario, che può non guardare più al solo mitico Eneo. Le due vicende, quindi, dopo forse un accorciamento rispetto all'elaborato letto da Bazlen, nella versione definitiva del romanzo si completano l'una con l'altra.

Come si è accennato, strettamente legata alla questione della regata di Napoli è anche quella relativa al ritorno di Eneo che, secondo Bazlen, «va elaborato o almeno plausibilizzato», perché non è verosimile che «dopo quello che ha fatto, se la cavi con qualche protesta alla sua ricomparsa».⁴³⁸ Si tratta di un'obiezione sicuramente esatta, poiché è vero che dopo il ritorno alla *Virtus* non ci sono segnali di discordia evidenti se non, appunto, qualche protesta e qualche velata minaccia. Tanto che al dubbio di Bazlen corrisponde l'interrogativo di Ario: «È possibile ch'egli riesca a cavarsela dal dare una spiegazione? È stato sì o no a Napoli? E, se ci è stato, perché non ha corso? Con la direzione, almeno, dovrebbe giustificarsi».⁴³⁹ La spiegazione di Eneo non arriva, ma a una prima risposta non completamente esaustiva all'interrogativo di Ario – secondo la quale la direzione non vuole rischiare di far arrabbiare Eneo per paura che passi a un'altra canottiera – ne segue un'altra sicuramente più completa e che, in parte, deve rispondere all'esigenza avvertita da Bazlen di rendere più verosimile il ritorno di Eneo. In precedenza, si è già detto che nonostante le voci sul ritorno del non riconosciuto campione

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ Bazlen a Quarantotti Gambini, 27 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit. pp. 46-47.

⁴³⁹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 167.

si rincorrono, egli, di fatto, non viene mai visto da nessuno. Quest'assenza ha una ragione della quale Ario viene messo al corrente da un canottiere: «Era stato lui a raccontare – e Ario non seppe mai da chi lo avesse appreso – che Eneo, al suo ritorno, era stato affrontato e bastonato da alcuni macchinisti suoi compagni». ⁴⁴⁰ L'assenza di Eneo è dunque giustificata dal fatto che non voglia farsi vedere «gonfio di botte»: ⁴⁴¹ violenza che a sua volta rende anche più realistiche le modalità in cui è avvenuto il suo ritorno. Le proteste si completano con la violenza fisica, e le reazioni al suo ritorno sembrano mostrare la giusta rabbia, cioè quella che era lecito aspettarsi dopo la mancata partecipazione alla gara. Ritengo che questa aggiunta sia successiva al consiglio di Bazlen perché appare distaccata rispetto al coro di voci di protesta e isolata nel testo, proprio come se fosse stata inserita per giustificare un qualcosa che non appariva ben chiaro. Si tratta di una suggestione che, se si dovesse rivelare corretta, indica ancora una volta quanto i consigli di Bazlen fossero tenuti in conto da Quarantotti Gambini.

Se fino a questo momento Bobi ha insistito su fattori che riguardano principalmente elementi giustificatori della trama e dell'elaborazione narrativa, nella seconda parte della lettera si rivolge soprattutto agli aspetti stilistici legati ai dialoghi, che devono essere depurati da alcune «stonature», per le quali consiglia di «rileggere il dialogo ad alta voce, e con una certa attenzione critica». ⁴⁴² In questa seconda parte della lettera, c'è un elenco di cose da modificare che Bazlen chiama «piccole questioni di dettaglio», ⁴⁴³ corredate dall'indicazione della pagina. Chiaramente, mi limiterò a registrarle e a fornire, quando possibile, una suggestione di quelli che potrebbero essere stati gli interventi correttori. L'indicazione delle pagine ha sicuramente agevolato la ricerca nel testo, almeno a grandi linee, e quindi ho potuto controllare eventuali risposdenze. Ad esempio, il termine «garrire», da Bazlen considerato «un po' troppo letterario» ⁴⁴⁴ per *L'onda*, viene sostituito dal più comune «sventolare». ⁴⁴⁵ Allo stesso modo si può ipotizzare che anche

⁴⁴⁰ Ivi, p. 168.

⁴⁴¹ Ivi, p. 169.

⁴⁴² Bazlen a Quarantotti Gambini, 27 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, cit., pp. 46-47.

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Ibid.

⁴⁴⁵ Cfr. P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 9.

l'espressione «miriadi di luci»,⁴⁴⁶ considerata «molto fuori tono» sia stata modificata e sostituita da «occhielli di luce».⁴⁴⁷

Più articolato è invece quello che scrive riferendosi all'episodio, precedentemente analizzato, dello spettacolo di Lidia nel camerino, la riverenza, per cui, secondo lui, non può essere utilizzato il termine «kiri-kiri» perché presupporrebbe un intervento attivo da parte dei due ragazzi che di fatto non c'è.⁴⁴⁸ Anche questo consiglio sembra aver avuto un seguito nel romanzo, poiché non compare, forse al suo posto viene utilizzata un altro tipo di esclamazione, più neutra: «Guarda».⁴⁴⁹

A questi elementi di ordine puramente stilistico, si aggiungono i consigli relativi a come rendere verosimile non soltanto la storia e la trama, ma anche il modo in cui essa viene raccontata quando è filtrata dai personaggi. Naturalmente, proprio per lo statuto del romanzo, questo avviene soprattutto nel caso di Ario che, scrive Bazlen, non può pensare «...con tutta la lucidità dei pazzi», argomentando in questo modo il suo ragionamento:

in genere, tanto i pensieri, quanto spesso, la descrizione di certe sensazioni dei ragazzi, mi sembrano troppo differenziate, troppo chic, sia per il concetto, sia spesso per le parole usate. ti direi di semplificare (qua e là in tutta la novella).⁴⁵⁰

Si tratta di un appunto che, in parte, riprende ciò che dice Saba sul personaggio di Ario – il fatto cioè di non essere psicologicamente coerente con il suo ambiente e la sua età anagrafica –, tuttavia non si può dimenticare che le due critiche giungono all'autore in momenti diversi: l'una, quella di Saba, successiva alla pubblicazione e commercializzazione, l'altra, quella di Bazlen, durante la fase di revisione. Per questo motivo, ritengo che Quarantotti Gambini abbia attenuato alcuni aspetti incongruenti del carattere e del modo di raccontare e raccontarsi di Ario per cercare quella semplificazione da Bazlen auspicata. Al tempo delle critiche sabiane si presuppone che questi interventi mitigatori siano stati apportati.

⁴⁴⁶ Bazlen a Quarantotti Gambini, 27 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 46-47.

⁴⁴⁷ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 14.

⁴⁴⁸ «se ho ben capito l'episodio del camerino, si tratta di una sola esibizione senza intervento attivo da parte dei due ragazzi. ora, a mia impressione, la parola "kiri-kiri" nasce più automaticamente per qualcosa d'attivo che di passivo (è una parola che potrebbe per es. accompagnare il gesto con cui si fa il solletico) e credo che l'istinto dei tre ragazzi li dovrebbe portare a trovare una parola (o una frase) più appropriata». Bazlen a Quarantotti Gambini, 27 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 46-47.

⁴⁴⁹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 24.

⁴⁵⁰ Bazlen a Quarantotti Gambini, 27 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 46-47.

Un altro momento in cui Bazlen interviene sul modo in cui la narrazione viene condotta è l'episodio dell'accappatoio rosa che, secondo lui, dovrebbe essere «un po' più cattivo».⁴⁵¹ Siamo nel XII capitolo, quando Eneo viene preso in giro dagli altri canottieri perché indossa, per l'appunto, uno striminzito accappatoio rosa. Ario non partecipa a questo momento di rivalsa nei confronti di Eneo, ma descrive la scena dall'esterno trovandola insolita, dal momento che osserva i giovani entrare e uscire sempre «sghignazzando».⁴⁵² Quando Ario chiede spiegazioni, descrive gli occhi dei ragazzi come «accesi, maligni».⁴⁵³ Sicuramente, in questi aggettivi, può essere scorta l'eco delle parole di Bazlen, la stessa eco che si avverte alla fine del capitolo quando interviene il timoniere dal cognome greco – una figura su cui Bazlen si era espresso positivamente già dopo la primissima lettura – che grida «Buon giorno Enea!»⁴⁵⁴ e lo rincorre mimando il gesto di «sollevargli e reggergli lo strascico»,⁴⁵⁵ provocando le risate di tutti gli astanti. La *boutade* del quale Eneo è vittima coincide con la sua ritirata, alla quale si accompagnano i pensieri di Ario che lo trova «più ridicolo che mai, come la caricatura di un imperatore romano che aveva visto al cinema».⁴⁵⁶ Le risate, lo sfottò attraverso il cambiamento del nome al femminile, il dispetto di alzare il finto strascico e il patetismo dell'impressione riportata da Ario restituiscono l'episodio della ritirata di Eneo a un orizzonte di ferocia che, in parte, potrebbe avere accontentato le richieste bazleniane. La scena dell'accappatoio rosa, oltre che per misurare la propensione o meno dell'autore ad accettare i suggerimenti di Bazlen, è indicativo anche per il discorso sull'atteggiamento indiziario che, nel corso di questo capitolo, si è più volte messo in luce. Intendo dire che il fatto che Eneo indossa un accappatoio rosa ha una ragione ben specifica: si tratta di un regalo da parte della madre di Ario. Ovviamente, essendo segreta la relazione fra la donna e l'atleta, nessun personaggio può conoscere questo antefatto. Nessuno, tranne Ario. Nello stesso capitolo in cui figura l'episodio, qualche pagina precedente alla comparsa di Eneo di rosa vestito, c'è una lunga sequela di capoversi con protagonista la donna:

Sua madre in quei giorni trascorrevva intere ore in casa, sola nel camerone.
Seduta curva sulla sponda del letto, accanto alla finestra, appena egli entrava nascondeva qualcosa.

⁴⁵¹ Ibid.

⁴⁵² P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 128.

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 129.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 130.

⁴⁵⁶ Ivi, pp. 129-130.

Riuscì, infine, a vedere.

Cuciva.

Scorse anche un lembo del tessuto, ch'era di color rosa, e spugnoso.

Uscì per non doversi vergognare dell'imbarazzo che l'aveva presa.⁴⁵⁷

I capoversi scandiscono, ognuno, un indizio che porta alla soluzione del rebus: perché Eneo indossa un accappatoio rosa? Le ore trascorse in solitaria dalla madre; la paura di essere scoperta mentre cuce e poi il lembo che non lascia alcun dubbio, vista anche la precisione con cui Quarantotti Gambini descrive il capo, non solo attraverso l'indicazione del colore, ma anche attraverso quella del tessuto. È interessante, inoltre, notare che questi capoversi dedicati alla donna compaiono in un momento del romanzo in cui Ario riflette anche su Eneo e su Lidia, ricomponendo così il triangolo amoroso di cui è l'unico a conoscere l'esistenza.⁴⁵⁸

Quelli analizzati fin qui sono i suggerimenti successivi alla prima disastrosa lettura del 1943. Dopodiché, probabilmente anche a causa degli sconvolgimenti del 1945, il carteggio intorno al romanzo – si tratta, ovviamente, sempre del carteggio edito – riprende nel 1946, quando Bazlen si dice soddisfatto della stesura raggiunta, scrivendo: «c'è quel equilibrio [sic] tra ombra e luce che nella prima stesura mi mancava e che lo rendeva un po' troppo un catalogo d'un museo degli orrori. tutto è vivo, tutto è necessario, tutto è motivato bene, senza insistenza».⁴⁵⁹ Gli aggettivi «vivo» e «necessario» non possono sfuggire a un lettore bazleniano, nemmeno a uno non troppo accorto: essi, infatti, fanno parte di quel modo tutto soggettivo di giudicare e valutare i libri, attraverso un grado di imprescindibilità che ha le proprie radici nella verità che quel tal libro riesce a esprimere. È una linea correttoria che coincide in pieno con i suggerimenti dati tre anni prima, tesi al raggiungimento della verosimiglianza, dell'attaccamento al reale (e, si badi, non alla realtà). Tuttavia, quello che sembra, e di fatto sarà, un lieto fine incontra ancora qualche reticenza da parte dell'amico lettore, che riconosce lo sforzo fatto da Quarantotti Gambini per rendere il dialogo quanto più possibile vicino al parlato, ma trova qualche dissonanza: «un ragazzo non può dire all'altro: quando ci siamo riconciliati dopo la lotta in barca, – ma: quando abbiamo fatto la pace (al caso, dopo la baruffa)».⁴⁶⁰ Se segnalo questo

⁴⁵⁷ Ivi, p. 126.

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Bazlen a Quarantotti Gambini, 5 giugno 1946. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 50-51.

⁴⁶⁰ Ibid.

appunto di Bazlen non lo faccio «per pedanteria patologica»⁴⁶¹ – volendo utilizzare una sua formula –, ma soltanto perché si tratta di un’espressione facilmente riconoscibile che segnala ancora una volta quanto le parole di Bazlen fossero in grado di smuovere l’autore, se è vero che egli corregge e rivede questi piccoli dettagli a lavoro già concluso, quando lo stesso Bazlen gli dice che può mandarlo «così com’è»⁴⁶² a Einaudi. Infatti, nel discorso diretto tra Berto e Ario, il primo utilizza proprio l’espressione suggerita da Bazlen: «Come hai fatto a non ricordarti ciò che mi hai promesso quel giorno, quando abbiamo fatto pace dopo la baruffa in barca?».⁴⁶³

III.3.2. Saba e Quarantotti Gambini: tra assonanze e dissonanze

La perfetta rispondenza tra i consigli bazleniani e i relativi aggiustamenti quarantottiani emerge anche dal carteggio con Saba, soprattutto in una lettera di poco successiva a quella di Bazlen appena citata, quando a Saba che gli chiede se avesse terminato *L’onda*, Quarantotti Gambini risponde sintetizzando a grandi linee ciò che fino a quel momento è successo:

L’avevo rivista in gran parte quando mi si offerse l’occasione di mandarla a Bobi. Bobi mi scrisse che l’aveva trovata del tutto a posto, anche nei minimi particolari, salvo qualche battuta del dialogo, e ch’era inutile che ci stessi ancora sopra. Tuttavia l’ho rivista ancora una volta, e ho trovato diverse piccole cose da migliorare.⁴⁶⁴

Si tratta dell’esplicitazione, da parte dell’autore, di ciò di cui si è discusso nel corso del precedente paragrafo. La confessione a Saba dell’intervento di Bazlen è il punto di congiunzione fra le due figure.

Nel corso di questo capitolo, il nome di Saba è stato fatto più volte, sia per quanto riguarda il finale del romanzo sia per quanto riguarda alcuni aspetti legati al personaggio di Ario. In particolare, però, nella lunga lettera del 18 ottobre 1947, Saba si concentra sullo stile con cui il romanzo è scritto, tessendone le lodi, ma facendo trasparire al tempo stesso una velata contrapposizione fra la sua scrittura e quella di Quarantotti Gambini. Il pomo della discordia riguarda la lettera in apertura che a Saba scoccia non aver potuto correggere soprattutto perché essa precede un libro che è scritto «meravigliosamente

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Ibid.

⁴⁶³ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L’onda dell’incrociatore*, cit., p. 114.

⁴⁶⁴ Quarantotti Gambini a Saba, 15 agosto 1946. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 53.

bene». La preoccupazione di Saba verte, dunque, su un eventuale e possibile confronto tra la limpidezza, riconosciuta, della scrittura di Quarantotti Gambini e la sua che gli appare, in quel caso specifico, frettolosa e sgrammaticata.⁴⁶⁵ Anche la critica di un particolare aspetto del sogno di Ario al circo viene direttamente ricondotta alla necessità di intervenire in quel punto allo stesso modo in cui interverrà sulla lettera di apertura nelle edizioni successive. Si tratta ancora una volta di gettare un ponte che unisca idealmente le sue necessità a quelle che avrebbe dovuto avere Quarantotti Gambini che, del resto, non risponde a questa obiezione.⁴⁶⁶ Non si vuole adesso disquisire sullo stile sabiano e in nessun modo si vogliono contrapporre i due scrittori; però vale la pena notare che Saba cerca, nel corso della stessa lettera, di ricondurre a sé quella ricercatezza stilistica riconosciuta a Quarantotti Gambini, quando lodandolo – «forse nessuno scrive oggi in Italia come te» – si include in questo complimento scrivendo:

Se qualche momento voglio illudermi di aver esercitata una piccola influenza su di te, quando eri ancora nella tua formazione, è di averti confortato in questa direzione. Nulla c'è in te di giornalistico, nulla – in questo senso – di affrettato nella direzione dello stile. L'onda dell'incrociatore (adesso mi accorgo che sarebbe stato più esatto dire L'onda degli incrociatori) è ricco di bellezze stilistiche.⁴⁶⁷

Ci sono diversi elementi, in questo passo, che possono veicolare la lettura di ciò che successivamente scrive Saba. Il primo consiste, appunto, nella volontà di ricondurre a sé alcuni pregi dell'autore nei quali si riconosce e che quest'ultimo gli riconosce, soprattutto viste le molteplici occasioni in cui lo cita e lo nomina come suo maestro. Però, l'occasione nella quale questa influenza viene da Saba verbalizzata è un momento di insicurezza per il poeta triestino, vista la forma primigenia nella quale è stata inizialmente pubblicata la lettera. La rivendicazione a se stesso di una bellezza stilistica che in quel momento non si riconosce può essere letto come un modo per partecipare alla raggiunta maturità stilistica di Quarantotti Gambini. Un altro elemento che converge nella stessa direzione è, a mio parere, la parentesi nella quale fornisce l'alternativa al titolo da lui coniato. Intendo dire che, scrivendo in questo modo, orienta ancora una volta verso di sé, verso la sua personale esperienza da lettore, la stesura del romanzo.

⁴⁶⁵ «Così è stilisticamente e linguisticamente, un orrore; credo anche sia incomprensibile». Saba a Quarantotti Gambini, 18 ottobre 1947. Ivi, pp. 78-79.

⁴⁶⁶ La non risposta di Quarantotti Gambini su tutte le critiche di Saba che riguardano il circo si deve ricondurre al fatto che l'episodio del circo nasce sotto il favore di Bobi Bazlen che resta il lettore imprescindibile per l'elaborazione del romanzo.

⁴⁶⁷ Saba a Quarantotti Gambini, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 78-79.

Tale interpretazione delle parole di Saba chiaramente non ha un'incidenza sulla lettura del romanzo da un punto di vista critico, ma può aiutare a chiarire alcuni aspetti idiosincratici presenti nelle lettere in cui i due discutono de *L'onda dell'incrociatore*. Se, infatti, per *I nostri simili*, *La rosa rossa* e *Le trincee* non ci sono stati giudizi fortemente critici, al di là di alcuni confronti fra le opere, nel caso de *L'onda* ci sono forti diverbi fra i due che, proprio alla luce delle parole di Saba appena lette, possono essere ricondotte a un rapporto maestro-allievo che, con *L'onda*, sembra sfumare poiché il primo, riscontrando la crescita del secondo, sente di aver perso contatto con l'allievo. Interessante è, a questo proposito e secondo quest'ottica, leggere ciò che Saba scrive sull'*explicit* del capitolo VI,⁴⁶⁸ cioè «supino, con gli occhi fermi nell'azzurro, seguiva a lungo, quasi senza pensieri, le nubi candide che ora si fondono e ora si sciolgono».⁴⁶⁹ In particolare, il poeta si sofferma sulla scelta del tempo presente:

Se tu avessi messo al tempo passato invece che al tempo presente il farsi e disfarsi delle nubi, sarebbe stato, con riferimento ad Ario che guardava quelle nubi, grammaticalmente anche più esatto, ma tutta la bellezza del passo ne avrebbe sofferto. Così quell'inaspettato tempo presente è come un amore fermo al di là della persona riguardante: la bellezza delle cose dura al di là degli individui, ecc. ecc.⁴⁷⁰

Quel «grammaticalmente», nonché l'esplicitazione del riconoscimento di una forma non completamente esatta è un modo di rivendicare l'influenza che crede di stare perdendo. La risposta di Quarantotti Gambini è, proprio su questo punto, estremamente referenziale, ma – è interessante notarlo – anche assai consapevole della propria crescita, perché se da un lato scrive di essere stato contento nel leggere ciò che Saba ha notato a proposito di quel passo, dall'altro spiega al maestro di aver lavorato in quel modo in molti punti del romanzo, guidato da un «istinto, o un gusto che si va formando sempre di più in me, e che anni fa non avevo, o avevo sotto la scorza [...]».⁴⁷¹

Il riconoscimento di una crescita è direttamente connesso al lavoro fatto su *L'onda dell'incrociatore*, allo studio sullo stile che l'autore ha svolto per questo romanzo che, del resto, gli è valsa la legittimazione esplicita della sua qualità di scrittore da parte del maestro, che elencando tutte le opere precedenti a questa scrive: «dopo soprattutto

⁴⁶⁸ Saba nella lettera scrive VII ma, come ha giustamente puntualizzato Daniela Picamus, si tratta di una svista del poeta.

⁴⁶⁹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 70.

⁴⁷⁰ Saba a Quarantotti Gambini, 18 ottobre 1947. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 78-79.

⁴⁷¹ Quarantotti Gambini a Saba, Venezia 1° novembre 1947. Ivi, pp. 82-83.

L'ONDA DELL'INCROCIATORE, non è più possibile pensare che abbia puntato su una carta sbagliata. E ti voglio bene anche perché non mi hai deluso».⁴⁷² Ciò significa che soltanto tramite quest'ultimo romanzo Quarantotti Gambini ha pienamente soddisfatto le aspettative del poeta.

La riflessione sul romanzo ingloba, però, anche terze persone che sostengono ora le critiche espresse da Saba e ora le risposte di Quarantotti Gambini. È, ancora una volta, il caso del discussissimo finale al quale sembra che Saba non voglia affatto arrendersi. In una lettera a Quarantotti Gambini avalla la sua impressione anche attraverso quella di Berto Micheluzzi, un non letterato che Saba pone come prova del fatto che non si dovesse lasciare Ario «sotto l'impressione di essere un assassino».⁴⁷³ Anzi, secondo il poeta, il vecchio alpino sarebbe dovuto morire «solo a metà, come la bambina delle fasciose "Trincee" è uccisa solo a metà».⁴⁷⁴ C'è da dire, però, che si tratta di due vittime completamente diverse: a Norma viene dedicato l'ultimo libro de *Gli anni ciechi*, intitolato proprio *I giochi di Norma*: è dunque un personaggio fondamentale della saga familiare alla quale Quarantotti Gambini già pensa durante l'elaborazione delle *Trincee*; il vecchio alpino è invece un 'personaggio non personaggio', il cui contributo a *L'onda* è proprio quello di sconvolgere il protagonista. Il confronto sarebbe diverso se i due termini fossero Ario e Paolo, il protagonista di quel racconto. Come si vedrà, Paolo si rende colpevole di una morte apparente ma è forse più colpevole di Ario, perché il sasso con cui colpisce Norma viene scagliato con l'effettiva intenzione di colpire la bambina. Ario, d'altro canto, non vuole ferire nessuno, almeno non fisicamente, eppure finisce per uccidere uno sconosciuto. La differenza tra i due giovani protagonisti è nella volontà, nelle intenzioni e nella differenza degli esiti. Il lieto fine di cui parla Saba è regalato a Paolo, l'inconsapevole innocente che, però, passa gran parte del tempo che intercorre fra la sassata e il ritrovamento di Norma pensando di essere un assassino. Ad Ario, il consapevole assassino, tocca in sorte un finale diverso nonostante, come giustamente afferma Saba, «psicologicamente, e come tu lo rappresenti, Ario NON è un assassino».⁴⁷⁵

⁴⁷² Saba a Quarantotti Gambini, 20 maggio 1946. Ivi, p. 46. Interessante mi pare inoltre la scelta delle parole sabiane: il termine «carta», infatti, richiama la chiusa di *Amai*, «Amo te che mi ascolti e la mia buona / carta lasciata al fine del mio gioco» (p. 516). *Amai* è sicuramente il suo manifesto poetico, quindi la coincidenza terminologica fra il metro di giudizio usato per se stesso e poi per Quarantotti Gambini è un aspetto che aggiunge un dettaglio in più all'interpretazione fino a qui condotta.

⁴⁷³ Saba a Quarantotti Gambini, 18 ottobre 1947. Ivi, pp. 78-79.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Ibid.

Quarantotti Gambini replica a questa profonda convinzione di Saba e non lo fa in contrapposizione, ma in assonanza, dicendo che «pur essendo ben dentro all'angoscia di Ario, non ho potuto impedire che la catastrofe avvenisse».⁴⁷⁶ La necessità di questa morte è un aspetto già indagato, però vale la pena leggere la risposta di Quarantotti Gambini che, successiva di sei anni alla lettera di Saba da cui si sta citando, mostra quanto il dialogo intorno a *L'onda* fosse fitto ed estremamente pressante. L'impressione che ne deriva è che entrambi fossero estremamente convinti delle proprie posizioni, così se per Saba l'intervento di Berto Micheluzzi diviene un viatico per mostrare all'autore che la sua opinione è condivisa; lo stesso si può dire di Giani Stuparich, che viene citato da Quarantotti Gambini per mostrare non solo quanto un finale crudele fosse necessario al libro, ma quanto in realtà la morte del vecchio alpino non è nemmeno il finale più tragico, se è vero che Stuparich avrebbe preferito che a morire nella maona fossero proprio Lidia ed Eneo. La morte non realizzata di Eneo e Lidia pone, allora, Ario sullo stesso piano di Paolo, non tanto ovviamente nelle diverse sensazioni che i due protagonisti provano alla fine delle storie che li riguardano, quanto perché la morte dell'alpino non può in nessun modo essere posta in correlazione con la morte di Norma, simile forse per intensità alla morte da cui sono scampati Lidia ed Eneo. Saba non ne fa mai, però, una differenza di personaggi ma solo di eventi: la morte dell'alpino significa per lui la condanna di Ario, «uno dei ragazzi più "per bene" di tutta la letteratura».⁴⁷⁷ È per questo motivo che immagina per il libro un finale diverso, che così racconta all'autore:

Dunque io immagino che il vecchio Alpino si salva per miracolo e viene portato all'Ospedale, con una "prognosi riservata", ma non tanto riservata che il lettore non capisca che il mezzo annegato la scampa. Berto fugge e non lo ritrovano per due giorni; Ario invece viene pubblicamente e con l'approvazione di tutti (sua madre compresa) sculacciato (evidentemente per il suo piacere) da Eneo. Dopo di che, per vendicarsi, o viola (col suo mezzo e più che mezzo consenso) Lidia o, in un altro modo qualunque, va per la prima volta da una donna, magari da una donna pubblica...⁴⁷⁸

Quarantotti Gambini non commenta questa possibile soluzione. Mi sembra, però, che essa debba essersi sedimentata nello scrittore, trasformata in una sorta di idea ricorrente, perché ci sono delle coincidenze che, in attesa di dedicare loro maggior spazio, vanno quantomeno anticipate. La fuga immaginata da Berto così come la violazione con il

⁴⁷⁶ Quarantotti Gambini a Saba, 6 settembre 1953. Ivi, pp. 118.

⁴⁷⁷ Saba a Quarantotti Gambini, 29 agosto 1953. Ivi, p. 117.

⁴⁷⁸ Saba a Quarantotti Gambini, 8 settembre 1953. Ivi, p. 119.

«mezzo o più che mezzo consenso» sono episodi che confluiranno ne *La calda vita*; la sculacciata come punizione si troverà invece in uno dei romanzi che compongono *Gli anni ciechi*; ma anche l'episodio di andare da una prostituta suona familiare se si guarda al romanzo che Saba, in quell'anno, stava scrivendo, cioè *Ernesto*. Le consonanze, ma anche le dissonanze, fra il poeta e lo scrittore sono particolarmente interessanti, pertanto, non solo per quanto riguarda questo romanzo, ma più in generale per le conseguenze che il loro continuo confronto ha generato nel lavoro di entrambi, anche se, come si è visto, per una questione anagrafica e di stima, Saba parla più liberamente dei punti critici riscontrati nelle opere dell'allievo.

Se nel corso di questo capitolo ho scelto di utilizzare le voci di Saba e di Bazlen per continuare a discutere e ad analizzare *L'onda dell'incrociatore* è perché ritengo che tanto la voce di Bazlen quanto quella di Saba siano un importante punto di vista, non solo per la lettura del romanzo – per avere un'idea quanto più chiara possibile della sua gestazione, delle sue implicazioni e del ruolo che ha occupato nella carriera di Quarantotti Gambini – ma anche perché essi si pongono come due lettori al di sopra dei lettori. Diversi, eppure imprescindibili. Bazlen ha dato molti consigli e suggerimenti che hanno avuto un diretto riscontro nel testo, perché sono stati accolti dall'autore. Saba, invece, per quanto talvolta abbia gettato un amo, è rimasto inascoltato. Tuttavia, le opinioni di Saba hanno stimolato la riflessione non solo intorno a quelle stesse critiche, ma anche attorno alle risposte di Quarantotti Gambini.

L'onda dell'incrociatore si discosta dalla narrativa precedente e, almeno per quanto riguarda il contesto sociale, anche dalla narrativa successiva dell'autore istriano. Si tratta, insomma, di un *unicum* nella sua produzione, un'opera eccezionale che però ha segnato e dettato il modello narrativo di Quarantotti Gambini. Come scrive Saba dopo la rilettura del romanzo: «Ed ho capito qual è il fascino dei tuoi racconti. Pare che tu debba dire chi sa cosa (occuparti cioè di grandi fatti ecc.), invece tutto poi si riduce a quasi nulla e quel nulla poi diventa il tutto».⁴⁷⁹ Saba non ha torto, e il fatto che questa riflessione gli è giunta dopo la lettura de *L'onda dell'incrociatore* è non poco significativo.

La bonaria cattiveria di Ario, l'inconsapevole malvagità di Berto, l'aspirazione al divismo di Eneo, il tentativo di autoaffermazione di Lidia, la femminile mascolinità della madre e l'assenza ingombrante del padre in America sono elementi che saranno costanti

⁴⁷⁹ Saba a Quarantotti Gambini, 29 agosto 1953. Ivi, p. 116.

nella narrativa di Quarantotti Gambini, così come «la suggestione semplice e terribile delle cose vere»⁴⁸⁰ concetto che, realizzato per la prima volta ne *L'onda*, guiderà la sua intera opera.

⁴⁸⁰ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 236.

CAPITOLO IV. LA CALDA VITA

IV.1. VENT'ANNI DI LIBRI

L'onda dell'incrociatore sancisce l'inizio di un nuovo proficuo momento della narrativa di Quarantotti Gambini. Tra la fine degli anni Quaranta e Sessanta, infatti, pubblica il diario testimonianza *Primavera a Trieste* (Mondadori, 1951) e successivamente *Amor militare*, *Il cavallo Tripoli* e *La calda vita*, tutti editi da Einaudi, rispettivamente nel 1955, nel 1956 e nel 1958. Se *Primavera a Trieste* non rientra, per il suo statuto di opera ibrida,⁴⁸¹ in questo lavoro che si concentra esclusivamente sulla narrativa; è però doveroso giustificare la scelta di anticipare la trattazione de *La calda vita*, rimandando quella su *Amor militare* e *Il cavallo Tripoli* al capitolo successivo. Questa scelta si giustifica alla luce di due motivazioni: da un lato, la vicinanza tematica fra *La calda vita* e *L'onda dell'incrociatore* ha imposto, per così dire, le sue ragioni; dall'altro lato, invece, si è ritenuto che non avesse senso separare *Amor militare* e *Il cavallo Tripoli* dal ciclo al quale essi afferiscono.

Anteporre *La calda vita* a questi romanzi costituisce, è vero, un deragliamento rispetto all'ordine cronologico fin qui seguito, ma è un deragliamento che punta a enfatizzare i momenti di continuità fra il lungo romanzo del 1958 – l'ultimo libro estraneo al ciclo di Paolo – e *L'onda dell'incrociatore*. Al contrario, infatti, *Gli anni ciechi* formano quasi un 'a parte' nell'opera dello scrittore istriano, per lo statuto scopertamente autobiografico, per la progettualità senza precedenti che li caratterizzano e, in ultimo, per l'incompletezza alla quale la morte dello scrittore li ha condannati.

La composizione de *La calda vita* impegna lo scrittore dall'anno di pubblicazione de *L'onda dell'incrociatore* fino al 1952 circa, come è possibile ricostruire dai carteggi. In

⁴⁸¹ Si tratta, infatti, di una «testimonianza», sviluppata dalle note di un diario, della primavera del 1945, in particolare dei giorni tra il 29 aprile e 12 giugno, cioè i momenti concitati della fine della guerra, quando Trieste venne occupata dalle truppe titine. *Primavera a Trieste*, rifiutata da Einaudi a causa del parere sfavorevole di Italo Calvino, venne poi pubblicata da Mondadori nel 1951. A questa segue una nuova edizione postuma nel 1967, sempre edita da Mondadori, curata dal fratello dello scrittore, Alvise, e arricchita con una lettera al Presidente della Repubblica e altri scritti.

accordo con Riccardo Scrivano,⁴⁸² e contrariamente a quanto afferma Daniela Picamus,⁴⁸³ ritengo sia al 1952 che vada ricondotto il termine della stesura, secondo ciò che l'autore stesso dichiara sia in una lettera a Einaudi del 29 novembre 1953: «Il romanzo di cui ti ho parlato altre volte l'ho terminato l'inverno scorso»;⁴⁸⁴ sia in una lettera a Saba del 3 dicembre dello stesso anno: «[...] e mi metterei a rivedere, con tutto l'impegno necessario, il lungo romanzo che ho finito l'inverno scorso».⁴⁸⁵ Alla fine della stesura non segue un'immediata revisione, non ancora iniziata alla fine del 1953.⁴⁸⁶ Solo tre anni dopo, nel 1956, è possibile capire il modo in cui l'autore sta procedendo, tramite un'altra lettera indirizzata a Einaudi in cui Quarantotti Gambini si scusa perché non riuscirà a consegnare il libro all'editore «entro la fine del '56», visto che non ha ancora superato «i due terzi della prima revisione».⁴⁸⁷

A una revisione lenta, giustificata – se di una giustificazione c'è bisogno – dal contemporaneo impegno su tre diversi romanzi, corrisponde però un rinvigorimento della sua creazione artistica. Nello scrivere a Foà nel 1957, infatti, l'autore non solo afferma che consegnerà entro gennaio il suo nuovo libro ma aggiunge che «molto probabilmente, per un certo numero d'anni non vi saranno, per me, momenti vuoti; avrò ogni anno qualcosa di nuovo da offrirvi».⁴⁸⁸ Si tratta di un intento che mal cela la speranza di accrescere la propria posizione nell'ambiente culturale italiano, attraverso una presenza più massiccia nel mercato librario.⁴⁸⁹ Saranno gli ultimi atti di una frenetica attività letteraria, cominciata a ridosso della pubblicazione einaudiana de *Le trincee*, proseguita e concretizzatasi ulteriormente con la vittoria del Premio Bagutta del 1948 per *L'onda*

⁴⁸² Cfr. R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 6

⁴⁸³ La studiosa, infatti, fa coincidere l'anno delle lettere, il 1953, con l'anno in cui Quarantotti Gambini termina la stesura. Cfr. D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 80, e U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 128. Nella nota 7 si legge: «La dichiarazione è molto importante, perché consente di datare all'inverno 1953 la conclusione della stesura de *La calda vita* [...]».

⁴⁸⁴ Quarantotti Gambini a Einaudi, 29 novembre 1953. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 80.

⁴⁸⁵ Quarantotti Gambini a Saba, 3 dicembre 1953. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 127.

⁴⁸⁶ Quarantotti Gambini così scrive a Einaudi nella lettera sopracitata del 29 novembre 1953: «Questa revisione, però, non l'ho ancora cominciata». In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 81.

⁴⁸⁷ Quarantotti Gambini a Einaudi, 26 novembre 1956. Ivi, p. 81.

⁴⁸⁸ Quarantotti Gambini a Foà (Einaudi), 8 novembre 1957. Ivi, p. 81.

⁴⁸⁹ Nella stessa lettera sopracitata, Quarantotti Gambini esprime il bisogno «di essere presenti sul mercato librario con tutta la mia opera e non con l'uno o altro dei miei libri soltanto». Ibid.

dell'incrociatore, e diffusasi nella produzione narrativa degli anni Cinquanta e inizio anni Sessanta.

IV.1.1. Un sorprendente successo

In questo marasma produttivo, *La calda vita* occupa un posto di estrema rilevanza. Il romanzo si pone, mi pare, come un tentativo di conciliazione fra l'autobiografismo e l'invenzione letteraria – si vedrà nel corso del capitolo quanto riuscito –, un tentativo che, almeno per la casa editrice Einaudi, appare fortunato. Si pensa, infatti, di far concorrere il romanzo al Premio Strega del 1958, perché, come gli scrive Calvino, «se non va a te il premio minaccia di finire a caso, perché non ci sono altri nomi di prestigio. Quindi dai Bellonci continuano a venirci sollecitazioni per il tuo libro».⁴⁹⁰

Alla fine, i tempi della pubblicazione non combaciano con le scadenze per partecipare al Premio che, quell'anno, viene vinto da *Sessanta racconti* di Dino Buzzati (Mondadori). Al di là della mancata partecipazione, ciò che conta è l'insistenza di Calvino e dei Bellonci, che testimonia una maggiore circolazione del nome dello scrittore istriano nell'ambiente culturale italiano. *La calda vita* di Quarantotti Gambini avrebbe potuto concorrere con *Il soldato* di Carlo Cassola, con *Ottavio di Saint Vincent* di Tommaso Landolfi, con il dibattuto romanzo di Gian Antonio Cibotto, *La coda del parroco*, e con *Il salotto giallo* di Aldo Camerino. Sebbene chiaramente non siano sufficienti per dare lo spaccato di quale fosse il gusto dominante nel 1958, questi titoli costituiscono un indizio e aiutano a capire verso cosa si orientasse la scelta dei lettori del tempo.

Tuttavia, anche questi romanzi, insieme a *La calda vita*, non possono esimersi dal confronto con un altro romanzo pubblicato nel 1958, che diviene un vero e proprio caso editoriale: *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Un'opera che, come è noto, prima di essere pubblicata incassò molteplici rifiuti. Bazlen, ad esempio, nutriva nei confronti de *Il Gattopardo* una sorta di «suspicion», espressa con queste parole in una lettera a Sergio Solmi del 7 maggio 1959:

[*Il Gattopardo*] è il libro di un provinciale colto; con vera cultura (molto passata) nel sangue; responsabile; intimamente soigné; piuttosto simpatico; e ciò in Italia conta molto, ricco (materialmente). – Come costruzione è affrettato, quasi un polittico con spazi disuguali, e molto disarmonici, tra quadro e quadro. Si sente il bisogno di buttar fuori, d'urgenza, alla meno peggio,

⁴⁹⁰ Einaudi (Calvino) a Quarantotti Gambini, 14 maggio 1958. Ivi, p. 85.

più roba possibile prima di morire. Non è un gran che; comunque la pagina più brutta vale tutti i «gettoni» [...]. Riassumendo, un buon technicolor da e per gente per bene.⁴⁹¹

Il parere di Bazlen, come spesso accade, si divide fra il proprio gusto personale – che non gli permette di apprezzare il romanzo –, e la conoscenza del mercato librario, dei gusti dei lettori. Se ho riportato il giudizio di Bazlen non è solo in virtù della vicinanza di quest'ultimo a Quarantotti Gambini, che permette di filtrare il giudizio su Tomasi di Lampedusa anche con i giudizi dati di volta in volta all'amico scrittore; ma l'ho fatto soprattutto perché mostra una chiara consapevolezza delle logiche di mercato, alle quali anche Quarantotti Gambini guardava, naturalmente, con vivo interesse. *Il Gattopardo* raggiunge le 100.000 copie vendute e, come giustamente sottolinea Alberto Cadioli, «per nessuna delle altre opere del 1957 o del 1958 si era verificato un successo che potesse far parlare subito di best-seller».⁴⁹²

Con un antagonista tanto ingombrante, Quarantotti Gambini si mostra attento nel registrare il gradimento del pubblico dei lettori nei confronti de *La calda vita*. Di una tale attenzione resta traccia nelle lettere ad Antonini: in quella del 16 giugno 1959 lo scrittore si dice contento perché, dopo quattro mesi dalla pubblicazione, il romanzo ha venduto tremila copie (la tiratura iniziale era di quattromila), cosa che «per un libro di quella mole e di quel prezzo, in Italia non è poco»;⁴⁹³ di nuovo ad Antonini scrive il 22 febbraio del 1960 per comunicargli la ristampa de *La calda vita*: «Erano più di quattromila copie, e sono state vendute nel giro di quindici-sedici mesi. Per un autore abituato a grosse tirature sarebbe poco, ma per me è qualcosa».⁴⁹⁴ Pochissimo, se si considera il successo del *Gattopardo*, di cui, nella stessa lettera, parla Quarantotti Gambini, operando un confronto con il libro campione di vendite: «La vittoria de LA CALDA VITA è poi più grande se si considera [...] il fatto ch'essa uscì contemporaneamente al GATTOPARDO, il cui successo ha messo in ombra lì per lì gli altri romanzi italiani»;⁴⁹⁵ e con *Il cavallo Tripoli* di due anni precedente a *La calda vita*: «De IL CAVALLO TRIPOLI [...] vennero vendute il primo anno soltanto mille copie, e sino ad oggi (dopo quasi quattro anni) non se ne sono vendute, tutt'insieme, più di millecinquecento!».⁴⁹⁶

⁴⁹¹ R. BAZLEN, *Lettere editoriali*, in ID., *Scritti*, cit., pp. 288-289.

⁴⁹² A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, Editori Riuniti, Roma, 1981, p. 73.

⁴⁹³ Quarantotti Gambini ad Antonini, 16 giugno 1959. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 88.

⁴⁹⁴ Ibid.

⁴⁹⁵ Quarantotti Gambini ad Antonini, 22 febbraio 1960. Ibid.

⁴⁹⁶ Ibid.

Da questa piccola disamina, è chiaro che *La calda vita* non raggiunge la popolarità di altri romanzi pubblicati in quegli stessi anni, e non si può nemmeno nascondere che il nome di Quarantotti Gambini fatica a essere accostato a quello di Landolfi o di Buzzati, restando ai margini di una possibile canonizzazione. È però indispensabile registrare il successo – per l'autore stesso sorprendente – di questo romanzo rispetto agli altri suoi libri, chiarendo quali siano gli aspetti che hanno maggiormente attratto i lettori e se questi dipendano da cambiamenti sostanziali nelle scelte dello scrittore. Se è vero che anche *L'onda dell'incrociatore* aveva avuto un buon riscontro editoriale, è vero che in quel caso il romanzo era stato favorito nelle vendite dalla popolarità del Premio Bagutta. *La calda vita*, invece, ha camminato sola: non ha avuto nessun premio né tantomeno recensioni positive da parte della critica (e di un critico in particolare, come si vedrà). La soddisfazione di Quarantotti Gambini è, per questi motivi, maggiore e giustifica l'acredine manifestata alla casa editrice Einaudi quando quest'ultima tarda a ristampare il volume, acredine palese nel carteggio con l'editore del 1960, specialmente quando l'autore scrive che «un libro caccia l'altro»⁴⁹⁷ e, il ritardo della ristampa, avrebbe rischiato di far «morire»⁴⁹⁸ *La calda vita*. Dico 'avrebbe' perché, come spesso succede, Quarantotti Gambini non aveva ragione: *La calda vita* conta ben cinque ristampe in sei anni.

IV.1.2. Nelle trame del romanzo

Come in parte hanno anticipato i carteggi con Einaudi e con Antonini, *La calda vita* è un romanzo molto voluminoso – esso consta di circa ottocentoventi pagine – ed estremamente complesso. Carlo Bo lo ha definito un «libro sbagliato», perché Quarantotti Gambini ha, secondo lo studioso, «per una volta tradito quello che era l'ordine naturale della sua costruzione».⁴⁹⁹ In effetti, questo romanzo esula dalla costruzione narrativa che fino ad allora Quarantotti Gambini aveva adoperato: i romanzi precedenti a *La calda vita* sono, infatti, romanzi brevi quando non addirittura racconti lunghi. La grande mole de *La calda vita*, invece, sorprende e può far pensare, citando nuovamente Carlo Bo, a un

⁴⁹⁷ Quarantotti Gambini a Einaudi (Foà), 22 luglio 1960. Ivi, p. 93.

⁴⁹⁸ L'espressione è di Quarantotti Gambini, che così la utilizza nella lettera a Einaudi del 15 luglio 1960: «Dopo trent'anni di carriera letteraria, «La calda vita» era il mio primo libro che camminava un po' (più de «L'onda dell'incrociatore», in definitiva), e voi me lo lasciate morire». Ivi, p. 92.

⁴⁹⁹ C. BO, *Celebrazione di P. A. Quarantotti Gambini. Discorso di Carlo Bo*, Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste, 1968, p. 29.

peccato «per debolezza nei confronti di altri mondi».⁵⁰⁰ Tuttavia, questo sconfinamento è, a parer mio, un valore aggiunto per la conoscenza dell'autore perché permette di scandagliare una volontà onnicomprensiva che, da scrittore maturo, egli sceglie volontariamente di perseguire. È per questo motivo che mi trovo concorde con Riccardo Scrivano quando afferma che «*La calda vita* è certamente e prima d'altro una importante chiave per comprendere tensioni e tendenze e qualità fondamentali dello scrittore».⁵⁰¹

Il romanzo, infatti, raccoglie gli spunti dei romanzi precedenti, li amplia e li consegna a una pluralità di letture, dalla quale nascono molteplici riflessioni. Dalla storia principale, basata su tre giovani personaggi – Fredi, Max e Sergia – si dipartono le storie – che sembrerebbero, ma non sono – secondarie di altri attanti più adulti: Bruno e Silvia, Oscar e Liuli; a cui si aggiungono personaggi dallo speciale statuto come Giorgio e Anita, che non partecipano agli eventi nel tempo del racconto ma sono fondamentali nelle analesi degli altri personaggi. A fare da *trait d'union* nel romanzo è Guido, un personaggio che è posto, si potrebbe dire, a metà fra i due mondi: Guido non è un giovane dell'età di Max, Fredi e Sergia, eppure è con loro che si compie la sua storia. Egli, d'altro canto, beneficia del dialogo con gli adulti – con Bruno, Silvia e Liuli – e partecipa, sebbene in una dimensione memoriale – alla storia di Giorgio, figura verso la quale i protagonisti, diversamente, tendono.

La compenetrazione di storie osservata già ne *La rosa rossa*, e resa più complessa ne *L'onda dell'incrociatore*, raggiunge ne *La calda vita* dimensioni amplissime, in uno scenario che va dalla Prima guerra mondiale all'inizio della Seconda. I ricordi e i pensieri dei personaggi abbracciano circa trenta anni, ma le vicende del tempo del racconto si concentrano in pochi giorni, dal mercoledì 30 agosto alla domenica 3 settembre 1939, i primi giorni di guerra.

La chiarezza delle indicazioni temporali viene ripresa e rispettata anche nella suddivisione del romanzo che, infatti, consta di quattro parti: *Prima notte e primo giorno*; *Secondo giorno e terza notte*; *Terzo giorno*; *Quarta notte e mattino del 3 settembre*. Si tratta chiaramente di uno stratagemma narrativo che incasella le vicende dei giovani protagonisti in un ristretto arco temporale, nel quale si compiono le tappe «d'una sorprendente e sempre più drammatica iniziazione», citando le parole utilizzate da

⁵⁰⁰ Ibid.

⁵⁰¹ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 47.

Calvino sulla quarta di copertina.⁵⁰² L'iniziazione che i giovani compiono si iscrive in un orizzonte sessuale che, però, esula dal solo sesso perché ciò che i tre ragazzi esperiscono è la sensualità, i sensi di colpa, il sospetto, l'inganno, la distanza fra la predestinazione e il libero arbitrio, tra la presenza di Dio e la sua indifferenza.

Prima dell'analisi critica, ritengo opportuno fornire qualche coordinata utile a orientarsi nella trama del romanzo, vasta e sviluppata concentricamente. Ci si soffermerà sugli aspetti sui quali verrà poi costruito il discorso critico, così da chiarire in sede preliminare alcuni nodi che potrebbero altrimenti risultare oscuri.

Ambientata su un'isola immaginaria, la vicenda che coinvolge i personaggi è da subito immersa in un'atmosfera di violenza. All'inizio del romanzo, infatti, vengono descritti i due giovani protagonisti, Fredi e Max, intenti a lanciare una monetina per stabilire chi sarà il primo a passare la notte con Sergia, pianificando di scambiarsi il turno il giorno successivo. La ragazza è naturalmente all'oscuro di tutto e pensa di trascorrere qualche giorno di svago sull'isola con i due ragazzi. L'ideatore di questo piano è Fredi, che ha scelto come *location* del misfatto l'isola di San Lorenzo Maggiore, sulla costa istriana, in una villa che dichiara essere di proprietà dello zio. Nonostante la pianificazione minuziosa, né Fredi né Max portano a compimento i propri intenti: Fredi, la prima notte, è annientato da una forte stanchezza e ingaggia con Sergia solo una furiosa lotta – sebbene connotata da spinte erotiche –, mentre imperversa un uragano. Max, invece, viene colto, nella seconda notte, dalle prime avvisaglie di un malessere, a causa del quale si limita a chiedere a Sergia di mentire a Fredi, temendo di sfigurare agli occhi dell'amico. Al rifiuto di Sergia segue una nuova lotta – connotata anch'essa eroticamente – nella quale Sergia e Max si baciano.

A tale arrendevolezza e alle emozioni fino a quel momento immagazzinate, si deve il fatto che la ragazza decide di allontanarsi da sola dalla villa. Così, Sergia incontra Guido, il vero proprietario della villa, l'unico che alla fine farà effettivamente l'amore con la ragazza. Sin dai primi momenti, l'incontro fra Guido e Sergia è fortemente connotato da un eros prorompente e allo stesso tempo violento. Una dicotomia che si conserva anche nelle fasi del rapporto sessuale, a metà fra uno stupro e un atto consenziente.

⁵⁰² È Quarantotti Gambini a ringraziare Calvino in una lettera del 27 luglio 1958, nella quale scrive «La presentazione che hai scritta per il risvolto è bellissima, e non so proprio se nessun altro avrebbe saputo fare qualcosa di simile». In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 84.

E non è questo l'unico momento in cui Sergia viene, in un certo senso, sopraffatta dalla violenza maschile. Dopo il piano di possederla a turno fallito, dopo le lotte ingaggiate con i suoi compagni di viaggio e dopo la violenza del rapporto con Guido, Sergia viene colpita da un colpo di pistola sparato da Max, che non riesce a trattenere la propria rabbia quando scopre della notte di passione fra Sergia e Guido. Una violenza scellerata che, però, non giunge inaspettata nella conclusione perché il personaggio appare lungo tutto il romanzo animato da un'ansia di distruzione: ad esempio già durante la prima notte è descritto intento a cercare di incendiare la villa, prima dell'arrivo di una provvidenziale tempesta.

Sergia sopravvive alla violenza, sebbene con quel proiettile muoia un'immagine di lei alla quale più volte nel libro viene associata: l'immagine materna. Sergia, infatti, non potrà più allattare, e non potrà accudire un futuro figlio. Dopo questo evento, però, il narratore mostra Guido animato dal sospetto che la violenza di Max non sia terminata, ma che egli possa rivolgere quella furia su se stesso. Non si conosce l'epilogo della storia di Max, ma i timori di Guido sembrano confermati quando, cercando di raggiungerlo, scorge in lontananza il fumo di un incendio.

Se quella dei giovani è la storia principale – che infatti si estende indisturbata per i primi quattordici capitoli del romanzo – dal XV i ragazzi lasciano un po' di spazio al mondo degli adulti, in una costruzione narrativa che si nutre della simultaneità delle azioni e dello scavo memoriale dei singoli personaggi, secondo un procedimento non nuovo alla narrativa quarantottiana.

Il primo adulto a fare la sua comparsa, nel XV capitolo, è Bruno, il padre di Fredi, presentato insieme alla giovane moglie (e madre di Fredi) Silvia. La presentazione è nella temporalità del racconto simultanea alla notte dell'uragano e della lotta tra Fredi e Sergia. Bruno è raffigurato seduto in poltrona – in una posizione in cui Fredi più volte lo immagina – mentre il narratore comincia a tessere la trama del suo passato da studente di ingegneria a Vienna, poi da pittore a Parigi, peregrino a Londra e, infine, nuovamente a Vienna, poco prima che gli sconvolgimenti della Grande Guerra lo portino sul fronte. Accanto alla storia di Bruno vi è la storia di Silvia, la cui fisionomia è però sfocata, mentre viene più volte ribadita la sua giovane età e la sua avvenenza fisica. Durante la permanenza dei giovani sull'isola, entrambi si trovano a Trieste e da lì le loro storie prendono avvio, toccando punti anche molto remoti dal tempo del racconto.

Oltre a Bruno, il personaggio dotato di maggiore concretezza è Liuli, «l'inquieta sorella di Sergia», secondo la descrizione che ne fa Calvino sulla quarta di copertina. Si tratta, nello specifico, della sorella maggiore, che compare più volte sia nei ricordi di Sergia sia come personaggio autonomo. Se all'inizio Liuli sembra essere il punto di riferimento della sorella – anche a causa del fatto che la madre è morta suicida –, alla fine del romanzo Sergia mostra una sorta di avversione verso Liuli, in quanto parte di dinamiche sociali che non la soddisfano più.

In tali dinamiche rientra anche Oscar, il padre di Sergia e Liuli, un uomo d'affari molto ricco e affascinante, dalla vita sentimentale disordinata. L'immagine dell'uomo che fuoriesce dal romanzo non è positiva e ha il suo culmine di negatività quando si scopre che in passato ha violentato Max – impossibile non pensare alla vicinanza tematica con l'*Ernesto* sabiano,⁵⁰³ che il poeta compone negli stessi anni in cui Quarantotti Gambini revisiona *La calda vita* –, una violenza che, naturalmente, ha un peso determinante nella formazione di Max e nella tragedia finale: sparare a Sergia è, in fondo, sparare a Oscar.

IV.1.3. Il possibile sdoppiamento

Come si vede, il romanzo è chiaramente diviso in due macrosezioni: una che si svolge sull'isola, con protagonisti i giovani insieme a Guido; l'altra che si svolge in città, i cui attanti sono invece gli adulti. L'intersecarsi fra le varie parti è richiamato da qualche dettaglio, da qualche apertura che fa sì che le storie convergano e si incrocino. Già da questa prima ricognizione, però, non si può negare che le due parti possano essere isolate in due organismi narrativi perfettamente autonomi. È questa l'idea che Bazlen sembra suggerire a Quarantotti Gambini nel 1959, dopo aver letto il romanzo. Pur nel complessivo giudizio positivo, Bazlen critica la parte del libro che si svolge in città, manifestando una netta e aperta preferenza per la parte che si svolge sull'isola:

Ho letto questa primavera [...] il tuo libro, non sempre, particolarmente nella prima metà d'accordo con tutto: la parte triestina è, mi pare, meno intensa, e di un'altra pasta della parte sull'isola. Ma la parte sull'isola ha capitoli *straordinari* – ed episodi che mi sono andati nelle

⁵⁰³ È lo stesso Quarantotti Gambini a notarlo e farlo notare a Saba nella lettera che gli indirizza il 3 dicembre 1953, quando, riferendosi proprio alla violenza di Oscar nei confronti di Max, scrive: «(Nel quale, ora mi ricordo, uno dei protagonisti ha un'avventura simile a quella di Ernesto; o meglio l'ha avuta, perché si viene a saperlo soltanto alla fine)». Contrariamente a quanto afferma Daniela Picamus, infatti, credo che Quarantotti Gambini si riferisse a questa violenza subita da Max, uno dei protagonisti, e non all'esperienza omosessuale di Oscar con un giovane egiziano. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 128, n. 8.

ossa. In un paesaggio che sei riuscito a tenere sempre miracolosamente vivo. – Era veramente da molto tempo che non leggevo qualcosa che sia così sulla strada del grande romanzo – ed è peccato che sia rimasto, diciamo a tre quarti della strada, quasi soltanto perché la parte evocativa del passato è stata lasciata su un piano narrativo anonimo, che non ti ha costretto a stringere la trama – mentre se tu l'avessi impastata, tradotta in drammatico, le avresti fatto acquistare gli stessi nervi e la stessa plastica degli avvenimenti sull'isola, dove certi improvvisi giri di prospettiva, certe aperture, la profondità di certe ambiguità m'hanno veramente scosso.⁵⁰⁴

Si tratta di parole estremamente significative: da un lato, infatti, c'è una profonda ammirazione per lo svolgimento della storia isolana; dall'altro lato una decisa stroncatura della parte adulta e cittadina. Chiaramente, il giudizio di Bazlen – come si è visto nel caso de *L'onda* nel capitolo precedente – viene tenuto in gran conto da Quarantotti Gambini, che in vista dell'edizione del 1964 manifesta l'intenzione di «smistarne la materia in modo da trarne due romanzi collegati l'un l'altro».⁵⁰⁵ Insieme alle parole di Bazlen, altri due elementi devono essere presi in considerazione per capire le ragioni di questo ripensamento: il primo è la traduzione in francese del romanzo presso Gallimard, che gli aveva chiesto di accorciarlo per renderlo maggiormente fruibile al pubblico francese;⁵⁰⁶ il secondo è, invece, la trasposizione cinematografica, con la regia di Florestano Vancini,⁵⁰⁷ per la quale si rende necessaria una concentrazione della materia narrativa. Evidentemente convinto che scorporare il romanzo sia l'idea giusta, Quarantotti Gambini propone tale opzione alla casa editrice Einaudi.⁵⁰⁸ L'autore comincia persino a scrivere la prefazione per l'edizione del 1964, in cui, secondo quanto riporta Riccardo Scrivano, pensa di intitolare l'altro romanzo – quello degli adulti in città – *Vicende segrete*.⁵⁰⁹

Nonostante la caparbietà di Quarantotti Gambini, l'editore non accetta una revisione tanto profonda, scrivendo così all'autore:

Credo che anche il romanzo sia un'opera in divenire e che perciò possa essere soggetto a ritocchi, variazioni, alleggerimenti, anche a più riprese. Da questo, però, a sdoppiare un romanzo in due,

⁵⁰⁴ Bazlen a Quarantotti Gambini, 29 giugno 1959. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 86.

⁵⁰⁵ Quarantotti Gambini a Einaudi, 15 febbraio 1964. Ivi, p. 94.

⁵⁰⁶ L'edizione Gallimard, intitolata *La vie ardente*, viene pubblicata nel 1964 tradotta da Michel Arnaud. Per altri dettagli e informazioni rimando al volume di EAD., *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*.

⁵⁰⁷ Il film gode di un notevole successo. Rimando al già citato volume di L. DE GIUSTI, *Quarantotti Gambini e il cinema*.

⁵⁰⁸ «[...] ciò potrà offrire anche dei vantaggi di natura commerciale». Quarantotti Gambini a Einaudi, 15 febbraio 1964. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 94.

⁵⁰⁹ Cfr. R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 47.

privandolo del tutto della struttura originaria e facendogli mutare fisionomia in maniera definitiva, ne corre.⁵¹⁰

A questo si aggiunge anche un motivo di ordine «editoriale»:

Non mi pare opportuno, proprio ora che un grosso strato di pubblico si sta avvicinando alla *Calda vita* mettergli a disposizione un'edizione così sostanzialmente diversa da quella sin qui in circolazione. Ciò disorienterebbe sia i lettori che lessero il romanzo alla comparsa, sia quelli che l'affrontano ora per la prima volta e ciò andrebbe a tutto svantaggio della diffusione del libro.⁵¹¹

Einaudi, quindi, conclude che a suo parere questa operazione deve «essere rinviata di alcuni anni».⁵¹² Dello stesso avviso è anche Erich Linder, il quale spiega a Quarantotti Gambini che comprenderebbe «la suddivisione in due libri se, a tale suddivisione, facesse riscontro anche un ampliamento o comunque un rifacimento parziale; ma lasciando inalterato il testo del libro [...] ho l'impressione che si lascino disorientati i lettori».⁵¹³ Anch'egli, dunque, consiglia di «lasciar correre parecchio tempo (direi almeno tre o quattro anni) dall'esaurimento completo dell'edizione attuale alla ristampa nella nuova forma».⁵¹⁴

Con tali riserve Quarantotti Gambini abbandona la speranza di poter realizzare presto ciò che egli stesso chiama un'«operazione chirurgica»,⁵¹⁵ tuttavia modifica comunque il romanzo per l'edizione del 1964, sebbene non in maniera sostanziale. Si tratta, come rilevato già da Scrivano e Picamus, di una revisione di alcune parti e dello spostamento di altre. Queste modifiche, però, ed è un dato a cui prestare attenzione, sono quasi limitate alla prima sezione del romanzo, cioè alla *Prima notte e primo giorno*. L'impressione è che Quarantotti Gambini avesse avviato una revisione, poi non portata del tutto a compimento, in attesa di attuare lo scorporamento della materia narrativa e dividere il romanzo dell'isola da quello della città. Naturalmente, questa può essere solo un'ipotesi, poiché lo scrittore muore l'anno successivo, nel 1965, senza aver realizzato il progetto che pure si proponeva. A sostegno di tale intuizione, però, possono essere riportati i minimi cambiamenti che intercorrono fra l'edizione del 1958 e quella del 1964.

⁵¹⁰ Einaudi a Quarantotti Gambini, 4 marzo 1964. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 95.

⁵¹¹ Ibid.

⁵¹² Ibid.

⁵¹³ Linder a Quarantotti Gambini, 2 marzo 1964. Ivi, p. 96.

⁵¹⁴ Ibid.

⁵¹⁵ Quarantotti Gambini a Einaudi, 15 febbraio 1964. Ivi, p. 94.

Nel capitolo XXVI dell'edizione del 1958, Quarantotti Gambini descrive i soli Sergia e Fredi, intenti, la prima a nuotare e il secondo a sistemare l'imbarcazione con la quale sono giunti sull'isola, la *batana*. Manca dunque una rappresentazione di Max, che compare invece in quello stesso capitolo nell'edizione del 1964. Non si tratta di una parte aggiuntiva, di una nuova scrittura: è, invece, uno spostamento perché Quarantotti Gambini recupera le riflessioni di Max raccontate nel capitolo XXXIV dell'edizione precedente. È una modifica volta a rappresentare, in un unico capitolo e tramite una visione unitaria, le azioni e i pensieri dei giovani, soli in quel momento, ma sempre connessi.

Un'altra variante è quella che interessa i capitoli su Bruno: il XXX capitolo dell'edizione del 1958 si interrompe con una descrizione di Silvia, chiarendo al lettore che si tratta della modella di uno dei disegni giovanili di Bruno. Lo stesso capitolo nell'edizione del 1964 termina con la paura che presto possa scoppiare un'altra guerra. Si intuisce chiaramente che si tratta di scelte che puntano a enfatizzare due diversi momenti: nel primo caso, la decisione di chiarire chi sia la modella dei disegni giovanili di Bruno risponde a un intento memoriale; mentre nel secondo caso la proiezione è verso il futuro, ponendo l'accento sulla dimensione storica universale che si concretizza nella paura che si stia preparando una nuova guerra. Tuttavia, il momento memoriale – l'osservazione dei disegni giovanili – non viene cassato, ma recuperato nel capitolo XXXIV dell'edizione del 1964.⁵¹⁶ Questo capitolo, originariamente dedicato alle vicende dei ragazzi sull'isola, è lo stesso in cui comparivano le riflessioni di Max interessate dallo spostamento di cui si è parlato prima. A guardare la struttura del romanzo nell'edizione del 1964, la scelta di spostare i ricordi di Bruno nel XXXIV capitolo è dovuta alla volontà, da parte dell'autore, di non interrompere il racconto sui genitori di Fredi che, così facendo, dura ininterrotto per quasi dieci capitoli, dal XXX al XXXIX.

Da questi elementi, dunque, deriva la scelta di impiegare nell'analisi di questo romanzo l'edizione del 1958, in luogo di quella del 1964, che pure, secondo la logica fin qui seguita, avrei dovuto preferire. Il ripensamento generale del progetto narrativo che Quarantotti Gambini si proponeva di apportare, e che invece non ha apportato, non lasciano pensare che l'edizione del 1964 possa essere considerata l'ultima volontà

⁵¹⁶ Questo capitolo, nell'edizione del 1964, è composto dall'ultima parte del capitolo XXX e dall'intero capitolo XXXV dell'edizione del 1958.

autoriale. L'edizione del 1958, sebbene posteriormente rifiutata, resta più attendibile rispetto a un progetto secondo che, a modifica avviata, sarebbe sicuramente cambiato di più se l'autore avesse potuto perseguire il suo intento di dividere il romanzo in due microrganismi narrativi autonomi.

IV.2. IL ROMANZO

IV.2.1. *Nel tempo: trent'anni di storia e una manciata di giorni*

Come si è detto, la vicenda si svolge in un lasso di tempo ben definito che va dal mercoledì 30 agosto alla domenica 3 settembre 1939, cioè il giorno della dichiarazione di guerra della Francia e dell'Inghilterra alla Germania, dopo che il 1° settembre la Germania aveva invaso la Polonia e occupato Danzica. Come ha rilevato Riccardo Scrivano:

Q. G. ha calcolato queste corrispondenze e certo non solo per la sua esigenza d'ancorare nello spazio e nel tempo le storie che narra, ma anche per l'altra esigenza di individuare nel microcosmo delle azioni singole i segni che rinviano al macrocosmo della storia umana.⁵¹⁷

Il fatto che lo spazio e il tempo sono sempre ben individuabili nelle narrazioni dello scrittore istriano è una costante. Tuttavia, ne *La calda vita* questo ancoraggio raggiunge una rispondenza perfetta, resa evidente soprattutto dal continuo riferirsi al venerdì 1° settembre. Quarantotti Gambini inizialmente richiama il giorno slegandolo dall'evento storico, come succede nel IV capitolo della seconda parte, *Secondo giorno e terza notte*, in cui Liuli ripete: «È venerdì, venerdì primo settembre»;⁵¹⁸ o ancora quando Fredi, alla fine della seconda parte, pensa: «E, neanche a farlo apposta, è un venerdì!»;⁵¹⁹ con una punta di superstizione che, pure, non è estranea al romanzo.⁵²⁰ Al normale – per quanto straordinario, viste le vicende raccontate – trascorrere della storia umana dei singoli personaggi, si accavalla però di tanto in tanto il rumore della radio che diffonde le ultime notizie riguardanti, invece, la storia universale. Siamo, ovviamente, ancora nel secondo

⁵¹⁷ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 48.

⁵¹⁸ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, Einaudi, Torino, 1958, p. 303.

⁵¹⁹ Ivi, p. 453.

⁵²⁰ Si può citare, a questo proposito, l'episodio di Liuli che è scossa perché un'ambulanza le taglia la strada. La donna interpreta questo come un presagio di morte: effettivamente, quell'ambulanza trasporta il cadavere di Bruno. L'episodio è raccontato nel XIV capitolo della seconda parte; mentre la morte di Bruno viene resa nota nel XIII capitolo dell'ultima parte.

giorno, il 1° settembre, quando, attraverso la voce di Liuli, si sente: «Sempre Danzica. E quei polacchi, che razza di pretese!».⁵²¹

Liuli è senza dubbio il personaggio più disinteressato agli accadimenti storici, anzi guarda a questi come a un'interruzione della sua quotidianità, che non riesce a capire e non accetta. Emblematico è in questo senso un momento del romanzo nel quale il personaggio è rappresentato mentre ordina al ristorante, infastidito dalla lentezza con la quale viene servito. Il disservizio si deve alla portata della notizia dell'entrata dei tedeschi in Polonia che sconvolge i camerieri, ma Liuli non partecipa affatto alla preoccupazione collettiva, troncando il discorso chiedendo di essere servita in fretta.⁵²² Il pensiero di Liuli sulla guerra è indicativo perché in un certo senso vuole essere portatore di una speranza, la speranza che non ci sarà nessuna nuova guerra da affrontare. Così Quarantotti Gambini sintetizza i pensieri della ragazza:

Lei non credeva alla guerra. Hitler e Mussolini, minacciandola, avevano sempre la meglio perché nessuno voleva rischiarla. E li avrebbero lasciati fare anche in Polonia o chi sa dove (tutti, anche gli inglesi e gli americani), come li avevano lasciati fare in Etiopia, in Albania e in Cecoslovacchia. Ma, quei polacchi testardi, che razza di stupidi a non capire che conveniva cedere! Comunque, tutto era ormai risolto. Danzica era stata annessa al Reich, lo aveva udito mentre cenava.⁵²³

Ben diversa da questa è, invece, la sensazione che avverte Guido, certo che una guerra ci sarà, benché quest'ultima gli appaia alla fine del romanzo «come sospesa, irreal»,⁵²⁴ perché nella storia sarà preposta l'urgenza di salvare Max. Guido contiene in sé due posizioni antitetiche: da un lato, la certezza della guerra, dall'altro la speranza di sbagliarsi. È differente rispetto alla posizione di Liuli perché Guido condivide le preoccupazioni universali, non è solipsisticamente chiuso in un esasperato egotismo.

È pur vero, però, che di Guido il narratore è attento a fornire i dettagli per ricostruire il suo pensiero, perché egli diviene oggetto di uno scavo memoriale che affonda le radici fino alla sua infanzia, vissuta durante la Prima guerra mondiale. Il piccolo Guido è stato un «monello di strada»,⁵²⁵ divenuto orfano di padre proprio a causa della guerra. Il grande spazio dedicato alla fanciullezza di Guido è un elemento importante per la narrativa di Quarantotti Gambini e che, come tale, va discusso: i ricordi del personaggio si

⁵²¹ ID., *La calda vita*, cit., p. 367.

⁵²² «– Era ora, – troncò invece Liuli. – Ma sbrigatevi, ho ordinato due sgombri». Ivi, p. 383.

⁵²³ Ivi, p. 421.

⁵²⁴ Ivi, p. 825.

⁵²⁵ Ivi, p. 519.

posizionano sullo stesso terreno di quelli di Paolo, il protagonista de *Gli anni ciechi*, che vive, proprio come Guido, un'infanzia viziata dagli orrori della guerra. Guido e Paolo non condividono le stesse problematiche, ma il modo in cui Quarantotti Gambini narra le loro diverse vicende è simile: in entrambi i casi, infatti, i bambini hanno difficoltà a capire gli stravolgimenti storici, si interrogano sulle sorti delle figure maschili con le quali dialogano e non comprendono i termini che sentono pronunciare dagli adulti. Ad esempio, Guido apprende che il padre è stato «decimato» ma non sa cosa questa parola significhi. È lo stesso procedimento che domina ne *Gli anni ciechi*, lì ulteriormente potenziato dal fatto che, come si vedrà, la narrazione è filtrata dal punto di vista del bambino Paolo.

La descrizione dell'infanzia di Guido, la rievocazione delle ferite che la guerra ha provocato, il cambiamento della sua condizione sociale ed esistenziale sono fattori che, se da un lato si allacciano ai temi portanti della narrativa quarantottiana, giustificano il fatto che le preoccupazioni del personaggio non siano rivolte a se stesso, ma a Fredi e Max che rischiano di esperire, e in modo ancora più violento, le stesse sofferenze vissute da lui nel passato. Nel capitolo conclusivo del *Terzo giorno*, Guido si mostra tranquillo sul proprio avvenire: allo scoppiare della guerra, «sarebbe sbarcato in un porto fuori d'Europa, prima che fosse troppo tardi; e avrebbe atteso là».⁵²⁶ A crucciarlo maggiormente, invece, è proprio l'incerto destino dei giovani. Infatti, nel XV capitolo dell'ultima parte, osserva l'aggravarsi della malattia di Max come una fortuna, perché, invece che la sua fine, avrebbe potuto significare la sua salvezza; per Fredi, invece, egli può solo limitarsi a chiedersi se si salverà.

Condotta sul presente, la riflessione di Guido, come si è visto, abbraccia anche gli anni dell'altra guerra, portando alla luce i ricordi, i sentimenti e le sensazioni della generazione che ha vissuto entrambi i conflitti mondiali, la stessa dell'autore. Di una generazione precedente rispetto a Guido, anche Bruno ha esperito la Grande Guerra. Al tempo giovane, eppure estraneo a quella comunione di intenti che ha trovato nella causa irredentista la sua spinta propulsiva, Bruno può essere associato a Piero, l'anziano signore protagonista de *La rosa rossa*, soprattutto per quello strano sentore che il «mondo avesse preso a girare nel senso inverso», mentre «per tutti gli altri questo era il senso giusto; il mondo aveva girato alla rovescia prima».⁵²⁷ Addetto ai servizi tecnici dell'esercito

⁵²⁶ Ivi, p. 722.

⁵²⁷ Ivi, p. 205.

austriaco, Bruno ha partecipato alla guerra – sul fronte austriaco – per un obbligo imposto. Il confronto è netto con Francesco e Stelio, i fratelli di Silvia. Essi «sarebbero passati dall'altra parte, in Italia, magari fuggendo di notte con qualche barca; e avrebbero preso le armi contro l'Austria»,⁵²⁸ secondo una trasposizione letteraria della storia di tanti giovani giuliani,⁵²⁹ fuggiti in Italia per non dover combattere al fianco dell'oppressore. Sulla Seconda guerra mondiale, invece, Bruno e Guido condividono le stesse ansie, le stesse preoccupazioni, tanto radicate che portano il padre di Fredi alla morte. Secondo ciò che il narratore stesso riferisce, infatti, Bruno muore proprio a causa della paura per la guerra imminente,⁵³⁰ quasi a suggerire uno stoico rifiuto per le brutture della storia.

Da questa disamina, ciò che emerge chiaramente è che la dimensione bellica e la dimensione storica – i trent'anni che pure vengono attraversati – sono un orizzonte a solo appannaggio degli adulti. Fredi, Max e Sergia risultano completamente avulsi da questi scenari e sembrano non preoccuparsene affatto. Se non fosse per un piccolo cenno di Sergia alle notizie della radio, essi sembrerebbero vivere in una dimensione astorica, in cui importano esclusivamente le proprie vicende personali. In particolare, questo è palese quando Sergia scorge un giornale nella tasca di Guido e chiede se ci sono novità dal mondo: «I giornali raccontano già, – rise, – che sono su quest'isola con Fredi e Max?».⁵³¹ Nello stesso capitolo, il XXIX della terza parte, hanno nuovamente la possibilità di accorgersi del cataclisma storico:

Max [...] guardava sempre la quarta pagina, su cui era stampata quella notizia, e non veniva neanche a lui, come non era venuto né a Sergia né a Fredi, l'impulso di rigirare quel foglio, e di leggerlo almeno davanti, sotto la testata, dov'era scritto a caratteri cubitali: «Le proposte del Reich per Danzica naufragate causa la pazzesca intransigenza di Varsavia».⁵³²

Il narratore è ben attento a specificare che nessuno dei tre ragazzi guarda le notizie, nessuno si è informato o interessato davvero a che cosa stia avvenendo nel mondo, essi

⁵²⁸ Ibid.

⁵²⁹ Si tratta di una storia comune a moltissimi giovani giuliani, più volte trasposta nella finzione letteraria. Basterà ricordare, in questa sede, l'opera di Giani Stuparich che, pure, ruota intorno alla guerra. Si rimanda, soprattutto per il tema della fuga dalla città giuliana, a *Ritornarono*, edito da Garzanti nel 1944; oppure all'esperienza al fronte raccontata in *Guerra del '15 (dal taccuino d'un volontario)*, edito nel 1931 da Treves.

⁵³⁰ Viene detto che al momento della morte, Bruno era al bar ed era l'ora in cui viene trasmesso il notiziario radio. ID., *La calda vita*, cit., p. 804. A questo si deve aggiungere un altro cenno allo stato d'animo dell'uomo sulla possibilità di una nuova guerra che si trova nel capitolo XXX della prima parte, in cui si legge: «E gli si gelava il sangue soltanto al pensiero che potesse scoppiare un'altra guerra». Ivi, p. 190.

⁵³¹ Ivi, p. 647.

⁵³² Ivi, p. 651.

appaiono concentrati esclusivamente su ciò che stanno sperando, interessati solo a capire se la loro fuga sull'isola, protrattasi per più giorni del previsto, è già stata notata dagli adulti, se ne sono già stati informati i giornali.

È questo, allora, che separa nettamente gli adulti dai ragazzi: trent'anni di storia attraversano le vite dei primi, che infatti rivolgono le proprie riflessioni al passato; mentre i giovani – interamente votati al presente – muovono (e si muovono) esclusivamente nel tempo del racconto, dal 30 agosto al 3 settembre 1939.

IV.2.2. Nello spazio: Trieste e San Lorenzo Maggiore

A una separazione temporale corrisponde, pressappoco, una separazione spaziale. Intendo dire che i luoghi in cui si svolge la narrazione sono ben delimitati: l'isola per i giovani e Trieste per gli adulti. Sono questi i due nodi principali intorno ai quali si dipanano le vicende.

L'isola de *La calda vita* viene chiamata San Lorenzo Maggiore, di fronte a questa si situa invece San Lorenzo in Pèlago. Si tratta, però, di riferimenti e di nomi fittizi poiché è un'isola immaginaria, ma – come rileva Scrivano – «collocata con precisione puntigliosa dallo scrittore di fronte alla media costa istriana».⁵³³ A fornire qualche coordinata più precisa è Piero Rismondo, in un bel contributo pubblicato sul numero unico di «Pagine istriane» dedicato a Quarantotti Gambini. Rismondo è molto attento, anche grazie alla propria conoscenza di quei luoghi, a seguire nella realtà fisica il tracciato del romanzo. La sua è una mappa, disegnata attraverso la scrittura, che restituisce all'isola immaginaria quella concretezza che la collocazione dettagliata sulla media costa istriana lascia presagire. Una mappa che conduce a San Giovanni dei Pescatori, «perché anche nel romanzo sta a ponente uno scoglio munito di faro, che lo scrittore chiama San Lorenzo in Pelago».⁵³⁴ Rismondo, naturalmente, individua le divergenze fra l'isola reale e l'isola immaginata da Quarantotti Gambini:

Certo, tra San Giovanni e il faro «in Pelago» non ci sono nella realtà degli spuntoni di roccia appena sporgenti dall'acqua [...]. C'è soltanto il braccio di mare profondo e scuro, trovato poi anche dai ragazzi, percorso di solito da una forte corrente di marea. [...] Ci si trova anche la «baia

⁵³³ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 48.

⁵³⁴ P. RISMONDO, *L'isola della «Calda vita»*, «Pagine istriane», cit., p. 141.

segreta», pur diversa e di proporzioni ridotte forse, ma nascosta da alte pareti rocciose a picco sull'estremo lembo a ponente dell'isola [...].⁵³⁵

Insieme a questi riferimenti, ciò che però maggiormente fa propendere Rismondo per questa individuazione è la leggenda delle terre sommerse, raccontata da Bruno a Fredi. Si tratta della «favolosa Cissa, un'isola scomparsa ancora in età romana nelle acque del mare [...]».⁵³⁶

Queste indicazioni restituiscono la dimensione immaginativa de *La calda vita* e, allo stesso tempo, permettono di capire in che modo si sia esercitata la fantasia di Quarantotti Gambini sui paesaggi istriani che costituiscono lo sfondo privilegiato della sua narrativa. In generale, l'isola rappresenta quasi un *locus amoenus*, che però risente di un certo influsso funereo, evidente quando, la mattina dopo l'uragano, essa appare interamente ricoperta di uccelli morti.⁵³⁷

È Fredi, però, a fornirne una descrizione particolareggiata, quando proprio la mattina successiva all'uragano, il cielo si è rasserenato e la luce del sole permette di distinguere contorni e fisionomie che di sera, e con la tempesta, non è stato possibile osservare. A colpire moltissimo Fredi sono soprattutto i colori: d'altronde, il cromatismo è un'altra caratteristica costante nella narrativa di Quarantotti Gambini:

Sul mare d'ogni tonalità di verde, e più in là verso il largo, di un azzurro sempre più profondo, l'isola spiccava in tutti i suoi colori nel mattino di una limpidezza da non parere vera. I prati di un verde tenero, lucente; la vegetazione selvaggia, più scura; le rocce dorate, e infine la terra rossa, di un rosso sangue, che traspariva nuda, nei ciglioni e nelle spaccature, in contrasto col verde cupo della grande pineta che si addensava sul capo occidentale.⁵³⁸

Marta Angela Agostino Moretto avvicina la descrizione dell'isola de *La calda vita* ai «paesaggi echeggiati da Hughes in *Un ciclone sulla Giamaica*».⁵³⁹ Senza voler sminuire il ruolo esercitato da Hughes su Quarantotti Gambini, non c'è però, a mio parere, una reale comunanza di paesaggi e di visioni tra i due romanzi. Al di là di alcuni elementi naturali sui quali entrambi gli scrittori si concentrano e al di là della presenza di una perturbazione atmosferica – un ciclone nel romanzo di Hughes, una forte tempesta nel romanzo di Quarantotti Gambini – troppo diverse sono le connotazioni con le quali i

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Ivi, p. 142.

⁵³⁷ Cfr. P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 153.

⁵³⁸ Ivi, p. 155.

⁵³⁹ M. A. AGOSTINO MORETTO, *Scorci di colori. Punti di vista e cromatismo nell'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in *Quarantotti Gambini. L'onda del narratore*, cit., p. 93.

paesaggi vengono descritti per far sì che la Jamaica e l'Istria possano essere associate l'una all'altra.

Se, quindi, l'avventura dei ragazzi si svolge in un'isola tra il fantastico e il reale, le vicende degli adulti vengono raccontate dalla città, da Trieste. Da un particolare scorcio di Trieste: quello che si vede dalla finestra di casa di Bruno. Sin dal momento della sua presentazione, infatti, Bruno appare animato dall'amore per la casa nella quale abita e per la piazza sulla quale essa affaccia. Quarantotti Gambini elenca e descrive tutti gli edifici e i monumenti sui quali si sofferma lo sguardo di Bruno: «l'alto palazzo neoclassico, che un secolo addietro aveva ospitato la Borsa»; «la statua bronzea, ritta sulla sua colonna di marmo, di un antico sovrano in armatura e manto, che reggeva il globo nella mano con un gesto largo»; un «orologio sorretto da due angeli».⁵⁴⁰ Tuttavia, la visione di Bruno è sempre correlata al passato, a ciò che una volta c'era e a come questo sia resistito e abbia attraversato lo scorrere del tempo e gli stravolgimenti storici: così gode di «vedere intatto nel tempo» l'alto palazzo neoclassico e la statua bronzea, situata «nell'angolo di una salvagente che serviva da stazione tranviaria e insieme da ingresso a una latrina pubblica sotterranea».⁵⁴¹

Oltre a questa funzione, si potrebbe dire, 'regolativa' del tempo, c'è un'altra funzione riservata a questa particolare dimensione spaziale: si tratta della funzione memoriale. In particolare, ad esempio, Bruno associa all'orologio sorretto dagli angeli «cose lontane, quasi riassorbite dagli anni: la vasta casa ottocentesca dei nonni; le preghiere della sera all'angelo custode; le cene animate e senza fine di Natale; gli amici di famiglia, in cilindro, dalle barbe candide».⁵⁴² Come si vede, gli oggetti si fanno viatici memoriali, secondo un procedimento già osservato ne *La rosa rossa*, dove il bauletto di Piero, il cofanetto di Ines o anche le rose ricevute dal conte Paolo contenevano il carico dei ricordi delle persone alle quali appartenevano, con la differenza che, se nel romanzo giovanile si tratta di oggetti effettivamente posseduti, ne *La calda vita* Bruno osserva gli angoli cittadini sui quali la storia ha lasciato la sua impronta.

Anche un viaggio in macchina di Liuli, raccontato nel XXII capitolo della terza parte, è connotato da reminiscenze memoriali. La giovane, senza una reale ragione ma per

⁵⁴⁰ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 104.

⁵⁴¹ Ibid.

⁵⁴² Ivi, pp. 104-105.

fatalità, «superate Capodistria e Isola»,⁵⁴³ decide di dirigersi verso Pirano. La città nella quale si reca non è però un luogo neutro perché è la città dei nonni materni: «dunque era un po' anche la sua città, era anche lei di quella cittadina turrata sull'Adriatico. I suoi avi, per secoli avevano abitato quelle calli e si erano aggirati nell'ombra di quei sottoportici». ⁵⁴⁴ In questo caso, il procedimento sembra essere più profondo di quello che anima Bruno perché si tratta di una memoria che, in qualche modo, preesiste all'individuo. È stato proprio Bruno a parlare a Liuli di memoria prenatale, concetto che la giovane sembra davvero capire quando si accorge di «aver sentito in quella cittadina qualcosa che non avrebbe saputo dire, qualcosa d'inafferrabile, già prima di essersi ricordata ch'era la patria dei suoi avi materni». ⁵⁴⁵

I luoghi, dunque, non costituiscono meramente lo sfondo delle vicende dei personaggi quarantottiani, ma vengono integrati e annodati alla narrazione, contribuendo a connotare ancora più precisamente i singoli attanti tramite il modo in cui essi guardano e interagiscono con il paesaggio o i paesaggi in cui sono immersi. Questo è un concetto valido sia per i giovani che per gli adulti, sebbene ci sia un punto che differenzia i due gruppi: gli adulti guardano ai luoghi in prospettiva diacronica, inglobando nelle loro osservazioni anche gli eventi del passato; mentre i ragazzi guardano l'isola per ciò che questa effettivamente offre in quel dato momento, mostrando ancora una volta di essere immersi nel proprio presente storico. Oltre a una dilatazione temporale, gli adulti condividono anche un certo dinamismo spaziale, in contrapposizione alla relativa stasi dei giovani. Infatti, sebbene gli adulti abbiano in Trieste il loro centro, da lì si dipartono traiettorie che giungono in Istria, a Roma e a Capri, in Austria – Vienna e Innsbruck; e ancora a Parigi, Londra, fino ad arrivare in America. ⁵⁴⁶ Non sono luoghi altri in cui la narrazione si sposta nel tempo del racconto; sono immagini del passato che tornano a riaffiorare di tanto in tanto nei racconti secondi degli adulti. Roma e Capri abitano i ricordi di Liuli; Vienna, Innsbruck, Parigi e Londra ricorrono, con una certa frequenza, nelle fantasticherie solipsistiche di Bruno. L'America, invece, è evocata nei racconti di Guido, e in misura minore, nei pensieri di Giorgio. All'America, del resto, sarà riservato ampio

⁵⁴³ Ivi, p. 414.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 415.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 416.

⁵⁴⁶ L'America, è vero, in un certo senso c'è anche ne *L'onda dell'incrociatore*. Tuttavia, nel romanzo del 1948 essa era solo immaginata come meta di speranze e vagheggiamenti, ma mai vista o vissuta, come invece accade ne *La calda vita*.

spazio nel corso di questo capitolo, perché, come già rilevato da Marta Angela Agostino Moretto,⁵⁴⁷ l'immagine che viene fuori dal romanzo è una rielaborazione narrativa delle note di viaggio dell'autore stesso, pubblicate postume con il titolo di *Neve a Manhattan*.⁵⁴⁸

IV.2.3. Tra L'onda dell'incrociatore e La calda vita

Dalla disamina appena effettuata, dunque, è chiara la presenza di due macroblocchi narrativi che fra loro dialogano per mezzo di un unico personaggio, Guido, che è a metà fra il gruppo degli adulti – al quale appartiene per età e per trascorso esistenziale – e il gruppo dei giovani – col quale, invece, effettivamente dialoga. Sotto certi aspetti, quest'ultimo gruppo può ricordare gli adolescenti de *L'onda dell'incrociatore*. La somiglianza fra il gruppo composto da Ario, Berto e Lidia e quello formato da Fredi, Max e Sergia va però sicuramente approfondita. Si tratta soprattutto della replica di una stessa struttura triadica e di una stessa violenza ingiustificata contro le rispettive uniche donne, entrambe vittime del gruppo maschile: Lidia, infatti, aveva dovuto subire il 'processo' da parte di Ario e Berto; Sergia, invece, non sa di essere una potenziale vittima di due stupri. Già Bruno Maier ha avvicinato Ario e Berto a Fredi e Max, in un'ideale crescita dei protagonisti del romanzo del 1947 negli adolescenti de *La calda vita*.⁵⁴⁹ Lo stesso pensiero – soprattutto riferito ai due protagonisti, Ario e Fredi – ha espresso Adriana Stampalia,⁵⁵⁰ in un saggio pubblicato sul già ricordato numero unico di «Pagine istriane». Tuttavia, a ben vedere, la somiglianza risulta più apparente che reale.

Nonostante il fulcro della vicenda sia lo stesso, è chiaro che Ario e Berto, pur incuriositi dalla scoperta sessuale, sono troppo giovani per farne davvero esperienza. Oltre a questo, poi, non si può non considerare la differente estrazione sociale dei protagonisti: Ario, Berto e Lidia, infatti, vengono da un ambiente estremamente povero; al contrario, Fredi e Sergia sono esponenti di classi sociali elevate: Fredi sia per nascita che per ricchezza, Sergia essenzialmente per ricchezza. Discorso a parte merita Max che

⁵⁴⁷ M. A. AGOSTINO MORETTO, *Scorci di colori. Punti di vista e cromatismo nell'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in *Quarantotti Gambini. L'onda del narratore*, cit., p. 91.

⁵⁴⁸ *Neve a Manhattan* viene pubblicato nel 1998 da Fazi Editore, con la curatela di Raffaella Manica. Il volume si può leggere in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Opere scelte*, cit., pp. 1195-1338.

⁵⁴⁹ B. MAIER, *La narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini e la dolorosa iniziazione dei fanciulli e degli adolescenti alla vita*, in *Scrittori triestini del Novecento*, cit., p.161.

⁵⁵⁰ Cfr. A. STAMPALIA, «*La calda vita*», «Pagine istriane», cit., pp. 115-137.

si differenzia dai compagni per una storia familiare più travagliata: egli, orfano di madre e con il padre mandato al confino per motivi politici, vive con due zie che, fra molti stenti, tentano di provvedere a lui.⁵⁵¹ Anche in questo caso, però, la posizione sociale di Max non può essere accostata a quella di Ario, Berto e Lidia, completamente lontani da qualsiasi stimolo culturale, intrappolati nel mandracchio e distanti da qualsiasi altra possibilità di esistenza; al contrario di Max che, pur non appartenendo al mondo di Fredi e Sergia, lo intravede e, in un certo senso, lo vive.

Entrambi i romanzi si nutrono della violenza dei personaggi, ma anche in questo caso i modi in cui tale violenza si esplica appaiono divergenti. Ario partecipa al piano di Berto che prevede la simulazione dell'annegamento della maona e che si concluderà con la morte dell'alpino, ma non ne è l'ideatore; Fredi, invece, è la mente del sinistro piano che prevede di possedere Sergia a turno insieme a Max. Tanto i ragazzi de *L'onda* quanto i giovani de *La calda vita* vanno incontro ad epiloghi ai quali non avevano pensato e che esulano dai proponenti iniziali; però, se il piano di Berto si conclude con una morte causata da Ario, il piano di Fredi non si concretizza perché egli condivide con Max una certa paura di agire e un latente rimorso che lo paralizza. La non realizzazione del piano fa sì che il principale referente dei gesti violenti sia Max. I suoi gesti, però, nascono da una psiche molto più complessa di quella di Berto, anche perché Max, rispetto all'amico di Ario, ha una sua autonomia come personaggio, e non esiste solo per trascinare Fredi con sé in una serie di atti crudeli – e infatti Fredi non partecipa né al tentato incendio né alla sparatoria, ossia alle principali iniziative violente di Max. Per tali ragioni non può essere vero ciò che scrive Stampalia, e cioè che Berto e Max rappresentano le «cattive coscienze» di Ario e di Fredi, capaci di spingerli alla collera, all'odio, ad atti di stizza e di ribellione, insinuando sospetti e malvagità, dubbi e calunnie.⁵⁵² Anzi, si tratta di una totale inversione nel rapporto fra le due coppie: se ne *L'onda dell'incrociatore* è Ario a pendere dalle labbra di Berto – tanto che si lancia nell'idea finale, da Berto proposta, che

⁵⁵¹ Max racconta la sua storia a Guido, nel XXXV capitolo della terza parte. A proposito del padre, dice che egli era un commerciante meridionale, la cui attività fallì quando le banche gli sospesero il credito. Dopo fu mandato al confino politico, per motivi che Max non conosce bene, e in seguito venne richiamato dal governo per essere mobilitato in Africa, dove c'era la guerriglia. Il padre disertò, perché – come gli hanno spiegato le zie – non gli sembrava giusto che un paese «che aveva rovinato un uomo dichiarandolo fallito e inviandolo al confino, potesse domandare a questo stesso uomo di prenderci le armi e di rimetterci magari la vita» per difendere coloro che lo avevano rovinato. Allora, riparò prima in Francia e poi in Sud America, dove aveva finito per risposarsi. Cfr. P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., pp. 681-682.

⁵⁵² A. STAMPALIA, «*La calda vita*», «Pagine istriane», cit., p. 124.

costerà la vita all'alpino —; ne *La calda vita* è Max ad ammirare, talvolta odiandolo, Fredi, tanto che la madre di Fredi, Silvia, in un discorso a Bruno, dice che Fredi e Max non sono amici, perché Max si fa trattare da servo mentre Fredi è il padrone.⁵⁵³ Inoltre, pur volendo limitare la questione ai soli protagonisti, cioè Fredi e Ario, mi pare che Stampalia medi il suo giudizio con quello espresso da Saba. Si legge, infatti, nel suo saggio che «quello che si può dire per Ario vale anche per Fredi: il giovane è forse un po' troppo liricizzato e in preda ai suoi dubbi e alle sue incertezze».⁵⁵⁴ È un concetto simile a quello che scrive Saba a proposito di Ario, secondo il poeta, come si è visto, un personaggio non riuscito proprio perché troppo «liricizzato».⁵⁵⁵ Le motivazioni di questo giudizio, però, non sono chiare: nel caso di Ario, l'impressione di Saba è che Quarantotti Gambini abbia inserito in quel personaggio elementi non del tutto fusi della sua vita di ragazzo;⁵⁵⁶ Stampalia, a proposito della liricizzazione di Fredi, scrive che quest'ultimo si fa portatore di un messaggio dell'autore, dimostrando che «alla fin fine esiste una possibilità di riscatto anche per i figli di quel mondo dorato della grossa borghesia triestina che abbiamo già visto in preda alla più sfatta dissoluzione».⁵⁵⁷ Personalmente, non credo che Fredi rappresenti una possibilità di riscatto. Il personaggio rappresenta il travagliato percorso, fatto di tanti dubbi e qualche inciampo, di un ragazzo che sta per diventare un uomo: i sogni e le incertezze sono parte integrante di questo itinerario. La positività con la quale il personaggio è connotato non esclude alcune brutture che lo riportano nella realtà e che evitano di farne il simbolo della resistenza al declino morale della classe sociale alla quale appartiene, escludendo al contempo anche il rischio della liricizzazione dato che egli si muove su una sottile trama di assilli, pensieri e ripensamenti che lo rendono, invece, estremamente verosimile.

Ario e Berto, dunque, non rivivono in Fredi e Max, ma è forse possibile scorgerli in un punto preciso del romanzo quando, nel XV capitolo della terza parte, il narratore rappresenta Guido fermo a guardare due canottieri:

Andò sulle rive, ch'erano quasi deserte. Nel bacino davanti all'idroscalo, tra un molo e l'altro, una barchetta sussultava sbattuta dalle onde. Due ragazzi muovevano i remi, e ridevano. Non li si

⁵⁵³ Cfr. P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 101.

⁵⁵⁴ A. STAMPALIA, «*La calda vita*», «Pagine istriane», cit. p. 131.

⁵⁵⁵ Saba a Quarantotti Gambini, 18 ottobre 1947. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 79.

⁵⁵⁶ Ibid.

⁵⁵⁷ A. STAMPALIA, «*La calda vita*», «Pagine istriane», cit., p. 131.

udiva, perché il vento portava via le parole. Ma si vedeva la luce dei loro occhi e il bianco dei denti sulla pelle bruna.⁵⁵⁸

È una descrizione straordinariamente simile a quelle che di Berto e Ario tante volte si incontrano ne *L'onda dell'incrociatore*, somiglianza che impone di essere riferita a testimonianza di una sorta di osmosi fra le sue opere che caratterizza il processo creativo di Quarantotti Gambini.

Da questo gioco di parallelismi, come si è visto, sono sempre state tenute fuori Lidia e Sergia. Le ragazze, dissimili sotto quasi tutti i punti di vista, condividono una certa sveltezza sulle faccende sentimentali e sessuali rispetto agli uomini. Il rapporto di Lidia con il sesso, però, è meno controverso rispetto a quello di Sergia: quest'ultima più volte si chiede quanto sia importante conservarsi intatta, tanto che, come si è detto, la sua notte con Guido si pone al confine tra un atto voluto e uno stupro. Più simili appaiono, sotto questo punto di vista, gli atteggiamenti, al limite del paternalismo, dei due ragazzi che, delle donne, sono innamorati: Ario e Fredi condividono il senso di colpa per non averle salvate, cioè per non avere impedito che esse perdessero la verginità con Eneo e con Guido.

Le differenze finora evidenziate sono dovute, naturalmente, anche a una sostanziale difformità nel modo in cui le storie vengono raccontate. Se ne *L'onda dell'incrociatore*, come si è visto, lo sguardo del narratore si concentra esclusivamente su Ario, restituendo solo le sue riflessioni, i suoi ricordi e la sua visione; ne *La calda vita*, c'è un narratore che interviene poco in maniera diretta, ma che rappresenta, di volta in volta, i pensieri di quasi tutti i personaggi coinvolti nel romanzo. Si tratta, allora, di una vera e propria dilatazione narratologica che ha come diretta conseguenza una crescita esponenziale della materia narrativa e una profondità – intesa anche come caratterizzazione psicologica – di analisi decisamente più complessa.

Quest'analisi incrociata fra i due romanzi, naturalmente, non vuole sostituire lo studio precipuo delle caratteristiche de *La calda vita*, ma solo evidenziare le consonanze e le dissonanze presenti fra le opere più rappresentative della narrativa di Quarantotti Gambini. Come accennato all'inizio, esse nascono dallo stesso nucleo ispiratore; ma, come spero di aver dimostrato, sono fra loro essenzialmente diverse. Il confronto rende manifesto uno dei temi di fondo della scrittura di Quarantotti Gambini – i problematici

⁵⁵⁸ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 540.

nodi della crescita individuale – e mostra la pluralità di angoli prospettici dai quali lo scrittore osserva la maturazione, non scevra da impulsi violenti e istinti reconditi, di fanciulli diversi per età, per estrazione sociale e per profondità di pensiero.

IV.2.4. Tra la fede e la violenza. Tra il destino e il libero arbitrio

La fede e la violenza, il destino e il libero arbitrio sono nuclei concettuali evidenti già nelle prime pagine del romanzo. L'*incipit* è infatti fortemente connotato dalla violenza insita nel piano di Fredi, sempre accompagnata, però, da un certo rimorso tanto di Fredi quanto di Max. Fredi avverte quasi un «malessere»⁵⁵⁹ per aver guadagnato il primo turno con Sergia; Max, non solo usa una moneta truccata per far sì che la sorte favorisca Fredi, ma appare decisamente sollevato dopo aver realizzato che non toccherà a lui la prima notte. L'*incipit* del romanzo, dunque, è sì caratterizzato dalla violenza – l'idea di possedere a turno l'inconsapevole Sergia –; ma al tempo stesso introduce e lascia presagire il fatto che si tratti di una violenza alla quale i giovani reagiscono resistendole.

Nel romanzo, questa resistenza agli impulsi sessuali interessa principalmente Fredi, il personaggio più di tutti caratterizzato da una sostanziale inazione. Ovviamente, non si tratta di una rinuncia visto che Fredi si è recato sull'isola con la dichiarata intenzione di fare l'amore con Sergia. È piuttosto una sorta di immobilità dovuta alla troppa elucubrazione e a un po' di timore, a cui si accompagna il senso di colpa per le azioni che si stanno intraprendendo. Questi sentimenti sono già chiari nel V capitolo, durante la prima notte alla villa. Quarantotti Gambini è attento a mettere in risalto l'eccessiva propensione alla riflessione di Fredi: «Gli accadeva, come sempre, di accorgersi del silenzio degli altri, e quasi mai del proprio ch'era folto di pensieri».⁵⁶⁰ I pensieri che affollano la mente di Fredi mentre si appresta a salire le scale per andare nella stanza di Sergia sono effettivamente molti e vari: egli prova una certa sensazione di «vuoto», una «vertigine fredda», insieme a «un orgasmo crescente».⁵⁶¹ Sono gli attimi in cui quasi spera di essere stato burlato da Max e Sergia, perché lo scherzo gli impedirebbe di dover procedere nel suo stesso piano.

Contraltare a questo atteggiamento cauto è la fascinazione per la fanciulla che Fredi avverte in più di un'occasione lungo il romanzo. L'attrazione fra i due giovani è evidente

⁵⁵⁹ Ivi., p. 9.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 34.

⁵⁶¹ Ivi, p. 37.

durante i momenti trascorsi insieme, ma è un'attrazione che non trova rifugio nell'amore, bensì sfogo nella violenza: non è un caso che, durante la prima notte, il desiderio fra i due sfocia in una lotta che si configura come un primo avvicinamento, nel quale, però, sono evidenti soprattutto i timori del ragazzo.

Significativamente, Quarantotti Gambini non inserisce nel romanzo approfondimenti diegetici che possano restituire il grado di consapevolezza sessuale di Fredi, però, altrettanto significativamente, è bene attento a farlo con Sergia. L'autore, infatti, separa il capitolo V, quello dell'ingresso di Fredi nella stanza di Sergia, da quello della lotta, che è invece il XIX. Si tratta di un'ampia distanza che non è impiegata solo per raccontare ciò che nel frattempo stanno facendo gli altri personaggi, ma anche per dare voce alle riflessioni e ai ricordi di Sergia. Le analesi che vedono coinvolta la fanciulla hanno lo scopo di mostrare il modo in cui Sergia esperisce la propria sessualità, e perché le sue esitazioni sono minori rispetto a quelle di Fredi. Nel capitolo XII, ad esempio, il narratore si sofferma su un momento del passato di Sergia, l'innamoramento della ragazza per Giorgio –⁵⁶² personaggio spesso evocato nel romanzo – e l'apprendistato alla seduzione che la giovane intraprende nel tentativo di conquistarlo. Come insegnante, Sergia si serve di un altro giovane, Flopi, verso il quale non prova alcun sentimento ma che la corteggia contemporaneamente a Giorgio. Dopo i primi avvicinamenti, Flopi chiede a Sergia di seguirlo in cabina e, sebbene la ragazza non accetti la proposta, Quarantotti Gambini la raffigura mentre immagina quello che sarebbe potuto accadere se avesse accettato l'invito. Non si tratta di uno scoperto coinvolgimento sentimentale, ma di semplice curiosità sessuale, che si rivela introflessa, perché la giovane immagina se stessa mentre fa l'amore. È il narratore stesso che smaschera, in maniera fin troppo evidente, le sue intenzioni quando scrive:

«E se mi fossi lasciata portare in cabina?», si chiedeva, e cercava d'immaginare con una certa crudezza quello che sarebbe avvenuto. Questi pensieri non la distraevano dagli abbracci di Giorgio; anzi accrescevano, con una specie di ebrietà inquieta, il piacere e la soddisfazione che ne provava, per cui si stringeva contro il suo petto. «E, adesso, se fossi scesa, a che punto saremmo?» Attratta, e con un senso di perigliosa trepidazione, non riusciva a trattenersi dall'immaginarsi distesa con Flopi.⁵⁶³

⁵⁶² Si tratta dei capitoli XII e XIII della prima parte.

⁵⁶³ ID., *La calda vita*, cit., pp. 88-89.

Il racconto della lotta con Fredi, dunque, è successivo alla delineazione e alla diversa caratterizzazione degli istinti e degli impulsi sessuali degli attanti. Del resto, i timori di Fredi e le curiosità di Sergia, scoperti nei capitoli della prima parte, perdurano per tutto il romanzo. Una situazione per certi versi simile è, infatti, quella che viene descritta nel XXXIV capitolo, in cui è raccontato un nuovo momento di intimità tra Sergia e Fredi, dove quest'ultimo, ancora una volta, si sottrae alle *avances* della giovane. L'autore ritrae i due personaggi nudi sul prato, stretti, ma quando Sergia prova a baciarlo, il giovane si scansa, «quasi quel contatto lo avesse scottato»,⁵⁶⁴ nonostante la guardi «con una gioia tutta raccolta, eppure così alta da parergli che il cervello e il cuore gli gridassero».⁵⁶⁵

L'attrazione di Fredi è evidente, eppure qualcosa lo frena. A frenarlo sono, come egli stesso dirà più avanti, i suoi ultimi residui d'infanzia. Sergia, infatti, non può sapere che Fredi ha fatto voto di non toccarla fino a quando sarebbero rimasti sull'isola, se lei fosse tornata sana e salva alla villa, dopo essere sparita la mattina del terzo giorno. Prima di questa rivelazione, che giunge nel momento *clou* del romanzo, Quarantotti Gambini fa sì che il lettore veda, attraverso Max, Fredi pregare in ginocchio mentre alza il «viso al cielo con fervore disperato».⁵⁶⁶ Max non lo sa e il lettore lo scopre solo più avanti ma si tratta specificamente del momento esatto in cui Fredi sta facendo il voto. Solo dopo che Sergia gli avrà mostrato le lenzuola sporche di sangue, confessandogli così di essere stata con Guido, Fredi si giustifica della sua inazione rivelandole di aver fatto una promessa a Dio, una promessa che gli appare in quel momento inutile, anzi dannosa perché lo ha rigettato in una dimensione infantile, dalla quale tentava di emergere:

Compiva dunque il voto; ma in pari tempo gli coceva, al punto da sentire le lacrime agli occhi, di avere in quel modo retroceduto nella vita, cadendo in un trabocchetto tesogli dall'infanzia ancora troppo viva in lui.⁵⁶⁷

Fredi sembra rendersi conto, in quel momento, di aver agito come un bambino e non come un uomo in grado di «superare quei frangenti con forza d'animo, e accettare poi la realtà».⁵⁶⁸ È un'acquisizione importante sia per un discorso riferito al singolo personaggio, sia a un livello di analisi più profondo, che riguarda le riflessioni sulle tematiche preminenti nel romanzo. Nel fare il voto, Fredi è rimasto ancorato alla sua

⁵⁶⁴ Ivi, p. 678.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 677.

⁵⁶⁶ Ivi, p. 454.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 794.

⁵⁶⁸ Ibid.

infanzia, proprio mentre Sergia si fa adulta. Si tratta, allora, di due diverse possibilità di esistenza: da un lato l'immagine di Sergia, sempre più matura; dall'altra, invece, l'immagine di Fredi che, ripiombato nell'infanzia, cerca di risalire la china verso l'età adulta.

È significativo che, in questo tentativo di emancipazione, Fredi abbia il suo referente privilegiato proprio in Guido e che la religione – la fede in Dio – sia uno degli ambiti su cui testare la propria maturità. Nella rabbia che pure prova dopo aver fatto quell'inutile voto, Fredi non può non pensare che, se avesse conosciuto Guido anche solo due giorni prima, non avrebbe fatto quella promessa a Dio. Questo perché Guido esercita una funzione di pedagogo sui giovani, soprattutto su Fredi, che inizia a considerarlo esplicitamente un modello. C'è un momento in particolare che muove le fila del tessuto narrativo: si tratta di una conversazione che coinvolge attivamente Fredi, Sergia e Guido sul concetto di «vero uomo» e «vera donna» e che ha una delle sue tesi determinanti nella percezione della religione di Guido. Quest'ultimo, infatti, ha un acceso diverbio con Sergia, che si inalbera quando Guido dice che la misericordia di Dio non esiste:

O almeno è altrettanto infinita della sua indifferenza e della sua spietatezza. Dio è tutto, comprende in sé gli opposti, e non è la sua bontà o qual si voglia delle sue qualità ch'è infinita: è Lui stesso ch'è infinito o altrettanto indeterminato.⁵⁶⁹

Tale concezione di Dio lascia una traccia anche su Sergia che, pure, fra tutti i personaggi è quella che sembra credere con maggiore fervore, tanto da sentirsi «in comunione con l'essenza stessa di Dio»⁵⁷⁰ nell'amplesso con Guido. Eppure, quando alla fine verrà colpita dagli spari, riuscirà solo a pensare, proprio come Guido, che «non è Dio di misericordia».⁵⁷¹ Tra il credere e il non credere c'è, allora, una differenza di momenti: sentire Dio nella gioia, come nel caso di Sergia, o pregarlo nei momenti di difficoltà, come nel caso di Fredi, e non sentirlo più quando si avverte che tutto è ormai perduto. Sia Sergia che Fredi, infatti, mutano la loro concezione religiosa quando avvertono più prepotentemente l'avvicinarsi della fine: Sergia quando le sparano; Fredi quando capisce che il suo futuro con la giovane è compromesso, avvicinandosi, in entrambi i casi alla posizione di Guido.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 753.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 775.

⁵⁷¹ Ivi, p. 812.

Tuttavia, il discorso sulla religione deve essere necessariamente affiancato, e al tempo stesso compreso, in un più ampio dibattito sul libero arbitrio e sul destino, su fino a che punto ciò che accade sia una scelta consapevole o una fatalità, e fino a che punto l'uomo sia padrone delle proprie azioni. Il tema viene sviscerato e affrontato in più di un'occasione nel romanzo e, significativamente, è su questa riflessione che il libro si chiude. Alla fine de *La calda vita* c'è la folle corsa in motoscafo di Guido per salvare Max da un suicidio che sembra già scritto e che, in realtà, non si sa se avviene. Non c'è una conclusione del romanzo, c'è semplicemente un finale che offre l'opportunità a Guido di mostrare le proprie riflessioni sulla dialettica destino-volontà:

«Quel margine tra il destino e la nostra volontà esiste [...]. Piccolo o grande che sia, sta a noi di riempirlo. Vedere, sapere, conoscere, non basta».

– Bisogna magari spaccarsi il muso, ma raddrizzare qualcosa che va storto!⁵⁷²

Dopo circa ottocento pagine in cui sono state raccontate le vicende dei giovani e degli adulti, in cui è stato mostrato il loro modo di agire, di fare, e dopo la tragica sofferenza che ha colto soprattutto Sergia; Quarantotti Gambini sceglie di non approfondire, sceglie di abbandonare Fredi, Sergia e Max, servendosi di Guido per veicolare la sua riflessione che, si potrebbe dire, si chiude quasi con un intento moralistico: «spaccarsi il muso per raddrizzare quello che va storto».

Il pensiero conclusivo di Guido non giunge in maniera sorprendente, perché è proprio quest'ultimo nel corso del romanzo a promuovere le riflessioni su ciò che avviene e sui motivi per cui certe cose avvengono. Quasi alla fine della terza parte, nel capitolo XXIX, si leggono le considerazioni di Guido sugli scatti del destino, «come se sentisse sopra il proprio capo – sempre più decisa – la mano fatta di niente che tirava i fili».⁵⁷³ Egli avverte prepotentemente quella forza invisibile non soltanto per fatti inerenti al suo passato, ma anche per ciò che esperisce in compagnia di Sergia. Infatti, il personaggio non può fare a meno di chiedersi per quali «scatti del destino», attraverso quali schemi e per quali coincidenze, si sia realizzato l'incontro con la ragazza. Egli parla di «gioco imperscrutabile», di «una fitta concatenazione di fatti»,⁵⁷⁴ avvertendo chiaramente che si tratta di un incontro al quale entrambi sono predestinati e che avrà importanti ripercussioni sulle loro vite, dato che Guido, di Sergia, si sta innamorando.

⁵⁷² Ivi, p. 826.

⁵⁷³ Ivi, p. 646.

⁵⁷⁴ Ibid.

Come afferma nella conclusione, pur credendo nell'esistenza della fatalità, Guido però non è disposto ad ammettere che ciò avvenga senza una certa dose di personale indipendenza rispetto alla mano che tira i fili. In particolare, dopo aver fatto l'amore con Sergia – proprio quando la giovane pensa di essere in stretta comunione con Dio – Guido pensa a ciò che è appena accaduto e ritiene sia in un certo qual modo dipeso dalle sue scelte:

Una concatenazione di fatti, che non poteva chiamarsi altro che fatalità, gli aveva portato Sergia sull'isola e gliel'aveva fatta scorgere dall'alto della nave. Ma poi? Egli poteva venire o non venire quel giorno sull'isola [...], poteva salire lì su da Sergia oppure dormire tranquillo giù nel vestibolo.⁵⁷⁵

E allo stesso tempo, continuando a ragionare, pensa alla parte di responsabilità di Sergia, che «non aveva chiuso a chiave la porta e non aveva gridato».⁵⁷⁶ I termini della questione si articolano allora in una contrapposizione tra la volontà e il destino, una contrapposizione che non si risolve, ma che anzi si complica, perché passa dal riguardare il solo Guido all'investire anche Sergia. La giovane, rimasta sola e ripensando a quello che le è appena successo, conclude che «se mi è accaduto, vuol dire che doveva accadermi».⁵⁷⁷ Sergia però non è Guido, non pensa ai grandi fatti come dilemmi insolubili, ma cerca di legarli – e in questo si scorge la traccia della sua età – a eventi concreti. Quando ripensa all'accaduto, alla notte con Guido, la giovane ricorda di essere stata la prima ad aver scorto un trealberi e, secondo una credenza raccontatale proprio da Guido, il primo che vede l'imbarcazione sarà il protagonista di un evento importante. Sergia riconduce la superstizione alle vicende che ha esperito, in una consequenzialità tangente, scevra da interrogazioni sul suo reale coinvolgimento nell'accaduto. Chiaramente, è un tentativo di autoassoluzione che trova nella credenza popolare l'appiglio per sottrarsi alle responsabilità.

In fondo, Sergia è il personaggio maggiormente colpito nel romanzo perché, nei quattro giorni del tempo del racconto, ha esperito la violenza, l'iniziazione sessuale ed è andata incontro alla morte; ha messo in dubbio le sue certezze, si è allontanata dal mondo – che pensava dorato – della sua infanzia e, soprattutto, ha subito le trasfigurazioni, positive e negative, di tutti gli altri personaggi, degli uomini che l'hanno accompagnata.

⁵⁷⁵ Ivi, pp. 775-776.

⁵⁷⁶ Ibid.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 780.

Su di lei, ad esempio, si esercita l'immaginazione di Fredi che non è disposto ad accettarla quando ciò che vede si scontra con l'immagine che di lei si è costruito. È per questo che non la sente più sua quando la vede ballare, «con le gambe nude», «coi capelli in disordine» e con la bocca in «un sorriso largo e fermo»;⁵⁷⁸ ed è sempre per questo motivo che sembra rifiutarla quando apprende della notte di passione che la ragazza ha trascorso con Guido.

Allo stesso modo anche Guido ha costruito un'immagine di lei, alla quale però Sergia non può più aderire, proprio a causa degli eventi che la vedono coinvolta: i colpi di rivoltella di Max che le colpiscono il seno. Si tratta, infatti, di una ferita simbolica, perché le impedirà di allattare, rendendo impossibile ciò che poco prima Guido ha immaginato pensando a lei:

Ma guardandola ancora, mentre il vento le apriva la camicetta scoprendole una mammella sino al capezzolo (e lei non se ne accorgeva o non se ne curava), gli accadde d'immaginarla con una creatura in braccio e con la mano che andava al seno, a prendere quel capezzolo per offrirlo alla tenera bocca innocente.⁵⁷⁹

Gli spari di Max, allora, rispondono – così come gli altri accadimenti – a una logica fatalistica che colpisce il corpo della donna proprio nel punto che, simbolicamente, rappresenta la maternità. Sergia, d'altro canto, avverte per se stessa un certo istinto materno, e lo rivela a Guido quando gli confida che non riuscirebbe mai ad abortire. La rivelazione di Sergia e la consequenzialità fra l'immagine fantasiosa di Guido e la violenza dello sparo instaurano una sorta di *climax* tensionale che ha il suo culmine nell'immagine di Sergia stuprata, ferita, mutilata e cosparsa di sangue, un'immagine che ha sancito la perdita della sua verginità (e della sua fanciullezza), mettendo fine alle proiezioni che i personaggi maschili hanno costruito su di lei.

In una lettura allegorica del romanzo, è stata avanzata la possibilità che Sergia simboleggi, nelle intenzioni dell'autore, l'Europa,⁵⁸⁰ che, proprio come la fanciulla, appariva all'epoca violata e mutilata. Tuttavia, per lo statuto stesso della narrativa quarantottiana non credo che una lettura allegorica di questo tipo sia giustificata: Sergia non è l'unica donna nella produzione letteraria dell'autore a essere vittima della violenza

⁵⁷⁸ Ivi, p. 267.

⁵⁷⁹ Ivi, p. 809.

⁵⁸⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Non è vita la «calda vita»*, in ID., *Saggi*, cit., p. 1278.

maschile, come ha mostrato l'esempio di Lidia e, come si vedrà, quello di Nerina, un emblematico personaggio de *Gli anni ciechi*. La reiterazione dell'uso della violenza da parte degli uomini nei confronti delle donne è così sistemica nell'opera di Quarantotti Gambini da impedire di immaginare una correlazione tra Sergia e l'Europa ne *La calda vita*, anche perché tale correlazione avrebbe come unico appiglio lo sfondo storico del racconto.

Dalla disamina dei nodi ermeneutici del romanzo è stato tenuto fuori Max, e si tratterebbe di un triste e ingiusto destino, visto che si tratta di un personaggio connotato dal timore di essere repellente e, per questo, di venire rifiutato. La sua bruttezza, infatti, è costantemente richiamata e continuamente contrapposta alla bellezza di Fredi e di Sergia. A farlo, in più di un'occasione, è lo stesso Max, che si riconosce «brutto» e «misero»,⁵⁸¹ incarnando gli aneliti di morte presenti nel romanzo, come mostrano le scelte che compie: il tentativo di appiccare il fuoco alla villa e gli spari con i quali ferisce Sergia. Quest'ultimo atto scellerato, però, acquista profondità dal momento in cui si scopre che Max è stato violentato dal padre della giovane, evento a cui segue il desiderio del ragazzo di vendicarsi di quel sopruso: «umiliarlo, togliergli qualcosa, la cosa che poteva avere più cara».⁵⁸² Nella smania successiva ai colpi di pistola che hanno colpito Sergia, a Max sembra quasi «di avere sparato a Oscar»,⁵⁸³ in una sovrapposizione tra padre e figlia che, però, dura poco. Anche Max, come Sergia, si ritrova a pensare che «è accaduto quello che doveva accadere»⁵⁸⁴ e ha l'impressione di aver ritrovato un equilibrio proprio in quella scellerata violenza. Ma in questa impressione di ritrovato equilibrio si fa immediatamente strada la preoccupazione per Sergia, il timore di averla uccisa. Max, dunque, è violento ma non è cattivo, anzi sommuove un sentimento di *pietas*, che impone una sincera compassione e non una ferma condanna. Non concordo, dunque, con quanto afferma Stampalia quando scrive che è un personaggio insopportabile,⁵⁸⁵ perché in fondo Max sembra una vittima della crisi morale che coinvolge tutta la società.

⁵⁸¹ C'è un passo in particolare, alla fine del romanzo, quando Max, durante un colloquio con Sergia, pensa: «Gli altri giocheranno con te; tutti, sì anche Fredi, tutti; soltanto io, io brutto, io misero, io povero, ti ho amata e ti amo come nessuno potrà amarti». P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 760.

⁵⁸² Ivi, p. 740.

⁵⁸³ Ivi, p. 814.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 813.

⁵⁸⁵ A. STAMPALIA, «*La calda vita*», «Pagine istriane», cit., p. 127.

La violenza che il personaggio subisce da parte del ricco e affascinante Oscar è, infatti, l'ultimo pezzo di una trappola – fisica sociologica e ambientale – dalla quale il meschino e misero Max non solo non riesce a uscire, ma continua a chiudersi in un'estrema autocondanna, che si risolve nel deciso rifiuto di cambiare le proprie condizioni esistenziali. Max rifiuta di cambiare vita anche quando Guido gli offre l'opportunità di esperire una condizione economicamente più agiata, offrendogli un assegno. Distruggere l'assegno e sparare a Sergia sono due atti complementari, che in una sorta di profezia che si autoavvera consegnano il personaggio al suo destino d'infelicità. È Max, pertanto, il personaggio su cui si consuma il dilemma del libero arbitrio. L'incertezza del suo destino alla fine del romanzo corrisponde, nella temperie storica in cui il libro è ambientato, all'incertezza del destino dell'umanità. La mancanza di una conclusione sembra, così, essere una vera e propria dichiarazione di poetica.

IV.2.5. Una società in miniatura

La parte che riguarda i giovani sull'isola è sicuramente il cuore pulsante del romanzo: lì convergono, come si è visto, i nuclei ideologici più importanti e i significati di cui il libro si fa portavoce. Bisogna, però, perlomeno provare a chiarire il perché, per raccontare la storia dei ragazzi, Quarantotti Gambini ha avuto bisogno di coinvolgere anche gli adulti. Per far questo, è necessario preliminarmente distinguere fra gli adulti che partecipano, seppure in maniera antagonista, al romanzo e coloro che, al contrario, vengono solo evocati attraverso i ricordi, i pensieri e le riflessioni degli altri personaggi. Nel primo gruppo rientrano sicuramente Bruno, Liuli e, in misura minore, Silvia; mentre al secondo appartengono Oscar e Anita. Se è vero, come rileva Scrivano, che gli adulti de *La calda vita* compongono «un grande affresco della società triestina – e in particolare degli strati altoborghesi – lungo gran parte della prima metà del secolo»,⁵⁸⁶ è vero anche che la stereotipizzazione sociale offre, innanzitutto, alcuni spunti importanti per comprendere i comportamenti dei giovani.

Liuli, la sorella maggiore di Sergia, viene da quest'ultima costantemente evocata ma il loro rapporto conosce un'interruzione – provocata da una profonda disillusione – nell'ultima parte del romanzo: è questo che trasforma un legame simbiotico in una problematica interdipendenza. Il rapporto amorevole tra sorelle – Sergia, ad esempio,

⁵⁸⁶ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., pp. 47-48.

ricorda che ogni sera Liuli le dava un bacio prima di dormire – conosce un primo momento di arresto quando Sergia vede Liuli baciare Giorgio, fino al distacco definitivo provocato dalla distanza che Sergia avverte rispetto alle modalità di esistenza di Liuli.⁵⁸⁷ A un primo livello di lettura, infatti, Liuli è la rappresentante più importante di quel mondo dorato, ma futile e vuoto, dell'alta borghesia triestina. Si è già detto del suo sostanziale disinteresse verso la guerra imminente, disinteresse che trova un corrispettivo nell'apparentamento al fascismo, dettato non da personale convinzione ma dalla pressione sociale. Viziata, narcisista e vittima di un invalidante egotismo, a una prima lettura Liuli non è un personaggio positivo. Tuttavia, Quarantotti Gambini è attento a mitigare la negatività con la consapevolezza del personaggio che avverte il bisogno di apportare un cambiamento rispetto alla propria dimensione esistenziale. Nella sorte comune a tutte le figure femminili della narrativa quarantottiana, Liuli cerca un appiglio in un uomo, nel suo caso in Bruno, instaurando una sorta di segreta e sotterranea invidia nei confronti di Sergia che, attraverso il figlio di Bruno, esperisce un avvicinamento all'amore come comunanza spirituale e non meramente fisica. Proprio Bruno è, del resto, il personaggio su cui si consumano i pensieri di Liuli che, diversamente rispetto alla massa che la circonda, ammette di trovarlo «talmente simpatico e intelligente, e interessante, e vivo, e persino mondano, da rinunciare a danzare per trascorrere [...] quasi tutta la notte con lui discorrendo».⁵⁸⁸ Nulla, in questa descrizione, è casuale, né la scelta degli aggettivi né il modo in cui viene reso noto l'interesse di Liuli per Bruno. Anzi, tale interesse si pone quasi come un atto di ribellione nei confronti del gruppo sociale al quale la ragazza appartiene, che, al contrario, connota Bruno in termini negativi e perfettamente antitetici a quelli usati dal narratore nella restituzione dei pensieri di Liuli. La giovane investe Bruno di una funzione svelatrice delle menzogne trincerate nel suo mondo dorato, degli inganni nei quali si rende conto di vivere, fino a provare una certa delusione verso se stessa:

Incontrandolo, come spesso le accadeva, in strada o tra conoscenti – distanti le pupille fredde – non avrebbe mai supposto che Bruno potesse essere così, tutto cose, pieno d'idee e di impulsi: con un gusto di vita talmente suo, e penetrante e largo, e godibile, contagioso, da darle una certa

⁵⁸⁷ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 823.

⁵⁸⁸ *Ivi*, p. 302.

sensazione, se non la misura, della vuotaggine delle persone ch'erano state sino allora sue amiche, e persino – cosa che non le era mia accaduta – un'insoddisfazione di sé». ⁵⁸⁹

L'incontro con Bruno è per Liuli l'uscita dalla favola della sua vita, fatta di feste e lussi sfrenati, un incontro che la restituisce alla realtà, facendole percepire l'esistenza di «qualcos'altro», ⁵⁹⁰ che la giovane non conosce e che inizia a cercare strenuamente, consapevole che le resterà inconoscibile. Un destino che sembra già scritto, contrapposto alle potenzialità del destino di Sergia, ancora in tempo per raggiungere, tramite Fredi, «tutto ciò che Bruno le aveva fatto presentire e intravedere». ⁵⁹¹ Una sovrapposizione che Liuli compie dunque tra Bruno e Fredi, tra il padre e il figlio, da lei però visti come mezzi, come vettori di un cambiamento che anela per se stessa e presagisce per Sergia. Liuli non diviene un personaggio positivo, non trova quel «qualcos'altro», però il fatto stesso che ha mostrato di avere compassione di se stessa e di avere teso a un'altra, più sincera, possibilità di esistenza la salva dalla condanna. Così come è accaduto per Max, anche su Liuli domina la fatalità, il peso di un destino che non la fa emergere dal ruolo sociale al quale è relegata, nonostante i dubbi – egoisticamente introflessi – che la attanagliano.

In questa ricostruzione psicologica di un'intera società, Bruno si pone in una posizione altra. Di Bruno il narratore parla tanto: l'autore restituisce al lettore tutta la complessità di cui questo personaggio è portatore tanto che, forse, è proprio questa la nota stonata. I dettagli sulla sua vita sentimentale, sulla sua gioventù, sulla sua famiglia di origine, i pensieri sul perché ci sia stata la guerra e il terrore per quella imminente, le sue riflessioni sulla ricchezza e sulla genitorialità, la risma delle sue conoscenze e delle sue letture sono sicuramente elementi che nell'amalgama complessivo del romanzo sono un di più, di cui non pare esserci veramente bisogno. A meno che, ed è quello che sostengo, Quarantotti Gambini non abbia concepito Bruno come un personaggio 'sospeso' – dentro al racconto e allo stesso tempo fuori dalla storia raccontata – atto a inserire, in quella *summa* che è *La calda vita*, alcuni nodi cruciali della poetica e dell'esistenza dell'autore. Sembra, infatti, che Quarantotti Gambini si serva di Bruno per restituire una parte delle sue conoscenze e dei suoi interessi: ciò spiega, ad esempio, perché viene detto più volte che

⁵⁸⁹ Ivi, p. 326.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 327.

⁵⁹¹ Ibid.

Bruno ammira il poeta Saba, pur non conoscendolo personalmente, e perché più tardi vengono nominati Tolstoj, Melville e Stendhal.

Bruno, inoltre, introduce nel romanzo anche uno dei nuclei tematici più cari all'autore: la tensione all'incesto. Molte delle pagine a lui dedicate, infatti, fanno riferimento, in analesi, al suo rapporto con la sorella minore Anita, presenza che diviene costante nella sua vita quando la ragazza lo cerca per informarlo – secondo le più consuete norme borghesi – che il padre ha intenzione di escluderlo dal testamento, a causa della sua vita da artista a Parigi. Da quel momento Anita influenza alcune fondamentali scelte di Bruno: è proprio la sorella, infatti, a indirizzarlo verso Silvia ed è sempre Anita che, dopo averlo idealmente riportato a casa, lo spinge a tornare a Parigi per dedicarsi alla pittura. Sembra quasi che Anita sia il *deus ex machina* dell'esistenza di Bruno e, in un certo senso, continua a essere presente anche dopo la morte avvenuta durante la Grande Guerra a causa di una malattia. Nella delineazione di un rapporto tra fratello e sorella tanto amorevole, nel capitolo XXXVI della prima parte, in una delle analesi sul passato a Vienna di Bruno, viene messa in risalto una forte e decisa tensione sessuale, estranea all'affettività finora descritta:

Sebbene fosse una ragazza cui non poteva legarlo altro che tenerezza, egli non riusciva a proibirsi d'immaginarla nell'acqua coi seni acerbi sulla sua grazia gracile, segnata sul ventre dalla piccola cicatrice infantile di quando era stata operata d'appendicite.⁵⁹²

A questo interessamento segue un gesto audace di Anita che, prima di andare via, lo bacia sulla bocca: «erano due labbra tenere, di bambina; ed egli aveva ancora l'impressione di sentirle quando lei fuggiva giù per le scale».⁵⁹³ Un bacio tra fratelli che riporta la memoria a una trovata narrativa spesso utilizzata da Quarantotti Gambini: basti pensare a *La casa del melograno*, in cui l'unione di Luisa e Guerino viene fermata giusto in tempo dalla rivelazione dell'inconsapevole padre; oppure al bacio fra i fratellastri Berto e Lidia ne *L'onda dell'incrociatore*. Ma a questi esempi possono essere aggiunti altri momenti, meno evidenti, dell'opera quarantottiana in cui la scoperta di una parentela impone un cambiamento del ritmo narrativo: così ne *La rosa rossa* paradigmatico è il legame di Basilia con Paolo, sostituito dopo la morte da quello con Andrea che si scopre essere il fratellastro del defunto conte; e così, ne *Le trincee*, Paolo e Norma che, pur

⁵⁹² Ivi, p. 222.

⁵⁹³ Ivi, p. 225.

coinvolti l'uno dall'altra, non sanno di essere cugini.⁵⁹⁴ Bruno, allora, sembra esercitare una precisa funzione di rimando autoriale, incarnando alcune delle ossessioni narrative di Quarantotti Gambini.

La centralità di Bruno è confermata dalle conseguenze che la sua morte ha nel romanzo. Perdendo Bruno, Liuli perde l'accesso a quel «qualcos'altro»; e Silvia e Fredi vengono lasciati soli, riportando la giovane moglie a una situazione prematrimoniale che, in fondo, non è molto diversa da quella matrimoniale, come spiega Guido: «E quella mancanza costante della presenza del marito accanto a Silvia, gli faceva trovare, addirittura, abbastanza naturale ch'ella fosse vedova. Pur così giovanile e graziosa, Silvia non aveva avuto in sé da sempre qualcosa della vedova?».⁵⁹⁵ La morte di Bruno, invece, offre a Fredi la possibilità di crescere. Emblematico, a tal proposito, è il momento in cui Fredi inserisce il padre fra gli 'strumenti' da adottare per diventare un «vero uomo»:

«Devo vivere, – si riprometteva Fredi al buio, – non solo per il bene mio, ma per quello di tutti gli uomini. E ascolterò più spesso anche quello che mi dice papà, e guarderò i suoi disegni di Longchamps e del Prater quando me li mostrerà, li guarderò a lungo per fargli piacere, e non mi seccherò più quando mi parlerà di Parigi. Devo diventare un vero uomo, in tutto; ma non da vecchio, devo esserlo da giovane: al più presto, al più presto possibile!»⁵⁹⁶

È chiaro che guardare i disegni del padre e passare più tempo con lui è un proposito che acquista senso solo nella scelta di adottare il genitore come modello, come punto di riferimento per la propria crescita personale. Fredi, però, non sa che il padre, a questo punto del romanzo, è morto: il lettore che ne ha già appreso la notizia realizza, dunque, che i propositi di Fredi diventano irrealizzabili a causa della dipartita del genitore. Nonostante le buone intenzioni, la sua crescita si complica, venendo a mancare uno dei tasselli che il personaggio stesso riconosce come fondamentali. Su Fredi si consuma un interrogativo che non trova soluzione nel romanzo perché di fatto egli dovrà scegliere se sostituirsi al padre, crescendo, o restare intrappolato nella propria adolescenza, a causa della mancata possibilità di emulazione / smarcamento dalla figura genitoriale maschile.

È la lotta fra il destino e il libero arbitrio, la lotta che per Fredi è ancora possibile dopo la morte di Bruno. Invece, chi appare ancora una volta senza alcuna via di uscita è Max, che sa di non poter diventare un vero uomo – il peso della predestinazione di cui si è già

⁵⁹⁴ Ne *Le trincee* si parla del legame estremamente affettuoso di Marco, zio del protagonista, nei confronti di Norma ma successivamente viene svelato l'arcano: lo zio Marco è il padre di Norma.

⁵⁹⁵ ID., *La calda vita*, cit., p. 804.

⁵⁹⁶ Ivi, p. 758.

parlato –, perché la violenza subita da Oscar lo porta a chiedersi se debba cercare se stesso fra gli «animali cui si paragonano gli uomini, oppure tra quelli cui somigliano le femmine».⁵⁹⁷ L'ambiguo, violento e manipolatore Oscar è la nemesi di Max che, sulla violenza subita, continua a interrogarsi e a chiedersi come mai non si fosse ribellato, «ma «si era abbandonato, accogliente».⁵⁹⁸ Il giovane, a posteriori, collega ogni avvenimento negativo della sua vita a quel momento e trova nella violenza di Oscar le tracce della propria meschinità. Oscar è, dunque, il catalizzatore della crisi morale e della cattiveria. Se a Max – un quasi assassino – e a Liuli – persa e perduta – Quarantotti Gambini concede delle giustificazioni, a Oscar non concede nessuna attenuante. Su di lui, del resto, cala lo stigma già quando viene vagamente descritto come il responsabile della morte della madre di Sergia e Liuli,⁵⁹⁹ facendo sì che la sua esistenza narrativa sia un nucleo in cui confluiscono plurimi significati di violenza.

IV.2.6. La calda vita e Neve a Manhattan

La calda vita, come in parte anticipato, è un romanzo ricco di riprese e rimandi con gli altri testi di Quarantotti Gambini. Nell'opera, ad esempio, sono molti e vari i riferimenti all'America, un luogo al quale tendono l'autore e i suoi personaggi, vista la frequenza con la quale compare nei romanzi di Quarantotti Gambini. Prima de *La calda vita*, come si è detto, una rappresentazione dell'America viene fornita anche ne *L'onda dell'incrociatore* dove, più idealizzata che reale, appare legata al padre di Ario.

Ne *La calda vita*, però, i riferimenti all'America sono decisamente più espliciti, precisando l'atmosfera sognante vissuta da Ario ed Eneo. L'aspetto interessante del romanzo del 1958 risiede nel fatto che l'immagine dell'America viene costruita sulle note di viaggio raccolte dall'autore durante la visita compiuta nel 1939, e poi riportate negli appunti che sarebbero stati pubblicati postumi con il titolo *Neve a Manhattan*,⁶⁰⁰ di cui Quarantotti Gambini scrisse la prefazione nel 1957, l'anno precedente alla pubblicazione de *La calda vita*. Così, l'esperienza americana di Guido è presa in prestito – non senza un'attenta costruzione narrativa – da quella dell'autore.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 739.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 671.

⁵⁹⁹ Ivi, pp. 290-298.

⁶⁰⁰ Le note e le citazioni successive saranno tratte da P. A. Quarantotti Gambini, *Neve a Manhattan*, in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 1195-1338.

Nella finzione letteraria, Guido racconta la sua esperienza americana a Sergia, molto curiosa di conoscere un mondo e un tipo di vita completamente diversi dalla sua. La curiosità di Sergia e il lungo soffermarsi sui racconti analettici di Guido offrono già a Quarantotti Gambini il pretesto per il riuso di alcuni passaggi tratti dai suoi appunti. Solo per fare qualche esempio, si può citare un passo riguardante l'irruzione a bordo della nave – quella di Guido nella finzione, e quella di Quarantotti Gambini nella realtà – di «un ragazzo giornalista, casacca di flanella a scacchi con serratura lampo».⁶⁰¹ La ripresa fra i due testi è, in moltissimi punti, esatta: c'è il riutilizzo delle stesse parole, della stessa struttura sintattica, salvo poi diversificarsi per alcuni dettagli. Ne *La calda vita* si legge:

Strilloni, ancora; e hanno quasi tutti quella blusa a scacchi; e fotografi e signori dai lunghi passi elastici. E fattorini – quasi fanciulli – con scritte sul berretto. Poi, poliziotti e altri tipi: lenti, gravi, mascelle poderose, carnagione rosea, figure atletiche. Strette di mano, ripetute, e colpi sulla spalla.⁶⁰²

Mentre in *Neve a Manhattan*:

Strilloni, ancora; e hanno quasi tutti quella casacchetta a scacchi; e fotografi, e signori che non si sa chi siano. E fattorini – ragazzi giovanissimi – con una scritta sul berretto: WESTERN UNION. Poi, più gravi, appaiono poliziotti e altri tipi: mascelle potenti, carnagione rosa, figure atletiche. Strette di mano ripetute, e colpetti sulla spalla. Girano per la nave a gran passi.⁶⁰³

È chiaro che fra le due rielaborazioni dello stesso passo in testi diversi, per genere e destinazione, ci siano delle differenze, che possono essere riassunte nella scelta di un lessico più raffinato e nell'omissione di dettagli ininfluenti per la narrazione, conservati invece nel *reportage* il cui scopo primario è restituire la visione personale dell'autore sui luoghi visitati. Si legga la metafora «aria di diamante», così ripresa nei due testi: in *Neve a Manhattan*, «Cielo azzurrissimo di New York in un'aria di diamante. Lo corrono, come di primavera, grandi nuvole candide»; ne *La calda vita*, «Sopra, il cielo azzurrissimo in un'aria di diamante: e lo correvano, come di primavera, grandi nuvole candide».⁶⁰⁴ Si legga, ancora, la corrispondenza di ciò che Guido e l'autore osservano: in *Neve a Manhattan*, «casse sfondate, ancora, da buttare tra le immondizie»; ne *La calda vita*, «sfiorò casse sfondate».⁶⁰⁵ Alle immagini dell'ambiente si aggiungono anche le

⁶⁰¹ ID., *La calda vita*, cit., p. 548; *Neve a Manhattan*, cit., p. 1199.

⁶⁰² ID., *La calda vita*, cit., p. 548.

⁶⁰³ ID., *Neve a Manhattan*, cit., p. 1199.

⁶⁰⁴ ID., *Neve a Manhattan*, cit., p. 1201; *La calda vita*, cit., p. 550.

⁶⁰⁵ ID., *Neve a Manhattan*, cit., p. 1200; *La calda vita*, cit., p. 550.

sovrapposizioni fra le persone: la figura di un postino, presente nel *reportage* e nel romanzo, corrisponde: in *Neve a Manhattan*, «Un postino, borsa a tracolla, aria calma e trasandata [...]»; ne *La calda vita*, «Un postino, la borsa gonfia a tracolla, gli veniva incontro con l'aria trasandata e calma e il passo strascicato». ⁶⁰⁶ E quella di una donna, intenta a scendere da una macchina, presentata allo stesso modo in *Neve a Manhattan*:

Una signora scende da una macchina di lusso. Alta su tacchi inverosimili, in scarpette scollate nere quasi da ballo, con un abito blu di tulle che nei lunghi passi veloci ondeggiava fuori della pelliccia sulle gambe appena velate, come nude, mette un brivido di freddo e insieme d'ammirazione. ⁶⁰⁷

E ne *La calda vita*:

Da una macchina, una donna balzò sul marciapiede. Alta su tacchi inverosimili, in scarpette scollate quasi da ballo, con un abito blu di *tulle* che nei lunghi passi veloci le ondeggiava fuori della pelliccia sulle gambe appena velate, gli mise un brivido di freddo e insieme d'ammirazione. ⁶⁰⁸

Gli elementi di *Neve a Manhattan* che differiscono rispetto a *La calda vita* sono perlopiù elementi descrittivi, che non vengono recuperati nella narrazione, a cui si accompagna una difformità temporale che prevede l'utilizzo dell'imperfetto (ondeggiava) e del passato remoto (gli mise) nel racconto analettico di Guido e il presente per il *reportage*, un passaggio dunque dai tempi commentativi ai tempi narrativi, secondo la nota distinzione di Harald Weinrich. ⁶⁰⁹

Le scelte di Quarantotti Gambini, però, non si limitano alla sola ripresa di porzioni di testo dal *reportage* al romanzo, perché nella costruzione di Arna, un personaggio fondamentale per la crescita umana e spirituale di Guido, l'autore reimpiega i propri ricordi americani. Basta, ancora una volta, confrontare i due testi. Se ne *La calda vita*, Arna viene così presentata:

Aveva veduto danzare su un piccolo palcoscenico [...] una coppia di negri. [...], lei non ne mostrava più di sedici. Lei indossava i panni, forse i suoi autentici, di una ragazzetta negra di quell'età, un po' larghi e colorati [...]. Ma lei, così acerba, superava il compagno per l'estro veemente, che aveva sempre una sua grazia, anche in certo pimento di caricatura. Snella e nodosa,

⁶⁰⁶ ID., *Neve a Manhattan*, cit., p. 1200; *La calda vita*, cit., p. 550.

⁶⁰⁷ ID., *Neve a Manhattan*, cit., pp. 1202-1203.

⁶⁰⁸ ID., *La calda vita*, cit., p. 551.

⁶⁰⁹ Cfr. H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna, 1978.

coi muscoli visibili nelle lunghe gambe avana su cui ondeggiava la gonnella, si vedeva che si divertiva e si appassionava da morire, e osservarla era un incanto.⁶¹⁰

In *Neve a Manhattan* la descrizione della donna è molto simile:

Sopra un palcoscenico di Broadway si produce una giovane coppia di ballerini: lei potrà avere quindici, forse quattordici anni. [...] Vestita è anche lei: non nuda o seminuda come le ballerine di varietà bianche. E indossa proprio i panni, forse i suoi autentici, di una ragazzetta negra di quell'età, un po' larghi e colorati. [...] Ma lei, così acerba, supera il compagno per la freschezza dell'estro impetuoso e grazioso, e anche in certo pimento di caricatura. Snella e nodosa (coi muscoli visibili, da ragazzo, nelle lunghe gambe avana su cui ondeggia la gonnella), si vede che si diverte e si appassiona da morire, si vede ch'è felice. E vederla è un incanto.⁶¹¹

È evidente quanto l'immagine della ballerina reale abbia ispirato l'immagine della ballerina del romanzo, ma è la portata di questa ispirazione a dover necessariamente essere considerata. In *Neve a Manhattan* questo resta un momento, uno spettacolo a cui si assiste e su cui si fanno delle considerazioni; ne *La calda vita* questo è solo il preludio a un personaggio più volte presente nel romanzo.

Nella finzione narrativa, al momento di questa descrizione, Arna non ha ancora un nome, è poco più di un ricordo. Nel XIX capitolo, però, il narratore presenta parte della storia personale della giovane, equiparandola allo statuto dei personaggi principali. Gli episodi che si riferiscono alla ballerina nel romanzo, però, non sono completamente frutto di invenzione, ma prestati dalla realtà, soprattutto per quanto riguarda un momento in particolare: l'aver assistito al «linciaggio di un negro».⁶¹² Arna osserva l'evento nella finzione romanzesca, ma Quarantotti Gambini raccoglie le testimonianze di questo episodio dalla sua visita americana. Nel *reportage*, infatti, l'evento viene raccontato da una ragazza texana, riportato poi all'autore da un compositore viennese. I particolari dei due racconti sono gli stessi: le guance tagliate «dall'alto in basso a colpi di rasoio», ridotte a «corde sanguinolente».⁶¹³ Insieme alla descrizione delle atrocità, nel *reportage* l'autore riporta la testimonianza di un'altra ragazza, secondo la quale «quelli ch'erano stati a vedere [...] andarono poi in cerca di donne. Si erano sentiti venir voglia di fare all'amore».⁶¹⁴ Tali racconti vengono tutti immessi ne *La calda vita*, uniti nelle parole di Arna. Alla fine del XX capitolo della terza parte, infatti, si legge:

⁶¹⁰ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., pp. 552-553.

⁶¹¹ ID., *Neve a Manhattan*, cit., p. 1208.

⁶¹² Ivi, p. 1251.

⁶¹³ ID., *La calda vita*, cit. pp. 576-577.

⁶¹⁴ ID., *Neve a Manhattan*, cit., p. 1252.

Guardavo il negro e le ginocchia mi si piegavano. Ma non era stanchezza. Ero tutta greve di caldo, dentro. [...] Sentivo sempre più caldo. Non potevo resistere. Le ginocchia mi si piegavano, e guai se guardavo il negro con quel buco più nero di lui, da cui gli si svuotava il sangue. La testa mi doldeva. Avevo voglia. Avrei morso l'aria, mi sarei rotolata sugli asfalti, avrei fatto all'amore con un albero.⁶¹⁵

Quarantotti Gambini recupera, dunque, l'episodio che gli è stato raccontato durante il viaggio in America e lo trasla, nella finzione, su Arna, ampliando nella narrazione il racconto relativo al comune desiderio di fare l'amore dopo aver assistito alla violenza.

Il legame fra i due testi è tanto coerente che le parole di Arna potrebbero far parte dell'episodio raccontato in *Neve a Manhattan*. Tanto più perché un'ulteriore corrispondenza è evidente quando Guido chiede ad Arna quanti anni avesse nel momento in cui ha assistito al linciaggio e ha fatto l'amore con un uomo bianco, e la ragazza risponde che ne aveva «quattordici, quindici, non so».⁶¹⁶ Così, nel romanzo viene ristabilito l'unico punto di dissonanza fra i ritratti della ballerina del *reportage* e quello di Arna ne *La calda vita* – la ballerina ha infatti quattordici, quindici anni, e Arna sedici al tempo della conoscenza con Guido – dando quasi l'impressione che possa trattarsi dello stesso personaggio, poi cresciuto.

Si tratta di un processo narrativo molto interessante perché impone di riflettere sul fitto concatenamento fra testi diversi, che dimostra il procedere di Quarantotti Gambini intorno a nuclei già esistenti. Costruendo il personaggio di Arna sulla rielaborazione di un proprio ricordo, l'autore ne modifica senz'altro il significato, ma ne manifesta la parentela. Il riutilizzo appare tanto più importante perché, come si è accennato, Arna non è affatto un personaggio secondario, in quanto è il mezzo attraverso cui si affina la riflessione di Guido sui concetti di 'destino' e 'fatalità', i temi portanti del romanzo. Quarantotti Gambini, infatti, raffigura Guido mentre pensa agli eventi della sua vita che lo hanno portato direttamente ad Arna, ma anche a cosa sarebbe stata la sua vita senza di lei.⁶¹⁷ È ancora Arna che compare nei pensieri del personaggio dopo che quest'ultimo ha fatto l'amore con Sergia, quando quest'ultima, spinta dall'esperienza sessuale, si sente in comunione con l'altra donna della vita di Guido. Anch'egli è così indotto ad operare una sorta di sovrapposizione:

⁶¹⁵ ID., *La calda vita*, cit., pp. 576-577.

⁶¹⁶ Ivi, p. 576.

⁶¹⁷ Ivi, p. 647.

Era Arna ed era Sergia; qualcosa della negretta sembrava fosse davvero in lei; ma c'era in Sergia ben di più. E Guido capì, da quello stesso desiderio di lei d'identificarsi con Arna, ch'ella poteva indovinarlo – pensieri e istinti – sino in fondo.⁶¹⁸

L'importanza di Arna nel romanzo è chiara: la donna viene posta come significazione stessa del destino, come momento imprescindibile nella vita di Guido, come la mano che lo ha, in fin dei conti, condotto da Sergia. Per questo motivo non può non essere senza significato che il ritratto, imponente, di Arna sia costruito intorno a quello che rappresenta nulla più che un momento *en passant* del *reportage* americano.

IV.3. SOTTO IL SEGNO DI UMBERTO SABA

IV.3.1. Per un'ipotesi di mascheramento autobiografico

Se questi sono i nodi concettuali e i nuclei tematici più importanti del romanzo non si può non indagare il libro anche nella sua componente autoriflessiva, volutamente taciuta fino a questo momento. Nella disamina appena compiuta, infatti, non è stato preso in considerazione Giorgio, personaggio fondamentale, anche se esterno alla storia in quanto al di fuori del gruppo dei giovani e al di fuori del gruppo degli adulti. Giorgio compare per la prima volta nei capitoli XII-XIII del *Primo giorno* che costituiscono un 'a parte' della narrazione e appaiono legati al capitolo ancora precedente, l'XI, in cui si racconta del primo bacio di Sergia. Il pretesto narrativo per inserire Giorgio nel romanzo è, infatti, connesso proprio all'esperienza sessuale e sentimentale di Sergia, i cui pensieri sono così riferiti dal narratore:

L'altro era un giovane di trent'anni, il quale si trovava imbarcato come aiutante medico. Indossava la divisa bianca degli ufficiali, che si confaceva alla sua figura un po' esile. La sua pelle, sul viso, aveva quell'abbronzatura piuttosto livida che prendono certe persone brune un po' pallide. Pallido [...] egli sembrava davvero; ma era – come Sergia osservò parlandone a Liuli – un pallore «intelligente». Intelligente, tra le palpebre ch'egli spesso socchiudeva, come per raccogliere i pensieri o per riafferrare un ricordo, erano anche gli occhi, che gli splendevano scuri.⁶¹⁹

La prima descrizione di Giorgio punta a indicare chi è, a fornire qualche caratteristica sul suo aspetto fisico e, attraverso queste, alcune impressioni sul suo carattere, tra cui spicca subito l'intelligenza. E l'intelligenza, in un'accezione prettamente culturale, è effettivamente la cifra caratteristica di cui Giorgio nel romanzo si fa portatore. È infatti attraverso la sua intelligenza che egli esercita una funzione pedagogica su Guido, del

⁶¹⁸ Ivi, p. 774.

⁶¹⁹ Ivi, p. 78.

quale si scopre essere stato compagno di scuola. Significativamente, le parole di Sergia e Guido concordano nella restituzione dello stesso aspetto della personalità di Giorgio, descritto anche dal punto di vista di Guido come «un ragazzo esile dagli occhi bruni intelligenti», e cioè il compagno «che sapeva e capiva più cose d'ogni altro, come se avesse già visto più in là di quanto l'età non conceda agli adolescenti».⁶²⁰

Nel raccontare l'amicizia fra Giorgio e Guido, Quarantotti Gambini sceglie di mostrare, tramite Giorgio, referenze culturali indicate dalla critica come modelli: *L'idiota*, *Delitto e castigo*, *I fratelli Karamazov*, *Guerra e pace*, e ancora Vauvenargues, Chamfort, Guicciardini, La Roche-foucauld, Montesquieu, Leopardi, La Bruyere, Machiavelli. Non è la prima volta che ciò avviene: anche del conte Paolo, ne *La rosa rossa*, veniva restituito l'orizzonte culturale e, ne *La calda vita*, a ben vedere, un'analogha funzione ha anche Bruno; però nel caso di Giorgio la sovrapposizione culturale giunge a un tutt'altro livello di completezza, perché egli è uno scrittore che, nella finzione narrativa, è in procinto di scrivere un romanzo «che gli si svolgeva dentro imponendogli d'essere scritto».⁶²¹ Vale la pena richiamare a questo proposito ciò che Quarantotti Gambini spiega a Saba sul proprio modo di lavorare quando si trova a dover giustificare la tragica conclusione de *L'onda dell'incrociatore*:

Ma, in un certo senso, non è dipeso da me. Non l'ho fatto di proposito. Vedevo le cose svolgersi e le descrivevo, come quei cronisti sportivi che assistono a una partita o a una gara e ne fanno contemporaneamente il racconto al microfono. È che io ho, almeno nei momenti migliori, l'impressione esatta e lucida di scrivere cose vere, che stanno accadendo. In questo senso, non invento nulla. Il primo a crederci sono io, e devo dire le cose come sono.⁶²²

Da questa dichiarazione, che tra l'altro risale al 1953 quindi poco dopo la prima stesura de *La calda vita*, è chiaro come Quarantotti Gambini creda in uno spontaneo verificarsi dell'azione narrativa, lo stesso credo riferito nel testo a Giorgio. Anche Scrivano, del resto, ha rilevato che nei pensieri di Giorgio si nasconde una sorta di dichiarazione di poetica dell'autore,⁶²³ per il critico particolarmente evidente in un proposito del personaggio che, rivolgendo la propria attenzione a Sergia e Liuli, sente che «avrebbe

⁶²⁰ Ivi, p. 535.

⁶²¹ Ivi, p. 639.

⁶²² Quarantotti Gambini a Saba, 6 settembre 1953. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 118.

⁶²³ Cfr. R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 57.

raccontato anche di loro, o in quel romanzo, ch'egli non conosceva tutto, e che tuttavia esisteva già [...]; oppure in un altro, in cui c'era forse il seguito di quella prima storia».⁶²⁴

Si può, a questo punto, parlare di un'operazione metanarrativa: Giorgio è un romanziere, o comunque si appresta a esserlo, scrivendo nella finzione narrativa un romanzo e calcando su credenze e credi poetici che rispecchiano, in qualche modo, l'autore reale. Insomma, un romanziere scenico che fa da portavoce all'autore.

La sua funzione, però, non si esaurisce solo nel riportare alcuni degli autori più cari allo scrittore né nel dichiararsi come autore al posto dello stesso Quarantotti Gambini, perché lo scrittore istriano fa di più: si confonde con Giorgio, non solo da un punto di vista strettamente culturale, ma anche propriamente biografico. Il capitolo XXVII della terza parte è, di questo, il perfetto esempio. Il narratore racconta in analesi la storia di Giorgio, e nel farlo cita gli studi di quest'ultimo che, pur non essendo laureato in Giurisprudenza come l'autore (Giorgio studia medicina a Firenze), sono stati però «infiacchiti e intralciati [...] dagli interessi letterari che lo portavano a frequentare gli scrittori della rivista “Solaria” più che i compagni di facoltà».⁶²⁵ Non servono sforzi di memoria: la rivista «Solaria» è la prima rivista ad aver accolto Quarantotti Gambini con i racconti de *I nostri simili*,⁶²⁶ rivista alla quale l'autore era arrivato, proprio come Giorgio, «presentato a Eugenio Montale da una lettera di Saba».⁶²⁷ A questo dettaglio si deve aggiungere anche il fatto che il narratore spiega che Giorgio ha scritto alcuni racconti giovanili che «non aveva neanche tentato di far pubblicare in “Solaria” e dei quali non aveva mai fatto cenno nemmeno a Montale e a Vittorini».⁶²⁸ Prima de *I nostri simili*, prima dell'esordio sulle pagine della rivista di Carocci, Quarantotti Gambini ha scritto una novella, *Ritornerà*, pubblicata sul «Pensiero» di Bergamo nel 1927,⁶²⁹ alla quale non accenna nella sua esperienza solariana. Si tratta di una suggestione, ma nei racconti di

⁶²⁴ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 640. La prima storia, quella di cui parla e di cui scrive Giorgio nel romanzo, è la storia di Renata, personaggio vivo *in absentia* attraverso le parole di tutti gli altri personaggi.

⁶²⁵ Ivi, p. 633.

⁶²⁶ Si può leggere nella lettera di Saba a Quarantotti Gambini del 17 luglio 1930, nella quale Saba dice di non avere ancora spedito la novella [*I tre crocefissi*] a Montale, dicendo che presto avrebbe rimediato. Cfr. U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 8. A ricordare la vicenda è anche Giorgio Baroni nel suo profilo biografico di Quarantotti Gambini nell'articolo *Per una rilettura di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «La Nuova Ricerca», cit., p. 303.

⁶²⁷ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 633.

⁶²⁸ Ibid.

⁶²⁹ Cfr. G. BARONI, *Per una rilettura di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «La Nuova Ricerca», cit., p. 305.

Giorgio mai presentati a Vittorini e a Montale si può scorgere la traccia della novella edita su rivista dal diciassettenne Pier Antonio. La consonanza biografica tra Pier Antonio Quarantotti Gambini e Giorgio, del resto, non si arresta alla rievocazione del clima fiorentino, ma prosegue anche nella rappresentazione, riferita al personaggio, della Trieste letteraria vissuta dall'autore, soprattutto attraverso la descrizione delle interazioni fra il personaggio e Umberto Saba. Dopo aver assunto la funzione di dedicatario e referente, il poeta triestino partecipa qui alla narrazione nel ruolo di se stesso: non ci sono stravolgimenti o finzioni letterarie, ma un ritratto rispondente alla realtà, in cui non mancano i riferimenti al mestiere di libraio antiquario, ai battibecchi con Carletto e alla latteria di Walter in cui il poeta era solito recarsi.⁶³⁰

Non è la prima volta che Saba entra attivamente nell'opera di Quarantotti Gambini: succede anche in *Primavera a Trieste*, ma in quel caso si tratta di un diario in cui narratore e autore coincidono, e il carattere testimoniale dello scritto fa sì che vengano rappresentate nella narrazione persone reali che hanno partecipato alla vicenda umana dell'autore. L'evocazione di Saba in *Primavera a Trieste* non può in alcun modo essere avvicinata a quella de *La calda vita*, a causa della diversità fra i due generi, che porta Saba ad entrare in uno come persona e nell'altro come personaggio. L'aspetto interessante, però, è che in entrambi i casi Quarantotti Gambini riporta lo stesso ricordo. Si tratta del momento in cui Saba affida all'autore alcune fra le sue cose più care, prima che scoppi la guerra. Se ne *La calda vita* si legge:

Giorgio seppe così che il poeta pensava di affidargli tutto ciò ch'egli aveva di più prezioso, nel caso che gli avvenimenti politici, e quelle persecuzioni che la guerra, scoppiando, poteva spingere all'estremo, lo costrinsero ad abbandonare la città.⁶³¹

In *Primavera a Trieste*:

Ed ecco la prima cosa che vidi, rientrando nella mia stanza in biblioteca, fu quel pacco sulla scrivania.

Compresi.

“Se le cose si mettessero male, se i tedeschi dovessero occupare Trieste”, mi aveva detto Saba l'ultima volta ch'ero stato a trovarlo, “io dovrò andar via all'istante...In tal caso, ricordati che manderò a te una copia di tutta la mia opera, nella sua lezione definitiva, come sono andato preparandola in questi anni...”⁶³²

⁶³⁰ «– Carletto! – gridò allora Saba, voltandosi verso il retrobottega [...]. – Due caffè, presto! Vai da Walter. C'è qui Giorgio». P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 623.

⁶³¹ Ivi, p. 627.

⁶³² ID., *Primavera a Trieste*, cit., p. 209.

Un'altra consonanza fra i due testi riguarda la presenza in entrambi del ritratto di Saba a opera di Vittorio Bolaffio, descritto con gli stessi termini. Ne *La calda vita* si legge: «Assieme, dimenticavo, riceverai la cosa più cara ch'io abbia: il ritratto fattomi da Vittorio Bolaffio...»;⁶³³ in *Primavera a Trieste*: «E mi aveva mandato, subito, il suo oggetto più caro: il ritratto fattogli da Vittorio Bolaffio».⁶³⁴

Le consonanze fra Giorgio e Quarantotti Gambini sono plurime, così come perfettamente rispondente al vero è la descrizione dei rapporti fra il personaggio e il poeta, fra il poeta e l'autore: tutto ciò rende possibile parlare di una vera e propria autobiografia mascherata, in cui il racconto finzionale risulta inscindibile dalla realtà biografica dell'autore. Tale ipotesi è ulteriormente verificabile anche tramite altre riprese biografiche nella storia di Giorgio, come il momento in cui Saba invita il personaggio ad accettare di essere uno scrittore:

– Quando ti deciderai a diventare anche per gli altri, – prosegui, – quello che già sei? Ti ho detto sin dalle prime volte che ci siamo incontrati [...] che tu sei uno scrittore. E io non m'inganno. Posso sbagliare, ma non in queste cose, le sento. Tu sei uno scrittore. Quando ti rivelerai?⁶³⁵

È impossibile non pensare al carteggio fra il poeta e Quarantotti Gambini, precisamente a una lettera del 9 marzo 1953, anch'essa coeva quindi alla revisione del romanzo, in cui Saba fa riferimento al fatto di aver capito subito, nell'incontro con Quarantotti Gambini, di trovarsi di fronte a uno scrittore. Tra la lettera e il romanzo a cambiare è naturalmente la modalità con cui Saba si esprime e la maturità del suo referente – Giorgio è agli inizi, mentre Quarantotti Gambini è negli anni Cinquanta uno scrittore affermato – ma non la sostanza.⁶³⁶

La rispondenza biografica viene rispettata anche per quanto riguarda il solo Saba. Infatti, il personaggio che lo rappresenta nel romanzo esprime convinzioni appartenenti al poeta reale. Ciò è evidente quando, riferendosi a Giorgio, dice di avere avuto il timore che «Freud, svelandoti troppe cose, e guarendoti forse dei tuoi complessi, finisse per dissolvere quella carica interna per cui ti sentivo scrittore».⁶³⁷ Questo concetto è frutto di una riflessione fra l'incompatibilità di poesia e psicoanalisi che, come è noto, Saba

⁶³³ ID., *La calda vita*, cit., p. 627.

⁶³⁴ ID., *Primavera a Trieste*, cit., p. 209.

⁶³⁵ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 628.

⁶³⁶ Cfr. Saba a Quarantotti Gambini, 9 marzo 1953. ID., U. SABA, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 110.

⁶³⁷ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 629.

conduce in un articolo intitolato *Poesia, filosofia e psicanalisi*, scritto per «La Fiera Letteraria» nel 1946.⁶³⁸

IV.3.2. Umberto Saba: la triangolazione di un rapporto

Se Giorgio è senz'altro il referente privilegiato di Umberto Saba, non è però l'unico personaggio che nel romanzo si relaziona al poeta. In maniera diversa, infatti, Saba esercita la propria influenza anche su Bruno e su Guido. Si tratta di un triangolo la cui punta centrale è senz'altro Giorgio, per la vicinanza affettiva e la consonanza biografica con l'autore; mentre accanto a lui figurano Bruno e Guido, vettori rispettivamente di una spontanea ammirazione e di un vero e proprio magistero.

Bruno è il primo personaggio a cui il nome di Saba viene accostato. Siamo nel XXXVIII capitolo della prima parte, quando il narratore avverte il lettore del fatto che il personaggio si sta interessando a un pittore e a un poeta, entrambi triestini e tra loro connessi, «ignorati dai più»:

Il poeta, prima ancora di leggerne i versi, lo aveva veduto, quasi conosciuto, in un ritratto fattogli dall'amico pittore: un uomo calvo e giovane dagli occhi azzurrini, contro uno sfondo azzurro di mare e di cielo su cui spiccava, piccola, una vela, e il pittore, d'altra parte, lo aveva ritrovato in una poesia dell'altro [...].⁶³⁹

La poesia in questione è *La brama*: il poeta e il pittore sono chiaramente Umberto Saba e Vittorio Bolaffio. Questa accurata descrizione del quadro da parte di Bruno precede, nel romanzo, il momento in cui Saba affiderà il ritratto a Giorgio. A differenza di Giorgio però Bruno non ha ambizioni letterarie, vorrebbe piuttosto costruire un'amicizia con lo scrittore triestino, come il narratore mostra quando afferma che «Umberto Saba era l'unico uomo di cui [Bruno] avrebbe desiderato essere amico».⁶⁴⁰ Bruno e Giorgio incarnano quindi due modi diversi di guardare al poeta, modi variamente presenti – e uniti – in Quarantotti Gambini, che di Saba era non solo discepolo ma anche amico.

Dopo questa prima apparizione, il poeta triestino viene nuovamente citato nel XIV capitolo della terza parte, stavolta da Guido, in una storia che però è mediata da Giorgio. Si tratta dei capitoli analettici in cui viene rievocata la storia personale di Guido, fra cui

⁶³⁸ U. SABA, *Lettere sulla psicoanalisi*, a cura di Arrigo Stara, SE, Milano, 1991, pp. 57-65.

⁶³⁹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, cit., p. 237.

⁶⁴⁰ Ivi, p. 238.

spicca come momento fondamentale della sua esistenza l'amicizia con Giorgio che, come si è accennato, gli permette di sviluppare e ampliare le sue conoscenze, tra le quali rientra anche Saba. Tra il capitolo che vede coinvolto Bruno e questo che vede invece coinvolto Guido, simile è il modo in cui il poeta viene presentato e introdotto nella narrazione, tramite cioè la citazione dei suoi versi: *La brama* nel caso di Bruno, e *Trieste* nel caso di Guido che, però, non li pronuncia direttamente, ma li ascolta proprio da Giorgio, *medium* della sua conoscenza culturale. Segno della forza esercitata dal poeta nei confronti di Guido è l'impressione in lui suscitata da un verso in particolare, tratto da *Cucina economica*: «In grande povertà è anche salvezza»,⁶⁴¹ un verso spesso ricorrente nei pensieri di Guido che lo adotta come un vero e proprio insegnamento. Significativamente, è lo stesso Guido a pronunciare i versi da *Nona fuga* che danno il titolo al romanzo: «Non sono quella che un tempo tu amavi, la calda vita?».⁶⁴² I versi, balenatigli in mente dopo la notte con Sergia, offrono l'opportunità al personaggio di ripensare all'immagine del poeta triestino: «Caro e grande Saba! Lo dicono spinoso, un uomo impossibile. È invece, forse, l'uomo più saggio e più disperato che si possa conoscere»,⁶⁴³ secondo una descrizione che avrebbe potuto tranquillamente essere pronunciata da Quarantotti Gambini.

Il procedimento narrativo che lo scrittore persegue ne *La calda vita* per introdurre il personaggio Saba, ossia la citazione dei suoi versi, non è però limitato solo a questo romanzo, perché è a ben vedere lo stesso procedimento utilizzato in *Primavera a Trieste*, dove Saba viene menzionato – nella pagina del 27 maggio – tramite i versi di *Distacco*.⁶⁴⁴

La visione di Giorgio, di Bruno e di Guido su Saba si incontra nello stesso punto: il riconoscimento del poeta triestino come un maestro, ai cui versi riferirsi nei momenti difficili o memorabili della propria esistenza. Questo, però, non è il punto di convergenza dei soli personaggi, ma è lo stesso in cui confluisce l'autore stesso. Quarantotti Gambini, come si è detto, riconosce esplicitamente la lezione morale esercitata da Saba in un articolo che avrebbe dovuto essere pubblicato su «La Fiera Letteraria»:

⁶⁴¹ Ivi, p. 539.

⁶⁴² Ivi, p. 779.

⁶⁴³ Ibid.

⁶⁴⁴ ID., *Primavera a Trieste*, cit., p. 296.

Ascoltare la lezione dell'uomo tra gli uomini, dell'incorreggibile generoso, del poeta imperterrito sino allo spasimo: la lezione letteraria e umana di Umberto Saba, nonostante tutte quelle che del Saba possono essere le intemperanze e le imprudenze.⁶⁴⁵

È evidente, allora, che Saba attraversa questo romanzo in un modo totalizzante perché Quarantotti Gambini non si limita a rappresentarlo da un unico punto di vista, ma diversificando la propria osservazione in tre diversi personaggi. Egli costruisce, così, un ritratto a tutto tondo che completa l'immagine di Saba presente negli altri suoi scritti, di natura testimoniale e giornalistica. Si tratta di una consonanza troppo evidente per non essere riferita, tanto più perché *Primavera a Trieste* e *La calda vita* sono quasi coeve nella stesura e nella revisione, smascherando l'avvenuto riconoscimento dei debiti, umani e letterari, contratti dall'autore con Saba.

IV.3.3. Umberto Saba: un'importante risorsa

La rappresentazione del poeta nel romanzo risponde, dunque, innanzitutto a un impulso prettamente letterario, perché includere Saba nella narrazione significa raccontare una parte importante della propria esperienza artistica: la scelta letteraria di Quarantotti Gambini, così come quella di Giorgio, si consuma anche grazie alla fiducia accordata dal poeta triestino. Ma i riferimenti a Saba si inseriscono in un discorso più ampio, che affonda le radici in quello che si potrebbe definire un vero e proprio bisogno retrospettivo. Le opere pubblicate negli anni Cinquanta, infatti, nascono tutte da questo bisogno: i romanzi del ciclo di Paolo, *Il cavallo Tripoli* e *Amor militare*, sono costruiti su un impianto biografico, così come scopertamente biografico è il diario di ricordi del maggio triestino, *Primavera a Trieste*. *La calda vita* è, fra questi, mediana: non è puramente biografica, ma l'autore è più volte citato, e più volte si cita.

Non soltanto personaggio, però, Saba rientra anche nella complicata scelta del titolo del romanzo, frutto di lunghe interlocuzioni tra l'autore e i collaboratori della casa editrice Einaudi. Quarantotti Gambini, infatti, propone svariati titoli, che è interessante citare perché indicativi dei nuclei concettuali più sentiti dall'autore, tutti afferenti alle sole

⁶⁴⁵ ID., *Svevo e Trieste*, in *Il poeta innamorato*, cit., p. 31.

vicende dei giovani sull'isola – *I giorni sull'isola*,⁶⁴⁶ *I giochi del cielo*, *Verrà il diluvio*, *Come alle origini*, *Dopo l'uragano*.⁶⁴⁷

In questa risma di titoli, figura anche *La calda vita*, come si è detto, un verso tratto dal componimento sabiano *Nona fuga*. Il titolo piace moltissimo in casa Einaudi, dove viene considerato quello «meglio intonato, alla pluralità delle vicende e al sentimento umano con cui sono raccontate».⁶⁴⁸ Poco dopo, però, Quarantotti Gambini mostra alcune perplessità e propone un nuovo possibile titolo: *Il terzo giorno salvati*, ispirato a un proverbio marinaro istriano «che allude alle giornate di scirocco». La soluzione è proposta con queste parole:

È un titolo che mi piace perché, oltre ad essere un po' misterioso, esprime un certo senso di fatalità. Esso s'intona anche con la divisione del libro in giornate, e lega ancora più il romanzo a quella natura istriana in cui si svolge l'azione principale. Infine, non rassomiglia, mi pare, ad altri titoli.⁶⁴⁹

L'argomentazione dell'autore, da una parte, giustifica l'attenzione dedicata alla fatalità e al concetto di destino, dall'altra punta a evidenziarne l'originalità rispetto ai titoli delle altre pubblicazioni della casa editrice torinese. Poi, però, riflettendo ancora, Quarantotti Gambini cambia idea e – in una seconda lettera inviata lo stesso giorno – propone *La donna, il fuoco e il mare*, tratto da un proverbio triestino.⁶⁵⁰

L'impegno nel cercare soluzioni alternative a *La calda vita*, nonostante quest'ultima sia stata accolta con entusiasmo in casa Einaudi, è un'operazione che si spiega solo come un tentativo di smarcamento dall'egida sabiana, già tante volte invocata nel corso della propria carriera letteraria. Dalla dedica a *I nostri simili* alla lettera prefatoria a *L'onda dell'incrociatore*, il cui titolo fu peraltro un'invenzione sabiana, fino ad arrivare appunto al titolo e alla dedica de *La calda vita* – «A Umberto Saba e a Virgilio Giotti⁶⁵¹ / vivi /

⁶⁴⁶ È Foà a rispondere alla lettera di Quarantotti Gambini scrivendo che «le isole sono decisamente inflazionate. Solo nel nostro catalogo ci sono già tre romanzi moderni – e altri ce ne possono essere che non ricordo – che hanno nel titolo la parola «isola». *L'isola* di Stuparich, *L'isola appassionata* di Tecchi, *L'isola di Arturo* della Morante». Foà (Einaudi) a Quarantotti Gambini, 11 giugno 1958. IN D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 83.

⁶⁴⁷ Cfr. lettera di Quarantotti Gambini a Einaudi (Foà), 3 luglio 1958. Ibid.

⁶⁴⁸ Einaudi (Foà) a Quarantotti Gambini, 5 luglio 1958. Ibid.

⁶⁴⁹ Quarantotti Gambini a Foà (Einaudi), 9 luglio 1958. Ivi, p. 84.

⁶⁵⁰ Cfr. Quarantotti Gambini a Foà (Einaudi), 9 luglio 1958. Ibid.

⁶⁵¹ Umberto Saba e Virgilio Giotti muoiono nel 1957, a un mese di distanza (Saba ad agosto e Giotti a settembre). Se del rapporto di Saba e Quarantotti Gambini si è già parlato, per approfondire il discorso sul rapporto che invece intercorre tra Quarantotti Gambini e Giotti, a cui lo legava «un'amicizia non meno sincera», rimando agli articoli raccolti nel volume *Il poeta innamorato*, citato nel corso di questa analisi, e ad altri articoli poi raccolti nel volume di P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Luce di Trieste*, ERI, Torino, 1964.

come quando scrivevo queste pagine» –, il nome di Saba sembra inscindibile dall'opera di Quarantotti Gambini. Un'inscindibilità che, allo scrittore istriano, potrebbe essere sembrata ingombrante.

Quanto appena detto appare in contraddizione con ciò che è stato riferito sul ruolo di Saba nel romanzo, ma a ben vedere i due elementi – lo smarcamento e l'accoglimento – sottostanno entrambi al riconoscimento del magistero sabiano. Il rifiuto del titolo sabiano, infatti, non è chiaramente un rifiuto di Saba, ma solo un'attestazione della propria autonomia come scrittore. L'impressione è che si tratti di una vera e propria necessità che fa perno sull'aver realizzato, a ridosso della pubblicazione, quanto l'intero romanzo sembrasse un monumento a Saba, tanto più vista la morte del poeta avvenuta solo un anno prima rispetto alla pubblicazione. Quarantotti Gambini, dunque, deve aver compreso potesse esserci un rischio nel porre interamente il romanzo sotto l'egida sabiana negli anni della sua maturità artistica. La differenza rispetto alla precedente produzione è palese: se da esordiente e da giovane scrittore, il nome di Saba aveva assunto quasi un ruolo promozionale; il pericolo è adesso quello di restarne invischiato. Il tentato allontanamento, però, è possibile solo perché preceduto da un capillare avvicinamento: in fondo, se anche non ci fosse stato il titolo sarebbe rimasta la dedica, e dopo la dedica i versi del *Canzoniere*, e alla fine lo stesso Saba come personaggio. Una presenza ipertrofica che ha forse imposto il bisogno, per Quarantotti Gambini, di figurare da solo quantomeno sulla copertina, senza però che l'allontanamento dal maestro potesse in nessun modo essere un rinnegamento.

IV. 4. «UN LIBRO SBAGLIATO»?

Al momento della pubblicazione, *La calda vita* ha visto un'accoglienza diversificata tra gli addetti ai lavori e il pubblico dei lettori. La critica è stata in gran parte concorde nel riconoscere che si tratta di un libro sbagliato. Tra i giudizi più aspri rientra, senza dubbio alcuno, la famosa stroncatura di Giacomo Debenedetti, *Non è vita la «Calda vita»*, nella quale il critico passa al setaccio ogni aspetto del romanzo, criticandone il modo in cui è scritto, le situazioni che l'autore fa esperire ai personaggi, lamentando soprattutto l'assenza della «calda vita». Debenedetti riattraversa il processo artistico e creativo che ha portato Saba alla delineazione di questo concetto: da *Il borgo*, a *Nona fuga*, fino ad arrivare a *L'uomo*, che della calda vita costituisce la più diretta rappresentazione;

concludendo che Guido vorrebbe forse essere «un lontano e imborghesito cugino dell’*Uomo*»,⁶⁵² ma ne combina così tante da «persuaderci nel modo più categorico che dalla calda vita è meglio stare alla larga». ⁶⁵³ Invogliare a una tale tesi non è certo l’intento di Quarantotti Gambini, come del resto suggerisce lo stesso Debenedetti, che però sembra non trovare un solo aspetto positivo nella costruzione del romanzo, giudicata:

estremamente puntigliosa, congegnata da orologiaio, implacabile nel trarre partito da tutto, sicché ogni più piccolo oggetto apparso anche solo un istante finisce sempre col trasformarsi in un gancio a cui attaccare qualche episodio successivo e lontano, o col riapparirci come il simbolo che a nostra insaputa occhieggiava verso un evento futuro.⁶⁵⁴

Sono considerazioni sulle quali vale la pena riflettere perché, effettivamente, Debenedetti ha ragione. È vero che tutta la narrazione è puntigliosa, ed è vero anche che ogni oggetto descritto, ogni momento e ogni personaggio si riallacciano – presto o tardi – ad avvenimenti che si riveleranno fondamentali per l’ordito narrativo. Tuttavia, la decisa stroncatura del critico appare per certi versi ingiusta. La dilatazione della materia romanzesca, sebbene a volte conduca l’autore a soluzioni macchinose, è però un’acquisizione importante nell’universo narrativo di Quarantotti Gambini, del quale *La calda vita* si pone quasi come contenitore. Il racconto di trent’anni di storia, i riferimenti a Saba, la riflessione sul destino, l’iniziazione sessuale dei giovani inglobano in un unico romanzo i nuclei ispiratori dello scrittore.

Enrico Falqui, d’altro canto, sembra essere stato un po’ più generoso, scorgendo in quest’opera un’apertura rispetto alla precedente produzione dello scrittore. Nella sua recensione, in diretta risposta a quella di Debenedetti, il critico afferma che nella più libera misura adottata è «riposta la singolarità del romanzo [...]: sarà per Quarantotti Gambini il lasciapassare verso nuove imprese». ⁶⁵⁵ La posizione di Falqui è quella più affine alla lettura del romanzo qui effettuata. L’entità dell’esperimento intrapreso, l’esplicazione di ogni tematica – anche di ciò che viene solo intravisto – non è un difetto, ma, a mio avviso, una possibilità.

Certo, si tratta di un romanzo estremamente prolisso, le cui vicende sarebbero state chiare anche tramite una concentrazione della materia romanzesca, alla quale forse

⁶⁵² G. DEBENEDETTI, *Non è vita la «Calda vita»*, in *Saggi*, cit., p. 1266.

⁶⁵³ Ibid.

⁶⁵⁴ Ivi, p. 1272.

⁶⁵⁵ E. FALQUI, *Un bel romanzo triestino da rileggere e rivalutare*, «La Fiera Letteraria», 8 marzo 1959.

l'autore pure tendeva in vista della nuova edizione mai realizzata secondo i suoi proponimenti. Ma nella potenziale sintesi sarebbe probabilmente stato sacrificato il motivo, dagli anni Cinquanta, al centro della narrativa di Quarantotti Gambini: l'indagine su se stesso, la vera ragione alla base della visione totalizzante proposta nel romanzo.

CAPITOLO V. *GLI ANNI CIECHI*

V.1. L'OPERA DI TUTTA UNA VITA

V.1.1. Una premessa

Come è stato ripetuto più volte, *Gli anni ciechi* avrebbe dovuto essere il titolo del ciclo di romanzi dedicato a Paolo Brionesi Amidei, una sorta di *alter ego* dell'autore, la cui prima presentazione avviene nel racconto lungo *Le trincee*, pubblicato in volume da Einaudi nel 1942. Il condizionale è il tempo d'obbligo per discutere di questo ciclo perché si tratta di una pubblicazione in parte postuma. Infatti, non tutti i romanzi che lo compongono hanno avuto l'*exequatur* autoriale, vista l'improvvisa morte di Quarantotti Gambini nel 1965. È possibile leggere il ciclo completo – completezza che, naturalmente, va circoscritta al momento della morte dell'autore – grazie ad Alvisè Quarantotti Gambini, il fratello di Pier Antonio, che nell'edizione einaudiana del 1971 scrive una nota posposta ai romanzi, nella quale spiega le motivazioni che lo hanno portato alla decisione di pubblicare opere che «non hanno avuto, o non avrebbero certo avuto, allo stato dei manoscritti, il *placet*» del fratello.⁶⁵⁶ Alvisè spiega di aver scelto di pubblicare tutti i romanzi per dare «la visione più vicina possibile al grande disegno narrativo che sarebbe stato, così come già da tempo era maturato nella mente fervida e riflessiva di mio fratello, il ciclo intitolato *Gli anni ciechi*». ⁶⁵⁷ Si vedrà, infatti, come lo statuto dei romanzi sia diverso perché essi nascono come organismi narrativi autonomi che, certamente, prima di essere pubblicati come un unico macrorganismo sarebbero stati sottoposti a una nuova revisione da parte dell'autore. Ciò non toglie, però, sia vero quello che dice Alvisè: il singolo è comprensibile solo mediante il tutto, sebbene questo sia a volte solo abbozzato.

⁶⁵⁶A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Nota di Alvisè Quarantotti Gambini*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Gli anni ciechi*, Einaudi, Torino, 1971, p. 658.

⁶⁵⁷ Ibid.

C'è un ulteriore elemento importante nella nota di Alvise, utile a capire il modo in cui, probabilmente, Quarantotti Gambini avrebbe strutturato il suo ciclo: si tratta dell'ultimo schema stilato da Pier Antonio, in cui la disposizione dei romanzi è così delineata: una prima sezione, della quale fanno parte *Le redini bianche*, *La corsa di Falco*, *L'imperatore nemico* e *Il cavallo Tripoli*; una seconda parte comprendente *L'amore di Lupo*, *Le estati di fuoco* e *I giochi di Norma*; una terza parte idealmente composta da *Il centro del mondo*, *L'acqua del carmine*, *Il nano e la tartaruga*.⁶⁵⁸

Escludendo la terza parte, della quale non è pervenuto alcun romanzo, *Gli anni ciechi* si compongono di tre romanzi pubblicati quando l'autore era ancora in vita (*Il cavallo Tripoli*, *L'amore di Lupo*, *I giochi di Norma*); di due romanzi non revisionati (*Le redini bianche* e *la corsa di Falco*); e di due romanzi fortemente frammentari (*L'imperatore nemico* e *Le estati di fuoco*, quest'ultimo comparso inedito nell'edizione del 1971). È evidente da questa prima disamina che a essere pubblicati postumi sono i primi due romanzi del ciclo; dunque, il tempo della composizione e la sequenza cronologica degli avvenimenti non coincidono. Basta guardare alle date di pubblicazione dei singoli romanzi: *Le redini bianche* è stato pubblicato nel 1967, *La corsa di Falco* nel 1969, *Il cavallo Tripoli* nel 1956, *L'amore di Lupo* nel 1964 – ma precedentemente pubblicato con il titolo *Amor militare* nel 1955 –, *I giochi di Norma* nel 1964.

Entrando maggiormente nel dettaglio, colpisce il fatto che tanti brani di alcuni libri del ciclo sono stati precedentemente – a volte, anche parecchio tempo prima del libro stesso – pubblicati su rivista. Riccardo Scrivano ha fatto in questo senso un grande lavoro per stabilire, tramite le pubblicazioni su rivista, i momenti di composizione di ogni singolo romanzo. Il critico rileva che al 1950 risalgono racconti che entreranno a far parte di *Amor militare*, al 1953 altri poi confluiti ne *Il cavallo Tripoli*, nei *Giochi di Norma* (nell'ultimo racconto, *La lettera*), ne *Le redini bianche* e ne *La corsa di Falco*. Le rielaborazioni si arrestano al 1953 per *Amor militare*, al 1954 per *Il cavallo Tripoli*, al 1956 per *I giochi di Norma* (*Cerchi sull'acqua* diviene nel volume *Alle saline*); al 1958 per *Le redini bianche*; e per *La corsa di Falco*, più fitti nel 1955, si arrestano al 1964-1965.⁶⁵⁹ Al lavoro di Scrivano si aggiunge, poi, il pregevole studio bibliografico di Giulia Iannuzzi, che ha sistemato e ordinato cronologicamente l'intera produzione – narrativa, saggistica e

⁶⁵⁸ Ibid.

⁶⁵⁹ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 60.

giornalistica – di Pier Antonio Quarantotti Gambini,⁶⁶⁰ rivelando quanto, ne *Gli anni ciechi*, pubblicazione in rivista e costruzione narrativa siano strettamente intrecciate. Sebbene nel corso di questa analisi ci si concentrerà quasi esclusivamente sui romanzi, prendendo nota delle varianti fra le diverse edizioni alle quali l'autore ha lavorato, non mancheranno confronti anche con i racconti in rivista, quando questi ultimi si presentano significativi per la composizione ultima del ciclo.

V.1.2. Una circolarità sotto il segno di Paolo Brionesi Amidei

Come si è detto, la prima rappresentazione di Paolo Brionesi Amidei avviene nel racconto lungo pubblicato nel 1942, *Le trincee*, che confluirà poi ne *I giochi di Norma*, editi nel 1964. Paolo Brionesi Amidei risulta, dunque, il primo bambino della narrativa di Quarantotti Gambini e, in un certo senso, anche l'ultimo. A partire infatti da quel racconto, il bambino è cresciuto nella mente dell'autore inglobando gran parte della sua produzione successiva e diventando il punto fermo soprattutto negli anni Cinquanta, in cui Quarantotti Gambini si dedica – con la sola eccezione de *La calda vita* – esclusivamente ai romanzi incentrati su questa figura, intrecciando finzione e autobiografia. A chiarire quanto realtà biografica e invenzione letteraria siano legati è l'autore stesso nell'intervista a Cibotto del 1964, in cui quest'ultimo, riportando al romanziere le considerazioni di alcuni critici secondo i quali la sua produzione si stava sterilizzando in narrativa di memoria, gli chiede se questa sia la verità. Nel rispondere Quarantotti Gambini ribadisce che si tratta effettivamente di narrativa di memoria, ma che, secondo altri critici, questo aspetto ha arricchito – non sterilizzato – la sua produzione, fornendole una maggiore carica di freschezza. L'autore, inoltre, specifica che nel caso de *Gli anni ciechi*:

soltanto lo sfondo, l'epoca e l'ambiente (compreso un certo gruppo di personaggi) sono reali: le vicende su cui s'impennano i singoli racconti [...] sono invece inventate, come sono immaginari alcuni dei principali protagonisti: esse sono inventate, però in modo da esprimere una realtà che ho conosciuta.⁶⁶¹

È dunque un viaggio all'interno di un mondo conosciuto nel quale creare situazioni che, pur essendo frutto dell'immaginazione, si innestano su uno spunto biografico. Senza

⁶⁶⁰ Cfr. G. IANNUZZI, *Sotto il cielo di Trieste*, cit., pp. 75-113.

⁶⁶¹ G. A. CIBOTTO, *Quarantotti Gambini, "un italiano sbagliato*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato*, cit., pp. 174-175.

voler sminuire l'affermazione di Quarantotti Gambini non si può fare a meno di notare che lo sfondo, l'epoca e l'ambiente sono elementi che, anche isolatamente, sono dotati di un'importante carica biografica e, come si vedrà, su questi elementi, altri si sovrappongono, restituendo un'opera che, sicuramente d'invenzione, concede alla memoria più spazio di quanto, forse, l'autore stesso voleva lasciar intendere.

Nella campagna di Semedella, Paolo Brionesi Amidei cresce e matura in un periodo che va dal 1913 agli anni del dopoguerra: l'unitarietà della dimensione spaziale e di quella temporale contribuisce a dare omogeneità ai singoli romanzi. Se nel primo libro, *Le redini bianche*, Paolo ha poco meno di quattro anni, nell'ultimo, *I giochi di Norma*, egli è quasi un adolescente, ma la sua personalità e il suo carattere sono sempre riconoscibili, sebbene le diverse fasi della sua crescita siano connotate da nuove scoperte e nuovi modi di esperire la realtà. Ne *Gli anni ciechi*, del resto, si intrecciano e si affermano con ancora maggior vigore le caratteristiche già attribuite agli altri personaggi – bambini e giovani ragazzi – della restante produzione quarantottiana: la scoperta della sessualità, gli influssi della Storia universale sulla storia personale, il dialogo fra gli adulti e i bambini.

Un crescendo di consapevolezza autoriale, dunque, che si esplicita nella caratterizzazione sempre più netta dei temi della propria narrativa. Paolo Brionesi Amidei, in un certo senso, apre e chiude un cerchio: quest'ultimo è il personaggio su cui maggiormente l'autore ha messo alla prova il proprio stile narrativo e attraverso il quale ha raccontato, anche, una parte importante della propria vita. In fondo, l'idea di scrivere una serie di romanzi ambientati nei luoghi della sua fanciullezza non è stata estemporanea, ma ha radici profonde, che affondano negli anni del liceo, secondo la testimonianza di Francesco Semi. Quest'ultimo, infatti, racconta che già durante la scuola, Quarantotti Gambini si diceva intenzionato a scrivere un romanzo ambientato a Semedella: «Insomma, io sono il conte di Semedella, io potrò anche scrivere un romanzo su Semedella, ambientato a Semedella, nella villa del nonno». ⁶⁶²

Semedella e la villa del nonno si connotano dunque come luoghi della memoria, disegnando una mappa emotiva che attraversa figure care all'autore. Tra queste, sicuramente spicca il nonno di Paolo, dietro il quale si cela il nonno di Pier Antonio, lo stesso al quale, come si ricorderà, il giovane narratore aveva dedicato *La rosa rossa*. Chiaramente, sono momenti diversi della sua produzione letteraria, tuttavia essi mal

⁶⁶² F. SEMI, *Ricordo di Pierantonio*, «Pagine Istriane», cit., p. 11.

celano la stessa originaria radice: se il giovane Quarantotti Gambini aveva chiesto alla traduttrice de *La rosa rossa* di non espungere la dedica, in quanto parte integrante del romanzo; nelle opere della maturità, invece, è direttamente l'allora dedicatario a entrare come personaggio nel racconto. Insieme al nonno, non si possono non ricordare altre figure biografiche intorno alle quali la fantasia di Quarantotti Gambini si è esercitata, come quella dello zio Pio Riego Gambini, adombrato in un personaggio del ciclo, lo zio Manlio, fino alla rielaborazione dei propri drammi personali, come l'arresto del padre e della nonna, così raccontato da Quarantotti Gambini in una testimonianza raccolta da Carlo Bo in occasione di una commemorazione svoltasi al Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste:

Ma un brutto giorno mio padre venne arrestato, e la nonna anche (ed entrambi conobbero il carcere, poi mio padre venne mandato sotto le armi e la nonna fu confinata vicino a Vienna); [...]. Tutte le proprietà della nostra famiglia furono sequestrate, e a noi, rimasti in tre – la mamma, mio fratello ed io – prima che ci nascesse una sorellina, fu concesso di abitare soltanto alcune stanze della nostra vecchia casa di campagna.⁶⁶³

Certo, Paolo non ha né fratelli né sorelle nel romanzo, ma l'arresto del padre e della nonna, la chiamata del padre alle armi, il sequestro delle proprietà di famiglia, così come il permesso di poter usufruire soltanto di alcune stanze di quella che era la loro casa sono riferimenti che si trovano, invariati, nei romanzi, come si avrà modo di vedere a breve. Allora, il gioco di «innesto della fantasia sulla realtà»⁶⁶⁴ del quale parla Quarantotti Gambini nell'intervista a Cibotto è profondamente radicato e rappresenta uno degli elementi di maggiore interesse di questo ciclo.

I riferimenti alla propria infanzia contribuiscono a veicolare una visione della fanciullezza diversa da quella che appare dagli altri romanzi di Quarantotti Gambini. A diversificare ulteriormente il ciclo di Paolo dalle altre opere dello scrittore concorre, poi, il perseguimento di un'organicità narrativa, ricercata tramite ricorrenti richiami tra l'uno e l'altro romanzo, perché a ogni nuova pubblicazione segue un adeguamento degli altri libri, che si giovano delle nuove informazioni acquisite dai lettori. Per questo motivo, laddove possibile l'analisi del ciclo verrà integrata a un'analisi variantistica volta a

⁶⁶³ C. BO, *Celebrazione di P. A. Quarantotti Gambini*, cit., p. 17.

⁶⁶⁴ G. A. CIBOTTO, *Quarantotti Gambini, "un italiano sbagliato"*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato*, cit., p. 175.

restituire non solo – come è stato finora – la crescita stilistica dell'autore, ma anche le integrazioni di volta in volta incorse nella narrazione.

V.1.3. *L'inizio è la fine: Paolo adulto*

Significativamente, attraverso una scelta ben ponderata da parte di Alvise Quarantotti Gambini, il ciclo si apre non con il bambino Paolo ma con l'adulto Paolo Brionesi Amidei, rappresentato nell'atto di tornare in una Semedella che, dopo gli sconvolgimenti della Seconda guerra mondiale e il Memorandum di Londra, non è più italiana. Mi riferisco alla speciale sezione intitolata *Tre bandiere*, nella quale Quarantotti Gambini condensa in poche pagine non solo le tre dominazioni e le tre diverse appartenenze alle quali il territorio istriano è stato sottoposto – l'Impero austro-ungarico prima, la bandiera italiana poi, e la finale annessione alla Jugoslavia – ma anche i sentimenti e le sensazioni che accompagnano quel ritorno, un ritorno che non è, in verità, veramente possibile. Si tratta, infatti, di un definitivo addio al quale Paolo Brionesi Amidei corre incontro quasi per sigillare una conclusione, anche se quest'ultima funge da introduzione. Alvise è bene attento a specificare che la scelta di preporre *Tre bandiere* a *Le redini bianche*, e quindi all'intero ciclo, è stata una sua intuizione avallata dalla posizione in cui Quarantotti Gambini aveva collocato questo testo, e cioè prima del fascicolo contenente il manoscritto de *Le redini bianche*.⁶⁶⁵ È questa l'unica rottura cronologica rispetto al posizionamento degli altri romanzi, ma è una rottura che, a ben vedere, si configura come un collante.

La doppia natura, introduttiva e conclusiva di *Tre bandiere*, acquista concretezza non solo in virtù della rappresentazione adulta del bambino protagonista dei romanzi, ma anche perché al suo interno vengono presentati e ripercorsi luoghi e momenti che fanno parte della vita del fanciullo, permettendo di fissare – come rileva Scrivano – «la totale frattura tra il presente e il passato».⁶⁶⁶ È un modo, dunque, per sondare la resistenza dei luoghi della memoria ai cambiamenti storici. Ad esempio, in *Tre bandiere* si legge la descrizione del paesaggio che Paolo esperisce nel tempo del suo ritorno, contrapposto alla descrizione di ciò che vedeva, invece, nella sua infanzia:

Quando ero bambino l'acqua si vedeva da per tutto là in giro, – il Brionesi fece un gesto a indicare quella distesa di campi tra la città e le colline. – Capodistria era unita alla terraferma soltanto da due strade che correavano verso le colline, come due ponti, in mezzo all'acqua: e una di esse, –

⁶⁶⁵ A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Nota di Alvise Quarantotti Gambini*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Gli anni ciechi*, cit., p. 659.

⁶⁶⁶ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 64.

egli alzò il braccio per indicarla, in faccia al punto ove si trovavano, all'altro capo del porticciolo, – veniva chiamato appunto il ponte...il ponte di Semedella, – aggiunse poi quasi sottovoce.⁶⁶⁷

La funzione memoriale è fin troppo evidente e tramite la lettura dei romanzi del ciclo si riesce a comprendere pienamente il significato di alcuni sospiri, di alcuni ricordi, di alcune sofferenze. Nel passo citato, Quarantotti Gambini fa sì che Paolo Brionesi venga colto in un momento di emozione, che, in fase introduttiva, permette già di delineare il ponte di Semedella come un punto importante caro al piccolo Paolo. Alla funzione memoriale si deve aggiungere, allora, una funzione emozionale. Certo, si tratta di due aspetti distinti di un unico nesso narrativo, tuttavia la distinzione è importante perché il fatto che Paolo è adulto in questa introduzione permette uno scavo emotivo condotto a un livello più profondo e più consapevole rispetto al seguito del racconto, nel quale la narrazione, filtrata dal punto di vista del bambino, non permette la stessa profondità.

L'emozione di Paolo – inizialmente chiamato «l'ospite»⁶⁶⁸ – nel tornare a Capodistria è il primo elemento che si incontra in *Tre bandiere*, evidenziato soprattutto attraverso i pensieri dei marinai che lo accompagnano, il motorista Stefano e il capitano Plinio, tanto incuriositi dall'approccio del protagonista al viaggio da fermarsi a osservarlo, restituendo tra l'altro una delle poche descrizioni fisiche di Paolo: «Era un uomo alto, e abbronzato in viso, tra i quaranta e i cinquant'anni, si sarebbe detto. Ed essi sapevano soltanto che si chiamava Paolo de Brionesi Amidei».⁶⁶⁹ Ai marinai chioffiotti, in questa parte introduttiva, Quarantotti Gambini deroga tutte le altre funzioni, riservando a Paolo la sola componente memoriale e affettiva. Questi, allora, restituiscono il quadro storico, si interrogano circa gli atteggiamenti del protagonista, espongono le proprie paure riguardo il delicato equilibrio tra l'Italia e la Jugoslavia. I marinai, ad esempio, non possono fare a meno di osservare con sorpresa che Paolo evita di considerare come jugoslava l'Istria, fornendo al lettore la ricognizione storica: essi, cioè, spiegano che l'Istria è ormai staccata dall'Italia e ci si entra solo attraverso i controlli e le formalità «di quando si va all'estero».⁶⁷⁰ L'annessione dell'Istria alla Jugoslavia è poi variamente richiamata, con la chiara funzione di restituire al lettore, sempre attraverso i due chioffiotti, le ripercussioni che il quadro storico ha sul piano emotivo di Paolo. In particolare, è il capitano a farsi

⁶⁶⁷ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Tre Bandiere*, in *Gli anni ciechi*, Einaudi, Torino, 1971, p. 16.

⁶⁶⁸ Ivi, p. 9.

⁶⁶⁹ Ibid.

⁶⁷⁰ Ivi, p. 10.

portatore della preoccupazione che Paolo possa essere stato un fascista e che, come tale, potrebbe essere riconosciuto. Ad accrescere ulteriormente l'impressione di estraneità e di inimicizia fra Italia e Jugoslavia concorre un altro episodio: la conversazione fra il capitano Plinio e un abitante del luogo che, vantandosi di essere uno sloveno immigrato a Capodistria dopo la vittoria della Jugoslavia sull'Italia, dice che proprio quel giorno si festeggia il «Grando aniversario de Slovenia [...]. Costituzione repubblica. Qua Slovenia. Gnente Croazia, gnente Serbia. Koper ze porto de Slovenia».⁶⁷¹ La specificazione del particolare giorno in cui Paolo torna in un'Istria ormai slava e il linguaggio attraverso cui Quarantotti Gambini fa esprimere l'abitante del posto, come per aderire a un certo bisogno mimetico, sono elementi che tendono a rafforzare ancora di più il senso di estraneità di Paolo rispetto a tutto ciò che osserva:

Sbarcare qui nella mia città (pazienza se ho dovuto venirvi col passaporto, e subire un controllo di entrata, io nato qui, da parte di gente straniera immigrata), – egli esclamò all'improvviso come concludendo un suo pensiero, – venire qui a Capodistria, e girarla da ogni parte senza incontrarvi non dico un'anima, una sola, della popolazione di un tempo, ma nemmeno qualcuno che parli ancora l'italiano!⁶⁷²

Come già era accaduto ne *La rosa rossa*, il fattore linguistico diviene un importante vettore identitario: se lì, però, la lotta per l'italianità si combatte con l'Impero austro-ungarico, ora si tratta di una guerra (persa) contro la Jugoslavia.

La guerra entra, dunque, nella narrazione, ma secondo una duplice ottica: da un lato, infatti, i marinai fanno riferimento alla tragedia delle foibe e ai momenti di maggior tensione tra l'Italia e la Jugoslavia; da un altro lato, invece, il racconto della guerra diviene l'occasione per discutere dell'esodo istriano. Sono significati diversi che Quarantotti Gambini vuole includere nella narrazione anche per spiegare il dolore di un istriano strappato dalla propria terra, ma la tensione politica è esplicita dai soli marinai; il dolore per l'esodo dal solo Paolo, rivelando una netta differenziazione tra orizzonte storico e visione memoriale. Il silenzio di Paolo Brionesi Amidei è la dimostrazione dell'impossibilità di una denuncia. Come appunta Riccardo Scrivano: nel rimpianto «per un passato, privato e storico, perduto per sempre, non v'è però velleità di rivincita, neppure, propriamente, di denuncia».⁶⁷³

⁶⁷¹ Ivi, p. 14. Il linguaggio dello sloveno aderisce a un'istanza mimetica: viene detto, infatti, che egli parlava l'italiano, o il dialetto veneto, in modo abbastanza comprensibile.

⁶⁷² Ivi, pp. 18-19.

⁶⁷³ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 65.

È vero: Paolo Brionesi Amidei si muove in bilico tra la delineazione topografica, la rievocazione del passato – non ancora personale, ma propriamente territoriale – e il senso di sradicamento dalla terra natale; ma non denuncia, non rivendica. Quarantotti Gambini affida il racconto dei tragici eventi agli altri personaggi che, così, rendono possibile l'intreccio tra storia e narrazione, tante volte osservato nei romanzi quarantottiani. È il caso, ad esempio, del racconto da parte di Plinio della storia di Dora: una ragazza dell'altipiano triestino «che un titino, dopo averla goduta, l'aveva portata a una foiba assieme ad altri condannati, e lì spogliata nuda, per regalare i suoi indumenti a una nuova amica, e poi trucidata e *infoibata* [...]».⁶⁷⁴ Il nome della ragazza viene comunicato al lettore tramite un inciso – «si chiamava Dora, gli aveva detto il cognato»⁶⁷⁵ – che, attraverso la nominazione del soggetto, rende chiaro al lettore che si tratta della reale storia di Dora Čok, della cui tragica vicenda viene fornita una dettagliata ricostruzione nel volume di Giorgio Rustia, *Contro operazione foibe*.⁶⁷⁶ Il fatto che, come momento narrativo, sia stata scelta la vicenda di Dora, uccisa della violenza e della ferocia maschile, non è senza significato perché mostra come, anche nel resoconto storico, Quarantotti Gambini rimanda ai nuclei centrali della sua poetica: il sesso e la soperchieria degli uomini nei confronti delle donne.

Mentre il capitano riflette su questa particolare pagina di storia, Paolo si concentra sul processo di slavizzazione dell'Istria italiana. Il protagonista racconta della speranza, delusa, di vedere gli slavi lasciare l'alta Istria come in precedenza avevano abbandonato Trieste; rievoca la resistenza degli operai capodistriani che non firmarono per l'annessione alla Repubblica Federativa Jugoslava, discute della spaccatura nel partito comunista, quando i comunisti costituirono la sezione capodistriana del partito italiano, inneggiando a Togliatti anziché a Tito e cantando l'*Internazionale*, vietato dai comunisti jugoslavi.

Certo, sono riferimenti politici e storici, ma sono fuori da qualsiasi orizzonte storico, perché interiormente vissuti dal personaggio principale che, solo in virtù della propria emotività nel trovarsi in una casa non più sua, li riferisce. Nell'ultima parte della prefazione, infatti, si entra nel mondo di Semedella, nel mondo del piccolo Paolo che, da

⁶⁷⁴ Ivi, p. 23.

⁶⁷⁵ Ibid.

⁶⁷⁶ In particolare, la storia di Dora è raccontata alle pp. 44-48 di G. RUSTIA, *Contro operazione foibe*. Il volume, leggibile al momento solo in edizione digitale, replica allo studio di C. CERNIGOI, *Operazione foibe: tra storia e mito*, Kappa Vu, Udine, 2005.

adulto, porta con sé pezzi della sua infanzia: si tratta *in primis* di una piastrella, «un quadrettone, bianco di fondo, con fregi azzurri e rossi», che un marinaio immagina parte di

un pavimento a grandi fiori azzurri, contenuti entro un cerchio anch'esso azzurro, e bottonati – nel cuore – da un cerchietto rosso, dentro il quale stava a sua volta un tondino bianco; e quei fiori azzurri erano alternati con fiori rossi – altrettanto grandi ma senza il contorno del cerchio – che nel centro erano bianchi.⁶⁷⁷

Questa piastrella verrà nuovamente descritta, connotando a posteriori questo momento introduttivo come parte essenziale del discorso memoriale. Oltre alla piastrella, Paolo riporta un ramoscello, strappato da un glicine che, esattamente come la piastrella, ha una funzione di riannodo al passato e di allaccio narrativo, perché è la pianta costantemente osservata dal bambino nei romanzi che compongono il ciclo. Il mutamento fra l'età adulta e la fanciullezza dello stesso personaggio è, ancora una volta, richiamato nel testo tramite la spinta memoriale, perché *Tre bandiere* si conclude con l'immagine di Paolo, colto con gli occhi assenti, come se guardasse dentro di sé. Un dentro di sé, un mondo interiore, un insieme di ricordi, e un'intera infanzia di cui, da *Le redini bianche*, simbolicamente l'adulto comincia ora il racconto-rievocazione.

⁶⁷⁷ Ivi, p. 32.

V.2. LE REDINI BIANCHE

Come si è accennato, il primo vero romanzo del ciclo, *Le redini bianche*, è una delle ultime fatiche – non revisionate – di Quarantotti Gambini. L'autore lavora a quest'opera agli ultimi anni della sua vita, come si desume ancora una volta dall'intervista a Cibotto, nella quale Quarantotti Gambini ammette che in questo libro in particolare «il gioco di innesto della fantasia sulla realtà vi è minutissimo, addirittura capillare».⁶⁷⁸ Una dichiarazione esplicita che ha, però, bisogno di essere provata, necessita cioè di essere sostenuta da prove concrete. Infatti, pur volendo far rientrare le parole dell'autore in un'ottica di pubblicità e di strategia promozionale che punta ad accrescere l'interesse dei lettori prima dell'effettiva pubblicazione, non si può non leggere il romanzo cercando di rintracciare in esso questi momenti di innesto. In tale ottica verranno letti e analizzati i diciotto capitoli che compongono il libro e che presentano, a posteriori,⁶⁷⁹ il bambino Paolo e la sua crescita sullo sfondo dell'imminente Grande guerra.

Sia l'anno in cui il romanzo è ambientato sia l'età di Paolo sono apertamente dichiarate: l'età di Paolo viene riferita nel III capitolo, quando il bambino dice di avere quattro anni e il cocchiere Toni – personaggio fondamentale nell'architettura del ciclo – lo corregge dicendogli che però non li ha ancora compiuti; l'anno in cui le vicende si svolgono è, invece, dichiarato dal padre di Paolo: è l'«anno di grazia 1913»⁶⁸⁰ e precisamente il mese di agosto. Poco meno di un anno prima dello scoppio della guerra, dunque. Chiaramente, i riferimenti appaiono necessari per fornire precise coordinate cronologiche al primo romanzo, così da orientare la lettura anche dei romanzi successivi. In questo senso, le due specificazioni si compenetrano perché, sebbene la narrazione si svolga in terza persona, essa è filtrata dal punto di vista di Paolo che, non avendo nemmeno quattro anni, non può essere consapevole della dimensione storico-politica.

⁶⁷⁸ G. A. CIBOTTO, *Quarantotti Gambini, "un italiano sbagliato"*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato*, cit., p. 177.

⁶⁷⁹ Dico a posteriori perché i lettori, prima di leggere *Le redini bianche*, conoscevano già *Il cavallo Tripoli*, *Amor militare / L'estate di Lupo* e *I giochi di Norma*. A questi deve essere aggiunto il racconto, pubblicato in rivista, *In carrozza che*, rielaborato e rivisto, viene inserito ne *Le redini bianche*: si tratta, nello specifico, del III capitolo, *Un mattino*. Questa specificazione, col rischio di essere ridondante, è però necessario perché l'intero percorso deve per forza prendere in considerazione il modo in cui questo ciclo è stato conosciuto dai più affezionati lettori di Quarantotti Gambini, nonché dall'autore stesso che, come si vedrà, ha cercato di mantenere una certa omogeneità che, è certo, avrebbe ancora di più perseguito se ne avesse avuto la possibilità.

⁶⁸⁰ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Le redini bianche*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 96.

Il racconto rispecchia pienamente il modo in cui la realtà si articola per un bambino così piccolo. Riccardo Scrivano, a questo proposito, ha giustamente rilevato che

nei titoli dei capitoli si ha già una prova, neppure tanto esterna di questa istanza centrale: sono gli oggetti, le persone, gli eventi che mano a mano vengono illustrati non per se stessi, ma secondo i modi coi quali entrano nella mente e nella coscienza di Paolo.⁶⁸¹

La centralità del punto di vista di Paolo è, dunque, totalizzante: persino i titoli dei capitoli la esprimono, al punto che sembrano quasi delle citazioni fatte da un bambino: *Il sasso* e *I cavalli invisibili*, *Il mondo*, *Le domande di Paolo*.

Il nome di Quarantotti Gambini può entrare a pieno titolo fra gli altri scrittori che hanno raccontato l'età infantile. Come ha ricordato Elis Deghenghi Olujić, l'autore si pone lungo la linea di Alberto Savinio, di Massimo Bontempelli, di Aldo Palazzeschi, di Alberto Moravia, di Elsa Morante e ancora di Corrado Alvaro, di Cesare Pavese e di Elio Vittorini.⁶⁸² Tuttavia, come ricorda Matteo Maculotti nella sua tesi di laurea dedicata a *Gli anni ciechi*, Quarantotti Gambini, con Paolo, ha dato forma a una visione dell'infanzia che è un *unicum* nella narrativa italiana, vista la tenerissima età del protagonista.⁶⁸³ Ciò che l'autore mette in scena ne *Gli anni ciechi* non è però un inno all'infanzia come età dell'oro, è piuttosto una ricerca nell'infanzia che, in fondo, si configura come un attraversamento delle proprie radici. Quarantotti Gambini ha parlato del modo in cui ha esperito la guerra da bambino: come Paolo, egli non aveva ancora quattro anni all'altezza del 1913 e, come Paolo, ha visto la guerra dall'Austria: somiglianze che rendono legittima l'attribuzione delle parole dell'autore al personaggio. Scrive Pier Antonio, e potrebbe sottoscrivere Paolo:

La guerra del '15-18 l'ho vissuta bambino, giorno per giorno – vedendola però dall'altra parte del fronte, dall'Austria – con quella dilatazione del tempo e con quella inesauribile meraviglia per i fatti esterni, ingigantiti dall'immaginazione, che tutti hanno conosciuto nella fanciullezza.⁶⁸⁴

Sempre a questo bisogno di scavo retrospettivo è riconducibile l'epigrafe preposta a *Le redini bianche*:

Era un mondo difficile, lontano
oggi da noi, che lo lambisce appena,

⁶⁸¹ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 67.

⁶⁸² E. DEGHENGI OLUJIĆ, *Il mito dell'infanzia nel romanzo Le redini bianche di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, cit., pp. 23-36.

⁶⁸³ M. MACULOTTI, *Le redini e la corsa*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2015/2016, p. 14.

⁶⁸⁴ Le parole di Quarantotti Gambini vengono citate in C. BO, *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «Umana. Rivista di politica e cultura», XVI, 11-12, 1967, cit., p. 23.

come un'onda l'angoscia. Tra la veglia e il sonno lento a venire, se a tratti,
col suo esatto disegno e i suoi esatti
contorni, un quadro se ne stacca e illumina
la tua memoria, dolce in sé, ti cerca,
come il pugnale d'un nemico, il cuore.

Si tratta della seconda strofa della prima delle *Tre poesie a Linuccia* della sezione *Mediterranee* del *Canzoniere* di Umberto Saba.⁶⁸⁵ Versi in cui è ritratta la visione dell'infanzia del poeta al quale Quarantotti Gambini deve gran parte della sua formazione. L'aver pensato di porre anche *Le redini bianche* sotto il segno di Saba si configura come una nuova scelta memoriale, connotata da un sotterraneo autobiografismo, che riporta la narrazione de *Gli anni ciechi* all'esperienza esistenziale di Pier Antonio.

V.2.1. *La Grande Guerra nell'infanzia*

L'età di Paolo contamina la narrazione anche da un punto di vista stilistico e lessicale. Se la resa mimetica del linguaggio è la cifra essenziale di tutto il ciclo – basti pensare, ad esempio, al particolare idioletto dell'abitante slavo incontrato in *Tre bandiere* –, ne *Le redini bianche*, tali tentativi si costruiscono sullo stesso Paolo: Quarantotti Gambini utilizza la *vi* al posto della *erre*,⁶⁸⁶ perché Paolo non riesce ancora a pronunciare bene il fonema, e inserisce qualche errore lessicale, come ad esempio l'equivoco intorno alla parola «maus» che Paolo pensa sia una riproduzione del verso del gatto e ci resta male quando, invece, il padre gli riferisce che è la traduzione di 'topo'.⁶⁸⁷ È chiaro che si tratta di quello che può essere definito un realismo mimetico che ha lo scopo di rendere la storia di Paolo, sebbene essa non sia raccontata da Paolo in prima persona.

Il racconto si dipana attraverso il fitto dialogo del protagonista con gli adulti che, in questo romanzo, sono uno strumento utilizzato dal bambino per impossessarsi del mondo. Gli adulti sono i detentori dell'ordine – che è soprattutto ordine linguistico – nel caos infantile di Paolo. Riccardo Scrivano ha ben messo in evidenza queste caratteristiche del ciclo e del romanzo, dando la giusta importanza a questo aspetto perché i modi esperienziali di Paolo sono svolti proprio attraverso «la nominazione, l'acquisto e l'ordinamento linguistico».⁶⁸⁸ Un esempio importante è, in questo senso, quello che

⁶⁸⁵ U. SABA, *Mediterranee*, in ID., *Canzoniere*, cit., p. 529.

⁶⁸⁶ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Le redini bianche*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 33.

⁶⁸⁷ Ivi, pp. 89-93.

⁶⁸⁸ Cfr. R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 68.

riguarda il glicine che, come si ricorderà, è il ramoscello portato sul *Valmarino* dall'adulto Brionesi Amidei. Il piccolo Paolo si sofferma su questa pianta nel II capitolo de *Le redini bianche*, *Sulla collina*, in cui si legge: «la chiamavano “la glicinia”, ma il padre diceva che il suo nome giusto era “il glicine”». ⁶⁸⁹ La giustezza della nominazione è il modo per Paolo non solo di impossessarsi della realtà, ma anche di misurare la propria crescita: ogni nuova scoperta è, infatti, parte del suo processo conoscitivo. Dunque, se la lingua è il tramite, il mezzo è rappresentato dagli oggetti che, appunto, vanno nominati per essere conosciuti. In questo senso, esempi significativi sono quelli che si leggono nei capitoli in cui Paolo interagisce con il grammofono e il fonografo (VII), con il telefono (X) e con le automobili (XVIII). Sono capitoli indicativi non soltanto perché permettono di circoscrivere la caratteristica preminente di Paolo, cioè la curiosità, ma anche perché segnalano, attraverso alcuni dettagli, i mutamenti che si andavano profilando nella realtà storica.

Nel capitolo VII, *Il bel canto*, il narratore avverte, attraverso una parentetica, che Paolo «da qualche tempo, sapeva come venivano fatti i dischi: *fotografando* la voce delle persone»; ⁶⁹⁰ e al tempo stesso fa sì che il bambino noti il cambio di abitudini del nonno, che passa dal cantare «a mezza voce» al farlo «a voce spiegata». ⁶⁹¹ Tale divergenza rispetto a un'abitudine collaudata diviene, nel romanzo, il campanello – l'unico che il piccolo Paolo può cogliere – che indica l'appropinquarsi di un nuovo tempo storico, reso ancora più evidente dallo «sguardo corruciato» e il viso scuro del vecchio. ⁶⁹²

Il capitolo X, *Hallò! Chi là?*, mette in scena le riserve di Paolo nei confronti del telefono, un oggetto che egli non domina e di cui ha paura. In questo caso, però, se da un lato il capitolo rivela in maniera marcata la tenera età di Paolo; da un altro lato, esso chiarisce un aspetto in particolare del bambino: cioè la voglia di crescere e il timore di potere essere preso in giro, caratteristiche della personalità di Paolo costanti nell'intero ciclo. Qui, ad esempio, il narratore spiega che Paolo, vergognandosi di non essere riuscito a parlare al telefono con la madre, diviene rosso in viso al punto da «nascondersi, in attesa che lo zio, le *putele* e gli altri in casa non ridessero più di lui, nella stalla-fienile sotto la *gloriette*». ⁶⁹³ È un atteggiamento che i lettori di Quarantotti Gambini hanno già osservato

⁶⁸⁹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Le redini bianche*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 34.

⁶⁹⁰ Ivi, p. 76.

⁶⁹¹ Ibid.

⁶⁹² Ivi, p. 77.

⁶⁹³ Ivi, p. 86.

nei comportamenti del Paolo, precedente ma allo stesso tempo più grande, de *Le trincee*, quando qualche suo dispetto a Norma lo porta a nascondersi perché si vergogna delle sue azioni e teme di potere essere rimproverato dallo zio. La problematica cronologia de *Gli anni ciechi* e l'ancora più problematica pubblicazione, avvenuta senza una revisione da parte dell'autore, rende scoperti questi momenti di aggancio che, se un nuovo lettore acquisisce nella progressione della lettura del ciclo, un altro tipo di lettore, più affezionato, individua immediatamente.

A *Le trincee* è possibile ricondurre anche il capitolo V, *Il sasso*, nel quale Paolo punta un sasso in direzione del nonno e minaccia di colpirlo perché quest'ultimo lo sta distraendo dal tentativo di costruire una piccola casetta. Ne *Le trincee*, la minaccia si ripete – questa volta realizzata – in quanto Paolo colpisce effettivamente Norma con un sasso. Si tratta, dunque, di un salto dal primo all'ultimo romanzo del ciclo che evidenzia un chiaro tentativo di connessione tra le varie parti de *Gli anni ciechi*,⁶⁹⁴ e soprattutto fa sì – ed è questo, forse, il più grande merito del ciclo – che Paolo cresca senza mai cambiare personalità, senza essere qualcosa di diverso rispetto alle prime ispirazioni. È una ricercata coerenza narrativa non semplice, visto il lungo e frastagliato periodo in cui Quarantotti Gambini si dedica alla scrittura del ciclo romanzesco, una ricerca che suggerisce di far dipendere la riconoscibilità di Paolo dalla condivisione del mondo, reale e realistica, comune ad autore e personaggio.

Nel XVIII capitolo, i cavalli invisibili – che fungono anche da titolo – sono quelli dell'automobile con la quale arrivano a Semedella quattro giovani: Alberto, Ilda, Bibina e Gigi. Paolo non ha mai visto un'automobile e, pur sapendo che non si tratta di una carrozza, non riesce a impossessarsi di quell'oggetto proprio perché non sa come si chiama.⁶⁹⁵ I giovani – che verranno richiamati nell'ultimo racconto de *I giochi di Norma* – sono funzionali alla restituzione al lettore del tempo storico: essi, infatti, vengono rappresentati mentre cantano «Tripoli sarà italiana, sarà italiana al rombo del cannon!»,⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ Riccardo Scrivano evidenzia come nel 1964 Quarantotti Gambini, dicendo a Cibotto che stava per finire il primo romanzo del ciclo, stesse compiendo «un sottile lavoro di lima, che non riguardava solo la scrittura, tuttavia, ma piuttosto e più, forse, la struttura, cioè il taglio di certi capitoli [...], la consonanza di ciascun momento con tutti gli altri del libro e con quelli degli altri libri già scritti o in via di stesura [...]». R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 67.

⁶⁹⁵ «Avrebbe voluto dire altro, mostrare a Toni [...] che conosceva il nome di quella vettura. Ma era proprio quel nome che non gli veniva». P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Le redini bianche*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 120.

⁶⁹⁶ Ivi, p. 125.

un canto della guerra di Libia del 1911 che smaschera l'appartenenza ideologica all'Italia della famiglia di Paolo che, però, vive in territorio austro-ungarico. È per questo che la nonna irrompe nella stanza rimproverando Ilda non appena la ragazza finisce di cantare. Non è l'unico riferimento al cambiamento della situazione storica, perché nell'ultimo capitolo si accenna anche al viaggio in Italia dello zio Manlio insieme a Tino Gavardo, un poeta che compare in una nota autobiografica dello scrittore tra coloro che, irredentisti, trovarono rifugio nella villa Gambini di Semedella. Gavardo viene presentato come un poeta anche nella finzione romanzesca,⁶⁹⁷ secondo un *modus operandi* già visto in *Tre bandiere* con la giovane Dora Čok. Ciò che Quarantotti Gambini opera è, anche in questo caso, un innesto della realtà sulla fantasia, perché Tino Gavardo, effettivamente, era un compagno dello zio Pio Riego Gambini, adombrato nello zio Manlio, lo zio prediletto di Paolo, contrapposto nell'intero ciclo all'altro zio, lo zio Marco.

Accanto a Marco e Manlio, non si può non citare un personaggio, certamente diverso per importanza in quanto compare esclusivamente in questo romanzo, che però interagisce con Paolo da pari perché a lui pressappoco coetaneo. Si tratta di Alvise, il cugino di Paolo, figlio del fratello del padre, così introdotto nella storia:⁶⁹⁸ «Questo è Alvise. Per tutto il tempo che si tratterà a Semedella, starete insieme, giocherete insieme e dormirete insieme, come due bravi fratellini».⁶⁹⁹ Ora, pur non volendo cedere alla suggestione autobiografica suggerita dal nome del cugino, lo stesso del fratello dello scrittore, ribadita tra l'altro da quel 'come due fratellini', bisogna comunque sottolineare il fatto che con Alvise compare un diverso modo di esperire l'esistenza. Il bambino, infatti, si mostra molto più estroverso rispetto a Paolo, tanto da parlare con i villeggianti, con gli amici dello zio Manlio, e viene apprezzato da tutti quando riesce a distinguere il *Baron Gautsch* dal *Baron Bruck*, scatenando un'irrefrenabile gelosia nel protagonista, che raggiunge il suo apice quando Manlio porta il bambino con sé in barca e Paolo si butta in acqua, rischiando l'annegamento.⁷⁰⁰ Inoltre, Alvise è funzionale alla narrazione perché problematizza alcune questioni delle quali Paolo non capisce bene il significato, ma che saranno poi richiamate negli altri romanzi del ciclo: fra queste rientra senza dubbio il concetto di nobiltà. In un battibecco fra bambini, Alvise si autodefinisce nobile

⁶⁹⁷ «Sai, Bibina, Tino è uno che scrive versi, e nessuno lo direbbe perché è sempre allegro. Non pare un poeta, scherza sempre...». Ivi, p. 119.

⁶⁹⁸ A questo personaggio viene dedicato il capitolo XIII.

⁶⁹⁹ ID., *Le redini bianche*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 93.

⁷⁰⁰ Ivi, p. 98.

– per questo si chiama Alvise de Brionesi –, accusando Paolo di non esserlo. Tale intermezzo introduce in maniera chiara nel romanzo una certa coscienza di classe, evidente e rintracciabile in Paolo in più di un momento, soprattutto attraverso la consapevolezza dell'importanza e della ricchezza del nonno. Anche in questo caso, però, il discorso sulla nobiltà, è svolto in maniera infantile perché Paolo, per comprenderlo, lo riversa sugli animali che conosce, sui cavalli che ammira: «Era contento che, dei cavalli di casa, fosse nobile soltanto Falco; giacché neanche Ungar poteva essere nobile, se non lo era Idran». ⁷⁰¹

V.2.2. La simbologia degli oggetti: le redini bianche

Falco, Ungar e Idran, insieme alla pecora Liletta regalatagli dal nonno, fanno parte del mondo con cui Paolo interagisce. Infatti, conoscendo le abitudini degli adulti che si servono ora dell'uno ora dell'altro cavallo, Paolo impara a conoscere e a percepire le diverse situazioni: se si tratta, cioè, di un impegno importante o di una semplice commissione. Essi, inoltre, sono indissolubilmente legati a due figure fondamentali: una è Manlio che, non a caso, è il padrone del nobilissimo Falco; l'altra, invece, è il cocchiere Toni, un adulto che, però, in tutti i romanzi del ciclo si pone dalla parte di Paolo, rappresentando nell'apprendimento del bambino quasi un momento intermedio fra il dialogo con gli adulti e quello con i suoi coetanei.

È proprio con il cocchiere che vengono introdotte nel romanzo le redini bianche, simbolo delle aspettative deluse. Come gli altri oggetti, le redini hanno un capitolo a loro dedicato, il XVI, nonostante compaiono già nel VI, quando Toni promette a Paolo che, se fosse diventato buono, gliele avrebbe mostrate. La promessa diviene un momento significativo per il bambino, che carica le redini di una serie di aspettative, deluse quando, nel vedere l'oggetto si accorge che non è bianco ma ingiallito dal tempo. Paolo sembra quasi pensare possa esserci una realtà altra, possano cioè esserci altre redini, perché nell'ultimo capitolo chiede nuovamente a Toni di fargli vedere le vere redini bianche, non quelle gialle già mostrate. ⁷⁰² È chiaramente un modo di rielaborazione che punta a scardinare la realtà quando questa non convince, un tentativo di ricostruzione che punta alla cancellazione delle delusioni. In questo caso, la visione delle redini bianche serve a

⁷⁰¹ Ivi, p. 99.

⁷⁰² Ivi, p. 133.

Paolo per completare il processo di crescita: grazie a una spiegazione del nonno, Paolo sa a cosa servono le redini e pensa, attraverso l'oggetto, di riuscire a guidare, di poter essere il padrone:

I cavalli – gli aveva spiegato da qualche tempo il nonno – non corrono da soli. Le redini non servono a tenerli legati, come il guinzaglio i cani, ma a dirigerli; e li dirige colui, il cocchiere o il padrone che regge nelle mani, appunto, l'altro capo delle redini. (Toni le chiamava anche le «briglie», ma il nonno diceva ch'era sbagliato; la briglia era invece quella cosa, fatta anch'essa di strisce di cuoio, che s'infilava ai cavalli sul capo). Così, attraverso le redini, passano comandi e segnali che chi guida fa, con le mani, al cavallo.⁷⁰³

Quest'operazione diviene un modo per tentare di avvicinarsi al nonno, figura – come scrive Baroni – «completamente mitizzata» che «si muove con padronanza e quasi con l'infallibilità del patriarca».⁷⁰⁴

L'oggetto simbolico concorre a confermare ciò che dichiara Scrivano e ciò che emerge chiaramente dalla lettura di questo romanzo, e cioè che l'obiettivo principale de *Le redini bianche* sia quello di «delineare l'atmosfera di un'epoca e di certi luoghi», perché «certi momenti, certi tratti narrativi altro non sono che un mezzo per rappresentare un costume, come se comparissero dinanzi agli occhi vecchie fotografie, un poco ingiallite, dense di significato e di memoria».⁷⁰⁵

V.2.3. *Tra In carrozza e Un mattino: appunti di metodologia*

Fino a questo momento, si è lasciato da parte il capitolo più significativo del romanzo, cioè il III, *Un mattino*, precedentemente pubblicato come racconto autonomo su «La Rassegna d'Italia» nel II fascicolo del 1947. Qui si concretano le esperienze affettive di Paolo, tanto nei confronti di Toni quanto nei confronti del nonno, ma allo stesso tempo in esso viene messo in risalto anche quell'orgoglio di classe del bambino, a cui si è già accennato. Nel capitolo, visibilmente più lungo rispetto agli altri, si racconta di un viaggio in carrozza verso Isola. Paolo accompagna il nonno scortato dal cocchiere Toni che, prima di partire, conduce Paolo nella stalla e nella rimessa in cui vengono tenute le carrozze delle quali Paolo mostra di conoscere i nomi, distinguendo tra loro i diversi modelli. Oltre all'ambiente, però, in questo capitolo sono contenuti quasi tutti i dettagli che servono per inquadrare bene il personaggio Paolo, la sua caratura morale e i suoi difetti. Ad esempio,

⁷⁰³ Ivi, p. 110.

⁷⁰⁴ G. BARONI, *Per una rilettura di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «Nuova Ricerca», XII, 12, 2003, p. 309.

⁷⁰⁵ Ivi, pp. 71-72.

viene detto che Toni beve molto e che Paolo, pur non capendo bene cosa ciò voglia dire, si sente angosciato per il cocchiere, fino poi a ricondurre questo vizio a «qualcosa di oscuro» che si frappone tra loro.⁷⁰⁶

La puntualità di riferimenti presenti in questo capitolo è dovuta alla sua pubblicazione isolata su rivista, che ha reso necessario fornire al lettore tutti gli elementi per la comprensione di quella che, in fondo, è solo una prima parte di un progetto ben più vasto, a quell'altezza cronologica già concepito da Quarantotti Gambini. Una condensazione, dunque, che fornisce in un solo capitolo le istanze principali dell'intero romanzo, lasciando però qualcosa di inconcluso, immediatamente colto da uno dei lettori d'eccezione di Quarantotti Gambini: il solito Umberto Saba. Il poeta triestino, infatti, nel restituire allo scrittore istriano il proprio parere, dice di avere l'impressione che il racconto «manca di un “centro” che fissi l'interesse del lettore. È come l'episodio di un più vasto ordito: cose simile a queste le hai dette in TRINCEE, ma lì è vivo, dalla prima all'ultima pagina, un “mistero” che avvince l'immortale romanzetto».⁷⁰⁷

Saba non solo riconduce *In carrozza* a *Le trincee*, ma afferma chiaramente che il racconto sembra estratto da un organismo diversamente e più dettagliatamente organizzato. Egli, inoltre, critica l'utilizzo della terza persona, perché il racconto «in realtà è un ricordo d'infanzia e Paolo sei tu».⁷⁰⁸ Saba si dice convinto che, se il racconto fosse stato scopertamente autobiografico, avrebbe goduto di una maggiore spontaneità. Queste critiche non diminuiscono la stima che Saba nutre nei confronti dello scrittore, anzi, pur definendo *In carrozza* uno scritto minore, il poeta dice che farebbe bene a pubblicarlo perché «non c'è oggi nessuno in Italia, fuori del tuo vecchio Saba, che abbia diritto di fare delle riserve».⁷⁰⁹ Più ancora delle remore del poeta, però, è interessante leggere la risposta di Quarantotti Gambini perché essa contiene alcune note metodologiche fondamentali non solo per lo studio di questo romanzo e dell'intero ciclo, ma anche per la comprensione del suo processo creativo. Lo scrittore chiarisce a Saba l'ambiguo statuto di *In carrozza* che «è e non è un racconto»,⁷¹⁰ proprio perché, al momento della scrittura – successiva, all'epoca, solo a *Le trincee* – egli già sa che esso

⁷⁰⁶ Ivi, p. 43.

⁷⁰⁷ Saba a Quarantotti Gambini, 29 settembre 1946. U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 61.

⁷⁰⁸ Ibid.

⁷⁰⁹ Ibid.

⁷¹⁰ Quarantotti Gambini a Saba, 7 ottobre 1946. Ivi, p. 63.

sarebbe stato il nucleo centrale di «un lavoro comprendente diversi momenti di vita di un bambino, poi fanciullo, poi ragazzo». ⁷¹¹ Quarantotti Gambini, però, risponde anche al consiglio di scrivere in maniera scopertamente autobiografica e lo fa, come è stato rilevato da Daniela Picamus, con le stesse parole poi utilizzate nell'intervista a Cibotto del 1964. Se nell'intervista si parla di «innesto della realtà sulla fantasia», nella lettera al poeta lo scrittore dichiara che il racconto «è autobiografico in modo particolare, perché in me episodi veri ed episodi inventati si fondono», ⁷¹² facendo il seguente esempio:

l'episodio del treno che fischia in segno di saluto me lo sono inventato per fare un dispetto al presidente della mia commissione d'epurazione: difatti il macchinista l'ho battezzato Jaut (come lui), e la descrizione che ne faccio sul trenino in corsa è il suo ritratto.

Ho voluto infliggergli questa innocua umiliazione: farmi salutare con tanta cordialità da lui e far ricordare al cocchiere che egli è stato beneficato da mio nonno: (cosa inventata, naturalmente). ⁷¹³

È significativo che le idee di Quarantotti Gambini non siano cambiate durante i quasi vent'anni che separano l'intervista dal commento al racconto inviato a Saba. Ma è anche importante sottolineare come l'esempio abbia una sua peculiarità e chiami in causa un altro momento della produzione intellettuale dell'autore: l'avvocato Giorgio Jaut è effettivamente il presidente della commissione di epurazione, istituita dal Governo Militare Alleato che ha condannato Quarantotti Gambini nel 1945 e contro il quale egli si scaglia in un opuscolo pubblicato a Milano nel 1946, intitolato *Un antifascista epurato*. Jaut, lo si anticipa, non compare solo ne *Le redini bianche*, ma viene introdotto anche ne *Il cavallo Tripoli* con le stesse caratteristiche con le quali viene presentato in questo primo romanzo: «un viso sporco di carbone, livido, dagli occhi chiari», «senza capelli, calvo e lucido come le palle del biliardo: come una palla d'avorio leggermente annerita». ⁷¹⁴ Ora, il fatto che Jaut sia rappresentato nel romanzo non sorprende perché si tratta di procedimenti narrativi ai quali Quarantotti Gambini non è estraneo; sorprende però che la punizione della quale parla lo scrittore sia individuata in una sorta di sudditanza del debole al forte, del povero al ricco: del macchinista al podestà. Si tratta, allora, di una rivincita che è, in fondo, una rivendicazione di classe alla quale, se non è estraneo Paolo, non pare esserlo nemmeno Quarantotti Gambini, soprattutto dal momento che nella

⁷¹¹ Ibid.

⁷¹² Ibid.

⁷¹³ Ibid.

⁷¹⁴ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Le redini bianche*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 58.

citazione appena letta l'autore parla come se Paolo fosse lui: «farmi salutare», non «far salutare Paolo». Il riferimento a se stesso, e non al personaggio, impone ancora una volta una riflessione sulla limitazione autobiografica che l'autore opera nei confronti di Paolo:

Quanto al bambino, sono io fino a un certo punto (tutto in arte è vero fino a un certo punto), perché la spinta a scrivere quelle pagine me l'ha data certamente il mio nipotino, che ha, appunto, quattro anni e mezzo, e rassomiglia moltissimo a Paolo.⁷¹⁵

Prima di tutto, Paolo non ha quattro anni e mezzo come il nipote Alessandro de Varda e anche la parentetica sembra posta più come *memento* personale che come prova della veridicità della precedente affermazione. Tali riserve non significano, chiaramente, che *Gli anni ciechi* vadano letti come una vera e propria autobiografia: esse intendono solo problematizzare e mettere in luce le idiosincrasie dell'autore riguardo il mascheramento autobiografico. Un mascheramento che non inganna nemmeno Saba che, nella lettera di risposta, aggiunge il nipote ai riferimenti autobiografici dello scrittore, il quale – secondo Saba – ha creato Paolo attraverso la fusione fra la sua infanzia e quella del «nipotino». Paolo, forse, ha preso in prestito alcune caratteristiche del nipote, ma i ricordi e la storia personale sono sicuramente di Pier Antonio.

⁷¹⁵ Quarantotti Gambini a Saba, 7 ottobre 1946. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 63-64.

V.3. LA CORSA DI FALCO

Pubblicato postumo nel 1969, in un unico volume con *L'imperatore nemico*, *La corsa di Falco* introduce nel ciclo di Paolo la Grande Guerra. Nei cinque capitoli che compongono *La corsa di Falco* e nei sette de *L'Imperatore nemico* i riferimenti storici sono urlati a gran voce, perché lo scopo principale di questi romanzi consiste nel delineare e costruire il microuniverso esistenziale in cui Paolo vive gli anni di guerra.

Pur nella loro frammentarietà, i due romanzi sono indispensabili per lo sviluppo narrativo. Anzi, la frammentarietà è utilissima per smascherare i riferimenti biografici, i moti d'animo e le ingenuità narrative, facendo sì che si possa spiare da vicino il processo creativo e narrativo di Quarantotti Gambini, molto spesso oscurato dalle innumerevoli revisioni a cui l'autore sottopone sistematicamente ogni suo testo. L'analisi, dunque, si concentrerà sul rivelamento e sullo smascheramento di questi sprazzi di realtà e sugli sforzi che l'autore compie per riannodare questi romanzi a *Le redini bianche*, senza tralasciare alcune incursioni nelle opere successive del ciclo, testimonianze di quanto la storia 'da scrivere' fosse, in un certo senso, già scritta.

V.3.1. La corsa di Falco: prologo di un abbandono

Come si evince dal titolo, il momento principale de *La corsa di Falco* ruota intorno proprio al «nobilissimo destriero» già introdotto ne *Le redini bianche*: il cavallo dello zio Manlio, unico rappresentante di una nobiltà ideale nella scuderia. In particolare, il sostantivo 'corsa' comprime in sé due episodi, due momenti del romanzo: la prima corsa è quella che il cavallo Falco, insieme allo zio Manlio, compie sul ponte di Semedella – luogo, come si ricorderà, nostalgicamente osservato dall'adulto Brionesi Amidei in *Tre bandiere* –; la seconda, invece, fa riferimento alla definitiva uscita di scena del cavallo, a una corsa senza ritorno, quando viene sequestrato dai militari, provocando lo sconforto più assoluto nel bambino. I diversi momenti sono opportunatamente isolati all'interno della narrazione: il primo è narrato nel capitolo che dà il titolo al romanzo, *La corsa di Falco*, mentre l'altro nel capitolo *I sempreverdi*. Entrambi, significativamente, contengono riferimenti all'inizio della Grande Guerra.

Ne *La corsa di Falco*, Paolo mostra ciò che ha appreso sul comportamento e sulla cura dei cavalli, informazioni che verranno poi richiamate nel romanzo successivo, *Il cavallo Tripoli*, secondo quella modalità di allaccio in parte già evidenziata. Manlio fa sì che

Falco corra molto velocemente e dopo uno spazio bianco viene rivelato il motivo per cui il giovane ha così tanta fretta: egli porta la notizia dell'attentato all'arciduca Francesco Ferdinando, il *casus belli*. Paolo apprende la notizia tramite un altro personaggio, Catina, che a sua volta l'ha captata da Manlio. È questo il momento in cui la storia entra prepotentemente nella quotidianità di Paolo, che non avverte il mutamento in modo indipendente, ma attraverso la riflessione di questo sul volto degli adulti:

Paolo [...] distinse la nonna, la mamma e lo zio Manlio – tesi in volto come non li aveva mai visti – seduti sul divano. Lo zio Manlio parlava, parlava. Ma non disse nulla dell'arciduca: quella parola Paolo non la udì nemmeno. Udì invece parecchi nomi: Austria, Serbia, Francesco Giuseppe (ch'era l'imperatore, questo egli lo sapeva), e Serajevo, Francesco Ferdinando, Italia., Triplice; e stava per domandare di quell'arciduca (ma chi era, o cos'era un arciduca? E perché Catina andava urlando che lo avevano ammazzato?), allorché lo zio Manlio, vedendolo sulla soglia, gli disse: – Ordina a Toni, ti prego, di riattaccare subito Falco.⁷¹⁶

Anche in questo romanzo, dunque, Paolo utilizza gli adulti come strumento per cercare di impossessarsi della realtà; tuttavia, l'aggravarsi della situazione storica – gravità che non comprende, ma coglie – gli impone di non tergiversare ed eseguire immediatamente l'ordine datogli da Manlio. Il ritmo storico è, dopo questa notizia, perfettamente scandito perché, nel capitolo successivo, *La barba a due punte*, viene data la notizia dell'ultimatum alla Serbia, appresa dal padre di Paolo leggendo il «Corriere della Sera». Quarantotti Gambini, però, nel dare la notizia dell'*ultimatum* fa sì che il piano politico, il piano intellettuale e quello geografico si compenetrino nel dialogo fra Mino, il padre di Paolo, e il fratello maggiore del nonno, che così si rivolge a Mino: «Se legge sempre, professore, [...] quando vedrà il mondo con i suoi occhi? Va bene che lei è un letterato, però...».⁷¹⁷ I punti sospensivi, il rimbrotto sulla lettura sono elementi che mal celano una sorta di polemica sul lavoro e sul mestiere del letterato che Quarantotti Gambini richiama più volte nel corso della sua produzione. Questo, però, non è l'unico momento di interesse: si aggiunge, infatti, anche il riferimento alla lontananza dell'Istria rispetto all'Italia, perché nello specificare la fonte della notizia, il personaggio precisa che si tratta del giornale «di ieri, appena giunto».⁷¹⁸ A ben vedere, è la messa in evidenza del ritardo sostanziale col quale giungono a Capodistria le notizie dall'Italia, un ritardo che sottolinea ancora di più la frattura politica e identitaria.

⁷¹⁶ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La corsa di Falco*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 166.

⁷¹⁷ Ivi, p. 168.

⁷¹⁸ Ibid.

Se nel capitolo appena analizzato viene riferito l'ultimatum alla Serbia, nel capitolo immediatamente successivo, *I sempreverdi*, Paolo apprende della fuga dello zio Manlio in Italia per unirsi all'esercito italiano, disertando l'esercito austriaco. L'acquisizione di tale notizia è, però, una conquista di Paolo perché i genitori hanno tentato di nascondergliela, chiudendo il bambino in una camera e togliendogli i vestiti, perché «la mamma sapeva bene che, nudo, egli non sarebbe mai uscito da quella stanza, perché si vergognava di tutti e persino di lei». ⁷¹⁹ Paolo, però, capisce ugualmente che lo zio è scappato e che, di questo, non deve parlare con nessuno, nemmeno con l'amico cocchiere Toni.

Nei capitoli successivi i riferimenti alla guerra si rincorrono attraverso l'assenza degli uomini, tutti chiamati alle armi, la carestia, la carenza del pane bianco e ovviamente attraverso la scoperta della requisizione di Falco da parte dei militari. Paolo, in realtà, assiste alla scena ma non coglie cosa stia accadendo. È Toni a spiegargli che Falco non è stato rubato, ma requisito da un *Feldwebel*. La risposta di Paolo è indicativa e permette di ribadire, come è avvenuto nel romanzo precedente, il suo orgoglio di classe dal momento che il bambino risponde a Toni che avrebbe dovuto chiamare il nonno perché «il nonno è il padrone». ⁷²⁰ La delusione di Paolo nello scoprire che il nonno non può fare tutto è una triste scoperta, replicata anche ne *L'Imperatore nemico*, dove Paolo apprende che il nonno non è abbastanza ricco per poter effettivamente costruire la ferrovia con le sue finanze.

V.3.2. Tentativi di coesione

L'aspetto più interessante di questo romanzo risiede nell'indagine intorno all'elaborazione narrativa di Quarantotti Gambini, che permette di sviluppare alcune ipotesi sul modo in cui lo scrittore istriano si è approcciato alla stesura del ciclo e il tipo di lavoro che, in questo senso, sembrerebbe aver pianificato. Già a partire da questo secondo romanzo, non mancano alcuni momenti e discorsi che potrebbero essere isolati narrativamente, ma si completano soltanto nella lettura sequenziale dei romanzi. Senza l'insieme, essi non possono essere percepiti allo stesso modo: è il caso del momento in cui – nell'ultimo capitolo, *La polenta* – Paolo e Toni giocano con le redini bianche,

⁷¹⁹ Ivi, p. 180.

⁷²⁰ Ivi, p. 193.

fingendo di essere l'uno Falco e l'altro Manlio. Il gioco diviene la significazione dell'assenza dello zio e del cavallo, simboleggiati dall'unico elemento a loro riconducibile: cioè, le redini bianche. Quando Paolo scopre della requisizione di Falco, infatti, corre immediatamente con il pensiero alle redini bianche, temendo che possano aver sequestrato anche quelle. Scrive Quarantotti Gambini:

Paolo lo guardava con gli occhi fuori del capo. Le redini bianche! Sì, proprio bianche. Ora, all'idea che i militari le avessero portate via insieme con Falco, era finalmente convinto che più bianche di così non potevano essere.⁷²¹

Le redini sono adesso, agli occhi di Paolo, di nuovo bianche perché non sono più accompagnate dalla stessa aspettativa e non sono più significazione di una delusione, ma simboleggiano, adesso, il legame di Paolo a Manlio e a Falco. Questa rinnovata simbologia resta, però, in parte oscura se non si conosce la storia delle redini bianche, e il loro precedente significato. Ora, se è vero che la pubblicazione de *Le redini bianche* è precedente a *La corsa di Falco*, non si può comunque dare per scontato che i lettori abbiano letto entrambi i romanzi nella giusta sequenzialità. Quindi, di fatto, manca la ricostruzione del contesto che permette al passo di essere pienamente comprensibile. In altri punti, invece, si avverte una maggiore attenzione alla ricostruzione del contesto, sebbene resti comunque una patina di non detto, dovuta proprio a una mancata revisione. È il caso dell'episodio del sasso, anch'esso narrato ne *Le redini bianche*, e qui ripreso, ma in maniera tale da funzionare autonomamente. Si tratta di cenni non sostanziali per lo sviluppo narrativo che sembrano inseriti proprio per creare una sorta di organismo unitario. L'episodio del sasso viene richiamato per paragonare quel momento al "no" deciso che Paolo rivolge al fratello del nonno, quando questo gli dice che avrebbero fatto di lui un ingegnere:

– No! – ripeté. Anziché scappare, si era fermato; e guardava il vecchio negli occhi, arditamente, anzi con aria di sfida, come aveva guardato il nonno il giorno che, non volendo lasciare il campo di sotto, dov'egli era venuto a prenderlo, aveva afferrato un sasso per scagliarglielo contro, gridando: – Lasciami stare, se non vuoi che ti spacchi la testa!⁷²²

Queste sono le riprese più evidenti, ma non sono le uniche. Si potrebbe citare, infatti, l'acquisizione da parte di Paolo della parola «discutere», apprendimento reso anche

⁷²¹ Ibid.

⁷²² Ivi, p. 170.

tipograficamente ne *Le redini bianche* attraverso la scansione sillabica,⁷²³ acquisizione poi sottolineata ne *La corsa di Falco* attraverso le virgolette caporali,⁷²⁴ o anche il ricordo dell'automobile di Alberto,⁷²⁵ e la specificazione che la sala in cui si muovono i personaggi è la stessa nella quale Ilda ha intonato al pianoforte «Tripoli sarà italiana»;⁷²⁶ e ancora la sottolineatura delle abitudini del nonno che di solito ascolta i dischi all'aperto, mentre ora canta in soffitta l'inno d'Italia.⁷²⁷ Da questo romanzo in poi, i tentativi di coesione diventano sempre più frequenti, a volte, come si vedrà, anche attraverso veri e propri prestiti da un romanzo (o un racconto) all'altro.

V.4. *L'IMPERATORE NEMICO*

Con uno di questi tentativi di coesione si apre anche il romanzo inconcluso *L'Imperatore nemico*. Paolo è in compagnia della nonna e si sta dirigendo a Isola, quando si ricorda di aver fatto quel percorso insieme al nonno – si tratta del viaggio raccontato nel III capitolo de *Le redini bianche* – quando quest'ultimo ha fatto salire in carrozza un uomo e una donna, bisognosi di aiuto. L'analessi non aggiunge nulla alla narrazione, semplicemente testimonia la presenza di un passato al quale il piccolo Paolo può riferirsi e che il lettore può agevolmente cogliere.

L'Imperatore nemico è ambientato anch'esso negli anni della guerra, quando Paolo comincia ad andare a scuola, secondo i riferimenti che si incontrano nell'ultimo capitolo, *Carri e camion*. I carri e i camion sono le macchine italiane, citate da Paolo come uno dei due momenti della guerra che più lo hanno distratto, insieme alla morte del vecchio Imperatore Francesco Giuseppe, avvenuta l'anno prima rispetto alla comparsa dei camion e rispetto, dunque, al tempo della narrazione che, grazie a questi riferimenti, può essere precisamente collocato tra il 1916 e il 1917. Paolo, con la morte dell'Imperatore, vive un momento di forte divisione, anche questa calibrata sulla tenera età del protagonista, soprattutto perché il bambino si eccita all'idea che il nuovo Imperatore avrebbe potuto essere un suo coetaneo, al quale avrebbe potuto disobbedire.⁷²⁸

⁷²³ «Di-scu-to-no? – ripeteva Paolo, attento a pronunciare bene quella parola». ID., *Le redini bianche*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 80.

⁷²⁴ ID., *La corsa di Falco*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 153.

⁷²⁵ Ivi, p. 180.

⁷²⁶ Ivi, p. 179.

⁷²⁷ Ivi, pp. 184-185.

⁷²⁸ ID., *L'Imperatore nemico*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 237.

La ragione del titolo va individuata in un altro capitolo, «*Serbi Dio*», in cui a Paolo è spiegato che «l'Imperatore si era arrabbiato con gli italiani che vivevano in Austria, e anche col nonno, perché erano d'accordo con gli altri italiani, quelli del "regno", che gli facevano la guerra».⁷²⁹ Paolo capisce, allora, che gli austriaci sono i nemici, compreso l'Imperatore, per il quale a scuola si canta: «Serbi Dio l'austriaco regno / guardi il nostro Imperator».⁷³⁰ Da italiano, Paolo vive una spaccatura fra la sua identità e la sua appartenenza all'Impero, una spaccatura che, se è stata già osservata nei personaggi quarantottiani – come il conte Paolo de *La rosa rossa* –, non è stata, però, mai riferita a un bambino così piccolo che, per spiegarla, deve ricondurla alla semplice opposizione fra «cantare» e «non cantare» per l'Imperatore:

Egli non poteva né cantare né non cantare; se cantava sentiva rimorso verso il nonno, la nonna, lo zio, il babbo; se non cantava sentiva rimorso verso l'Imperatore. Continuò a mugulare; ma modulando dentro di sé, altissimo, un canto silenzioso.⁷³¹

Il rimorso avvertito da Paolo per il nonno, la nonna, lo zio e il babbo è dovuto al fatto che la sua famiglia è stata completamente travolta dagli eventi bellici: come si è detto, lo zio Manlio si reca in Italia, seguito dal nonno, mentre la nonna e il padre vengono arrestati, come si racconta nel capitolo intitolato *Un mezzodì*, interessante soprattutto perché riporta, come si è accennato all'inizio di questo capitolo, la testimonianza dell'arresto dei familiari vissuta dall'ancora bambino Pier Antonio. Nel capitolo si racconta, infatti, dell'arrivo dei gendarmi nella villa di Semedella che colgono Paolo mentre si trova fra il tinello e la biblioteca, luogo in cui resterà per molte ore. Il protagonista comprende che qualcosa di preoccupante sta succedendo perché quel giorno non sarebbe stato possibile pranzare. Paolo vede soltanto la nonna girare per la casa, sempre accompagnata dai gendarmi che le ordinano di aprire ogni cassetto. Nel capitolo successivo, *Guerra*, si scopre che la perquisizione dei gendarmi ha come obiettivo la ricerca di fotografie dello zio Manlio, perseguitato dall'esercito austriaco a causa della diserzione. Dopo la perquisizione, Paolo raggiunge i genitori, cogliendo il padre mentre si allaccia gli stivali «seduto curvo sulla poltroncina accanto alla finestra»,⁷³² e la madre

⁷²⁹ Ivi, p. 233.

⁷³⁰ Ivi, p. 234.

⁷³¹ Ibid.

⁷³² Ivi, p. 224.

cerca di fare in fretta una valigia. Significativamente, dopo questo ritratto dei genitori e della nonna, c'è uno spazio bianco in cui viene restituito il volgere degli accadimenti:

Rientrarono solo lui e la mamma, quella sera, nella casa sconvolta e deserta; e fu bello, sebbene la mamma tacesse; già da un pezzo era partito lo zio Manlio, era andato oltre il mare in Italia, e il nonno lo aveva seguito; e adesso il babbo e la nonna erano stati portati via.⁷³³

La ricostruzione della quotidianità di Paolo – che torna a casa solo con la madre – è perfettamente rispondente alla biografia di Pier Antonio, in una perfetta sovrapposizione tra fantasia e realtà.

In un altro momento del romanzo, invece, è lecito parlare di innesti di fantasie sulla fantasia. Mi riferisco al capitolo intitolato *La palla nel pozzo*, tutto incentrato sulla piccola bambina che vive alla Torretta, Norma. Diversamente dai romanzi che precedono *L'Imperatore nemico*, nei quali è solo nominata, qui la bambina viene dettagliatamente descritta con parole, però, che non possono lasciare indifferenti i lettori quarantottiani, in quanto si configurano come il perfetto calco de *Le trincee*. Non si tratta, come si è visto varie volte, della ripetizione di alcuni concetti volta a restituire il contesto narrativo necessario a rendere il passo autonomo, è piuttosto una vera e propria ripresa, che si concretizza nel riuso delle stesse parole, delle stesse strutture, con la diretta conseguenza che non solo c'è una ripetizione di cose, in parte, già dette, ma un'anticipazione di uno dei momenti più significativi dell'intero ciclo. Si tratta della parte in cui sono contenuti gli indizi che porteranno poi allo svelamento dell'identità del padre della bambina, il dilemma al centro de *I giochi di Norma*.

Norma è così descritta ne *L'Imperatore nemico*:

Norma era sua amica. Egli l'aveva sempre veduta nella campagna del nonno; ma non sapeva perché fosse lì [...]. Si rammentava, in confuso, anche della mamma di Norma [...]. Paolo, prima della guerra, aveva chiesto un giorno a Toni chi fosse il papà di Norma e perché non lo si vedesse mai. Toni, che a quella domanda si era guardato attorno, si mise a ridere e poi gli diede una sculacciata. [...] Questo ricordo lo trattene sempre dal ripetere quella domanda.⁷³⁴

Una ripresa letterale da *Le trincee* del 1964, dove:

Egli aveva veduto Norma sin da piccola nella campagna dei nonni; e non sapeva perché fosse lì a Semedella [...]. Si rammentava, in confuso, anche della mamma di Norma [...]. Paolo aveva domandato un giorno al cocchiere chi fosse il papà di Norma e perché non lo si vedesse mai. Toni,

⁷³³ Ibid.

⁷³⁴ Ivi, p. 231.

che a quella domanda si era guardato attorno, si mise a ridere e poi gli diede una sculacciata [...]. Questo ricordo, che lo faceva arrossire, lo trattenne sempre dal ripetere questa domanda.⁷³⁵

Un passo che è a sua volta rielaborato dalla precedente edizione de *Le trincee* (Einaudi 1942), nella quale si legge:

Egli aveva veduto Norma sin da piccola nella campagna dei nonni; e non sapeva perché fosse là [...]. Si rammentava, in confuso, anche della mamma di Norma [...]. Paolo, quando già andava a scuola, chiese un giorno al cocchiere chi era il papà di Norma e perché non lo si vedesse mai. Toni, che a quella domanda si era guardato attorno, si mise a ridere e poi gli diede una sculacciata. Questo ricordo, che lo faceva arrossire, lo trattenne sempre dal ripetere quella domanda.⁷³⁶

È evidente che Quarantotti Gambini rifunzionalizza la descrizione del 1942, sia ne *Le trincee* del 1964, sia nel capitolo de *L'imperatore nemico*, edito postumo nel 1969. In quest'ultimo libro, però, la non centralità della figura di Norma, impone all'autore la necessità di un pretesto per cominciare a parlare della bambina: un pretesto che è, a dire il vero, molto flebile perché la descrizione della condizione di Norma è legata alla narrazione dalla sola curiosità di Paolo nel guardare Norma reagire agli insulti di un altro personaggio, che le urla «puttana» perché indispettito dal fatto che la bambina gli ha tolto la palla.

L'offesa e il sopruso del genere maschile sul genere femminile non è certo un elemento nuovo nella narrativa quarantottiana. Tuttavia, qui la bambina reagisce immediatamente buttando la palla nel pozzo e abbassando i pantaloni al bambino che l'ha insultata. Sia il lessico, sia le azioni dei bambini sono riconducibili a un primo impulso alla sessualizzazione che, nella crescita di Paolo, occupa da questo momento in poi uno spazio sempre più ampio. Qui Paolo si limita a osservare l'azione dall'esterno, come uno spettatore impreparato che non può partecipare, anche e soprattutto perché non è in grado di associare un significato alla parola «puttana». Egli scopre la definizione solo qualche tempo dopo, quando la sente pronunciare da uno dei coloni, Momi, che riferendosi a una contadina dice al bambino: «Ogni anno un figlio. Sempre sotto: *putei, putei, putei*, l'uno dietro l'altro. Non le basta mai, – ripeté con quella smorfia, come se la disprezzasse. – È la più puttana del monte».⁷³⁷ L'interiorizzazione del significato della parola si risolve, in Paolo, in una distinzione fra ciò che si può fare e ciò che non si può fare perché «è brutto

⁷³⁵ ID., *I giochi di Norma*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 584.

⁷³⁶ ID., *Le trincee*, Einaudi, Torino, 1942, pp. 16-17.

⁷³⁷ ID., *L'Imperatore nemico*, in *Gli anni ciechi*, cit. p. 232.

fare tanti bambini, farne sempre...è una cosa che non si deve». ⁷³⁸ Si tratta di un tipo di moralità associabile a quella di un altro personaggio di Quarantotti Gambini, cioè Ario, il protagonista de *L'onda dell'incrociatore*, che esperisce la realtà secondo una precisa e netta separazione tra il giusto e lo sbagliato.

Le similitudini osservate dimostrano quanto la narrativa di Quarantotti Gambini si fondi sullo stesso nucleo, sgorgi dalla stessa sorgente perché, una volta individuato il momento dell'esistenza sul quale concentrarsi – l'infanzia e l'adolescenza, appunto – e il metodo conoscitivo prediletto, cioè la sessualità, lo scrittore istriano traccia una sorta di invisibile *fil rouge*, intorno al quale si intrecciano situazioni, personalità, eventi che, nella loro diversità, pure si somigliano.

La corsa di Falco e, ancor di più *L'Imperatore nemico*, nella loro incompletezza, nel loro statuto frammentario, nella loro primitiva forma scoprono, dunque, queste istanze narrative e permettono, proprio perché non limati, di rintracciare in essi i punti di consonanza con la restante produzione quarantottiana, nonostante i momenti di dissonanza e le idiosincrasie dovuti alla mancata revisione. Probabilmente, se Quarantotti Gambini avesse avuto il tempo di rivedere *L'Imperatore nemico* e *La corsa di Falco*, avrebbe approfondito alcuni nodi affettivi, alcune figure che sullo sfondo in questi primi romanzi emergeranno prepotentemente nei successivi, quelli che hanno invece avuto il *placet* autoriale.

⁷³⁸ Ibid.

V. 5. *IL CAVALLO TRIPOLI*

V.5.1. *Autonomia e organicità*

Con *Il cavallo Tripoli* si entra in una nuova fase dell'esistenza di Paolo: il tenero bambino si appresta a diventare un ragazzo sullo sfondo degli ultimi mesi estivi del 1918 fino agli ultimi giorni di ottobre dello stesso anno. In particolare, nel XLIII capitolo, Paolo si dice convinto che la guerra sarebbe finita «oggi trenta ottobre»,⁷³⁹ di fatto pochi giorni prima dell'effettiva conclusione del conflitto. Sebbene *Il cavallo Tripoli* segua *L'Imperatore nemico*, la frammentarietà e l'incompletezza di quest'ultimo fanno lievitare il gap fra l'uno e l'altro romanzo: ne *Il cavallo Tripoli* viene presentato un microuniverso completamente diverso, dai contorni vistosamente più precisi.

Non si tratta soltanto del diverso ambiente e della diversa condizione in cui la guerra fa precipitare la famiglia di Paolo, già colpita da alcuni tragici eventi nei romanzi precedenti; il cambiamento principale riguarda proprio Paolo, che, bambino fino a poco prima, comincia adesso a sperimentare, avvicinandosi sempre di più al mondo degli altri ragazzini quarantottiani, ossia al mondo povero e promiscuo di Ario e a quello altolocato e torbido di Fredi, Max e Sergia. Il romanzo, del resto, si pone cronologicamente a cavallo tra *L'onda dell'incrociatore* e *La calda vita*, insieme al coevo *Amor militare*.

In realtà, l'idea di scrivere *Il cavallo Tripoli* è da far risalire alla prima giovinezza, quando, secondo la testimonianza di un compagno di scuola, Quarantotti Gambini già diceva che avrebbe voluto scrivere un romanzo sul cavallo Tripoli.⁷⁴⁰ La gestazione del libro è in gran parte ricostruibile grazie al carteggio tra l'autore e Umberto Saba. Dal carteggio, infatti, si apprende che una prima stesura del romanzo era già pronta nel 1953,⁷⁴¹ ma l'autore continua a lavorarci nei due anni successivi. In una lettera dell'ottobre 1955, Quarantotti Gambini scrive a Saba di aver lavorato ininterrottamente e di aver concluso il romanzo verso la fine di agosto, di averlo sottoposto poi a una prima revisione, a cui ne sarebbe seguita un'altra, più minuziosa.⁷⁴² Nella stessa lettera, inoltre,

⁷³⁹ ID., *Il cavallo Tripoli*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 389

⁷⁴⁰ «Fin dai suoi diciassette anni pensava a quel *Cavallo Tripoli* che poi fu oggetto d'un suo lungo racconto». In F. SEMI, *Ricordo di Pierantonio*, «Pagine Istriane», cit., p. 11.

⁷⁴¹ Quarantotti Gambini a Saba, 3 dicembre 1953. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 127

⁷⁴² Quarantotti Gambini a Saba, 13 ottobre 1955. Ivi, p. 135

l'autore specifica che si tratta di un altro romanzo dedicato a Paolo, a quello «che egli vede e ascolta».⁷⁴³

Quarantotti Gambini segnala e allo stesso tempo problematizza la crescita di Paolo, che «stava diventando un ragazzino»,⁷⁴⁴ nel clima bellico scosso dagli avvenimenti – raccontati nei libri precedenti, ma sconosciuti al lettore del 1956 – richiamati qui in annessi: la fuga dell'avvocato Amidei e di Manlio in Italia, l'arresto del padre e della nonna e infine il sequestro delle proprietà del nonno, elementi che fanno precipitare Paolo da una posizione socialmente forte a una estremamente debole, alla quale però resiste, non rinunciando al proprio piacere nel farsi riconoscere «dai figli dei contadini e anche dai grandi, il padrone di Semedella».⁷⁴⁵

Ricostruzione del contesto e caratterizzazione del personaggio sono, dunque, aspetti che viaggiano di pari passi nella narrazione de *Il cavallo Tripoli*, libro nel quale si delinea anche l'attaccamento di Paolo ai propri privilegi di classe, già evidente nei romanzi precedenti quando, però, la dimensione del potere era completamente rivestita dal nonno, effettivo 'padrone'. Ora, l'assenza di altri uomini – primi fra tutti gli Amidei, quindi il nonno e Manlio – e la crescita del personaggio fanno sì che Paolo riversi su di sé quei poteri prima affidati a loro. Il narratore punta così a enfatizzare e ad aumentare la distanza fra la realtà storica e la dimensione immaginativa, spesso compenetranti nel protagonista. Rispetto ai romanzi precedentemente analizzati, *Il cavallo Tripoli* si pone in una condizione diversa perché il suo statuto non è né incompleto né frammentario: nel momento della lettura si avverte che tutto scorre fluido, non ci sono bruschi stacchi o cambiamenti repentini e nemmeno non detti, i nuclei tematici sono ben amalgamati, anche grazie all'attenzione riservata alla funzione memoriale che tiene insieme le vicende di Paolo. Tuttavia, ci si potrebbe chiedere se la lettura del solo *Cavallo Tripoli* – senza aver letto, cioè, nessun altro romanzo o brano inerente a *Gli anni ciechi* – possa sortire lo stesso effetto che si ottiene leggendolo, invece, nella sequenza progettata dallo scrittore. La risposta non è scevra da una certa dose di ambiguità. Quarantotti Gambini, infatti, è stato molto attento a spiegare bene ogni passaggio – anzi, per alcuni critici è addirittura troppo proteso alla rievocazione – però si avverte l'impenetrabilità di un passato che non viene restituito, un passato più che altro affettivo. Ad esempio, nel IX capitolo, c'è il solito

⁷⁴³ Ibid.

⁷⁴⁴ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il cavallo Tripoli*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 241.

⁷⁴⁵ Ibid.

episodio del sasso – narrato ne *Le redini bianche* e poi ripreso anche ne *La corsa di Falco* –, paradigmatico della continuità inseguita dallo scrittore. Ne *Il cavallo Tripoli* viene riportato come un aneddoto:

Paolo perse la testa, non vide più, come il giorno che stava costruendo la casetta di canne nel campo sotto casa, e sul più bello il nonno era venuto a chiamarlo a tavola, e lui aveva colto un sasso e stava per lanciarglielo.⁷⁴⁶

Qui è chiarito il motivo per cui Paolo si è adombrato con il nonno; mentre, come si ricorderà, nella ripresa dello stesso episodio ne *La corsa di Falco* non c'è nessun cenno al desiderio di Paolo di costruirsi una casetta – che pure è un fattore caratteristico della sua personalità perché rappresenta la ricerca di una propria indipendenza –, ma viene detto solo che il bambino non desidera lasciare il campo: un'informazione che spiega, sì, la situazione, ma non aggiunge alcuna informazione sul personaggio. In altri casi, invece, nonostante la restituzione del contesto, non si hanno i referenti affettivi di Paolo per poter cogliere la portata delle sue reazioni: ad esempio, i continui riferimenti allo zio Manlio non hanno lo stesso effetto se non si conosce il legame che li unisce; così come i riferimenti ai cavalli – a Falco, Idran e Ungar –, o ad alcuni oggetti, come le redini bianche e la sella di Falco – quest'ultima custodita dall'autore nella sua casa a Venezia –⁷⁴⁷ pur rispondendo bene allo scopo per cui sono stati utilizzati, e cioè concorrere alla formazione della dimensione memoriale, non permettono di sondare davvero il mondo interiore del fanciullo. Una mancanza alla quale Quarantotti Gambini fa fronte attraverso una struttura più volte incontrata nella sua narrativa: l'intersecarsi di presente e passato, in una narrazione che, procedendo, si riannoda su stessa per illustrare al lettore i ricordi, i motivi volti a spiegare, in quel dato momento, le reazioni dei personaggi.

Nel capitolo III, ad esempio, il narratore mostra Paolo intento ad aprire un pertugio per infilarsi nella cantinetta nella quale era solito andare col nonno. Il ricordo del passato si allaccia al racconto principale in questo modo: «già gli pareva di rivedere le scansie colme di bottiglie allineate strette».⁷⁴⁸ Il verbo 'rivedere' è il punto di innesco dell'analessi nella quale vengono restituiti al lettore i ricordi di Paolo sui momenti trascorsi con il nonno che spiegano in parte l'emozione del fanciullo quando si torna nel tempo della narrazione.

⁷⁴⁶ ID., *Il cavallo Tripoli*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 265.

⁷⁴⁷ Questo secondo la testimonianza di L. GALLI nell'articolo *La casa di Venezia*, «Pagine Istriane», cit., p. 30.

⁷⁴⁸ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il cavallo Tripoli*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 249.

A ben vedere, è lo stesso *modus operandi* rilevato nei precedenti romanzi estranei al ciclo, è la reiterazione di una stessa struttura retrospettiva, svolta però in forme in parte nuove. Ne *La rosa rossa*, infatti, il cambiamento di piano temporale è appositamente segnalato tipograficamente; ne *L'onda dell'incrociatore* la portata della diacronia è tanto ampia da costituire la maggior parte del romanzo; ne *Il cavallo Tripoli*, invece, l'analessi è ancorata al racconto principale attraverso termini appartenenti a un campo semantico memoriale che testimoniano la crescita di Paolo. Nell'ottica di un ciclo di romanzi quale *Gli anni ciechi* un procedimento di questo tipo acquista ancora più interesse perché permette di cogliere i momenti in cui le analessi sono momenti del racconto portante dei romanzi precedenti, ricomponendo così la frattura tra evocazione del ricordo e narrazione dell'evento.

V.5.2. Un «libro scritto»

Nel restituire il proprio parere sul romanzo a Quarantotti Gambini, Umberto Saba si dice convinto che esistano due specie di libri, scritti e parlati: «Questi ultimi sono, oggi, più di moda, ma... il tuo è un libro scritto: e come scritto è una meraviglia». ⁷⁴⁹ Saba si dimostra acutissimo nel cogliere due elementi fondamentali: il primo è la parziale estraneità di Quarantotti Gambini alle mode dominanti negli anni Cinquanta, lontano dunque dai romanzi neorealisti che tanto spazio occupano nel panorama letterario italiano di quegli anni; il secondo è invece un fattore del quale, in parte, si è già discusso e cioè la costruzione narrativa del romanzo, alla quale si aggiunge una limpidezza stilistica che, soprattutto a partire dagli anni Quaranta, diviene uno degli elementi caratterizzanti dello scrittore.

In particolare, ne *Il cavallo Tripoli* si assiste a una costruzione romanzesca che recupera temi, personaggi e figure presenti in altre opere di Quarantotti Gambini, non solo appartenenti al ciclo di Paolo. È indubbio, però, che il romanzo al quale questo è maggiormente imparentato sia il vicino *Amor militare*: successivo nella cronologia degli eventi, ma precedente per pubblicazione. Ne *Il cavallo Tripoli* si assiste a un mutamento che stavolta, prima ancora di essere storico, è personale; lo stesso cambiamento costantemente richiamato in *Amor militare*. Intendo dire che se il paesaggio non muta –

⁷⁴⁹ Saba a Quarantotti Gambini, 30 ottobre 1956. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 137.

l'azione si svolge sempre nella campagna e nella villa di Semedella – cambia, però, il modo in cui Paolo esperisce quei luoghi soprattutto perché, nel tempo della narrazione, la villa del nonno è stata scelta come dimora dal capitano distrettuale che lì vive insieme alla moglie e al figlio Ghesa. A Paolo e alla madre, unici superstiti della famiglia Brionesi Amidei, è concesso occupare solo poche stanze di quella che un tempo è stata la loro casa. Cambia quindi completamente l'orizzonte esistenziale non solo della famiglia di Paolo, ma di Paolo stesso, che deve fronteggiare questa nuova situazione, con tutti i limiti che la sua età e il suo orgoglio di classe comportano. Da un punto di vista narrativo, invece, l'introduzione di figure altre rispetto al contesto familiare e l'usurpazione del rifugio domestico fanno sì che Paolo si relazioni con un numero più ampio di persone e che dunque abbia modo di confrontarsi in varie situazioni, misurando così la propria crescita. Nel romanzo, Paolo entra in relazione principalmente con i militari austriaci che occupano la casa del guzzo – la stessa che il nonno, ne *Le redini bianche*, aveva promesso di regalargli quando sarebbe diventato grande –, con i coloni, con la famiglia del capitano distrettuale, con Norma e le altre bambine. Si tratta di incontri diversi che, naturalmente, producono reazioni diverse, raggruppabili in tre macrosezioni concettuali: la sfera del sesso, della religione e quella della dimensione storico politica e sociale.

La dimensione storica e politica si accompagna, come in altri momenti, a quella linguistica. Ciò avviene sin dalla presentazione di alcuni soldati con i quali Paolo dialoga, primo fra tutti Hans. La grande difficoltà incontrata da Paolo inizialmente è quella di forzarsi di non parlare con quei militari, specialmente con Hans che gli è molto simpatico, perché questi sono nemici dell'Italia, sono «quelli che ammazzerebbero lo zio Manlio».⁷⁵⁰ Tuttavia, Hans contribuisce a problematizzare la questione identitaria quando rivela a Paolo, secondo una mimesi del parlato varie volte incontrata in questo ciclo «Qui essere tutti taliani, nissuno ustriaco».⁷⁵¹ È anche per questo motivo che Paolo comincia ad avvertire meno distanza fra sé e i soldati, tanto da pensare di rivelare a Hans i meriti, presunti e immaginati, dello zio Manlio, in un dialogo che si svolge tutto nella mente del fanciullo,⁷⁵² con un rientro nella realtà sancito da «invece non si azzardò mai a parlargli

⁷⁵⁰ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il cavallo Tripoli*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 245.

⁷⁵¹ Ibid.

⁷⁵² «Zio Manlio è di là! – non stava in sé di potergli finalmente dire. – È ufficiale italiano». «Lo so, me l'hanno detto. Ma cos'è: tenente o primo tenente?» gli pareva già di udire la voce di Hans. «Capitano, credo!», prorompeva e restava un momento incerto: forse, chi sa, lo zio Manlio era anche di

dello zio [...]».⁷⁵³ È un esempio di come il piano della realtà, realtà finzionale si intende, e quello dell'immaginazione si compenetrino in una sequela di non detti – che pure vorrebbero essere esplicitati – dovuti principalmente alla delicata situazione storica e personale della famiglia di Paolo, al quale nei romanzi precedenti è stato imposto di non parlare con nessuno.

Manlio è il membro della famiglia di cui Paolo aspetta il ritorno con maggiore ansia. Questo è dovuto alla speranza che lo zio sia stato insignito di titoli importanti, una speranza delusa dal fatto che Manlio muore in guerra come soldato semplice. Si tratta ancora una volta della rappresentazione dell'orgoglio di classe col quale Paolo si avvicina alla realtà e che utilizza anche come strumento conoscitivo. Ad esempio, nel capitolo IV, Paolo sancisce un binomio fra italianità e ricchezza, che esclude i coloni e i contadini:

Era di questo che non si capacitava: che Lucia e Momi e Guido e Bruno, e tutti i contadini, che giravano scalzi e infangati e avevano le mani grandi e terrose, potessero essere italiani né più né meno che lui e la mamma; italiani come il nonno e la nonna e il papà e lo zio Manlio. No, non gli pareva possibile. [...]

– Allora, – egli gridò, – non c'è nessuna differenza? [...]

– Non sono slavi, i contadini? Perché non sono slavi? Italiani siamo noi! [...]

Paolo non capiva; non voleva capire.⁷⁵⁴

In una sorta di costruzione di mito dell'italianità fondato sull'appartenenza a una data classe sociale, Paolo differenzia secondo questa modalità non le diverse culture, ma le diverse classi sociali, tanto che quando scopre che i contadini sono italiani ha l'impulso di gerarchizzare, creare una piramide sociale nella quale i contadini italiani sono più importanti dei contadini slavi. Anche in questo caso, la risposta della madre lo getta nello sconforto più totale perché non può credere che i contadini slavi e italiani siano la stessa cosa. Significativamente, nello stesso capitolo entra in gioco il confronto che Paolo opera fra la sua classe sociale e quella del capitano distrettuale. Anche nel dialogo con persone appartenenti pressappoco al suo ceto sociale, Paolo non può fare a meno di sottolineare la propria, presunta, supremazia perché ritiene il nonno più potente del capitano. Salvo poi rendersi conto che la mamma «non gli aveva detto che il nonno era, bensì ch'era stato

più; maggiore, tenente, colonnello, chi sa; la guerra durava da tanto, da anni, da quando egli era piccolo». «Capitano d'artiglieria?»

«No, – si ergeva Paolo rivedendo il cavallo Falco, e gli scintillavano gli occhi. – Di cavalleria!». Ivi, p. 246.

⁷⁵³ Ibid.

⁷⁵⁴ Ivi, p. 251.

di più del capitano»,⁷⁵⁵ ma Paolo cerca di non cogliere la differenza, fa finta di non capire e il narratore, nel restituire il pensiero del fanciullo, elenca i riconoscimenti del nonno:

Il nonno era di più, molto di più del capitano. Egli poteva comandare non in quel solo distretto, ma in tutta l'Istria; ed era qualcosa in tutto l'impero, perché era stato mandato al parlamento e anche alle delegazioni, che erano ancor più che il parlamento, se aveva capito bene.⁷⁵⁶

Questa grandezza del nonno è restituita con le conoscenze di un bambino ma, segue, in forma semplificata, la descrizione della figura del nonno di Pier Antonio Quarantotti Gambini nella realtà biografica:

Il mio nonno materno, l'avvocato Pier Antonio Gambini [...] non ancora quarantenne, successe ad Antonio de Madonizza quale capo in Istria del movimento operaio. Come tale, egli si trovò per quasi un ventennio alla testa della maggioranza (ch'era italiana, rappresentando allora gli slavi la minoranza) alla Dieta Provinciale dell'Istria e venne eletto Deputato al Parlamento di Vienna, nonché membro del superparlamento ch'era costituito dalle Delegazioni dell'Impero austro-ungarico.⁷⁵⁷

È l'innesto della fantasia sulla realtà a cui più volte si è fatto cenno e che fornisce a Paolo le basi per poter discutere con Ghesa, il figlio del capitano distrettuale, su chi sia più importante in un gioco che si rivela, in fin dei conti, una lotta sociale e identitaria, perché si scontrano due diverse filosofie politiche e due culture differenti, la cui rappresentazione si risolve nella lingua. Paolo, infatti, sente la capitana chiamare il figlio in tedesco e Ghesa replicare in francese, mentre con Paolo il personaggio parla in italiano. Il motivo di questa alternanza e pluralità linguistica viene chiarito in un altro punto del romanzo dall'avvocato Tomaso, il fratello del capitano distrettuale, che con grande sorpresa di Paolo è italiano, contrariamente al fratello. L'avvocato rivela che in casa del capitano e della moglie c'è una vera e propria lotta linguistica, perché la capitana non vuole parlare in italiano, ma l'avvocato non vuole parlare in tedesco, optando per una soluzione di compromesso, rappresentata dal francese danubiano.⁷⁵⁸ La questione linguistica si conferma, dunque, un vettore identitario fondamentale, che contribuisce allo straniamento del fanciullo quando apprende che due fratelli, con gli stessi genitori, sono l'uno italiano e l'altro austriaco. Chi ha tradito chi? Questa sembra essere la domanda di Paolo, una domanda che resta senza soluzione fino alla conclusione quando viene riferito

⁷⁵⁵ Ivi, p. 252.

⁷⁵⁶ Ivi, pp. 251-252.

⁷⁵⁷ Dichiarazione riportata in C. BO, *Celebrazione di P. A. Quarantotti Gambini*, cit., pp. 14-15.

⁷⁵⁸ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il cavallo Tripoli*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 273.

che, con l'imminente vittoria degli italiani, a casa di Ghesa tutti, compresa la capitana, cominciano a parlare in italiano.⁷⁵⁹

Tuttavia, lo straniamento di Paolo prosegue perché il bambino scopre che la madre dell'avvocato Tomaso e del capitano distrettuale, la *Frau Mutter*, è slava:

Slave erano le lavandaie e le donne che portavano latte e uova in città: le *juzke*, dal fazzoletto colorato in testa e dalle gonne lunghe e larghe e spesse sotto il corpetto aderente [...]. Slave, anzi *s'ciave*, erano le contadine che scendevano dai monti con fagotti, con cesti e coi vasi argentei azzurrini del latte [...] per imbarcarsi sul vaporetto di Trieste. [...] Slave erano le serve, come Milca, che parlavano però italiano né più né meno di tutti gli altri. Come poteva darsi che la *Frau Mutter*, ch'era una signora col bastino e l'occhialetti, e madre del capitano ch'era presto barone, fosse slava anche lei?⁷⁶⁰

La confusione del bambino riflette le delicate questioni relative all'appartenenza identitaria in un territorio caratterizzato da una pluralità di culture come l'Istria, di cui Quarantotti Gambini si fa portavoce. È a questo che, d'altronde, sembra legarsi la scelta di scrivere un ciclo che, in fondo, è ambientato negli anni in cui era ancora possibile sperare in una definitiva unificazione geografica all'Italia. Si vedrà, come, anche in questo romanzo, alla fine del conflitto si aggancia, seppur da lontano, quella che per Quarantotti Gambini è l'altra minaccia che incombe sull'Istria, anticipata e concretizzata in *Tre bandiere*: la Jugoslavia.

Il cavallo Tripoli si configura, quindi, come una corsa – lenta, ma inesorabile – verso la fine della guerra. Una conclusione che viene nel testo accuratamente e continuamente segnalata anche perché, nel successivo romanzo, i soldati austriaci qui presentati vengono sostituiti dai soldati italiani. Tuttavia, Paolo non vuole la fine della guerra. O meglio, non vuole che essa arrivi prima di aver ottenuto un cavallo che desidera fortemente, perché gli è stato descritto come simile a Falco, il cavallo Tripoli.

Tripoli è, per il fanciullo, una sorta di rimpiazzo di Falco. È il colono Momi a metterlo al corrente di questa opportunità, precisando a Paolo che dovrà aspettare otto giorni prima di riceverlo dall'esercito austriaco.⁷⁶¹ Dunque, Paolo comprende che per ottenere il cavallo la guerra deve durare almeno altri otto giorni, così che Momi possa tornare a prendere Tripoli; nel frattempo, però, si rincorrono le voci dell'imminente vittoria dell'Italia, che, per una manciata di tempo, gli impedirebbe di realizzare il sogno di avere un cavallo tutto per sé. L'ansia di ottenere il cavallo si trasforma in un vero e proprio

⁷⁵⁹ Ivi, p. 367.

⁷⁶⁰ Ivi, p. 309.

⁷⁶¹ Ivi, p. 279.

delirio bellicistico perché Paolo viene colto mentre invoca la continuazione della guerra, tanto che la madre lo incolpa di comportarsi come il figlio di un austriacante e, peggio ancora, di non pensare al padre, al nonno e alla nonna. Le accuse della madre chiaramente hanno dei risvolti per il personaggio che si trova ad affrontare un duplice sentimento: da una parte, il desiderio egoistico e infantile di ottenere Tripoli; da un'altra parte, il richiamo alla realtà, ai disordini bellici e alle ripercussioni della guerra sul piano familiare. Vince, però, l'anelito a Tripoli, all'infanzia, tanto che Paolo teme che la madre voglia farlo pregare affinché la guerra finisca presto, mentre il protagonista prega affinché non perda il cavallo,⁷⁶² in quella che si configura quasi una sospensione dell'affetto filiale nei confronti del padre.

In questo romanzo, Quarantotti Gambini insiste molto sulla figura paterna, utilizzando le parole accusatorie della madre per preparare il ritorno del padre e spiegare che cosa l'uomo ha vissuto dopo la prigionia. Attraverso un'analessi, Paolo racconta di aver già incontrato il padre dopo l'arresto:

Ricordava. Un soprassalto di notte: su di lui era chino quell'uomo, quel soldato con la barba; una barba nera e folta che lo fece gridare di nuovo. Poi balbettò: – Papà, – e scivolò nel sonno. Non ricordava altro della prima volta che il papà era venuto in licenza. Perché adesso egli non era più in prigione; era militare, come tutti.⁷⁶³

Si assiste, ancora una volta, a una totale consonanza fra la storia del padre di Paolo e quella del padre di Pier Antonio, che pure ha esperito l'arresto e poi l'esperienza dell'esercito austriaco.⁷⁶⁴ Il narratore chiarisce le difficoltà che incontra il padre di Paolo: l'uomo è ancora costretto a nascondersi e il luogo in cui Paolo, nel tempo della narrazione, lo riabbraccia è una casa di Capodistria, in cui ricorda di essere già stato con la mamma e dove aveva conosciuto Magnara, il cui padre è morto in guerra per impiccagione. Anche se non direttamente nominato, è semplice riconoscere, nel padre di Magnara, un rimando a Nazario Sauro, il massimo rappresentante dell'irredentismo istriano, giustiziato a Pola nel 1916, citato da Quarantotti Gambini in una delle dichiarazioni riferite alla sua famiglia, quando, parlando dello zio Pio Riego, scrive che alla sua morte aveva strappato a Nazario Sauro «una frase rimasta celebre tra i volontari istriani: “Era meglio se morivamo tutti anziché lui!”».⁷⁶⁵ È una compenetrazione a più livelli: biografico, storico

⁷⁶² Ivi, p. 281.

⁷⁶³ Ivi, p. 285.

⁷⁶⁴ C. BO, *Celebrazione di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, cit., p. 17.

⁷⁶⁵ Ivi, pp. 16-17.

e finzionale, perché Nazario Sauro, che aveva combattuto di fianco a Pio Riego, viene evocato nel romanzo per introdurre i riferimenti storici sull'operato dei volontari istriani. Quarantotti Gambini, inoltre, dichiara che la famiglia di Nazario Sauro aveva trovato rifugio nella villa di Semedella, l'inverso di quanto avviene nel racconto, dove il padre di Paolo trova ospitalità a casa della famiglia del martire, in un clima che anticipa la festa che verrà raccontata nelle ultime pagine del romanzo, quando i soldati austriaci scapperanno e si sventoleranno le bandiere italiane. Chiaramente, si tratta di passaggi pienamente ascrivibili alla costruzione di quel mito dell'italianità a cui si è accennato più volte, un mito attentamente costruito, raccontato dalla madre di Paolo come una fiaba:

[...] ella tornò a raccontargli quello ch'egli udiva da anni, da sempre, e che stava diventando ormai una fiaba, l'unica fiaba vera: tra poco sarebbero giunti gli italiani, ch'erano persone come si deve – ella aggiunse questa volta, – la gente più civile del mondo, e gentili e coraggiosi e leali.⁷⁶⁶

L'espressione «italiani gentili coraggiosi e leali» ricorre, come un *refrain*, nei romanzi successivi, ma per antitesi, per essere cioè decostruita, in un crescendo di delusione in cui, forse, tanta parte ha avuto l'attesa che la fiaba divenisse realtà. Tuttavia, nelle parole della mamma, Paolo crede di aver colto finalmente la vera differenza tra gli italiani e gli slavi: «gli italiani erano tutti persone perbene, la gente più civile del mondo, e gentili e coraggiosi e leali».⁷⁶⁷ Questa citazione è volta a imprimere una maggiore tragicità alla conclusione del romanzo, quando, nell'ultimo capitolo, festeggiando per l'Italia, Paolo vede in lontananza una bandiera bianca rossa e blu: la bandiera slava, che fa ammutolire il padre e oscurare in volto la madre.⁷⁶⁸ Ma non si tratta dell'unica delusione.

Alla minaccia slava, riferibile a un ambito storico-politico, si aggiunge una delusione esperita su un piano personale: la perdita del cavallo Tripoli. È Paolo stesso il responsabile di quella perdita, quando alla fine del romanzo libera il cavallo poco prima della fuga del capitano distrettuale e della moglie, che, nel frattempo, aveva preso con sé Tripoli al posto di un altro cavallo, imbizzarritosi mentre cercava di cavalcarlo. È lo stesso Paolo, però, ad aver provocato l'imbizzarrimento del cavallo, urlando contro la donna e facendo spaventare l'animale, provocando di fatto la sua finale perdita.

⁷⁶⁶ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il cavallo Tripoli*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 372.

⁷⁶⁷ Ibid.

⁷⁶⁸ «Anche la mamma si volse e la faccia le si oscurò. Stettero a guardare tutti e due da quella parte, parlandosi tra loro e scuotendo il capo». Ivi, p. 405.

Nelle vicende che legano Paolo a Tripoli si confondono la visione religiosa e la riflessione sulla fatalità. Al momento della prima pubblicazione di questo romanzo,⁷⁶⁹ la religione è un concetto marginale nella narrativa di Quarantotti Gambini ma, a partire dagli anni Cinquanta, la riflessione sul tema si unisce a una visione fatalistica dell'esistenza che si sviluppa nei romanzi nati in questa stagione letteraria. In particolare, la dialettica religione – destino si è già osservata nell'analisi de *La calda vita*. Nel romanzo del 1958 Fredi e Sergia si rivolgono a Dio nei momenti di difficoltà, Paolo lo prega affinché possa prolungare la guerra e ottenere, così, Tripoli.⁷⁷⁰ La differenza tra le due modalità è dovuta all'età anagrafica degli attanti: in fondo, la preghiera di Paolo, la sua religiosità, è volta alla realizzazione di un desiderio contingente, in perfetto accordo con la sua condizione di bambino.

Allo stesso modo, anche il destino gioca un ruolo fondamentale nella vicenda di Paolo, sebbene non venga tematizzato con la stessa precisione de *La calda vita*. È una differenza riconducibile, anche in questo caso, alla diversa età dei protagonisti; dunque, alla semplificazione con la quale questi temi vengono esperiti da Paolo. Il bambino sente di essere andato incontro alla perdita di Tripoli, sente cioè il peso della responsabilità del proprio intervento nelle trame di una storia già scritta che si conclude, in fondo, in quello che sembra essere l'unico modo possibile: perdere Tripoli. Scrivano ha visto in questa perdita volontaria «l'uscita dal sogno e un rientrare nelle contingenze della realtà».⁷⁷¹ La liberazione di Tripoli ad opera di Paolo non è però da interpretare come un consapevole avvicinamento alla realtà, è piuttosto un rigurgito d'infanzia perché la scelta di Paolo è volta a rendersi padrone del cavallo, tramite la sua liberazione: Tripoli «dovunque fosse, chiunque lo avesse, sarebbe rimasto per sempre suo».⁷⁷² È un estremo desiderio di possesso, che affonda le proprie radici nella ricerca di un'esclusività, riconducibile interamente all'infanzia.

⁷⁶⁹ In questa tesi, però, la dimensione religiosa non è un tema nuovo perché una riflessione, molto più ampia, su Dio è condotta ne *La calda vita* e analizzata nel capitolo precedente, che riguarda proprio il romanzo del 1958.

⁷⁷⁰ ID., *Il cavallo Tripoli*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 281.

⁷⁷¹ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 83.

⁷⁷² P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il cavallo Tripoli*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 406.

V.5.3. L'eros

Una delle operazioni alle quali Quarantotti Gambini sembra aver prestato più attenzione nell'elaborare il romanzo è conciliare le esperienze vissute con lo stato di consapevolezza degli attanti. A riconoscerglielo è Saba che in una lettera del 2 novembre 1956 gli scrive:

In tutta quella difficile storia di bambini non c'è – a quanto ricordo – un solo errore psicologico (tu sai quanto ci tengo a queste cose). Freud poteva “autenticare” con la sua firma ogni particolare del libro.⁷⁷³

Fra i dettagli che Freud avrebbe potuto autenticare c'è certamente la spinta verso la sessualizzazione che, a partire da questo romanzo, entra a far parte del ciclo di Paolo. Infatti, l'assenza di uno dei nodi portanti della narrativa quarantottiana nei precedenti romanzi del ciclo è dovuta a una piena rispondenza fra le età di Paolo e le situazioni che egli può esperire che, naturalmente, non pongono in primo piano l'erotismo. Ne *Il cavallo Tripoli*, invece, l'eros dilaga: coinvolge sia la capitana (la madre di Ghesa e la moglie del capitano distrettuale), sia le bambine della campagna, fra le quali Norma. Paolo partecipa a queste vicende o come spettatore oppure come attante passivo, cioè coinvolto da altri nell'azione. In particolare, è attante passivo quando, salendo su un albero, vede le ragazze guardarlo: «si sentì come nudo là in cima»,⁷⁷⁴ con tutta la contrarietà con la quale Paolo vive la nudità, come si sa dai romanzi precedenti.⁷⁷⁵ Mentre cerca di dissimulare, però, il bambino sente «tutt'a un tratto la mano di Irma, ch'era salita in due balzi accanto a lui, sbottonargli rapida i calzoni e insinuarsi lì»:⁷⁷⁶

Quella mano, ch'era pienotta e calda, un po' dura, non rinunciava.

Paolo tentò di divincolarsi ancora; gli parve di soffocare; si arrese.

Esperta, abituata com'era a badare a Renato, il fratello più piccolo, Irma aveva trovato.

– Fai! – gli impose.

Nello stesso istante che da lui partiva uno zampillo dorato e pieno, Lucia cominciò a saltellare lì sotto, col volto proteso e la bocca aperta [...].

A tratti ella si piantava in un punto, a gambe aperte sui piedi scalzi e fangosi, e, con tutto il busto proteso e le mani sempre in aria, prendeva quello zampillo negli occhi sulle gote in bocca.

Paolo stava a guardare, serio, come il suo viso, ch'era gentile, si alterasse e si sconvolgesse, e come le riapparissero arrossati con stille alle ciglia, gli occhi un attimo prima scintillanti.

Egli si era liberato dalla mano di Irma, faceva da sé, prendendo di mira la bocca di Lucia. [...]

⁷⁷³ Saba a Quarantotti Gambini, 2 novembre 1956. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 139.

⁷⁷⁴ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il cavallo Tripoli*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 311.

⁷⁷⁵ Emblematico è, in questo senso, il momento in cui la mamma chiude Paolo nella camera rossa e gli toglie i vestiti per far sì che non si muovesse. ID., *La corsa di Falco*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 179.

⁷⁷⁶ ID., *Il cavallo Tripoli*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 312.

Ma lo zampillo era alla fine. Poche goccioline andavano dissipandosi nell'aria, quando un richiamo, la mamma!, paralizzò Paolo.⁷⁷⁷

Ho citato gran parte dell'episodio perché testimonia le diverse fasi dell'approccio di Paolo a quella che è, di fatto, una prima esperienza erotica. All'inizio c'è lo straniamento e la vergogna di essere osservato, poi un successivo tentativo di resistenza, una prima eccitazione alla quale segue una partecipazione consapevole all'atto stesso e, alla fine, la paura di essere scoperto dalla madre, ossia dal genitore detentore dell'ordine.

Contraltare di questo momento è, però, un altro episodio al quale Paolo partecipa da spettatore, sperando due diversi reazioni: da un lato una sensazione quasi di ripugnanza, dall'altro l'impossibilità di mettere fine alla visione. Mi riferisco a quando Paolo intravede una delle sue compagne di gioco distesa, con il vestito tirato su e la gamba in alto, mentre qualcuno le striscia accanto facendole andare il capo all'indietro mentre la sua bocca è animata da lievi palpiti.⁷⁷⁸ È la narrazione, volutamente ambigua, di un momento ben diverso rispetto a quello che si sarebbe portati a credere, perché il personaggio non è in compagnia di un uomo, ma di altre bambine che guardano tra le gambe dell'amica distesa, «dove sembrava qualcuno procedesse a bocconi».⁷⁷⁹ Aguzzando la vista, Paolo riesce a capire che si tratta di un'altra bambina che sta leccando la gamba della compagna di giochi, quasi come se volesse lavargliela.⁷⁸⁰ Si tratta di una scena sicuramente straniante e della quale Paolo non capisce il significato, per cui quando vede Norma, che ha assistito alla scena, la investe chiamandola «bella porca», con un atteggiamento che è al tempo stesso indagatorio – che cosa stavano facendo tutte lì insieme a Lucia? – e accusatorio – quello che stavano facendo è qualcosa che non andrebbe fatto.

Sono *rêverie* che Paolo replica anche in altri momenti. In particolare, gli avviene con la capitana, una figura decisamente conturbante. La donna viene osservata a più riprese da Paolo, ma è uno dei primi incontri a turbarlo in modo particolare. Si tratta di un momento raccontato nel IX capitolo: la punizione alla quale la madre sottopone Ghesa che, premuto con la testa su una seggiola e con i pantaloni calati, deve sopportare le frustate inflittele dalla cameriera e poi dalla madre stessa. Paolo assiste a tutta la scena

⁷⁷⁷ Ibid.

⁷⁷⁸ Ivi, p. 364.

⁷⁷⁹ Ibid.

⁷⁸⁰ Ibid.

con sentimenti contrastanti, secondo lo schema prima delineato: vorrebbe fuggire ma vorrebbe anche farsi avanti per vedere meglio. Un momento ambiguo che accresce la paura e allo stesso tempo l'interesse di Paolo nei confronti della donna, tanto da perdere la bussola e confondere la realtà e la fantasia:

Paolo si ritrovò davanti al letto della capitana, e le dita di lei gli giocherellavano sul lobo dell'orecchio, glielo tormentavano. Ed egli era nudo, in quell'istante. E temeva. Era attratto e temeva. E poi si ritrova al posto di Ghesa nel boschetto, prono col ventre premuto contro la seggiola, ed era lei che lo fustigava, la capitana.⁷⁸¹

Ovviamente, si tratta di un pensiero frutto di immaginazione, ma che ben rappresenta l'interesse di Paolo nei confronti della capitana, colei che – secondo le parole di Scrivano – «gli ha fatto intravedere, sia pure confusamente, un aspetto della realtà, quella sessuale, con le sue componenti emotive e perfino sadiche».⁷⁸² La donna, in un certo senso, inizia Paolo alla sfera sessuale e dunque alla volontà di conoscere ed esperire la realtà anche utilizzando la sessualità come metodo conoscitivo. Come è stato per Ario, Berto e Lidia. Come sarà per Fredi, Max, Sergia.

V.5.4. Una progettata linearità

Il cavallo Tripoli, naturalmente, non fa eccezione alla rincorsa verso l'organicità narrativa e strutturale perseguita da Quarantotti Gambini. Sono moltissime, come si è detto, le riprese dagli altri romanzi inerenti a *Gli anni ciechi*: ad esempio, c'è Norma, della quale viene nuovamente presentata la condizione – «stava con Meneghina [...] nella torretta vicina al pozzo» –⁷⁸³ con una nota di mistero sulla sua famiglia di origine: «E di Bepi non era figlia nemmeno Norma; ma questo Paolo lo aveva capito già».⁷⁸⁴ Ovviamente, la presenza di Norma non sorprende visto che, come si sa, sarà una delle protagoniste indiscusse dei romanzi successivi; sorprende, però, la nuova comparsa di Giorgio Jaut: avvocato e presidente della commissione di epurazione dell'AMG nella realtà, macchinista nella finzione letteraria. Quest'ultimo, lo si ricorderà, compare ne *Le redini bianche*, nel capitolo pubblicato in rivista già ne 1947, in cui Quarantotti Gambini lo presenta come un povero disperato al quale il nonno ha concesso un beneficio. Ne *Il*

⁷⁸¹ Ivi, p. 341.

⁷⁸² R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 83.

⁷⁸³ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il cavallo Tripoli*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 262.

⁷⁸⁴ Ibid.

cavallo Tripoli il personaggio appare ben due volte: se nella prima è tratteggiato come uno spione, nella seconda le offese sono più gravi. Siamo nell'ultimo capitolo, durante i festeggiamenti per la vittoria della guerra, quando si vede un uomo scendere dal treno al grido di «viva l'Italia»,⁷⁸⁵ mentre si erge un coro di voci che lo critica perché «sin ieri faceva l'austriacante», e ancora: «è clericale e stava col governo».⁷⁸⁶ È una vendetta, forse, meglio riuscita di quella de *Le redini bianche*. Dipingere Jaut come un opportunista pronto a mettersi dalla parte del più forte è una vera e propria critica all'uomo che, secondo il parere dello scrittore, ha abusato del proprio potere quando lo ha condannato all'epurazione.

Alle riprese interne al ciclo de *Gli anni ciechi* si aggiunge un prestito da un altro romanzo di Pier Antonio: il dottor Rascovich, già personaggio de *La rosa rossa*. Ne *Il cavallo Tripoli*, i due personaggi praticano la stessa professione e presentano gli stessi connotati fisici, che sembrano opportunatamente illustrati proprio per far cogliere al lettore la parentela tra i due, come in parte prova il fatto che la descrizione non è giustificata da ragioni narrative: «[...] apparve quel colosso calvo dalla grande barba bruna che Paolo aveva veduto poco prima in carrozza. [...] – È Rascovich, il medico!»⁷⁸⁷ Prima, nell'incontro in treno, egli è stato descritto come un «signore corpulento, grande, e calvo e barbuto».⁷⁸⁸ Queste descrizioni combaciano con la prima presentazione di Rascovich ne *La rosa rossa*, quando Rosa ammette che «le piaceva quel colosso calvo dalla barba bruna, quella testa da professore sopra un corpo da marinaio».⁷⁸⁹ Rascovich, dunque, è in entrambi i romanzi il medico di Capodistria, ed è interessante che la sua figura sia ripresa in due opere ambientate negli stessi anni e negli stessi luoghi. È dunque effettivamente possibile che in un lasso di tempo così ristretto, nel mondo finzionale di Quarantotti Gambini, il medico non sia cambiato.⁷⁹⁰ Si tratta, forse, di uno stratagemma narrativo adottato dall'autore per dare verosimiglianza alle storie raccontate, tanto più dopo le premesse biografiche più volte ribadite nel corso di questo lavoro. Oppure, il dottor Rascovich è un altro prestito della realtà alla fantasia. Ciò che importa, però, è

⁷⁸⁵ Ivi, p. 402.

⁷⁸⁶ Ibid.

⁷⁸⁷ Ivi, p. 400.

⁷⁸⁸ Ivi, p. 396.

⁷⁸⁹ ID., *La rosa rossa*, Garzanti, Milano, 1947, p. 126.

⁷⁹⁰ Si può pensare forse anche a una certa consonanza tematica con il racconto di Kafka, *Il medico di campagna*.

sottolineare che una consonanza fra i due romanzi – *La rosa rossa* e *Il cavallo Tripoli* – esiste e che Quarantotti Gambini abbia fatto in modo che fosse riconoscibile.

Altrettanto riconoscibile un altro momento del romanzo, un prestito da *L'onda dell'incrociatore*. Si ricorderà che Quarantotti Gambini ha fatto sì che Ario vedesse la madre cucire uno strano pezzo di stoffa, rosa e spugnoso, che si sarebbe rivelato poi essere l'accappatoio di Eneo. Ebbene, ne *Il cavallo Tripoli* c'è la replicazione di questa stessa situazione, quando Paolo vede la madre prendere alcuni pezzi di stoffa, stracci che serviranno, come scoprirà più tardi, a mettere insieme sciarpe, bandiere e coccarde con i colori dell'Italia.⁷⁹¹ Certo, Paolo non scopre un *affaire* sessuale, ma la somiglianza fra le due situazioni è troppo palese per non essere colta, anche perché fa leva su quell'atteggiamento indiziario molte spesso adottato dall'autore, e più volte rintracciato nella sua narrativa. Una narrativa che si presenta, dunque, incredibilmente organica e unitaria.

⁷⁹¹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il cavallo Tripoli*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 371.

V. 6. AMOR MILITARE. L'AMORE DI LUPO

L'amore di Lupo, pubblicato da Einaudi nel 1964, è il frutto di un processo di revisione autoriale compiuto su *Amor militare*, romanzo pubblicato quasi dieci anni prima, nel 1955. Quarantotti Gambini, nell'intervista a Cibotto del 1964, specifica che si è trattato di una rielaborazione parziale, condotta con lo scopo di precisarne e approfondirne il significato.⁷⁹² Direzione, questa, confermata anche dal cambiamento del titolo: da uno molto generico come *Amor militare*, a un altro più specificatamente connotato come *L'amore di Lupo*. Si avrà modo, successivamente, di capire su quali punti del romanzo del 1955 Quarantotti Gambini è intervenuto con più attenzione, così da delineare gli aspetti precipui di una linea correttoria in grado di fornire informazioni più accurate sulla progressione del ciclo: analizzando quali siano stati gli elementi che, con la pubblicazione di altri romanzi appartenenti a *Gli anni ciechi*, l'autore ha deciso di modificare o esplicitare. Un confronto fra le due pubblicazioni è utile anche ad approfondire le tematiche sulle quali si è concentrato maggiormente l'autore e in che cosa cambia il suo stile narrativo. Nel caso di *Amor militare / L'amore di Lupo*, però, è necessario prima chiarire lo statuto di questo romanzo all'interno del ciclo de *Gli anni ciechi*, perché esso rappresenta – per varie e molteplici ragioni – quasi una sosta narrativa nella crescita, anagrafica ed emotiva, di Paolo.

V.6.1. L'amore di Lupo

La narrazione si svolge adesso nel periodo successivo alla conclusione della Prima Guerra Mondiale, nello specifico nell'estate del 1919. Il fanciullo interagisce con i militari, come nel romanzo precedente, con la differenza che i soldati sono adesso italiani. I militari vengono presentati in maniera molto dettagliata, secondo un procedimento già utilizzato dallo scrittore ne *Il fante di spade*, cioè in base alla loro regione di provenienza. L'impressione è che dall'origine geografica Quarantotti Gambini faccia discendere alcune loro caratteristiche, prestando particolare attenzione, di volta in volta, alla mimesi del parlato e alla gestualità. In misura ancora maggiore rispetto al romanzo precedente, i militari sono qui amici e compagni di giochi di Paolo che, tramite loro, abbandona in

⁷⁹² Cfr. G. A. CIBOTTO, *Quarantotti Gambini, "un italiano sbagliato"*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato*, cit., p. 177.

parte l'ambiente signorile nel quale vive, e sperimenta un altro tipo di conoscenza della realtà, nonostante nel periodo postbellico il suo mondo cominci a ricomporsi.

I primi capitoli del romanzo sono dedicati alla ricostruzione del contesto. Se *Il cavallo Tripoli* finisce con la festa per la vittoria ormai certa dell'Italia, *L'amore di Lupo* presenta nel primo capitolo tale nuova condizione. Significativamente, l'inizio del romanzo è nella sua interezza dedicato alla presentazione dei militari italiani e alle divergenze fra questi e gli austriaci, come l'usanza di dire «ciao», invece di «addio» per salutare. A questo si aggiunge la conferma dell'attenzione riservata alla lingua: «Gli italiani parlavano come loro e non slavo o tedesco o chi sa che altra lingua come gli austriaci». ⁷⁹³ Sostanzialmente, all'inizio viene confermato quel mito dell'italianità – italiani «gentili, coraggiosi e leali» – costruito nei romanzi precedenti, un mito che però viene smantellato nella conclusione, dopo gli accadimenti che vedono coinvolti proprio i soldati italiani.

L'amore di Lupo è costruito come un romanzo giallo: ci sono vari misteri da risolvere, a cui partecipano – in modi diversi – tutti i militari. Senza dubbio, però, il personaggio principale è Lupo Frangisacchi, un soldato toscano a cui viene dedicata una descrizione molto più ampia rispetto agli altri già nel primo capitolo, quasi come suggello del ruolo primario che avrà nel romanzo. Nel primo capitolo, Frangisacchi è subito caratterizzato dall'attitudine al comando e dalla signorilità, dalla capacità di affascinare le *mule*, le fanciulle. Già il nome del personaggio, Lupo – che Paolo non riesce a capire se sia il suo vero nome o un soprannome ⁷⁹⁴ –, è sintomatico della prepotenza di cui egli fa mostra, in particolar modo con Piveroni, il soldato sul quale esercita più autorità. Si tratta di elementi che aprono la narrazione verso sviluppi alquanto sinistri, lasciando presagire atti di scellerata violenza. Ad aiutare ancora di più la costruzione del personaggio concorre un ulteriore elemento fisico citato dall'autore nella descrizione: Lupo ha le gambe storte. Come si ricorderà, questa è l'imperfezione estetica che cruccia Tomsich, il protagonista de *Il fante di spade*, che amplifica il difetto fisico perché agisce con insicurezza, lasciandolo maggiormente trapezare. Frangisacchi, al contrario, è spavaldo nel mostrare le proprie gambe storte, tanto che «Paolo, se avesse avuto dieci anni di più, avrebbe compreso che proprio quella spavalderia finiva per attenuare agli occhi altrui il suo difetto». ⁷⁹⁵ Frangisacchi si pone, sotto questo aspetto, come la maturazione letteraria del

⁷⁹³ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'amore di Lupo*, cit., p. 409.

⁷⁹⁴ Ivi, p. 430.

⁷⁹⁵ Ivi, p. 412.

giovane Tomsich che, al contrario, ha bisogno di cercare la propria forza (e sicurezza) in Maurizio, a conferma della solita circolarità alla base della produzione narrativa di Quarantotti Gambini.

Alla presentazione dei soldati, senza dubbio i personaggi principali de *L'amore di Lupo*, Quarantotti Gambini affianca anche la ricostituzione della famiglia di Paolo, dispersa durante la guerra. Nel primo capitolo viene anticipato il ritorno del nonno, attraverso un'ellissi spiegata solo nel capitolo successivo, nel quale il narratore compie un passo indietro e racconta in analepsi il modo in cui il nonno è tornato. Nello stesso capitolo, Quarantotti Gambini introduce anche la morte di Manlio, che colpisce particolarmente Paolo perché, come si è detto, lo zio muore da «soldato semplice», alla stregua dei contadini, una condizione per Paolo inaccettabile tanto da fargli dubitare dell'effettiva vittoria della guerra: «come avesse vinto il capitano distrettuale, e suo figlio Ghesa», in un'affermazione che si pone come una palese ricongiunzione col romanzo precedente.⁷⁹⁶ Dopo il ritorno del padre – raccontato ne *Il cavallo Tripoli* –, e dopo il ritorno del nonno, l'universo di Paolo si costruisce nuovamente anche grazie al ritorno della nonna che, come apprende il fanciullo, è stata chiusa «in un castello, che si chiamava Göllersdorf, e poi “internata” assieme a tanti altri, in un paese vicino a Vienna»,⁷⁹⁷ elemento che trova – anche questo – una perfetta corrispondenza nella biografia dell'autore, il quale dichiara, appunto, che la nonna fu confinata vicino Vienna.⁷⁹⁸

Senza dimenticare i lasciti della guerra, evidenti anche nel cambiamento fisico sia del nonno – tornato magro e con la barba –, sia della nonna – irriconoscibile con quei suoi capelli bianchi –, la storia de *L'amore di Lupo* comincia a delinearsi dal IV capitolo in poi, dopo aver aggiunto alla lista dei ritorni anche quello del cocchiere Toni, il vecchio amico del giovane Paolo. Tuttavia, se questi riferimenti legano la storia attuale a quella appena trascorsa, cementando così l'intera narrazione del ciclo, non bastano a eliminare l'impressione che si tratti di una storia altra, della quale Paolo non è più il protagonista ma uno spettatore.

Il romanzo ruota intorno alla morte di Nerina, una graziosa fanciulla della quale Lupo – il vero protagonista del romanzo – si è invaghito, non sapendo che della stessa ragazza si è invaghito anche Piveroni. Nerina muore investita dal camion solitamente guidato da

⁷⁹⁶ Ivi, p. 416.

⁷⁹⁷ Ivi, p. 418.

⁷⁹⁸ C. BO, *Celebrazione di P. A. Quarantotti Gambini*, cit., p. 17.

Piveroni e Frangisacchi, una dinamica in bilico tra un incidente e un omicidio. Tuttavia, il narratore utilizza termini appartenenti al campo semantico dell'omicidio, come «uccisa» e «schiacciata».⁷⁹⁹ La bambina compare, effettivamente, nella storia solo al momento della morte, quando la scena dell'omicidio / incidente e il suo corpo maciullato vengono descritti con attenzione chirurgica:

A terra (mancava quasi il coraggio di guardare, eppure si era attratti, paurosamente) non era una ragazza che si vedeva, no: erano – nel sangue – due gambe, e un tronco.

Il sangue aveva fatto una pozza grande come una culla, come un giaciglio: sangue alto, che a entrarvi vi si sarebbe immerso il piede; e denso, che aveva imbevuto rosso e vivo la polvere [...]. E in quel rosso, luccicante nel sole ancor alto sul mare, si vedevano sparpagliati e quasi nuotavano i pezzi della bambina: una gamba, staccata netta, col piede scalzo, bruna di sole (e riluceva qua e là di piccoli peli biondi, e il piede, bruno anch'esso, era tuttavia più pallido, come scolorito, e bianco al disotto, sulla pianta). E l'altra gamba era quattro passi più in là; ecco, la mano di qualcuno la sollevava [...] come si solleva un pezzo di legno, per posarla gocciolante, con un rumore morto, di cosa, sopra il tavolaccio di un carro [...].

Il torso, con ancora indosso, fresca, la vestitina bianca e azzurra di tela, era riverso, prono, vicino alle ruote; e anche la faccia era riversa, quasi affondata nella polvere e nel sangue; e un braccio si allungava al disopra del capo, leggermente piegato.⁸⁰⁰

La riduzione a cosa del corpo della bambina e il paragone con il legno sono gli elementi che simboleggiano la violenza: sia quella perpetrata, sia quella da cui, non volendo, pure si è attratti. Significativamente, questo mistero viene raccontato all'incirca alla metà del libro, nel XIII capitolo, dopo la presentazione e la descrizione minuziosa di tutti gli attanti in gioco, così che il lettore possa partecipare alla sua risoluzione, come da subito sembra fare Paolo. Vista la repentina fuga di Lupo dopo l'incidente, Paolo sospetta proprio di quest'ultimo. Ma dal momento della morte le voci su Nerina si rincorrono in una caccia al colpevole che pare coinvolgere tutti. Paolo è convinto di aver risolto il mistero quando nel XVI capitolo rivela ai soldati di sapere che è stato Frangisacchi a uccidere Nerina. La confessione, però, non si basa su fatti concreti, ma è dettata dall'immaginazione, in una compenetrazione con la realtà così imponente da sostituirla. Paolo non lo sa ancora, ma ha ragione, perché a uccidere Nerina è stato effettivamente Frangisacchi, come si scoprirà alla fine del romanzo grazie alle confessioni di un soldato piemontese, Crippa, beffeggiato da tutti eppure di tutti conoscitore e, in un certo senso, padrone.

Frangisacchi è il responsabile anche di altri due misteri presenti nel romanzo: l'incendio di natura dolosa alla casa del guzzo – quella promessa dal nonno a Paolo ne *Le*

⁷⁹⁹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'amore di Lupo*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 464.

⁸⁰⁰ Ivi, pp. 464-465.

redini bianche – e il licenziamento della domestica di casa Amidei, Draga, colta mentre è in compagnia di un uomo dall'identità inizialmente sconosciuta. Anche in questo caso, le ipotesi si susseguono, attraverso una raccolta di indizi che condurranno, non prima di qualche falsa pista, allo svelamento finale quando, come si è detto, sarà Crippa a far capire a tutti che si tratta di Frangisacchi. Se l'atteggiamento indiziario è una costante nella narrativa di Quarantotti Gambini, la costruzione di misteri da svelare e la quantità di indizi disseminati nel romanzo raggiunge ne *L'amore di Lupo* – e naturalmente in *Amor militare* – un'imponenza mai prima osservata, poiché il libro si pone come un vero e proprio romanzo giallo, un *unicum* nella narrativa di Quarantotti Gambini.

Nel leggere il romanzo nell'edizione del 1955, Umberto Saba non ha nascosto i propri dubbi, inerenti proprio a questo aspetto: «Cosa hai voluto dire con AMOR MILITARE? Forse hai voluto scrivere un romanzo giallo, senza né che si scopra il colpevole, né si sappia nemmeno se fu delitto o disgrazia? (O forse io non ho capito)». ⁸⁰¹ In questo caso è, però, la moglie di Saba ad aver sollevato la questione più interessante: «è un nuovo Quarantotti, pur rimanendo sempre Pierantonio». ⁸⁰² Una giusta intuizione, perché su un *plot* da romanzo giallo Quarantotti Gambini fa ruotare i temi a lui cari: come negli altri romanzi, c'è la corrispondenza fra tempo della narrazione e tempo della realtà storica, discussioni di carattere religioso e anche etico e, in più, c'è quello che si può definire un fine morale trasportato nella narrazione da Crippa, personaggio dallo statuto ambiguo. Quest'ultimo, infatti, viene descritto come uno stupido, un «mona»: stupidità che Quarantotti Gambini cerca di rendere palese – in una decostruzione del personaggio che enfatizza la ricostruzione (e la rivincita) finale – quando Crippa si dice convinto di aver avuto una figlia nei pochi giorni trascorsi nel suo paese durante un periodo di licenza. ⁸⁰³

Ebbene, Crippa però si rivela l'unico saggio, l'escluso di cui nessuno si preoccupa perché ritenuto un idiota, ma che in realtà vede e «sa». ⁸⁰⁴ Egli, infatti, rivela a un incredulo Paolo, alla nonna e agli altri coloni tutto ciò che ha capito degli avvenimenti dell'estate, prima in una forma oscura, attraverso frasi che sembrano indovinelli – come «è sempre il grasso che la fa al magro» — ⁸⁰⁵ poi in modo esplicito quando, nuovamente interrogato,

⁸⁰¹ Saba a Quarantotti Gambini, 17 giugno 1955. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 133-134.

⁸⁰² Saba a Quarantotti Gambini, 11 giugno 1955. Ivi, p. 133.

⁸⁰³ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'amore di Lupo*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 458-460.

⁸⁰⁴ «Ma Crippa tace e Crippa sa». Ivi, p. 524.

⁸⁰⁵ Ivi, p. 520.

palesa che Nerina è stata «schiacciata» da Lupo. Intenzionalmente o accidentalmente? Ha ragione Saba quando dice di non aver capito, perché non viene davvero detto. Nella ricostruzione, Crippa rivela che Lupo ha cercato di assicurarsi il silenzio di tutti, ma il piemontese pronuncia poi una frase ambigua: «Disgrazia? Il male è sempre disgrazia, e non vale parlarci su»;⁸⁰⁶ alla quale si aggiungono le parentetiche, volte a complicare la situazione, in uno sdoppiamento della colpa che non scagiona nessuno:

Ma Piveroni che si era salvato per miracolo (macché miracolo: le aveva buone quelle sue gambe corte!), Piveroni che si era buttato di fianco con un balzo (e non poteva darsi che aveva urtato così Nerina, mandandola lui sotto le ruote?), doveva essersi poi ricordato, coi capelli ritti, di ciò che Lupo gli aveva gridato poco prima: – Se non vi fermate ti schiaccio, che resti sulla strada come uno sputo!⁸⁰⁷

Lupo non è l'unico ad avere delle colpe, perché il sostrato moralistico sembra affermarsi quando Crippa mostra come tutti debbano fare i conti con le proprie meschinerie, coinvolgendo nelle sue accuse l'intera comunità dei soldati. Gli ultimi due capitoli, quindi, risolvono gli interrogativi – una risoluzione che, però, non appare definitiva – e sottolineano che nessuno è senza peccato. Paolo, deluso e amareggiato da queste rivelazioni, non può che chiedersi: «Sono dunque così, gli italiani? Sono tutti così, e non gentili, coraggiosi e leali, come mi diceva un tempo la mamma?».⁸⁰⁸ La riflessione di Paolo non viene condotta a voce alta ma, alla nonna che apostrofa i soldati come genia, Crippa risponde «uomini sono».⁸⁰⁹ Il problema, allora, non è essere italiani o essere furfanti, assassini, delinquenti: non c'è nemmeno veramente un problema, perché la questione principale sembra essere il riconoscimento delle umane debolezze. Una certa oscurità interiore che, a livelli diversi, colpisce tutta l'umanità, risparmiando nel romanzo il solo Crippa. Non è però un'apologia della semplicità. Crippa, che tutto vede e tutto sa, ha il finale compito di *deus ex machina*: egli serve a chiudere il romanzo, a stabilire una conclusione in grado di svelare le menzogne.

V.6.2. «Uomini sono»

I soldati, protagonisti del romanzo e rappresentanti della debolezza umana, vengono contrapposti alla positività con la quale viene descritto il nonno di Paolo: buono, leale,

⁸⁰⁶ Ivi, p. 522.

⁸⁰⁷ Ibid.

⁸⁰⁸ Ibid.

⁸⁰⁹ Ibid.

giusto. Saba a proposito del nonno, e del rapporto fra questi e Paolo, ha parlato di «centro lirico del libro», un «centro che nessuno capirà dove va cercato».⁸¹⁰ Oltre alla liricità di questo rapporto, però, esso ha anche una chiara funzione narrativa, in quanto si pone come un collante che lega la narrazione atipica di questo romanzo agli altri libri che compongono il ciclo. In particolare, vengono narrati i momenti in cui il nonno e Paolo passano del tempo insieme, dell'orgoglio di Paolo nel notare quanto il nonno sia rispettato e anche quanto i soldati lo rispettino, fino alla scoperta che il nonno è un signore del Grande Possesso. Il nonno, dunque, giganteggia per meriti umani e meriti politici, nell'affetto che lo lega a Paolo, per il quale conserva tutte le carrozze e non vende la campagna di Torre, nonostante sia inconsolabile per la morte del figlio Manlio, per la disperazione del non riuscire più nemmeno a trovare il cavallo Falco, in una sorta di diretta corrispondenza tra l'uomo e l'animale.

Anche per la nonna di Paolo la morte di Manlio è un dolore insostenibile, che la porta a cambiare la sua visione religiosa: «non pregava più, e si alterava col viso congestionato – se qualcuno osava nominarle Dio».⁸¹¹ È un'eco che si rintraccia anche ne *La calda vita*, dove, come si è visto, i protagonisti smettono di sentire Dio, di avvertire Dio, quando ritengono che tutto sia perduto. Allo stesso modo, la nonna di Paolo comincia a dubitare nella misericordia divina a causa della morte di Manlio, inveendo contro Dio al grido di «non ti ho pregato abbastanza».⁸¹² L'accenno alla sfera religiosa appare, nella nonna di Paolo, slegato da una visione fatalistica che, invece, viene incarnata dai militari – «quel che è destino è destino»⁸¹³ dirà un soldato – senza però la forza e la riflessione con la quale il tema verrà trattato ne *La calda vita*.

Alla religione si accompagna lo spiegamento di un altro tema caratterizzante la narrativa di Quarantotti Gambini, cioè il tema storico: in questo romanzo viene trattato in maniera meno particolareggiata, confermando sostanzialmente l'ipotesi di sosta narrativa rispetto ai restanti libri afferenti al ciclo di Paolo. I riferimenti sono ridotti e interpolati al testo in maniera più artificiosa. Nel capitolo VIII, ad esempio, vengono riferite le preoccupazioni dei nonni di Paolo per gli slavi, ma in maniera estemporanea, senza cioè nessuna preparazione diegetica: «Altre volte i nonni si inquietavano per via degli slavi.

⁸¹⁰ Saba a Quarantotti Gambini, 17 giugno 1955. U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., pp. 133.

⁸¹¹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'amore di Lupo*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 434.

⁸¹² Ivi, p. 435.

⁸¹³ Ivi, p. 471.

Degli sloveni e dei croati, e dei confini e di Fiume e della Dalmazia, si parlava dovunque».⁸¹⁴ A questo, si aggiunge un altro riferimento agli slavi nel XXI capitolo, in cui Paolo vede il nonno discutere con un giovane che indossa una giacca militare e le fasce grigioverdi. Quest'ultimo discute col nonno, mentre l'anziano si limita a dire che «forza ci vuole, sì, non debolezze; ma ci vuole prima di tutto intelligenza e umanità».⁸¹⁵ Si tratta di un episodio che contribuisce a focalizzare la minaccia di un nuovo conflitto ed evidenzia, ancora una volta, la sagacia del nonno che antepone l'umanità e l'intelligenza alla forza. D'altra parte, però, esso serve anche ad introdurre l'evento storico più rappresentativo del 1919: l'impresa di Fiume. Come si ricorderà, Quarantotti Gambini aveva già scritto un racconto nel quale uno dei personaggi si arruola con d'Annunzio, cioè *La casa del melograno*, un testo a lui molto caro e che, peraltro, stava rivedendo – per l'edizione Einaudi del 1949 – proprio negli anni immediatamente precedenti alla composizione di *Amor militare*. Se nel racconto giovanile è Romoletto, il cugino di Guerino, a prendere parte alla famosa impresa dannunziana, ne *L'amore di Lupo* è invece Borsarelli, un soldato toscano. La notizia giunge quasi alla fine del romanzo, nel XXII capitolo, quando viene riportata una durissima reazione di Borsarelli che indica i militari italiani come l'ultimo avamposto contro il comunismo:

Era successo questo, spiegò poi Lucia: qualcuno nella casa dei sarti aveva esclamato: – Verrà un giorno Lenin! – e ciò era bastato a far perdere la ragione a Borsarelli che passava lì sotto. Fuori di sé egli apparve a Paolo anche il giorno dopo; ma con gli occhi sfavillanti, più esaltati che mai. Aveva in testa il *fez* [...] e parlava di Fiume, di D'Annunzio e di Garibaldi, e imprecava contro gli slavi e contro il governo. Di Fiume e di D'Annunzio continuò a parlare anche i giorni seguenti, e i soldati e i contadini gli si facevano attorno. Poi, sul più bello, non lo si vide più.⁸¹⁶

La notizia dell'arruolamento nelle truppe dannunziane viene inizialmente interpretata come un atto di coraggio, però in seguito il solito Crippa getta un'ombra sinistra anche su questa scelta, rivelando le motivazioni personali che l'hanno guidata, in una reinterpretazione che annulla il coraggio e fa emergere la vigliaccheria di un uomo arruolatosi per sfuggire alle proprie responsabilità genitoriali, dopo aver scoperto che la donna con cui ha avuto una relazione è incinta.

In questo romanzo, infine, si conferma l'attenzione riservata da Quarantotti Gambini agli aspetti linguistici. Si è già detto quanto la conoscenza di Paolo sia anzitutto un

⁸¹⁴ Ivi, p. 435.

⁸¹⁵ Ivi, p. 511.

⁸¹⁶ Ivi, p. 515.

ordinamento linguistico, ma qui Paolo sperimenta un linguaggio diverso: quello dei soldati. A tal proposito, Saba si esprime con parole non scevre da qualche critica:

I soldati dell'altra guerra che vivono intorno ai due protagonisti (il bimbo e il nonno) hanno un piccolo difetto. Io – va da sé – li ho conosciuti: e so come si esprimevano quando parlavano di donne. In gran parte come li fai parlare te; ma non solo così. Nella loro brutalità, avevano, da quando a quando, espressioni da “Tanto gentile e tanto onesta pare”. Ma non importa.⁸¹⁷

In effetti, i soldati si rivelano brutali, per utilizzare le parole di Saba. Ad esempio, utilizzano espressioni come «casa-scannatoio, femmine-troie»,⁸¹⁸ «se sono italiane dove so io, chi non fa *present'arm?*»;⁸¹⁹ si lasciano andare a commenti sull'aspetto fisico e fanno mostra di un'irreversibile misoginia, come quando un personaggio dice che tra i soldati e le «puttane» deve esserci solidarietà.⁸²⁰

Un tentativo di mimesi, di aderenza alla realtà, quella da lui immaginata e in parte probabilmente ricostruita sui propri ricordi di ragazzo, che spesso si è osservato in Quarantotti Gambini, soprattutto dopo i consigli di Bazlen espressi per *L'onda dell'incrociatore*, quando Bobi suggeriva all'autore di far parlare i personaggi secondo termini consoni al loro *status* sociale e culturale. Un consiglio che Quarantotti Gambini fa proprio e che, per la varietà dei personaggi coinvolti, sembra raggiungere i risultati più importanti proprio nei romanzi afferenti a *Gli anni ciechi*.

V.6.3. Tra Amor militare e L'amore di Lupo

Premettendo che tra l'edizione del 1955 e quella del 1964 non si evidenziano varianti sostanziali per quanto riguarda i temi portanti del romanzo, un confronto fra *Amor militare* e *L'amore di Lupo* porta comunque a risultati interessanti. In questa analisi, per comodità espositiva, le edizioni verranno indicate con una parentesi posta dopo le citazioni, in cui si preciserà l'anno dell'edizione alla quale si sta facendo riferimento: 1955 o 1964. Come avvenuto nel corso del capitolo, le citazioni da *L'amore di Lupo* sono tratte dall'edizione einaudiana de *Gli anni ciechi* del 1971, mentre *Amor militare* è letto dal volume curato da Mauro Covacich, *Opere scelte di Pier Antonio Quarantotti Gambini*.

⁸¹⁷ Saba a Quarantotti Gambini, 17 giugno 1955. U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 134.

⁸¹⁸ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'amore di Lupo*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 442.

⁸¹⁹ Ivi, p. 436.

⁸²⁰ «Vi garba che le donne sian puttane? – disse. – Sì, e allora non sparatene, se lo sono. Tra noi e le puttane vi ha da essere solidarietà, solidarietà segreta!». Ivi, p. 507.

Giorgio Baroni, nel suo saggio *Per una rilettura di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, ha presentato i primi risultati della collazione fra le due edizioni, limitata però ai primi quattro capitoli. La prima variante che il critico registra è l'inserimento di un capoverso nel I capitolo, che non compare nell'edizione del 1955. Si tratta di un'informazione inerente alle abitudini degli italiani: «Per salutare, anziché dire addio, gli italiani dicevano *ciao*, e facevano sentire di continuo, in coro o da soli, una canzone nuova ch'era venuta con essi» (1964, p. 410). La canzone in questione è *La campana di San Giusto (Le ragazze di Trieste)*, della quale viene citato il ritornello. Successivamente, il discorso viene ripreso dicendo che «la impararono anche Paolo e i figli di Bepi, e tutti i monelli e le ragazze de monte (sicché la si udiva dalla mattina alla sera da ogni parte); come tutti, per salutarsi, presero a dire ciao». (1964, p. 410). Si tratta di un'aggiunta interessante perché ha una diretta corrispondenza nei capitoli del romanzo non collazionati da Baroni. L'aver detto che i soldati italiani dicono *ciao* nel primo capitolo, infatti, porta Quarantotti Gambini ad aggiungere il saluto in quasi tutte le occasioni in cui è possibile; saluto che, ovviamente, non compare nelle edizioni del 1955. Ad esempio, nel VI capitolo viene detto che Frangisacchi andava via «senza neanche dire ciao» (1964, p. 429); poi nel capitolo IX, Borsarelli utilizza *ciao* come forma di saluto (1964, p. 444), mentre nel 1955 la frase si interrompe a «non ho da fumare» (1955, p. 203); lo stesso avviene nel capitolo XIII, dove Battiston saluta Paolo con «ciao» (1964, p. 465), mentre ciò non avviene nel punto corrispondente dell'edizione del 1955 (1955, p. 227); allo stesso modo anche poco dopo, Paolo saluta il soldato Battiston dicendo «Ciao, Bat!» (1964, p. 477), mentre nel 1955 solo «Bat!» (1955, p. 241). Si tratta di una modifica, dunque, che non si limita a conferire «alla pagina un maggior senso di allegria e di liberazione» o ad anticipare «il contenuto dell'opera prevalentemente incentrata sulle attenzioni dedicate dai militari alle ragazze», come scrive il critico,⁸²¹ ma è un'aggiunta che viene capillarmente integrata al testo per far sì che ci sia una corrispondenza tra l'espressione e l'azione.

Come rileva giustamente Baroni, tra le due edizioni si assiste poi ad un leggero cambiamento nell'esprimere le condizioni climatiche: «A settimane di bel tempo erano succedute giornate grige [...]» (1964, p. 414), mentre nell'edizione precedente si legge, in *medias res*, «erano giornate di caligo e di pioggia» (1955, p. 168). Più interessante invece è la parentetica del capitolo IV, comparsa nell'edizione del 1964, dove si parla del

⁸²¹ G. BARONI, *Per una rilettura di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «La Nuova Ricerca», cit., p. 310.

cavallo Tripoli: «(come nessuno avrebbe saputo dare notizie del cavallo Tripoli, di cui Paolo d'altronde non parlava mai)» (1964, p. 420). Si tratta di una linea corretoria ben precisa che più volte ricorre ne *L'amore di Lupo*, nel quale viene perseguito un riacciamento al romanzo precedente, impossibile nel 1955, quando quel romanzo non era ancora stato pubblicato. Sulla stessa linea, infatti, va collocata anche l'aggiunta di un altro periodo nel I capitolo:

Paolo era felice di poterli conoscere, finalmente; perché ricordava quanto la mamma gli aveva insegnato sin da piccolo: che gli italiani – gentili, coraggiosi e leali – sono il popolo più civile del mondo (1964, p. 410).

Questo periodo, infatti, riprende l'espressione utilizzata dalla madre di Paolo ne *Il cavallo Tripoli*. Così come non compare nell'edizione del 1955 la citazione della stessa frase alla fine del romanzo: «E Paolo frattanto si domandava: “Sono dunque così, e non gentili, coraggiosi e leali, come mi diceva un tempo la mamma?”» (1964, p. 526). Nell'edizione del 1955, ovviamente, mancano anche tutti gli altri riferimenti a Tripoli, come quello del capitolo VI:

E Tripoli? E Tripoli? – si domandava quasi ansimando – Dove sarà ora? E chi sa se potrebbe riaverlo? Ma preferiva non parlarne a nessun, neanche a Toni. Teneva tutto chiuso in sé, e nemmeno Momi ne parlava mai (1964, p. 433).

Ovviamente, non si trovano riferimenti neanche ad altri personaggi di quel romanzo, come la *Frau Mutter*, evocata invece nel capitolo IX: «[...] sino al giorno in cui aveva fatto quasi morire la *Frau Mutter* e scappare il cavallo Tripoli» (1964, p. 445); o il riferimento alla famiglia di Magnara, il figlio di Nazario Sauro, presente nel XXI capitolo (1964, p. 511).

Dopo aver sottolineato un cambiamento di tempi verbali, passato remoto nell'edizione del 1964, «fissarono», «sfuggirono» (p. 420), l'imperfetto nell'edizione del 1955, «fissavano», «sfuggivano» (p. 176); Baroni nota un'altra variante. Si tratta del modo in cui Paolo si rivolge al cocchiere Toni: se nella stesura del 1955 si legge «Tornerai presto?» (1955, p. 177), nell'edizione del 1964, invece, Paolo gli dà del lei, pensando che

[...] gli era avvenuto, quasi senza accorgersi di dargli del lei; mentre un tempo, quando egli era un bimbetto e Toni il suo più grande amico, gli aveva sempre dato del tu; e subito se ne pentì, e sentì come un rimorso (1964, p. 421).

Questa variante «appare dettata prevalentemente dal desiderio di cementare i vari elementi del ciclo».⁸²²

L'ultima modifica presa in considerazione dal critico è quella relativa alla sostituzione di «legno del nonno» (1955, p. 178) con «legno degli Amidei» (p. 422). Si tratta di una sostituzione che Baroni riconduce alla volontà di «smorzare l'idea di autobiografismo e, insieme, a sottolineare – con la reverenzialità che contorna anche il cognome in altri passi – il rango della famiglia».⁸²³

Alle varianti individuate da Baroni è possibile aggiungere anche un'altra linea correttoria che mi pare fondamentale. Si è parlato in precedenza, nel descrivere il romanzo, di una sosta narrativa perché la storia della crescita di Paolo viene in parte oscurata dagli eventi che vedono coinvolti i militari. Scrive a questo proposito Giorgio Bàrberi Squarotti che in questo romanzo «l'infanzia del protagonista finiva con l'essere espulsa».⁸²⁴ È un problema del quale lo stesso Quarantotti Gambini deve essersi reso conto nella revisione dell'edizione del 1955 perché prova a risolverlo nell'edizione del 1964, in cui compaiono più riferimenti a Paolo, sebbene spesso se ne avverta l'artificiosità. Nel IX capitolo compare un ricordo di Paolo inserito in una parentetica: «(Paolo se ne ricordava perché spesso, a Trieste, un frastuono, un tremolio e un tintinnio lo avevano svegliato di mattina presto)» (1964, p. 444). Nel capitolo XI, al posto de «la nonna» (1955, p. 213), si legge «prima la nonna e poi Paolo» (1964, p. 453); e immediatamente dopo l'impersonale «non fu possibile capirlo» (1955, p. 214) viene sostituito da «Paolo non poté capirlo» (1964, p. 453). Ancora, per fare un altro esempio, nel capitolo VII si legge «[...] che anni innanzi aveva incuriosito anche Paolo» (1964, p. 434), frase che nell'edizione del 1955 non c'è. Così come non ci sono nemmeno due riferimenti a Paolo nel capitolo XI: «Paolo avrebbe desiderato venirgli in qualche modo in aiuto. Ma che dire? Che fare?» (1964, p. 459), seguito subito dopo da «domandò Paolo» (1964, p. 459). E ancora, alla fine del romanzo, si legge: «neanche Paolo, il quale d'altronde era felice che almeno del suo amico Bat nessuno potesse dir male» (1964, p. 526). Significativamente, anche il coinvolgimento di Paolo nella risoluzione del mistero principale, la morte di Nerina, viene amplificato:

⁸²² Ivi, p. 311.

⁸²³ Ibid.

⁸²⁴ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1978, p. 283.

[Paolo] E subito dopo esultò: «è tutto merito mio! Sono stato io il primo a dire ch'era stato Lupo e non Piveroni. Borsarelli e Battiston devono averlo raccontato iersera in giro. E allora, soltanto allora, Schippisi si è fatto coraggio e ha parlato. Se Piveroni sarà presto libero, è merito mio, è tutto merito mio...» (1964, p. 492).

Un coinvolgimento ribadito poco più avanti, tramite un altro periodo assente nell'edizione del 1955:

Mentre dentro di Paolo una voce gridava: «Invece no! Invece lo abbiamo fatto liberare proprio noi. Gli ufficiali devono esser venuti a sapere quello che abbiamo raccontato io e Schippisi. Ed è stato allora... (1964, p. 495).

Infine, nel capitolo XX: «Ma del resto, – aggiunse l'ardito con grande gioia di Paolo, – che credi? Lupo ha visto giusto: a liberar Piveroni, anche se non abbiám deposto siamo stati noi». (1964, p. 506).

Un'altra direzione verso cui sembra confluire la revisione dell'edizione del 1964 è una la ricerca della connotazione più precisa di personaggi, luoghi e costumi. Nel IV capitolo il generico zio che aveva regalato Falco al nonno (1955 p. 176) diviene lo zio Nico (1964, p. 420). Lo stesso zio Nico che, nell'edizione del 1964, torna nel X capitolo: «nell'isola dove vivevano zia Romanita, la sorella della mamma, e zio Nico, suo marito, il primo tenente che dopo la fine della guerra Paolo non aveva più rivisto» (1964, p. 446), mentre nell'edizione del 1955 si legge «in un'isola dove viveva un'altra sua figliola sposata, e suo marito era lo zio che aveva portato Falco col piroscavo» (1955, p. 206). Se in questo caso, come si è visto, si tratta di personalizzare di più il testo attraverso l'utilizzo dei nomi propri, lo stesso avviene con alcuni luoghi: la generica chiesetta dell'edizione del 1955 (p. 181) diviene «la chiesetta della Madonna di Semedella» (1964, p. 424), allo stesso modo se Capodistria viene indicata nell'edizione del 1955 come «la città», nell'edizione del 1964 viene esplicitamente nominata come Capodistria, un tendenza che, come si avrà modo di vedere, prosegue anche nella storia redazionale de *Le trincee*.

Particolarmente interessante è poi l'inserimento di un lungo periodo nell'edizione del 1964, nel quale viene descritta la bandiera di Capodistria:

E frattanto – in cima all'antenna dipinta di rosso che si ergeva sul terrapieno, tra lo spiazzo dai due sempreverdi tosati a ombrello e il pergolato di glicine – garriva al soffio del maestro la bandiera di Semedella, per la prima volta dopo la guerra. Un grande drappo rosso dalla croce bianca, con in mezzo, sul bianco, una testa che aveva per capelli tante piccole serpi: – La Medusa, – soleva spiegare il nonno, – ch'è lo stemma di Capodistria. Era la stessa bandiera che aveva sventolato a Semedella (ma un po' più in là, all'altro lato del terrapieno, dove si rizzava allora l'antenna) anche la mattina in cui si erano sposati la mamma e il papà, così Paolo aveva sentito raccontare. (1964, p. 448).

Dopo l'aggiunta di questo passaggio non sorprende che la bandiera compaia di nuovo nel XXI capitolo: «dopo quattro anni, Paolo era talmente lieto che – se fosse dipeso da lui – avrebbe dato al vento in cima all'antenna la bandiera di Semedella» (1964, p. 510).

A ben vedere, si tratta di aggiunte che confermano quanto affermato nei capitoli precedenti: il fatto, cioè, che Quarantotti Gambini desideri porsi come la voce giuliana nell'ambiente culturale italiano, animato dal desiderio di portare all'attenzione italiana i costumi istriani sempre fortemente e animosamente rivendicati.

L'ultima correzione sistematica evidenziata dalla collazione è quella di una generale tendenza alla rimozione di termini volgari. Ad esempio, se nell'edizione del 1955 si legge «non capisci un cazzo» (1955, p. 193), nell'edizione del 1964 compaiono solo i punti sospensivi: «non capisci un...» (1964, p. 436); allo stesso modo l'espressione «rotti in culo» (1955, p. 233) diviene «rotti in...» (1964, p. 470) e anche l'espressione «per il tuo culo» (1955, p. 246) viene sostituita da «per le tue chiappe» (1964, p. 482) così come «va fa' in culo» (1955, 281) modificata in «va fa' in...» (1964, p. 513), un cambiamento che riguarda anche la locuzione «governo stronzo» (1955, p. 246) sostituita da «governo ladro» (1964, p. 482).

Il numero di interventi suggerisce che Quarantotti Gambini non fosse pienamente soddisfatto della riuscita complessiva del romanzo del 1955. *Amor militare*, del resto, non era stato accolto con favore da Bazlen che, leggendolo circa due anni prima della pubblicazione, gli aveva consigliato di lasciarlo «depositare». ⁸²⁵ Evidentemente, due anni non sono stati sufficienti, se è vero che le correzioni per l'edizione del 1964 non eliminano l'impressione che si tratti di un romanzo, in parte, distaccato dal ciclo, animato da un forte desiderio di sperimentazione.

⁸²⁵ Bazlen a Quarantotti Gambini, 23 luglio 1953. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 69.

V.7. LE ESTATI DI FUOCO

Le estati di fuoco è un romanzo non concluso, pubblicato inedito nell'edizione del 1971 de *Gli anni ciechi*. Nella redazione pervenuta esso consta di soli nove capitoli, nei quali però non mancano nuclei e nodi interessanti, in grado di far intravedere alcuni temi che è facile immaginare sarebbero stati poi ampliati.

La vicenda si svolge un anno dopo gli accadimenti raccontati ne *L'amore di Lupo*, quindi nell'estate del 1920 ma, già dall'inizio, l'antica atmosfera de *Le redini bianche* sembra andare ricostruendosi: Paolo, infatti, vede il nonno con due cavalli che il bambino ha deciso di chiamare Idran e Ungar, i compagni di Falco nella scuderia poi persa negli anni di guerra. Al ritorno, ideale, dei cavalli segue il ritorno, effettivo, di Bepi, uno dei coloni di Semedella chiamato alle armi durante il periodo bellico. Bepi è l'ultimo dei superstiti a ritornare a Semedella e Quarantotti Gambini gli dedica molto spazio in questo romanzo. Nel III capitolo, oltre a un ricordo di Paolo che lo riguarda, già narrato ne *Le redini bianche*,⁸²⁶ Bepi racconta l'intera storia del suo *nostos*, dal momento in cui gli austriaci lo hanno mandato col suo reggimento in Galizia, fino al rocambolesco ritorno in patria dopo la prigionia in Russia, quest'ultima accennata anche ne *L'amore di Lupo*. Il racconto di Bepi mostra i suoi risvolti più negativi, significativamente, proprio quando si tratta di narrare gli eventi che lo hanno visto coinvolto quando ha messo piede sul suolo italiano, precisamente a Napoli:

– A Napoli, – disse Bepi, – è stata un'altra storia. Eravamo sulla nave, gente di tutte le lingue (tedeschi, ungheresi, polacchi, rumeni, boemi, croati, sloveni, e chi sa cos'altro ancora, perché laggiù alla Camciatca i russi avevano mandato non so quanti prigionieri); e a Napoli, appena in porto, un ufficiale sale a bordo e dice: «C'è qualche italiano? Chi parla l'italiano?» Mi faccio subito avanti, assieme a pochi altri: «Io!» grido. «Sono istriano». Bene: sai cos'è successo? Gli altri li mandarono a casa sua, in Austria, in Boemia, in Polonia, o Dio sa dove, e noi ci tennero là a scaricare carbone. Prigionieri di nuovo, e peggio che in Russia.⁸²⁷

Le parole di Bepi contribuiscono a gettare un'ombra sull'immagine dell'Italia: esse decostruiscono, in maniera definitiva, il mito dell'italianità. Una decostruzione per cui Quarantotti Gambini si serve soprattutto del significativo cambiamento di Bepi, descritto come un lavoratore instancabile prima della guerra, e ritornato dal fronte senza più

⁸²⁶ «[Prima della guerra] A quel tempo, Paolo e Bepi erano stati amici, e spesso Paolo gli portava un giornale affinché gli facesse uno di quei berrettini, e Bepi glielo faceva della giusta misura, piccolino, e una volta gli mostrò come quei berretti potevano diventar barchette, sol che li si posasse rovesci, col vuoto all'insù, in una pozzanghera o in una tinozza». P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Le estati di fuoco*, In ID., *Gli anni ciechi*, cit. p. 536.

⁸²⁷ Ivi, p. 539.

nessuna voglia di lavorare e con il vizio di bere, diventato adesso come il cocchiere Toni, un tempo beffeggiato dal colono proprio per via di questo vizio. I cambiamenti di Bepi sono sicuramente riconducibili alla guerra, tuttavia dal racconto che egli costruisce nel III capitolo è inequivocabile il fatto che le maggiori sofferenze le ha patite in Italia. Al racconto del colono Quarantotti Gambini dedica molto spazio: è una scelta che può essere riconducibile a due principali fattori, sintetizzabili nella volontà di utilizzo di una storia già scritta e già pubblicata – *Il giro del mondo per tornare a casa* è il titolo col quale il racconto di Bepi compare su «Il Tempo» di Milano nel 1948 –,⁸²⁸ e nella decisione di impennare il romanzo sull'amarezza di un popolo che ha combattuto in nome di un ideale e che si trova ora a dover fare i conti con la propria delusione. Dice Bepi nel romanzo che «nessuno aveva voglia di rimetterci la pelle per l'Austria»,⁸²⁹ e che a Napoli gli pareva di essere già a casa, eppure è a Napoli che la sua storia personale diviene tragica.

La decostruzione del mito italiano viene alimentata dalla storia di Nazario Sauro, Giusi nel romanzo. Paolo, come si ricorderà, ha già incontrato uno dei figli di Nazario Sauro, Magnara, ne *Il cavallo Tripoli*,⁸³⁰ tuttavia, quando lo rivede stenta a riconoscerlo; riconoscimento che invece avviene solo nel V capitolo tramite un'analessi nella quale Paolo ricorda di aver incontrato il personaggio e di averlo nuovamente visto nel giorno del «ribaltòn», il giorno della caduta dell'Impero, portato in trionfo come il figlio del martire.⁸³¹ Ne *Le estati di fuoco*, però, l'incontro con Magnara non è pacifico come quello precedente perché Paolo viene accerchiato dagli altri bambini al grido di «abbiamo preso un austriaco», o uno «slavo», un «croato» o «slavo-austriaco»,⁸³² per poi essere legato a un albero, con la bocca tappata e stretta con un fazzoletto. Il primo elemento interessante in questa battaglia fanciullesca consiste nel capire quanto i bambini siano stati colpiti dagli eventi esperiti e quanto abbia fatto presa su di loro la lotta per l'italianità, la guerra contro gli austriaci e la paura per i confini. Oltre a questo fattore, però, ce ne è un altro che riguarda il solo Paolo e contribuisce a non spezzare il filo della narrazione. Mi riferisco al fatto che Paolo, in quella situazione, si domanda se i bambini sappiano chi è, immaginando la punizione a cui il nonno li avrebbe sottoposti, pieno di desiderio di

⁸²⁸ Si tratta dell'articolo *Il giro del mondo per tornare a casa*, «Il Tempo» di Milano, 14 marzo 1948. Il riferimento è in R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 91.

⁸²⁹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Le estati di fuoco*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 539.

⁸³⁰ ID., *Il cavallo Tripoli*, in *Gli anni ciechi*, cit., pp. 314-316.

⁸³¹ ID., *Le estati di fuoco*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 545.

⁸³² Ivi, p. 530.

rivalsa al punto da pensare di diventare il capo dei ragazzi: «Dovranno obbedirmi. Faranno tutto quello che io vorrò. Lo giuro».⁸³³

La reazione di Paolo non si distanzia dalla costruzione del personaggio fin qui operata: c'è sempre un certo orgoglio di classe, c'è la caparbia e il desiderio di sentirsi il capo, così come viene citata anche la vergogna che prova nel sentirsi nudo. Si tratta di caratteristiche del bambino, poi fanciullo, poi ragazzo – per citare le parole di Quarantotti Gambini – che confermano l'attenzione all'organicità dell'intero ciclo narrativo.

Il nonno è centrale anche in questo romanzo perché si rivela in realtà cerimonioso nei confronti degli aggressori, scatenando la gelosia di Paolo. Nel II capitolo il nonno risponde agli interrogativi di Paolo chiarendo che si tratta dei figli di Giusi, dei quali l'avo ha promesso di prendersi cura. È interessante che in questa prima descrizione, che è poi una vera e propria ricostruzione storica, Nazario Sauro viene indicato da Paolo come «quell'ufficiale che gli austriaci hanno impiccato», un eroe che è stato amico del padre e dello zio Manlio. Nazario Sauro, però, non è l'unico martire che compare nel testo, perché nell'ultimo capitolo viene fatto il nome – reale – di Cesare Battisti, anch'egli morto per impiccagione. Se Battisti viene esplicitamente nominato, la figura di Nazario Sauro è però ricostruita biograficamente non solo attraverso il suo ruolo, ma anche grazie al fatto che nell'VIII capitolo si specifica che la famiglia si imbarca per raggiungere Pola, per riesumare il corpo del padre e dargli una sepoltura più degna – proprio Pola, del resto, è il posto in cui Sauro è stato giustiziato.

Gli ultimi istanti di vita di Giusi / Sauro vengono raccontati nel V capitolo, quando la mamma di Paolo riporta al nonno quello che le ha detto la signora Ada, la madre del martire, che per tentare di salvarlo ha dovuto fingere, durante il processo, di non riconoscerlo, consapevole che quella sarebbe stata l'ultima volta in cui l'avrebbe visto. È significativo che questo racconto sia contenuto nello stesso capitolo in cui viene presentato il padre del martire, un filo austriacante che, per uno strano scherzo del destino, dopo la morte del figlio combattente sul fronte opposto, è stato fatto cavaliere della corona d'Italia. Quarantotti Gambini scrive:

Paolo non capiva che cosa egli pensasse e che idea si facesse di tutto ciò che era avvenuto: la gloria, l'ignominia del figlio, la fine dell'Austria e la vittoria dell'Italia; e lui stesso celebrato, famoso, proprio per via di Giusi.⁸³⁴

⁸³³ Ivi, p. 531.

⁸³⁴ Ivi, p. 544.

L'introduzione della voce di Paolo nella presentazione del padre di Giusi contribuisce a problematizzare la sua situazione, quella cioè di aver lavorato per l'Austria e trovarsi adesso onorato dall'Italia, per via del figlio disertore.

Ne *Le estati di fuoco* sembra che Quarantotti Gambini abbia voluto portare maggiormente allo scoperto alcune fratture vissute dal popolo istriano nel dopoguerra e durante l'impresa di Fiume. Come si ricorderà, il precedente romanzo si è chiuso con la notizia che uno dei suoi personaggi si è unito a d'Annunzio e ai legionari fiumani: è significativo che ciò accada, almeno nel modo in cui il romanzo è pervenuto, anche ne *Le estati di fuoco*. Nel IX capitolo, infatti, si assiste all'arrivo di un legionario di Fiume: si tratta dello stesso giovane che nel romanzo precedente ha discusso con il nonno di Paolo sulle sorti di Fiume e Dalmazia, inveendo contro gli slavi. Adesso, invece, il legionario riporta le proprie impressioni negative sull'Italia e sugli italiani, con grande sorpresa di Paolo che sente dir male degli eroi – gli italiani gentili coraggiosi e leali – dei quali gli parlavano tutti da bambino. Non è chiaramente la prima volta in cui ascolta voci negative sul conto dell'Italia ma, come ricorda Paolo, ciò gli è sempre successo con gli austriacanti; mentre adesso a lamentarsi dell'Italia è un legionario, qualcuno che ha combattuto per l'Italia e che ne è rimasto deluso. Il soldato, rivolgendosi al nonno di Paolo, chiama in causa i martiri, gli uomini che si sono sacrificati in nome dell'Italia, Battisti e Giusi:

Insomma io mi domando, barba Paolo: è per vedere quello che oggi vediamo che si è sacrificato Manlio, che si sono fatti impiccare Battisti e Giusi? [...]. È per quest'Italia convulsa, egoista, incosciente, che sembra nata non dalla vittoria ma dal dissolvimento di Caporetto, che noi tutti abbiamo combattuto? È per quest'Italia inetta, che non sa neanche governare i paesi liberati, che...Oh! [...] Non si è raggiunto nulla, barba Paolo! Nulla di nulla.⁸³⁵

Il cambiamento è evidente: la scrittura è partecipata, emotiva, trasuda delusione. Un cambio di ritmo narrativo che, nell'ultimo capitolo, giunge al suo apice perché, dopo aver ascoltato il legionario fiumano, è il discorso del nonno di Paolo a concludere il romanzo, un discorso che è un vero e proprio inno alla speranza, in cui sono condensati alcuni dei momenti più bui del popolo istriano:

Ci sono stati momenti quando Garibaldi rispondeva “obbedisco!”, quando Lamarmora, presidente dei ministri, parlava di Trieste come di una città germanica, e quando re Umberto indossava la divisa bianca di colonnello austriaco per andare a stringere la mano a Francesco Giuseppe) che ci siamo sentiti perduti, poveri illusi beffati, e non abbiamo creduto più a nulla [...].⁸³⁶

⁸³⁵ Ivi, p. 560.

⁸³⁶ Ivi, p. 561.

Il discorso del nonno di Paolo si chiude sotto il segno di Oberdan, «il primo dei nostri a conoscere la forca, quasi quarant'anni prima di Giusi».⁸³⁷ Difficile dire se questa sarebbe rimasta la conclusione, però è innegabile la carica partecipativa di tale discorso. Non è affatto un caso isolato perché questo sembra essere, in effetti, un romanzo vivo e fortemente sentito.

È possibile ipotizzare che nelle intenzioni dell'autore ci fosse il desiderio di ampliare la portata temporale del romanzo per condurre la narrazione verso gli sviluppi dell'ultimo libro pervenuto, *I giochi di Norma*. Il sospetto nasce dal fatto che ne *Le estati di fuoco*, dopo una lunga assenza, compare lo zio Marco senza che venga chiarito il suo rapporto né con Paolo né con Norma, in parziale contrasto con quanto avverrà nel romanzo successivo, in cui l'intimità fra i tre è molto stretta. Allo stesso tempo, i continui riferimenti a Bepi che si trattiene in compagnia della piccola Norma potrebbero far pensare alla presenza di un nuovo possibile svelamento; il fatto però non verrà più chiarito in tutto il ciclo. Nonostante sia inconcluso, la scelta di pubblicare *Le estati di fuoco* nell'edizione del 1971 ha un preciso significato perché racconta i cambiamenti che alla fine della guerra, dopo la partenza dei soldati italiani, si verificano sul suolo istriano, preannunciando così l'amara delusione della quale si fa portavoce l'adulto Paolo Brionesi Amidei in *Tre bandiere*.

Le estati di fuoco si configura come il romanzo dell'accettazione: la crescita implica per Paolo l'accettazione della realtà, la decostruzione dei miti e la fine delle favole. Si ricorderà che, a proposito degli italiani, Paolo ha parlato di una «favola», una favola che impone il lieto fine, un lieto fine che qui viene annullato. È un passaggio necessario per la crescita individuale, una crescita che Quarantotti Gambini lega indissolubilmente alla dimensione storica, che, se ancora il bambino non può capire pienamente, pure avverte nelle preoccupazioni, nelle arrabbiate e nelle tristezze della famiglia, in particolare del nonno.

⁸³⁷ Ibid.

V.8. I GIOCHI DI NORMA

Pubblicato nel 1964, *I giochi di Norma* è l'ultimo libro de *Gli anni ciechi*, visto che i restanti tre libri progettati – *Il centro del mondo*, *L'acqua del carmine*, *Il nano e la tartaruga* – non hanno mai visto la luce. Come è facilmente deducibile dal titolo, i tre racconti che lo compongono – *Alle saline*, *Le trincee* e *La lettera* – ruotano intorno alla figura di Norma, la bambina che vive alla Torretta insieme alla vecchia Meneghina, spesse volte già incontrata nel corso degli altri romanzi.

Prima di analizzare i singoli racconti è però necessario riflettere su tre questioni: prima di tutto sulla struttura del libro, sviluppato in tre diversi racconti e quindi non più una storia unica svolta in romanzo; in secondo luogo, sulla simbologia sottesa alla figura di Norma, tanto importante da dedicarle un libro; in ultimo su quale logica sottostia all'ordine in cui sono disposti i racconti.

Alla prima domanda si può in parte rispondere facendo riferimento all'elaborazione dell'intero ciclo, il cui germe iniziale è proprio il secondo racconto de *I giochi di Norma*, *Le trincee*. Esso, infatti, venne scritto nel 1939 e pubblicato per la prima volta nel 1940, nel numero 4 (16) di «Letteratura»⁸³⁸ – rivista fondata a Firenze nel 1937 che rappresenta l'ideale prosieguo di «Solaria» –, e poi pubblicato in volume da Einaudi nel 1942. Intorno a *Le trincee* si sviluppa l'intera idea del ciclo di Paolo: è probabile, dunque, che i due racconti successivi siano nati con lo scopo di legare gli eventi de *Le trincee*, in una sorta di ideale crescita del personaggio.

Come nota Riccardo Scrivano, i tre racconti «documentano tre momenti della maturazione sessuale e sentimentale di Paolo come presa di coscienza e conoscenza, come processo conoscenziale insomma».⁸³⁹ dunque essi sono disposti, per citare ancora il critico, in modo da delineare prima la scoperta del sesso, poi la chiarificazione dei rapporti affettivi e, infine, la percezione del legame che stringe Paolo a Norma.⁸⁴⁰ Il percorso è caratterizzato da un massimo di attrazione per l'erotismo (e non di attrazione erotica) fino ad arrivare a un vero e proprio legame sentimentale in cui l'attrazione sessuale non è più il punto centrale del discorso.

⁸³⁸ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Le trincee*, «Letteratura», a. IV, n. 4 (16), ottobre-dicembre 1940, pp. 38-73.

⁸³⁹ R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 93.

⁸⁴⁰ Ibid.

A questo punto manca, però, la seconda questione: quella, cioè, relativa alla simbologia di Norma e alla scelta di dedicarle un libro. Ebbene, questa scelta appare dettata a ben vedere da un'esigenza narrativa di aderenza a un processo di crescita quanto più possibile verosimile. Norma è il centro di attrazione necessario al personaggio Paolo per mostrare la propria crescita anche sotto il profilo erotico-emotivo. Se si riprende la descrizione fatta all'inizio da Quarantotti Gambini – prima bambino, poi fanciullo, poi ragazzo – sulle varie fasi che vuole far attraversare al suo personaggio, si può dire che se si è scorto Paolo bambino e fanciullo, egli ora diventa un ragazzo e, in questa storia, Norma è la figura necessaria per rendere visibile questa crescita. Il fatto che *Le trincee* siano state il nucleo primigenio della saga ha, inoltre, fornito l'opportunità a Quarantotti Gambini di spingere Paolo verso Norma nei romanzi che precedono il racconto nell'architettura del ciclo, già sapendo che il legame sarebbe esploso ne *Le trincee*.

V.8.1. Alle saline

Alle saline è il primo racconto de *I giochi di Norma*. Esso ha la funzione di introdurre più nel dettaglio la tematica sessuale e al contempo mostrare la maturazione di Paolo. Apparsa in volume nel 1964, il racconto venne pubblicato per la prima volta in rivista nel 1956, con il titolo *Cerchi sull'acqua*,⁸⁴¹ come ha rilevato Riccardo Scrivano, che ipotizza sia proprio quello l'anno della composizione.⁸⁴² In realtà, nelle carte inedite dello scrittore – donate dalla famiglia all'IRCI –, Daniela Picamus ha rintracciato una lettera di Bobi Bazlen relativa a questo racconto datata 1948, anno a cui bisogna necessariamente retrodatarlo. Nella lettera del 1948, Bazlen giudicava, in maniera generale, *Alle saline*, scrivendo:

Alla prima lettura, m'è sembrato che vadano molto bene (salvo certi miei dubbi, puramente personali e chiamiamoli teorici, su ogni «impressionismo» stilistico e su cadenze discorsive troppo immediate) – comunque, prima di scrivertene più a lungo, faccio passare ancora qualche giorno e poi le rileggo, e te le rimando.⁸⁴³

⁸⁴¹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Cerchi sull'acqua*, «Il Tempo», 14 novembre 1956.

⁸⁴² Cfr. R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 95.

⁸⁴³ Bobi Bazlen a Quarantotti Gambini, 31 gennaio 1948. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 70.

Il giudizio promesso giunge dopo qualche mese, in una lettera in cui, oltre ad alcuni consigli di carattere stilistico,⁸⁴⁴ Bazlen si dice soddisfatto: «nell'insieme mi pare veramente bella», specificando che «se ho da dirti qualcosa, è un discorso molto “grosso” che dovremo fare una volta sull'epica attuale in genere, e che non tocca in nessun modo la “réussite” della novella».⁸⁴⁵

In questa prima novella della raccolta, gli affetti familiari di Paolo – i nonni, i genitori, gli zii – diventano meno ingombranti rispetto ai romanzi precedenti. Questo perché il racconto è incentrato su Paolo; solo per far risaltare il protagonista e le sue sensazioni, Quarantotti Gambini si serve di Nando, un pescatore più grande del ragazzo che diviene per lui un modello. L'autore, attraverso un'analessi, spiega che Nando e Paolo «sono amici sin dall'autunno scorso e quest'estate hanno ripreso; ogni giorno assieme».⁸⁴⁶ Ad esempio, vengono specificate alcune caratteristiche mutate dal compagno, come il modo di camminare. L'esplicitazione di questo tipo di atteggiamento è significativa perché permette di comprendere il passaggio successivo, la più vistosa novità rispetto ai romanzi precedenti nel comportamento e nelle riflessioni di Paolo, ossia l'attenuarsi in Paolo di quell'orgoglio di classe di cui ha fatto mostra in più occasioni nei romanzi precedenti. In questo romanzo, il personaggio avverte un certo fastidio, una certa inquietudine nel sentirsi dalla parte dei 'signori'. Mi riferisco soprattutto all'episodio in cui Paolo percepisce il disdegno di Nando nel riferirsi alle proprietà del nonno: «Nando diceva “la tua carrozza” o “le vostre case” o “la tua campagna” come se nutrisse per tutto ciò soltanto disprezzo».⁸⁴⁷ È interessante leggere, a questo proposito, le riflessioni che animano Paolo:

Paolo si sentiva allora a disagio. Tuttavia, quasi per ammansirlo, in certi momenti gli veniva d'imitarlo.

– Sono *signori*, – diceva, torcendo la bocca, di certi ragazzi triestini che villeggiavano da quelle parti, – gente ricca che mi vergognerei d'aver da fare con loro...

E più Nando lo guardava con sospetto – in quei momenti Nando taceva, e volgeva su di lui uno

⁸⁴⁴ «[...] l'unica cosa che forse ti consiglierei, è di togliere il penultimo capoverso di pag. 13 (“paolo scoperse...che era nudo), nel qual caso dovresti, naturalmente, cambiare l'attacco («continuando a saltare...») del capoverso seguente. che l'italiano fosse nudo, è detto nuovamente poche righe dopo, e togliendo quel capoverso, avresti da una parte un effetto maggiore ma meno accentuato, e dall'altro toglieresti qualcosa di troppo surriscaldato di cui, veramente, non c'è bisogno». Daniela Picamus rileva che «se si va a controllare il racconto pubblicato, il capoverso indicato da Bazlen non compare, mentre si ritrovano Paolo e l'italiano «nudo». Ivi, pp. 70-71.

⁸⁴⁵ Bobi Bazlen a Quarantotti Gambini, 7 marzo 1949. Ibid.

⁸⁴⁶ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *I giochi di Norma*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 566.

⁸⁴⁷ Ivi, p. 568.

sguardo di sbieco, che lo faceva parere un po' strabico – e più Paolo insisteva:
– Sono scemi, come tutti, i ricchi.⁸⁴⁸

Un totale rovesciamento. È chiaro che la volontà di Paolo di entrare in contatto con Nando necessita di alcuni compromessi: fra questi rientra il rifiuto del suo *status* sociale, che si configura come un estremo tentativo di avvicinamento al modello, un atteggiamento per nulla sorprendente in età preadolescenziale e adolescenziale, cioè l'età di Paolo.

Se, dunque, il suo rapporto con Nando mostra parzialmente la crescita del protagonista, è tuttavia un altro l'evento *clou* del racconto: le interazioni silenziose ma profonde di tre individui – due donne e un giovane – che Paolo ha modo di osservare e alle quali, pur dall'esterno, sente di prendere parte. Si tratta della porzione più consistente del racconto proprio perché deve veicolare il senso complessivo dell'intero testo. Significativamente, però, come si vedrà, qui compare l'ultimo riferimento esplicito alle tematiche storico sociali, perché il narratore specifica che l'uomo osservato da Paolo è un soldato italiano:

Paolo capì che doveva essere un italiano. Più ancora che dall'aspetto giovanile, eretto, si capiva ch'era un soldato da quell'aria sciolta e piena di confidenza che gli italiani avevano sempre: quel modo di fare per cui s'intendevano subito con le ragazze e coi bambini, e che li faceva così diversi dagli austriaci, ch'erano invece – Paolo non li aveva dimenticati – taciturni, e più alti, e quasi tutti vecchi, e contro i quali spesso i cani abbaiano.⁸⁴⁹

Il giovane è chiamato, per tutta la durata dell'episodio, l'italiano mentre le due donne con le quali interagisce vengono indicate tramite appellativi: la «giovane» o «ragazza» e la «vecchia» o la «donna». I tre si accorgono della presenza di Paolo che a un certo punto smette di nascondersi: si sente completamente scoperto e nudo:

Tutto nudo sotto gli occhi della ragazza e della vecchia; ed era ormai come loro: in un cerchio – senza più vergogna, senza impacci – di complicità con loro: con la ragazza, con l'italiano, con la donna.⁸⁵⁰

Riportando le sensazioni di Paolo, il narratore dichiara che il ragazzo non prova nessun tipo di vergogna nel sentirsi nudo. È evidente lo scarto, la differenza rispetto al comportamento del personaggio, 'prima fanciullo, prima bambino', che si imbarazzava della propria nudità anche davanti alla madre e non abbandonava la propria vergogna nemmeno di fronte ai primi impulsi erotici.

⁸⁴⁸ Ibid.

⁸⁴⁹ Ivi, p. 572.

⁸⁵⁰ Ivi, p.574.

La sperimentazione di sensazioni sconosciute permette a Paolo di passare dal piano dell'immaginazione al piano della realtà. Se, infatti, l'intera scena è ammantata da un'atmosfera onirica – «Ma era vero?», si chiede Paolo, rispondendosi che «Non aveva sognato; era vero»⁸⁵¹ –, essa si ripercuote sulla realtà quando il bambino, sentendo la voce di Norma in lontananza, pensa di raggiungerla e «spogliarla, metterla magari nuda sul prato».⁸⁵² L'aver esperito la visione conduce Paolo direttamente dalla bambina, immaginando di trasportare e provare – nella realtà e in prima persona – le stesse pulsioni avvertite nel guardare la scena.

In questo senso si può giustamente parlare di *Alle saline* come l'introduzione a *I giochi di Norma*, in quanto il racconto contiene il primo esplicito impulso sessuale di Paolo nei confronti della ragazza. L'erotismo e l'abbandono della vergogna conducono Paolo a una nuova stagione di crescita, sancita proprio verso la fine di questo primo racconto al contravvenire alle regole dei nonni, quando il ragazzo pensa di andare a pescare di notte con Nando. Il difficile trapasso dall'infanzia all'adolescenza è reso da Quarantotti Gambini tramite un tentennamento, impercettibile eppure dichiarato: riflettendo sulla scusa da riferire ai nonni pur di andare con Nando, Paolo «guardava con una riga tra i cigli verso il ponte, se si vedesse rincasare la vittoria».⁸⁵³ In questa frase è riassunta la tensione di Paolo verso l'adolescenza, e al tempo stesso il suo radicamento nella fanciullezza, perché quella ruga tra i cigli esprime il senso di colpa e il senso di scoperta nel fare, utilizzando le parole di Paolo, 'qualcosa che non andava fatto'.

V.8.2. Le trincee

Dalla pubblicazione in rivista a Einaudi

Le trincee è il titolo del racconto lungo scritto nel 1939, al ritorno dal viaggio dello scrittore istriano in America. Come si è detto, si tratta di un'opera estremamente significativa nella narrativa di Quarantotti Gambini e non solo perché si configura come il nucleo primigenio de *Gli anni ciechi*. Il racconto, infatti, sigla l'avvicinamento dello scrittore a Einaudi che, da questa pubblicazione, diviene – con poche eccezioni – il suo unico editore, nonostante Quarantotti Gambini rifiuti la proposta di esclusività al tempo della nascita della collezione dedicata ai narratori contemporanei, la Biblioteca dello

⁸⁵¹ Ivi, p. 575.

⁸⁵² Ivi, p. 577.

⁸⁵³ Ivi, p. 579.

Struzzo, curata da Cesare Pavese. È proprio quest'ultimo a favorire la pubblicazione de *Le trincee* con Einaudi perché è Pavese che propone a Quarantotti Gambini di pubblicare «un racconto lungo o un romanzo breve che dir si voglia». ⁸⁵⁴ È un'attestazione importante perché impone Quarantotti Gambini, negli anni Quaranta, all'attenzione del pubblico nazionale come uno dei rappresentanti delle «giovanili tendenze di fantasia e di stile», ⁸⁵⁵ secondo i propositi della collana Biblioteca dello Struzzo.

Nel proporre a Einaudi di ristampare *Le trincee*, Quarantotti Gambini scrive:

Caro Einaudi,
contavo di offrirle un libro che sto scrivendo. Ora, però, sono troppo occupato per portarlo a termine, e non so quando potrò riprendere il lavoro. Vuole pubblicare, frattanto, il mio racconto «Le trincee», ch'è apparso nel numero 16 di *Letteratura*? Dovrebbe uscirne un volumetto come quello di Stuparich («L'isola»).

Le condizioni ch'io posso proporle sono queste (e lei comprenderà, dato che si tratta di un racconto che dovrebbe un giorno riapparire, assieme ad altri, in un volume maggiore): cessione dei diritti per *una edizione*, limite di tempo per esaurirla (oltre il quale i diritti tornerebbero completamente a me) – *un anno* (dal giorno della pubblicazione), *esclusione della proprietà letteraria* (che resterebbe a me) *per l'Estero*.

Mi dica se le pare di poter accettare; io credo di sì, data la natura del racconto e la forma smilza del volume, che dovrebbe trovare sul mercato librario, con un'intelligente pubblicità, sbocco immediato. ⁸⁵⁶

L'editore accetta di pubblicare *Le trincee* alle condizioni dettate dall'autore. Una disponibilità che non diminuisce nemmeno davanti alle molteplici correzioni di bozze richieste da Quarantotti Gambini che, alla fine, nel vedere il libro stampato, quantomeno, ne è soddisfatto:

È bellissimo. Molto ben riuscito, poi, intonato, arioso, trovo il disegno a colori della sovracoperta. Quanto all'invio de «Le trincee» alle librerie, non importa se ci sarà, in attesa dell'altra Sua novità in corso di stampa, un breve ritardo: ciò che conta è che il libro, quando esce, esca bene: e io sono certo che Lei lo lancerà nel modo più intelligente. ⁸⁵⁷

Il racconto

Le trincee acquisiscono nella logica, non solo del ciclo, ma dell'intera narrativa quarantottiana, una posizione di prestigio, non tanto per la riuscita complessiva del racconto, quanto perché scriverlo ha permesso a Quarantotti Gambini di affacciarsi al

⁸⁵⁴ Einaudi a Quarantotti Gambini, 25 giugno 1941, in D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 37.

⁸⁵⁵ Ibid.

⁸⁵⁶ Quarantotti Gambini a Einaudi, 18 aprile 1942. Ivi, p. 40.

⁸⁵⁷ Quarantotti Gambini a Einaudi, 8 luglio 1942. Ibid.

mondo della giovinezza che dal 1939, come si è visto, dominerà la sua produzione artistica.

Al centro del racconto c'è l'eros primigenio che unisce Paolo a Norma e che guida le loro azioni, coinvolgendo l'intero spettro di relazioni dei due ragazzi. Il rapporto più importante è quello che Paolo e Norma instaurano con Marco, lo zio del ragazzo. Paolo soffre il fatto che Marco mostri affetto anche nei confronti della sua compagna di giochi, tanto che rimprovera Norma dicendole che «non aveva diritto di chiamarlo zio». ⁸⁵⁸ Si tratta di un episodio importante perché Quarantotti Gambini mostra la reazione di Norma alle accuse di Paolo, che in fondo si configurano come una barriera protettiva rispetto all'esclusività del legame che egli avverte nei confronti dello zio. Anche Norma, però, lotta per difendere quello stesso legame:

– Finiscila! – l'aveva minacciata Paolo. – Se no, ti sputo in un occhio! – E, incavando le gote per raccogliere la saliva, le si era avvicinato fissandola ostile.

– Sì, sì! Voglio chiamarlo zio!

Sputacchiata, la bambina, anziché urlare di più, aveva smesso come per incanto, portando con curiosità la mano alla palpebra. E, con uguale curiosità, aveva esaminato sulle proprie dita la schiuma ancora argentea di quella saliva. Ma poi, risollevando gli occhi e rivedendo Paolo, riprese a urlare più forte di prima.

– Ma sì, sì. Chiamalo pure come vuoi, – si era allontanato Paolo, alzando una spalla. ⁸⁵⁹

L'iniziale sottomissione di Norma è, per certi versi, simile a quella che mostrerà la protagonista femminile de *L'onda dell'incrociatore* nei confronti dei protagonisti maschili. Questa iniziale assenza di reazioni fa ovviamente parte della scoperta sessuale, alla quale la bambina reagisce con curiosità, attraverso il tatto con la saliva di Paolo sul suo occhio. È però interessante notare che Norma si pone, in questo caso, non come oggetto della gelosia di Paolo ma come ragione della gelosia che il ragazzo esperisce.

Paolo non è geloso di Norma, ma è geloso a causa di Norma. Sentimenti negativi che il ragazzo manifesta durante un duello simulato che i due intraprendono giocando alla guerra, combattendo in due fronti opposti, in due trincee scavate nel terreno. Paolo lancia a Norma un cumulo di terra: «Nel grumo di terra che aveva raccolto c'era qualcosa di duro. Strinse quel grumo nel pugno, con gusto; si avanzò di corsa verso la trincea di Norma [...], e scagliò il proiettile con quanta forza poté». ⁸⁶⁰

Nel momento esatto in cui Paolo vede Norma cadere sul terreno, però, egli si affretta a

⁸⁵⁸ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *I giochi di Norma*, in ID., *Gli anni ciechi*, cit., p. 585.

⁸⁵⁹ Ibid.

⁸⁶⁰ Ivi, p. 598.

correre a casa per prendere l'aceto e tentare così di farla rinvenire. Nel tragitto incontra proprio lo zio Marco che, come adulto, avrebbe potuto risolvere la situazione, o quantomeno verificare l'accaduto. Paolo, però, non vuole solo che Norma rinvenga, ma vuole essere colui che la farà rinvenire:

Temeva che Norma fosse rinvenuta, che tutto si fosse risolto troppo facilmente, e per di più mentre lui non c'era. Ma forse non si era ancora riavuta. Desiderava di essere lui a farla rinvenire, con l'aceto. [...]

Sperava che giacesse sempre come esanime. Sotto lo stimolo dell'aceto – gliene verserebbe addirittura qualche goccia sul viso, nelle narici e nella bocca – Norma riaprirebbe gli occhi, comincerebbe a muoversi.⁸⁶¹

Il timore di Paolo non è naturalmente una cattiveria: esso si pone come il desiderio di risolvere un problema, un «guaio» di cui è il solo responsabile: trovare da sé una soluzione significa, in poche parole, avanzare di un passo verso la crescita personale. Anche in questo caso, mi pare Paolo stia sperimentando, stia confrontando la sua maturazione attraverso Norma e Marco.

Il confronto con lo zio Marco conosce nel racconto un momento di delusione quando l'autorevolezza dell'uomo cede davanti all'autorità della nonna di Paolo, la rappresentante di una sorta di conformismo borghese, evidente nella sua volontà di controllare le amicizie di Paolo, per il quale preferirebbe come compagni, invece di Norma, «i ragazzi delle ville»,⁸⁶² dettame al quale Paolo si ribella.⁸⁶³ La ribellione di Paolo e la sua ostinazione nel voler frequentare Norma sono elementi che vanno letti come un tentativo di emancipazione nei confronti dell'autorità familiare, così come nel racconto precedente il ragazzo ha deciso di imbarcarsi di notte con Nando, anche senza il permesso dei nonni.

Se è chiaro il motivo per cui Paolo si ribella, non è tuttavia chiaro come mai la nonna sia molto contrariata dalla frequentazione del nipote con Norma e perché, in virtù di questa frequentazione, sia stato rimproverato anche lo zio Marco. Intorno a Norma si crea infatti un mistero non diradato in questo racconto, anche se sono qui presenti i dettagli

⁸⁶¹ Ivi, p. 602.

⁸⁶² Ivi, p. 589.

⁸⁶³ «E, dicendo “ragazzi delle ville”, sorrise in un modo compiaciuto che Paolo detestava. Era, appunto, il modo di sorridere della nonna allorché le veniva presentato, in salotto, da qualche signora carica di braccialetti, uno di quei ragazzi agghindati a vedersi ma altrettanto maleducati a conoscersi, ch'ella indicava sempre a Paolo come il modello dei figlioli per bene». Ibid.

fondamentali per la risoluzione finale, quando ne *La lettera* si scoprirà che Marco è il padre di Norma.

Norma non è l'unico personaggio della narrativa di Quarantotti Gambini sul quale l'autore costruisce un interrogativo legato alla paternità. Come si ricorderà, anche Luisa, la protagonista de *La casa del melograno*, ignora l'identità del padre, che si rivelerà essere proprio il padre dell'uomo di cui è innamorata. Come in quel racconto, anche ne *Le trincee* il padre di Norma è un parente prossimo di Paolo.

La trama degli indizi viene dettagliatamente intrecciata da Quarantotti Gambini nel corso dell'intero ciclo, fino a quando, in questo racconto, Paolo ricorda nuovamente il giorno in cui ha chiesto a Toni chi fosse il padre di Norma: Toni a quella domanda s'è guardato attorno, si è messo a ridere e poi gli ha dato una «sculacciata»,⁸⁶⁴ un momento già oggetto di racconto ne *L'Imperatore nemico*, ma solo adesso contestualizzato grazie all'inserimento di nuovi particolari. Nella reazione di Toni – il guardarsi attorno, la risata e poi la sculacciata – nessun elemento è neutro, a cominciare dalla scelta dell'interlocutore, l'adulto più vicino affettivamente a Paolo. Proprio in virtù di questa vicinanza affettiva, i gesti di Toni – la risata e la sculacciata – assumono ancora più valore perché sono posti a significazione di un segreto imbarazzante che non trova altri metodi comunicativi se non la risata e la supremazia fisica. Non lascia dubbi, poi, nemmeno il gesto di guardarsi intorno circospetto da parte del cocchiere, simbolo che la verità non può essere rivelata. Ora, il fatto che il segreto non venga svelato in questo racconto è spia di quanto il ciclo, sin dalla prima composizione, appaia nelle sue linee principali già definito, perché se è vero che Quarantotti Gambini già pensava di scrivere altri romanzi su Paolo, l'aver tralasciato di svelare un simile dettaglio mostra chiaramente come, già negli anni Quaranta, l'autore avesse chiara la struttura che poi avrebbe dovuto avere il suo grande romanzo familiare.

Come al solito, Quarantotti Gambini sfrutta l'incomprensione di Paolo per fornire indizi al lettore: il fanciullo infatti riporta in maniera pedante tutti gli atteggiamenti sospetti di Marco nei confronti di Norma, come il fatto «che lo zio preferiva trattenerli con Norma quando non c'era, o non lo vedeva, il nonno; e le dava qualche moneta e le caramelle come di nascosto, guardandosi attorno»;⁸⁶⁵ o ancora si accorge che lo zio

⁸⁶⁴ Ivi, p. 584.

⁸⁶⁵ Ivi, p. 588.

«gridava sempre il nome di Paolo, soltanto il nome di Paolo anche quando voleva chiamare la bambina».⁸⁶⁶

La funzione di Norma, però, non si esaurisce nell'essere parte di un segreto che, tra l'altro, la ragazza per prima non conosce: la bambina, costantemente oggetto di osservazione, è, a ben vedere, il centro da cui il racconto si dipana. Questo procedimento mi sembra insito nelle modalità con le quali è trattato il tema principale del racconto, cioè la scoperta della sessualità. Paolo misura la propria maturazione sessuale su Norma, sul corpo della bambina e su come quest'ultimo si trasforma. Lo sguardo di Paolo acquista concretezza da un avvicinamento iniziale, un bacio fra i due che mostra al lettore la consistenza del corpo di Norma al tatto di Paolo: «Sentì, oltre il vestitino, un piccolo ventre e le ossa dolci e slegate delle anche, e un costato lieve, sopra il quale qualcosa si ammorbidiva sollevandosi appena nel respiro».⁸⁶⁷ La piccolezza del corpo della bambina che Paolo può toccare durante questo bacio è sottolineata da una precisa scelta di termini da parte dell'autore che, nel dialogo precedente al bacio, scrive:

– Te lo darò. Ma tu... – la strinse da vicino il ragazzo.

– No si trasse indietro la bambina; – tu dammi prima il fico.

Appena l'ebbe mangiato, gli porse le labbra ancora umide, pretendendole seria e con attenzione. Paolo vi giunse le sue e la strinse leggermente verso di sé.⁸⁶⁸

Il dialogo è costruito su due diverse dimensioni che non si intersecano. Paolo è il *ragazzo* che cerca il bacio e che scopre un corpo; Norma è la *bambina* che non rifiuta questo avvicinamento ma che lo vive in una dimensione giocosa. I loro modi di vivere lo stesso momento divergono perché Paolo è, nel suo percorso esistenziale, più avanti rispetto a Norma, tanto che sente «una specie di insoddisfazione, come se non avesse fatto nulla».⁸⁶⁹ Questa delusione lo porta a constatare che Norma è «ancora troppo piccola».⁸⁷⁰ Ma la voce narrante inserisce un passaggio ulteriore: alla sperimentazione e alla delusione segue un confronto, basato sul ricordo di un altro bacio, quello con Giorgia, una ragazza che frequenta i «grandi». Al costato lieve di Norma si contrappone, nel ricordo di Paolo, il «seno gonfio» di Giorgia, e ancora al bacio che egli cerca da Norma fa eco il bacio che

⁸⁶⁶ Ivi, p. 596.

⁸⁶⁷ Ivi, p. 583.

⁸⁶⁸ Ibid.

⁸⁶⁹ Ibid.

⁸⁷⁰ Ibid.

Giorgia cerca da lui.⁸⁷¹ Un bacio insoddisfacente, dunque, scatena il ricordo di un altro bacio, più soddisfacente, perché non dato a una bambina, ma a una *ragazza*, a una *fanciulla*. Il gioco di Norma diventa, dunque, l'espressione di una prima sensualità in Giorgia, tanto che, da questo punto in poi, tra le due si instaura un rapporto dicotomico poiché Giorgia compare, nei ricordi e nei pensieri di Paolo, quando quest'ultimo si sente infastidito o non pienamente contento del suo rapporto con la bambina. Paolo, infatti, viene colto a pensare nuovamente a Giorgia quando, quasi sul finire del racconto, in un momento di forte irritazione nei confronti di Norma:

Fermò gli occhi lontano, oltre il cancello dello stradone, verso il «ponte» ch'era già in ombra. A quell'ora Giorgia soleva fare il suo giro in bicicletta. L'aveva incontrata più di una volta, seguita da un codazzo di ragazzi, anch'essi in bicicletta, che schiamazzavano. Altre volte, sul tardi, l'aveva veduta invece sola con qualche ragazzo, lungo la strada deserta che costeggiava le saline: procedevano in bicicletta, fianco a fianco, tenendosi allacciati alle spalle. Spesso, però, appariva senza nessuno che l'accompagnasse. Andava, allora, piano; e guardava qua e là, a lungo, come se cercasse qualcuno, seria, con gli occhi più scuri e più brillanti del solito. Vedendo Paolo, gli si avvicinava sorridendo; e – mentre in lui cresceva un veemente batticuore – fermava la bicicletta e, posando un piede a terra, faceva l'atto di stirarsi la gonna sulle ginocchia che nel pedalare le restavano scoperte. – Perché non ti si vede mai? – gli chiedeva, e il suo sguardo passava rapidamente dal volto al collo e al petto di Paolo, per tornare a fissarlo, brillante, nelle pupille.⁸⁷²

Certo, a pesare nel giudizio su Giorgia contribuisce il fatto che è corteggiata dai «grandi», ma fondamentale per la comprensione dell'impianto narrativo è il diverso atteggiamento di Paolo: se con Norma si pone dalla parte del seduttore, con Giorgia è invece il sedotto. In entrambi gli episodi, d'altronde, è lei che lo bacia, che gli parla, che lo guarda. È in questa differenza che, a mio parere, trovano una precisa collocazione i ricordi di Paolo, che probabilmente desidererebbe avere con Giorgia la complicità, che è poi la libertà di sperimentazione, che ha con Norma.

Diversa invece la raffigurazione del corpo di Norma che Quarantotti Gambini tratteggia nel momento più importante dell'intero racconto: quello cioè del combattimento durante il gioco delle trincee. Qui, le percezioni che Paolo ha del corpo della bambina hanno una ripercussione sull'andamento del gioco o, meglio si dovrebbe dire, nella progressione della lotta che vede contrapposti i due. Già prima dell'inizio del combattimento, infatti, si assiste a una certa curiosità sessuale di Paolo nei confronti della bambina, evidente nel momento in cui si chiede «chi sa se se le toglie anche adesso [le

⁸⁷¹ «[...] egli aveva sentito tutt'a un tratto, con un brivido freddo e caldo che gli si ripercosse in petto, una mano posarsi su un suo ginocchio nudo; e poi subito un seno gonfio che si rovesciava su di lui e una bocca che cercava le sue labbra». Ibid.

⁸⁷² Ivi, p. 613.

mutandine], quando si arrampica da sola...». ⁸⁷³ Mentre Paolo insiste su questa domanda e guarda Norma con interesse crescente, quest'ultima è invece presa dal gioco. A questo punto comincia la vera e propria battaglia, nella quale Paolo punta a distruggere una precisa immagine della bambina nella quale non la riconosce più:

Soltanto vide, mentre alzava il braccio per scagliare il secondo groppo, Norma ritta in piedi sul ciglio della trincea, più grande e più infiammata che mai, con le gambe nude e il vestito raccolto entro le mutandine, come un maschio. Coi suoi capelli corti e gli occhi accesi, sembrava davvero un ragazzo. Le sue gambe snelle apparivano adesso dure, robuste; e non più chiare dorate, sebbene ella fosse illuminata in pieno dal sole calante che le faceva socchiudere gli occhi, ma più scure, brune.

Dov'era la ragazzina esile, accondiscendente, troppo piccola, ch'egli aveva abbracciato poco fa nel boschetto? ⁸⁷⁴

È da notare che, durante il precedente momento del bacio, il fatto che Norma fosse «troppo piccola» era visto come un problema, mentre adesso sembra quasi che Paolo desideri rivedere la bambina, proprio in quelle fattezze che prima quasi lo disturbavano, portandolo a dover invocare l'immagine di Giorgia come doppio di Norma. Il rapporto dicotomico prima realizzato tra le due, adesso si costruisce sulla sola Norma. La sua nuova immagine si sovrappone e cancella la prima:

In quel momento egli non vedeva altro, di fronte a sé, che le gambe nude di Norma, tutte illuminate dal sole: due gambe agili, ma formate e solide, dalle cosce che uscivano guizzanti dalle mutandine un po' piccole: e non se ne capacitava, perché da vicino, tutte le volte che gliele aveva viste, gli erano sembrate delicate, quasi esili, e la stessa impressione aveva riportato anche poco fa quando aveva stretto la bambina a sé. ⁸⁷⁵

Le gambe della bambina si pongono, in questo schema, come il simbolo attraverso cui Paolo osserva la trasformazione, tanto che, nel lanciare il fango contro Norma, «le prendeva di mira le gambe». ⁸⁷⁶ Nella narrazione è evidente anche il punto in cui il conflitto tra le due immagini diviene ingestibile per Paolo, e cioè quando il ragazzo, dalle gambe, passa a prendere di mira la bocca della bambina, la stessa bocca che, prima, in tutt'altra condizione ha baciato. Il gesto mi pare possa significare una volontà di *damnatio memoriae*, un cancellamento di quanto solo pochi istanti prima è successo perché ormai troppo dissimile dal presente, da un'immagine che diviene dominante e cancella completamente l'altra quando, durante una pausa dal gioco, Paolo vede Norma «ferma,

⁸⁷³ Ivi, p. 593.

⁸⁷⁴ Ivi, p. 594.

⁸⁷⁵ Ibid.

⁸⁷⁶ Ibid.

pacata, pareva di nuovo più piccola, esile. A rivederla così, Paolo restò deluso, e desiderò di riprendere subito la battaglia». ⁸⁷⁷

La delusione di Paolo non deve sorprendere perché, sebbene la trasformazione del corpo di Norma rappresenti il motivo iniziatore della lotta, è solo per mezzo di quella trasformazione che la lotta può adesso continuare, e deve continuare perché nessuno ha ancora vinto. Paolo vuole «vincerla, fiaccarla». ⁸⁷⁸ si tratta chiaramente di una volontà di dominazione che non può esaurirsi nel semplice ritorno alla condizione iniziale, quando Paolo riteneva di trovarsi di fronte a Norma, una bambina, rispetto a lui, ragazzo. La battaglia è, allora, un tentativo di riaffermazione della propria superiorità: è in questo senso che vanno letti gli insulti che Paolo, dopo aver ricevuto per mano di Norma un colpo duro all'osso del naso, le rivolge: «– Vigliacca! – gridò saltando fuori dalla trincea, in cima al cumulo di terra. – Vigliacca sporca! – Si sentiva sollevare e portar via da un impeto mai provato, quasi da un'ebbrezza». ⁸⁷⁹ A queste ingiurie segue un infittirsi sempre più cruento della battaglia, rianimata ancora una volta dalla vista delle gambe nude di Norma: «– Porca! – gridò drizzandosi e rivedendola sempre ritta su quelle gambe di ragazzo, lì di fronte. Quell'ingiuria gli uscì di nuovo prepotente, e non pensò che forse lo zio poteva udirlo». ⁸⁸⁰

La costruzione narrativa degli ultimi momenti di questa lotta fra Norma e Paolo è tale da far immediatamente capire al lettore la colpevolezza di Paolo, il fatto, cioè, che il ragazzo abbia consapevolmente scagliato contro Norma, come si è detto, un grumo di terra contenente un sasso. Questo è l'unico momento in cui la voce del narratore si allontana e diverge da quella del protagonista perché non racconta più la vicenda dal punto di Paolo, ma osserva Paolo. Il paragrafo in questione è separato dal momento del lancio con uno spazio bianco, che segnala uno scarto temporale, sebbene questo sia di pochi minuti. Dopo l'interruzione tipografica, Paolo viene raffigurato mentre corre verso casa:

Si affrettava, ma gli pareva di andare troppo adagio. Muoveva le gambe a fatica, come quando si esce da un pantano. Aveva la lingua arida, la gola arida. Gli pareva di non poter né parlare né gridare, d'essere senza voce: avrebbe mosso la bocca, come accade in sogno, senza emettere

⁸⁷⁷ Ivi, p. 596.

⁸⁷⁸ Ibid.

⁸⁷⁹ Ibid.

⁸⁸⁰ Ivi, p. 598.

suono. E l'aveva aperta, la bocca, paralizzata sulle gengive asciutte; le sue labbra erano immobilmente socchiuse.⁸⁸¹

Quarantotti Gambini prima sembra voler assolvere il personaggio, sottolineando come Paolo si accorga della pietra solo dopo che Norma è svenuta: «Nel grumo di terra che aveva scagliato contro Norma, colpendola in fronte, c'era una pietra: egli ora lo sapeva».⁸⁸² L'indicazione temporale «ora» è però fin da subito messa in discussione, in e la voce narrante pare compiere-un atto di accusa nei confronti del personaggio:

Ma era necessario, affinché lo sapesse che il corpo di Norma, dopo quell'interminabile momento d'immobilità – le mani penzoloni, gli occhi persi –, vacillasse e precipitasse con la testa all'inghiù nel fossato della trincea?

Non lo sapeva giù prima? E non aveva scagliato quel grumo con più piacere, e con più slancio, proprio perché vi aveva sentito qualcosa di duro?⁸⁸³

Ogni punto interrogativo sugella una domanda retorica sempre più aspra, un'accusa sempre più grave. Sebbene la vicenda si risolva in un lieto fine è importante evidenziare che Quarantotti Gambini segnala al lettore che avrebbe potuto rendere Paolo un assassino, scelta che non ha compiuto sia per ragioni interne alla narrazione che per ragioni esterne. Si deve considerare, infatti, che Paolo come *alter ego* dello stesso Quarantotti Gambini non avrebbe potuto andare incontro a una colpa così grave, tanto più che *Le trincee* rappresentano la prima elaborazione narrativa di questo grande progetto. Al tempo stesso, però, è possibile stabilire un parallelismo tra Paolo e Ario, il protagonista de *L'onda dell'incrociatore*. Ario, al contrario di Paolo, commetterà davvero un omicidio, ma inconsapevolmente. Da una parte, quindi, c'è Paolo, colpevolmente innocente, dall'altra c'è, invece, Ario, innocentemente colpevole.

Dal 1939 al 1964

Come si è detto, *Le trincee* ha attraversato più di venti anni prima di essere pubblicato nel volume al quale, sin dagli anni Quaranta, Quarantotti Gambini aveva intenzione di destinarlo.

Se, come è facile immaginare, la narrazione non subisce sostanziali modifiche nel breve giro d'anni che separa la pubblicazione in rivista dall'edizione einaudiana, diverso è il caso della revisione condotta per il testo del 1964. Quell'«elastico teso da cima a

⁸⁸¹ Ibid.

⁸⁸² Ibid.

⁸⁸³ Ibid.

fondo», secondo la definizione che ne dà Bazlen in una lettera del 18 maggio 1943,⁸⁸⁴ si tende ancora di più nel 1964, per abbracciare gli altri romanzi del ciclo nel frattempo composti e, in parte, editi. Infatti, una parte importante delle modifiche apportate da Quarantotti Gambini al testo del 1942 riguarda proprio i riferimenti agli altri romanzi o al racconto che lo precede nel volume, *Alle saline*. Ad esempio, nell'edizione del 1964 c'è un cenno a Nando e al tempo che Paolo ha passato con lui, che naturalmente non si trova nell'edizione del 1942. Sempre al racconto precedente si riferisce il periodo aggiunto nell'edizione del 1964: «specie da quando aveva veduto, laggiù quel soldato che balzava fuor d'acqua mentre la ragazza e la vecchia lo stavano a guardare» (1964, p. 603). Nell'edizione complessiva dei racconti, pubblicata dopo *Il cavallo Tripoli*, come già avvenuto per *L'amore di Lupo*, si rintracciano riferimenti al tanto atteso e desiderato cavallo: «[...] gli balenò il ricordo del cavallo Tripoli» (1964, p. 586), naturalmente assente nell'edizione del 1942.

Anche un altro passaggio viene modificato perché fa riferimento a un episodio già raccontato ne *Le redini bianche*.⁸⁸⁵ cioè il momento in cui il nonno sgrida lo zio Marco, raccontato nel 1942 come la scoperta del fatto che «anche un adulto, uno zio, può venire sgridato» (p. 26), trattato invece come un fatto già acquisito nell'edizione del 1964: «Paolo sapeva già che anche un adulto, uno zio, può venire sgridato. Lo aveva appreso sin da piccolo proprio per via dello zio Marco» (p. 588).

La linea correttoria che appare più interessante, del resto, è proprio quella che riguarda lo zio Marco. Allo stato in cui sono giunti *Gli anni ciechi*, infatti, il legame di Paolo con Marco non emerge completamente. Egli viene più volte nominato, ma sempre da lontano, oscurato dallo zio prediletto, Manlio. Se nel 1942, Quarantotti Gambini non poteva ancora sapere come avrebbe potuto costruire il rapporto di Marco e Paolo, nel 1964 deve essersi reso conto di questa incongruenza: il grande amore di Paolo per lo zio Marco e viceversa è inspiegabile. È per questo che il periodo presente nell'edizione del 1942: «Nella sua memoria, sin dall'epoca più lontana dominava una figura: lo zio Marco. Lo zio, che abitava in città, veniva ogni giorno in campagna a trovare il nonno» (1942, p. 18) non può sussistere e viene infatti cassato. La referenza viene sostituita da un altro tipo di informazione che permette di immaginare che il rapporto fra i due possa essere cresciuto:

⁸⁸⁴ Bazlen a Quarantotti Gambini, 18 maggio 1943. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 45.

⁸⁸⁵ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Le redini bianche*, in *Gli anni ciechi*, cit., p. 82.

«Da alcune estati, lo zio Marco, che abitava a Capodistria, veniva ogni giorno a Samedella, a trovare il nonno» (1964, p. 584). In un altro punto ancora del romanzo, lo zio Marco viene definito un amico, «il migliore amico» nell'edizione del 1942 (p. 30) e «più che un amico» nell'edizione del 1964 (p. 591) dove, però, viene anche specificato, tramite una parentetica: «(e tuttavia non poté mai divenire ciò ch'era stato per lui, quand'era piccolo, lo zio Manlio)» (p. 591). Si tratta chiaramente di una necessità compensatoria, di cui Quarantotti Gambini ha bisogno per esibire come verosimile un legame che potrebbe apparire incongruente ai lettori del 1964.

Interventi di lieve entità riguardano una maggiore personalizzazione delle esperienze di Paolo, ottenuta sostituendo ai termini generali i nomi propri di personaggi già incontrati. È il caso, ad esempio, del momento in cui vengono citati «Momi e gli altri figli di Bepi» (1962, p. 608), invece dei generici «contadini» (1942, p. 66).

Dalle integrazioni al racconto è evidente che Quarantotti Gambini non abbia mai smesso di pensare a come costruire la storia di Paolo, una storia che l'autore – in ogni momento, sia della composizione, sia della pubblicazione – tenta di legare alle altre parti della stessa macrostoria, in modo da costruire un universo reale intorno a un personaggio, al tempo stesso, reale e finzionale.

V.8.3. *La lettera*

Il terzo e ultimo racconto de *I giochi di Norma*, *La lettera*, veicola l'ultima immagine che si ha di Paolo: un'immagine diversa, molto più solipsistica. Infatti, si assiste qui a una notevole contrazione dei personaggi: non ci sono più i soldati e viene a mancare in parte anche il diretto intervento dei familiari di Paolo. L'intera attenzione del narratore è adesso riservata all'emotività del personaggio principale.

Come si è accennato nel corso dell'introduzione all'ultimo libro de *Gli anni ciechi*, ne *La lettera* viene esibito il legame – non concretizzato – tra Paolo e Norma, un legame che, se si fonda sulla constatazione della reciproca crescita dei due attanti, è però pregno di una forte carica sentimentale. Paolo e Norma, dopo tanti giochi da bambini, devono ora separarsi perché Norma va in collegio. Si tratta di una scelta dei nonni di Paolo, comunicata ai lettori proprio all'inizio del racconto, quando vengono riferiti i dubbi degli anziani su cosa fare di Norma ora che sono morti lo zio Marco e Meneghina: «Dopo la morte dello zio Marco, e quella ancor più recente, della vecchia Meneghina, non c'era più

nessuno che si occupasse di Norma». ⁸⁸⁶ Insieme alla notizia dell'imminente partenza di Norma, però, proprio in questa fase iniziale Quarantotti Gambini fornisce un indizio rivelatore dell'identità del padre di Norma, tanto palese da far pensare si tratti quasi di un'ingenuità narrativa: perché Marco avrebbe dovuto prendersi cura della fanciulla? È, questo, il primo termine di un *climax* che porterà allo svelamento finale, rivelato a Paolo ad opera dell'antico amico d'infanzia, il cocchiere Toni. Si tratta di una rivelazione che, però, a quanto ci dice il narratore, Paolo ha già presagito, mettendo a frutto gli indizi disseminati da Quarantotti Gambini lungo tutto il ciclo:

Figlia dello zio Marco: lo aveva, in un certo modo, saputo da sempre; o almeno da quando ella aveva fatto tutte quelle storie per poterlo chiamare zio. Lo presentava, pur senza esserselo mai detto e senza averlo udito da alcuno. Qualcosa, in fondo a lui, lo aveva capito, solo a vedere come la trattava lo zio sin da piccola. ⁸⁸⁷

La certezza con cui Paolo adesso sa che la giovane ragazza gli è legata da un vincolo di parentela è un fattore estremamente importante per la costruzione del personaggio. Paolo, infatti, apprende solo adesso la verità perché solo ne *I giochi di Norma* egli diviene abbastanza grande per sopportare il peso che questa rivelazione comporta, cioè la totale inversione dei suoi rapporti con i nonni, e la necessaria contestualizzazione anche del sentimento che prova per Norma. Nel primo caso – i rapporti con i nonni – a Paolo viene imposta un'uscita dal sogno perché non è più l'unico nipote, come fino ad allora ha creduto di essere:

«Nonni miei e di Norma. Nonni anche di Norma. Nonni di Norma». Non riusciva a persuadersene, quasi vi fosse qualcosa d'inaccettabile, e addirittura di mostruoso. Non era solita dire lei stessa, quando li nominava: «Tuo nonno» e «tua nonna»? come se fossero, appunto, soltanto i nonni suoi, di lui Paolo, e per lei invece i signori, i padroni di Semedella dove era nata e cresciuta. ⁸⁸⁸

Allo stesso tempo, però, la scoperta della parentela impone il ripensamento generale dell'affetto che sente per Norma, sul quale il racconto interamente si costruisce. Quarantotti Gambini utilizza l'emotività di Paolo come scansione del ritmo narrativo, riportando la reazione del protagonista ai vari accadimenti che riguardano la ragazza: la notizia della partenza, la partenza stessa, la lontananza e infine l'attesa di una sua lettera dal collegio.

⁸⁸⁶ ID., *I giochi di Norma*, in *Gli anni ciechi*, cit., pp. 615-616.

⁸⁸⁷ Ivi, p. 639.

⁸⁸⁸ Ivi, p. 640.

La sera prima della partenza, Paolo raggiunge Norma alla Torretta e i due hanno un dialogo a distanza, che rappresenta per Paolo motivo di riflessione e quasi di rimorso per non aver passato abbastanza tempo con lei: «Ripensava alle giornate di un tempo, in campagna e al mare, ai giochi nel campo delle trincee, e all'angoscia di quando l'aveva creduta sepolta, e il suo rimorso cresceva».⁸⁸⁹ Il senso di rimorso e di attaccamento nei confronti della ragazza sembra trovare quasi sollievo nella speranza di riuscire a capovolgere il corso degli eventi, convincendo il nonno a non farla partire. Naturalmente, il piano immaginato da Paolo non avrà una corrispondenza nella realtà, ma è importante che Paolo al momento della partenza, quando vede Norma salire sulla carrozza più sgangherata della famiglia, avverte di sentirsi vicino a lei:

Si sentì con fierezza vorticosa, in quegli istanti, il padrone, il successore del nonno; e Norma, all'improvviso, era sua moglie. Non gli era mai avvenuto di pensare a questo; ma ora sentiva che era così. Tutti dovevano obbedirgli, specie Toni; e Norma era sua, dovevano rispettarla, era la padrona.⁸⁹⁰

È chiaro che si tratta di una fantasticheria atta a rendere Norma la padrona, alla stregua di Paolo, in quanto successore del nonno, e che smaschera il forte desiderio di Paolo di non far allontanare la ragazza, di tenerla vicino a sé. Cambia la dimensione immaginativa: Paolo non è più un bambino, può adesso pensare a Norma in termini realistici, tanto più perché l'immagine che la giovane gli restituisce è ormai quella di una donna, non più di una bambina. È significativo, infatti, che nell'osservarla Paolo si concentri proprio sulle parti del corpo di Norma che il lettore già conosce perché sono state oggetto di descrizione ne *Le trincee*. Le gambe sono adesso «lunghe» e «le ginocchia, ancora da ragazzo, un po' forti e ruvide», il «volto un po' meno bruno di sole» e la bocca, un tempo troppo piccola, è adesso «prominente e rotonda», mentre gli occhi luccicanti sono adesso «seri».⁸⁹¹ Il cambiamento, così come è accaduto per Paolo, è segnalato anche da fattori esterni, come ad esempio la gelosia della ragazza per la bellezza di una villeggiante triestina della quale tutti parlano come «la più bella di quell'estate»,⁸⁹² oppure ancora dalla maggior cura che Norma ha del suo aspetto, come quando Paolo la trova con i bigodini di carta sui capelli oppure le scorge le gambe strette in un paio di calze nere: immagini antitetiche rispetto

⁸⁸⁹ Ivi, p. 619.

⁸⁹⁰ Ivi, p. 624.

⁸⁹¹ Ivi, p. 616.

⁸⁹² Ivi, p. 617.

alla bambina che, per stare più comoda, si sistema la veste nelle «mutandine» mentre combatte.

Nonostante il desiderio di Paolo di trattenerla, Norma raggiunge il collegio, in uno scarto tra la realtà e il sogno che rappresenta per Paolo un altro momento di crescita: sperimenta infatti l'impossibilità di realizzare le sue fantasie. L'unica cosa alla quale Paolo può ancora aggrapparsi per conservare vivo il legame con Norma è una lettera che, però, la giovane non pare avere intenzione di scrivere. Le aspettative deluse del protagonista sembrano trovare una parziale sospensione solo quando scopre che Norma ha portato con sé in collegio una foto che è stata scattata a Paolo durante la festa della Madonna di Semedella. Paolo apprende la notizia all'insaputa dei nonni, tramite un personaggio non estraneo al ciclo: Bibina, ora chiamata Brunetta, la giovane che ne *Le redini bianche* si è recata a Semedella insieme a Ilda, Gigi e Alberto. Sarà lei a dargli la foto e a raccontargli i dettagli, a mettere Paolo al corrente dell'affetto che Norma prova nei suoi confronti:

– Norma l'aveva [la foto] con sé in collegio, e la teneva di notte sotto il cuscino – gli rispose Brunetta, guardandolo sino in fondo alle pupille, ed egli si sentì diventare di fuoco. – Ma qualche compagna deve averle fatto la spia, e le monache gliel'hanno sequestrata. Me l'ha consegnata la madre direttrice, con l'incarico di trasmetterla «alla famiglia» di Norma. Io l'ho data a te, e non dirò niente ai nonni.⁸⁹³

La scoperta della foto tenuta sotto il cuscino è indicativa di una possibile infatuazione della giovane nei confronti di Paolo, altrettanto significativo è però che la foto arriva a Paolo di nascosto ai nonni. Dietro la segretezza con la quale viene trattata la questione è adombrata la negatività con la quale i nonni potrebbero percepire quell'affetto, che rappresenterebbe, nel caso si concretizzasse, una sorta di incesto. La segretezza però contribuisce anche a creare una certa esclusività nel modo in cui i due giovani esperiscono – in modo platonico – il loro legame. Insomma, Norma ha una foto di Paolo, indicativa dell'affetto che prova nei confronti dell'antico compagno di giochi, mentre Paolo immagina che Norma diventi sua moglie, nonché padrona di Semedella. Eppure, alla fine, in questo disperato cercarsi, Norma e Paolo non si trovano. In fondo, al momento dei saluti, Norma è stata chiara nel dire a Paolo: «Scrivimi prima tu».⁸⁹⁴ Paolo, invece,

⁸⁹³ Ivi, p. 651.

⁸⁹⁴ Ivi, p. 618.

quando apprende della foto, comincia a sperare nuovamente che Norma possa scrivergli.⁸⁹⁵

La storia fra Paolo e Norma sembra conoscere una fine prima ancora di concretizzarsi. L'assenza di un lieto fine è però già scritta: Paolo è consapevole dell'impossibilità di un rapporto quando apprende che Norma è la figlia dello zio Marco. In fondo, il non scriversi cela la volontà, da parte di entrambi, di restare aggrappati ai momenti dei giochi d'infanzia. Si tratta di ipotesi che trovano un riscontro nella conclusione, quando viene detto che ormai Norma scrive ai nonni regolarmente, dopo un periodo di generale silenzio. Alla fine del racconto, l'unico escluso è Paolo che non può far altro se non rievocare la loro dualità, immaginando il rientro della ragazza, ripresentando la stessa situazione vissuta durante il combattimento che li aveva visti contrapposti:

Ma questo silenzio finì per non pesare troppo a Paolo, sicuro com'egli era che o prima o poi, anzi tra poco, appena terminato l'anno scolastico, Norma sarebbe rientrata a Semedella. Allora avrebbero fatto i conti! A tale pensiero, era, quasi quasi, ogni giorno più contento: più crescevano i torti di Norma e più avrebbe avuto ragione di umiliarla. Con che gusto l'avrebbe sottomessa di nuovo! Già sentiva un impeto, un desiderio di rivalsa, simile a quello che lo aveva investito durante la lotta nelle trincee, allorché le aveva scagliato contro quel sasso.⁸⁹⁶

La conclusione si pone, allora, come la prova più concreta del fatto che la cifra essenziale de *I giochi di Norma*, ma in generale de *Gli anni ciechi* – e variamente interpretata nella produzione narrativa di Quarantotti Gambini – è sempre il soffuso legame all'infanzia, che sembra non poter essere superato.

V.9. UN TESTAMENTO POSTUMO

Quarantotti Gambini, con *Gli anni ciechi*, prova dunque a realizzare un grande progetto romanzesco. Anche se la morte gli ha impedito di completarlo, non si può non cogliere la differenza rispetto al giovane scrittore che, negli anni Trenta, durante la composizione de *La rosa rossa*, confessava di non voler ancora tentare la strada del romanzo. Da lì a concepire invece un ciclo di romanzi il passo è stato deciso, ma al tempo stesso graduale: dal racconto lungo *Le trincee* fino all'architettura complessiva che, secondo quello che riporta Alvise nella nota posposta all'edizione einaudiana, avrebbe compreso, come si è

⁸⁹⁵ Ivi, pp. 651-652.

⁸⁹⁶ Ivi, p. 652.

detto, un periodo che si estende dal 1913 agli anni Sessanta, circa cinquant'anni di storia, della crescita di Paolo Brionesi. Scrive Alvise:

Mio fratello intendeva così di raccontare la storia, vera e nello stesso tempo immaginaria, di Paolo, dall'infanzia alla maturità, sullo sfondo di un'epoca che può essere storicamente precisata dal 1913 agli anni sessanta.⁸⁹⁷

Alvise riporta i due elementi funzionali per tirare le fila del discorso finora condotto: il cenno alla storia «vera e immaginaria», e l'arco temporale su cui Quarantotti Gambini si era proposto di estendere la narrazione. Questi elementi si compenetrano perché, in fin dei conti, uno porta con sé l'altro.

Sulla storia «vera e immaginaria» di Paolo c'è bisogno di un'ultima riflessione, a suggello di quanto detto a tal proposito nel corso del capitolo. Si è visto come elementi autobiografici sono variamente presenti in ogni romanzo del ciclo: la coincidenza anagrafica fra Pier Antonio e Paolo, i riferimenti a Pio Riego Gambini e all'avvocato Gambini, sostanzialmente ripresi nella narrazione quando si parla dello zio Manlio e dell'avvocato Amidei, il racconto della guerra esperito da Paolo, in più momenti simile a quello di Pier Antonio. In un saggio che punta a dimostrare che *Gli anni ciechi* debbano essere considerati un romanzo autobiografico invece di un romanzo di formazione, Cristina Benussi porta a sostegno della sua ipotesi il fatto che non si assiste, nella progressione narrativa, a un'evoluzione del personaggio.⁸⁹⁸ Concordando con l'ipotesi della studiosa, ritengo che all'autobiografismo debba essere accostato però un discorso più ampio che inglobi anche il recupero memoriale, cogliendo che questi elementi sottostiano a un disegno preciso in cui si avverte la volontà di Quarantotti Gambini di non rendere l'autobiografia il resoconto di un'esperienza individuale. Il recupero memoriale e l'attribuzione a Paolo di esperienze personali in un luogo tanto geograficamente, affettivamente e storicamente connotato è il modo adoperato da Quarantotti Gambini per includere l'Istria – la sua terra d'origine – alla letteratura italiana, come paesaggio autonomo, con la sua storia e le tensioni che l'hanno contraddistinta.

Si ricorderà che già con *La rosa rossa*, Saba aveva riconosciuto a Quarantotti Gambini di aver aggiunto per la prima volta l'Istria alle altre province della letteratura italiana: il poeta aveva, allora, ragione. Tuttavia, tra il romanzo giovanile e *Gli anni ciechi* diversa è

⁸⁹⁷ A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Nota*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Gli anni ciechi*, cit., p. 659.

⁸⁹⁸ C. BENUSSI, *Gli anni ciechi: un romanzo di formazione?*, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge*, cit., 2011, pp. 23-39.

la maturità artistica e diversa è la situazione storica e, dunque, diverso è il modo di realizzazione. Elementi che concorrono a definire un progetto più ampio, nel quale proporre una riflessione complessiva sul destino di quei territori, come è quella de *Gli anni ciechi* che avrebbe esteso la storia di Paolo fino agli anni Sessanta, in un tempo storico che ingloba la lotta per l'italianità e i sentimenti irredentistici, la Grande Guerra e il dopoguerra, la Seconda Guerra mondiale e il nuovo dopoguerra, infine la perdita definitiva di quei territori, annessi alla Jugoslavia, e il completamento del processo di slavizzazione dell'Istria. Certo, non è un progetto portato a compimento, ma l'esistenza di tale intento è una prova di quanto Quarantotti Gambini tenesse a porsi come portavoce della cultura giuliana. *Gli anni ciechi* si configurano, in questo senso, come una sorta di testamento postumo, un testamento nel quale racchiudere parte della propria personale storia e gran parte della storia istriana, per come essa è stata intimamente vissuta dallo scrittore. Il bisogno conoscitivo, rivolto alla propria interiorità, si esplica nel bisogno di portare all'attenzione pubblica la sua Istria. Il recupero memoriale e la narrazione filtrata dal punto di vista di un bambino, che sarebbe poi dovuto diventare uomo, sono dovuti propriamente al bisogno di connotare affettivamente quei territori. Paolo, è vero, ha una propria e unica voce personale, ma la voce di Paolo – la voce di Pier Antonio – è, in fin dei conti, una voce che utilizza, prima delle ragioni storiche, le ragioni affettive. Scrive Bruno Maier che i romanzi de *Gli anni ciechi* costituiscono «una sorta di autobiografia del medesimo autore negli anni della puerizia e della fanciullezza istriana, suggestivamente sospesa tra memoria e invenzione, tra realtà e simbolo lirico, tra tempo storico e tempo interiore». ⁸⁹⁹ La memoria, il simbolo lirico e il tempo interiore sono, però, utilizzati e rifunzionalizzati – lo si ribadisce – con lo scopo di dare voce all'Istria, alla sua Istria, per la quale l'autore ha preso le difese più volte, non solo pubblicamente, ma anche con l'ultimo grande progetto della sua produzione narrativa.

⁸⁹⁹ B. MAIER, *Introduzione*, in C. BO, *Celebrazione di P. A. Quarantotti Gambini*, cit., p. 10.

CONCLUSIONE. «UN QUASI NULLA CHE POI DIVENTA TUTTO»

La parabola artistica di Pier Antonio Quarantotti Gambini si estende su circa trent'anni di storia letteraria italiana: come si è visto, dal suo esordio negli anni Trenta, fino agli Sessanta, con un'incursione, attraverso alcuni scritti postumi, negli anni Settanta. Si tratta di anni mutevoli, nei quali l'ambiente culturale si è evoluto in diverse direzioni, da tutte però Quarantotti Gambini sembra essere fuggito. Anche la sua narrativa è cambiata, ma seguendo una linea personale, della quale si vogliono adesso sintetizzare i punti.

L'esordio sulla rivista fiorentina «Solaria» negli anni Trenta è il momento iniziale di questo percorso. E, come inizio, è in un certo senso slegato dal resto del cammino. *I tre crocefissi* e *Il fante di spade*, infatti, sono racconti che presentano un mondo diverso, di un'altra ispirazione rispetto a quello che comincia a intravedersi a partire dal terzo racconto, *La casa del melograno*. Le prime due novelle descrivono giovani uomini alle soglie di un cambiamento. Animati da un ipertrofico psicologismo, i racconti sono pienamente iscritti nel panorama culturale al quale prendono parte. La pubblicazione sulla rivista di Carocci, dunque, non appare impropria o fuori luogo dal momento che essi partecipano, in fondo, al clima culturale di quegli anni, pienamente espresso dalla rivista fiorentina. Pur essendo costruito sui temi di fondo degli altri racconti, *La casa del melograno*, invece, appare stilisticamente e tematicamente più maturo. Come scrive Elvio Guagnini, Quarantotti Gambini in questo racconto «riesce a liberarsi di una troppo costrittiva analicità e impeto di ricerca psicologica e si innesta su personaggi meno costruiti e più “veri” oltreché reali nella consistenza».⁹⁰⁰ La revisione de *I nostri simili*, nonché la scrittura stessa de *La casa del melograno*, è già un primo avvicinarsi ai temi che, da quel momento, cominceranno a far parte della sua narrativa.

⁹⁰⁰ E. GUAGNINI, *Dentro (e oltre) “Solaria”*. Quarantotti Gambini da *I nostri simili* a *La rosa rossa*, in Pier Antonio Quarantotti Gambini, cit., p. 18.

Tutt'altra cosa è il primo romanzo, *La rosa rossa*. Sulla differenza fra la raccolta di racconti e il romanzo, come si è visto, si sofferma Umberto Saba:

Dopo *I nostri simili* si poteva pensare che tu avresti continuato a sfruttare quella vena sotterranea; con una intensificazione dei pregi e dei difetti di quei racconti. Hai preso invece la strada opposta; e – secondo me – hai preso la giusta. Nel primo libro parlava più l'Es, in questo secondo parla più l'Io. Ma quel mondo sotterraneo esiste sempre e affiora quasi ad ogni pagina, se pure con più coscienza dei suoi significati.⁹⁰¹

Il poeta parla di «strada opposta» e aggiunge che si tratta – secondo la sua opinione – di quella «giusta». In effetti, *La rosa rossa*, pur se ancora da una prospettiva diversa rispetto alle opere della maturità, si muove interamente sul mondo che sarebbe divenuto l'universo privilegiato della narrativa dello scrittore. L'Istria, sullo sfondo dell'ultimo racconto della raccolta d'esordio, è adesso parte integrante del romanzo. Con *La rosa rossa* comincia a delinearsi, in Quarantotti Gambini, quella personalizzazione dei luoghi, che si realizzerà pienamente nelle opere successive.

In sede conclusiva, dovendo riassumere – per così dire – i risultati e ribadire i nodi fondamentali del discorso fino a qui condotto, è possibile ristabilire in maniera precisa l'ordine cronologico delle varie pubblicazioni, in modo che risalti ancora di più quanto sia stato graduale il formarsi, in Quarantotti Gambini, dei temi fondanti della sua opera narrativa. Dopo *La rosa rossa*, dopo l'entrata dell'Istria nell'ambiente culturale italiano, dopo aver rappresentato la vecchia generazione e la reazione di questa al crollo dell'Impero, Quarantotti Gambini scrive e pubblica *Le trincee*. Siamo all'inizio degli anni Quaranta, quando prende concretezza Paolo Brionesi Amidei, un bambino che vive in Istria negli anni del dopoguerra. Se l'importanza di questo racconto lungo è già stata chiarita per quanto riguarda l'elaborazione de *Gli anni ciechi*, ci si deve adesso concentrare in particolare sulla scelta di narrare i turbamenti e i moti interiori dell'infanzia. Carlo Bo, in un articolo apparso su «Umana» nel 1967, ha scritto:

Chissà che nella predilezione della gioventù, chissà che nell'insistere sulla prima giovinezza egli [Quarantotti Gambini] non intendesse chiudere la porta in faccia all'arbitrio, alla violenza, a tutto ciò che a un certo punto si annida nel nostro cuore e fa strame dei nostri ideali. La giovinezza, l'amore: sono temi ricorrenti, anzi sono le due grandi costanti del suo mondo. Probabilmente Quarantotti aveva bisogno di lavorare su sentimenti non ancora corrotti e dove la vita apparisce con il suo carico di illusioni.⁹⁰²

⁹⁰¹ Saba a Quarantotti Gambini, 29 novembre 1937. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 24.

⁹⁰² C. BO, *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in «Umana. Rivista di politica e cultura», cit., p. 27.

Quando il critico scrive che, nella scelta di raccontare questa particolare età dell'esistenza, lo scrittore chiude la porta in faccia alla violenza e a tutto ciò che si annida nel nostro cuore, non ha a mio avviso ragione. I turbamenti e i moti interiori, in Quarantotti Gambini, includono sempre la violenza. Anzi, la scelta dell'infanzia si deve proprio alla possibilità di rappresentare tutto ciò che si annida nel nostro cuore: è un guardare in profondità dalla superficie. Si prenda l'episodio al centro de *Le trincee*: il momento in cui Paolo ferisce consapevolmente e volontariamente Norma con un sasso. È vero: Paolo se ne pente e la bambina non muore; ma Quarantotti Gambini è esplicito nel far sì che i buoni sentimenti successivi non cancellino la colpa. Si tratta di una rappresentazione che include sempre entrambe le prospettive, l'innocenza e la colpa, tanto che l'assassinio, da Paolo miracolosamente scampato, lo compirà invece Ario, un bambino non meno innocente o meno buono del piccolo Paolo.

Come si è visto, il protagonista de *L'onda dell'incrociatore*, anch'egli un ragazzino, uccide – senza volere – un uomo innocente, per vendicarsi del campione Eneo e della relazione che egli intrattiene nel frattempo con Lidia, la ragazza di cui è infatuato, e con la madre. Anche in questo caso, il fatto che quello di Berto e Ario si profili come uno scherzo innocente finito male non elimina la gravità del gesto, così come la buona volontà di Ario e la capacità di discernere il giusto dallo sbagliato non azzera le soperchierie perpetrate insieme a Berto ai danni di Lidia. Come abbiamo visto, Quarantotti Gambini, per le ragioni stesse della sua poetica, non avrebbe potuto ascoltare i consigli di Saba e far «annegare solo a metà» l'alpino come «uccisa a metà» è stata Norma.⁹⁰³ Attribuire ad Ario una simile colpa significa anche costringere a una riflessione, a un prosieguo ideale della storia, nel quale si determina il peso che la fatalità acquisisce ne *L'onda*. D'altronde, secondo il ricordo dello scrittore offerto da Guido Davico Bonino in *Alfabeto Einaudi*, Quarantotti Gambini ha chiaramente espresso quanto, secondo lui, il concetto di fatalità fosse radicato nella Venezia Giulia: «E in ogni caso riteniamo che il destino di ognuno sia tracciato...».⁹⁰⁴ Il destino già tracciato verso cui Quarantotti Gambini spinge il protagonista de *L'onda*, infatti, è lo stesso verso cui confluiranno, *mutatis mutandis*, i giovani de *La calda vita*.

⁹⁰³ Saba a Quarantotti Gambini, 18 ottobre 1947. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 80.

⁹⁰⁴ G. DAVICO BONINO, *Alfabeto Einaudi. Scrittori e libri*, Garzanti, Milano, 2003, p. 169.

Oltrepassando *Primavera a Trieste*, edita da Mondadori nel 1951 e funzionale, come si è visto, alla restituzione di importanti riferimenti biografici e, in un certo senso, propri dell'elaborazione creativa, dopo *L'onda dell'incrociatore* Quarantotti Gambini pubblica nel 1955 *Amor militare*. Il sopruso ai danni delle donne, il tentativo di mimesi perseguito nel linguaggio dei soldati, e l'imponente spinta erotica che Paolo, pur ancora spettatore, comincia in un certo modo a comprendere: il romanzo, al limite del genere poliziesco, è la rappresentazione più precisa e più crudele delle debolezze e delle menzogne insite in ogni essere umano.

L'anno successivo, Quarantotti Gambini pubblica *Il cavallo Tripoli*, il terzo romanzo nella sistemazione del ciclo – precedente, dunque, ad *Amor militare* – secondo lo schema restituitoci dal fratello Alvisè. Cifra caratteristica di questo romanzo è senz'altro il desiderio di Paolo di ottenere il cavallo Tripoli, un desiderio che non si realizzerà, anche in questo caso, a causa degli imprevedibili scatti del destino. Questo però è anche il romanzo de *Gli anni ciechi* in cui emergono con più prepotenza non soltanto i sentimenti irredentisti e la conquistata italianità, ma anche propriamente l'italianità del bambino che, in un'ideale conclusione della guerra esperita, lega a un albero una bandiera italiana, proprio pochi istanti prima dell'inizio dei festeggiamenti.

Nel 1958, *La calda vita* raccoglie tutti questi motivi: la riflessione sull'italianità nelle parole di Bruno e sul modo in cui, giovane, ha esperito e vissuto la Grande Guerra; la violenza e l'iniziazione sessuale nelle vicende dei giovani, la riflessione esplicita sul destino. In più, il romanzo ribadisce l'afflato autobiografico, sebbene con risultati diversi rispetto a quelli de *Gli anni ciechi*, perché in quest'opera Quarantotti Gambini mette propriamente in scena la sua figura di scrittore e le persone che del suo percorso artistico hanno fatto parte.

Dopo la pubblicazione di *Sotto il cielo di Russia* e *Luce di Trieste*, rispettivamente il *reportage* di un viaggio in Russia, compiuto con Giulio Einaudi, e una raccolta di articoli sulla Venezia Giulia, editi nel 1963 e nel 1964, Quarantotti Gambini pubblica *I giochi di Norma*, la raccolta in cui ricompare anche il racconto *Le trincee* e nella quale enfatizza l'avvicinamento di Paolo agli impulsi erotici e sentimentali. L'autore morirà l'anno seguente, non prima di aver, in un certo senso, circolarmente chiuso i percorsi fin qui delineati.

Nel 1965, infatti, postumo ma pronto per la pubblicazione mentre Quarantotti Gambini era ancora in vita, viene pubblicato *Racconto d'amore*, una raccolta poetica nella quale Quarantotti Gambini attraversa in versi i momenti di una storia d'amore, reale e in tutto e per tutto veritiera, con la giovane pittrice triestina Franca Luccardi. Si tratta, forse, della più grande scommessa dell'autore che, negli anni dello sperimentalismo, propone a Einaudi di pubblicare un'opera scopertamente autobiografica, e per di più con oggetto una struggente storia d'amore, conclusa e rimpianta. Nello scrivere a Linder per chiedergli un consiglio, Quarantotti Gambini sintetizza:

Si tratta di una lunga narrazione in versi, che racconta una mia vicenda personale attraverso 121 poesie (più di milleseicento versi, circa 150 pagine). Ora, sentiti i due pareri positivi di due intenditori attenti e acuti, Bazlen (molto triestino) e Falqui (molto italiano), nonché quello anch'esso molto favorevole, di Gianna Manzini, penserei di pubblicare l'intera opera, vincendo (come, in fondo non può non fare uno scrittore) il disagio di far conoscere agli altri una mia vicenda intima. [...]

Bazlen ha un'unica idiosincrasia per il «cuore pubblicato caldo». «Non so – egli mi scrisse – se un'opera come questa, che racconta una tua vicenda personale, possa essere da te pubblicata con disinvoltura».⁹⁰⁵

L'aver riferito prima il parere positivo di Bazlen confessandone poi le remore è un modo per sottolineare anche le proprie personali idiosincrasie. In fondo, quelle poesie raccontano solo ed esclusivamente della vita intima dell'autore. Einaudi rifiuta la pubblicazione dell'opera e, nel rispondere all'autore, è chiaro nell'esplicitare i propri dubbi su questa pubblicazione, confermando nella sostanza le preoccupazioni avvertite da Bazlen:

Aggiungi che hai un pubblico di che ti è strettamente legato e che conosce da vicino i motivi d'ispirazione, anche più complessi e segreti del tuo lavoro: offrire a questo pubblico un libro, che ha più del documento privato che dell'opera letteraria, e che proprio per il suo candore e la sua sincerità riuscirebbe particolarmente ingenuo e scoperto, mi sembra poco opportuno, sia sul piano critico che sul piano editoriale.⁹⁰⁶

Alla fine, Quarantotti Gambini sceglierà di proporre la pubblicazione di *Racconto d'amore* a Mondadori, la casa editrice di riferimento di Umberto Saba. Un legame suggellato dalla scelta di premettere alla raccolta una lettera idealmente indirizzata al già defunto maestro.

⁹⁰⁵ Quarantotti Gambini a Linder, 13 gennaio 1965. In D. PICAMUS, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 199-200.

⁹⁰⁶ Einaudi a Quarantotti Gambini, 18 febbraio 1965. Ivi, p. 200.

Il rifiuto einaudiano segnala un allontanamento già iniziato l'anno precedente, quando Quarantotti Gambini lamenta all'editore di non essere stato inserito tra gli autori della «Settimana del libro Einaudi». Le parole dello scrittore, insieme alle risposte di Einaudi, aprono un varco nel quale far confluire il discorso fin qui condotto. Si leggano i rimproveri di Quarantotti Gambini: «I libri non potranno imporsi redditiziamente [...] sinché critica e pubblico avranno l'impressione ch'io sia considerato dalla stessa mia casa editrice come un autore di secondo piano».⁹⁰⁷ È quel progressivo accantonamento al quale si è accennato, quell'oblio verso il quale Quarantotti Gambini sembra cadere, lì gettato paradossalmente proprio da quelle mode da cui è fuggito. La risposta di Einaudi è in questo senso eloquente: «Abbiamo voluto costruire una rosa di titoli rappresentativi della produzione recente della casa editrice, col rischio calcolato di incerti e omissioni, certi della fiducia che i nostri Autori e il nostro pubblico ci accordano».⁹⁰⁸ Einaudi gli dice chiaramente che i suoi libri non sono «rappresentativi della produzione recente della casa editrice»: si tratta, a ben vedere, di una dichiarazione di distanza, rispetto alla strada, pericolosa e al tempo stesso intrepida, che Quarantotti Gambini stava seguendo. Un'incomprensione, direzioni diverse prese dall'editore e dallo scrittore che, difatti, nello scrivere a Mondadori non evita di criticare la linea editoriale allora seguita da Einaudi, incline, a suo avviso, «a indirizzi editoriali popolareggianti».⁹⁰⁹

Racconto d'amore è dunque il 'farsi carta' di una sensazione già percepita da Einaudi. L'opera non poteva che risultare anacronistica negli anni Sessanta, pubblicata due anni dopo la fondazione del *Gruppo 63* e la diffusione della neoavanguardia.

Racconto d'amore non è un caso isolato nella produzione di Pier Antonio. Prima di questa raccolta poetica, scritti in un certo senso autobiografici sono stati *Primavera a Trieste* e *Un antifascista epurato*. Il diario testimoniale, non a caso pubblicato sempre da Mondadori, è però una lunga riflessione politica e, in senso più lato, identitaria, che tocca corde già affrontate nella narrativa; *Un antifascista epurato* è un'apologia dello scrittore e dell'uomo, ingiustamente colpito, secondo la sua ricostruzione dei fatti, da una condanna all'epurazione. È significativo constatare che il maestro Saba non condivideva quest'ultima l'operazione:

⁹⁰⁷ Quarantotti Gambini a Einaudi, 15 luglio 1964. Ivi, p. 201.

⁹⁰⁸ Einaudi a Quarantotti Gambini, 21 luglio 1964. Ibid.

⁹⁰⁹ Quarantotti Gambini a Mondadori, 26 febbraio 1965. Ivi, p. 202.

[...] sarebbe stato meglio (per te) [...] se tu avessi scritto quella “Storia di un’epurazione” della quale abbiamo discorso a Trieste, ma così come tu hai scritta LA ROSA ROSSA o un altro dei tuoi libri: da un punto di vista cioè non “giuridico” ma “letterario” (meglio sarebbe dire, nel tuo caso, poetico).⁹¹⁰

Meglio sarebbe stato, sembra dire Saba, se l’autore avesse scritto su quella faccenda un romanzo, un’opera narrativa, nella quale far confluire le sue istanze personali. In parte, si può dire, Quarantotti Gambini ha seguito il consiglio di Saba, come variamente mostrano i romanzi de *Gli anni ciechi*, nei quali confluiscono i dissidi e i problemi del territorio istriano; però, alla metà degli anni Sessanta, Quarantotti Gambini deve aver deciso di compiere un passo in più. Nella sopracitata lettera a Linder nella quale presenta *Racconto d’amore*, Quarantotti Gambini scrive chiaramente che uno scrittore non può non vincere il disagio di far conoscere agli altri una propria esperienza intima. In questo senso, l’opera in versi rappresenta l’unica conclusione possibile di un ideale percorso verso l’autobiografia, cominciato tanti anni prima, e in quel momento circolarmente finito.

Che lo scrittore si sentisse pronto a porre la sua stessa persona all’attenzione del pubblico, sembra essere confermato dalla raccolta *Al sole e al vento*, pubblicata, dopo *Le redini bianche* e *La corsa di Falco*, da Einaudi nel 1970. Una nuova raccolta di poesie, scritte quasi tutte, secondo quello che riferisce Alvise in una nota preposta all’edizione, nell’ultimo mese di vita, dopo il primo infarto che colpì lo scrittore.⁹¹¹ In queste poesie Quarantotti Gambini recupera tutto il suo mondo: si rivolge ai personaggi della sua narrativa, inserisce riflessioni sull’Istria e su Trieste, in una raccolta che si pone come un compendio della sua opera, attuata però in versi, una forma che, sperimentata nella primissima gioventù, recupera paradossalmente negli ultimi istanti che precedono la morte. *Al sole e al vento* è un’espressione che figura ne *La calda vita*: si tratta chiaramente del sole e del vento della solita Istria. Una raccolta nella quale ai personaggi, rivissuti nella poesia, si affianca sempre più spesso una prima persona singolare: una prima persona, nella quale – in un’estrema riflessione letteraria e biografica – convergono la grande maggioranza dei suoi motivi ispiratori, i temi fondanti della sua intera produzione.

⁹¹⁰ Saba a Quarantotti Gambini, 23 febbraio 1946. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 38.

⁹¹¹ A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Nota*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Al sole e al vento*, Einaudi, Torino, 1970, p. 10.

L'espressione che dà il titolo alla conclusione del mio lavoro è una frase di Saba che in quelle caratteristiche – nel «tutto che diventa nulla» – ha scorto la cifra essenziale della narrativa di Quarantotti Gambini. Nella lettera in questione si legge:

Ed ho capito qual è il fascino dei tuoi racconti. Pare che tu debba dire chi sa cosa (occuparti cioè di grandi fatti ecc.), invece tutto poi si riduce a quasi nulla e quel nulla poi diventa il tutto. Un po' come accade nella vita. E qui mi verrebbe di aggiungere un raffronto preso alla tua biografia: ma mi sono accorto che, in questo, sei un po' "stupidino" (suscettibile) e quindi, per paura di offenderti (mentre in me l'intenzione sarebbe di tenerezza) mi astengo.⁹¹²

Significativamente, nel fare una considerazione sull'opera narrativa di Quarantotti Gambini, Saba si collega alla biografia dell'autore, in un parallelismo tra l'elaborazione artistica e il modo di esperire l'esistenza. Una correlazione che è, in fin dei conti, l'elemento fondante del percorso letterario di Pier Antonio Quarantotti Gambini.

Per un'ultima riflessione

Prima di chiudere queste pagine è forse doveroso provare a chiedersi cosa è stato della scommessa di Quarantotti Gambini con, e allo stesso tempo, contro il tempo.

Contro il tempo, Quarantotti Gambini sembra essere stato posto a causa della sua costante riflessione su un passato divenuto ad un certo punto troppo remoto. Non è un caso che a subire la censura del tempo siano state proprio le opere in cui l'afflato memoriale e l'autobiografismo si intrecciano. Dei suoi romanzi, solo *L'onda dell'incrociatore* e *Le redini bianche* hanno avuto una ristampa dopo gli anni Duemila, e soltanto altre due opere superano la data limite degli anni Settanta: *I nostri simili*, *I giochi di Norma*. Se anche si volesse aggiungere a questi dati la selezione operata da Mauro Covacich per il volume Bompiani del 2015, i risultati non sarebbero così diversi. Nel volume si rintracciano infatti *L'onda dell'incrociatore* e *I giochi di Norma*, poi entrambi i reportage di viaggio, *Sotto il cielo di Russia* e *Neve a Manhattan*, il diario testimoniale *Primavera a Trieste e altri scritti* (con un'ulteriore selezione sugli altri scritti), e il carteggio con Saba, *Il vecchio e il giovane*. A questi si devono poi aggiungere altri due romanzi del ciclo di Paolo: *Amor militare* e *Il cavallo Tripoli*, disposti secondo quest'ordine. Ora, la scelta dell'edizione del 1955 di *Amor militare* in luogo di quella del

⁹¹² Saba a Quarantotti Gambini, 29 agosto 1953. In U. SABA, P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba*, cit., p. 116.

1964 è di per sé significativa perché nasconde una predilezione per l'unica redazione del ciclo nella quale Paolo è posto ai margini.

Sembra allora che l'unico romanzo ad aver quantomeno combattuto contro il tempo sia *L'onda dell'incrociatore*. È interessante che si tratti di uno dei pochi romanzi nei quali l'elemento storico non è predominante. Questo suggerisce che nella battaglia persa contro il tempo abbiano avuto ragione anche le istanze storiche e politiche. Negli anni Cinquanta e negli anni Sessanta il continuo ritornare sui sentimenti dell'Istria redenta (e poi di nuovo irredenta), e sull'esperienza che della Grande Guerra ha fatto quel popolo, potrebbe essere ciò che ha portato Quarantotti Gambini troppo lontano dalla temperie storica che nel frattempo si stava vivendo. Una nuova guerra era arrivata a sconvolgere le vite e gli animi, una nuova guerra era finita: una nuova guerra della quale Quarantotti Gambini, nella sua narrativa, sembra non accorgersi. E così mentre Fenoglio pubblicava *Primavera di bellezza* e *Una questione privata*, Cesare Pavese dava alle stampe *La luna e i falò* e *La casa in collina*, Carlo Emilio Gadda esplodeva con *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e *La cognizione del dolore*, Quarantotti Gambini restava ancorato alla sua Istria e a vicende tragiche che solo lui, come scrittore, percepiva come attuali. Così l'autore stesso confessa a Cibotto:

La guerra, iniziata nel 1940, per noi giuliani fu come se fosse durata una decina d'anni di più che per gli altri italiani; [...] (il ritorno delle truppe italiane a Trieste avvenne appena il 6 ottobre del 1954, generando l'ultima catastrofe: l'esodo di quasi tutti gli italiani che ancora si trovavano nell'Alta Istria, che si sentirono abbandonati e perduti.⁹¹³

Una storia contemporaneamente collettiva e personale, legata a luoghi e fatti storici, se si vuole, negli anni sempre più scomodi, mentre la ferita istriana faticava a rimarginarsi e veniva piuttosto ignorata, tendendo poi a confondersi, ingiustamente, con un'involontaria apologia di fascismo. D'altronde, della difficoltà altrui di comprendere la sua opera si dice consapevole lo stesso Quarantotti Gambini:

C'è piuttosto, in un giro più largo, e forse anche nel sottobosco letterario, una certa impreparazione a comprendere e a valutare adeguatamente il mio lavoro. Ma questo passerà [...] il mio vero momento deve ancora venire.⁹¹⁴

⁹¹³ G. A. CIBOTTO, *Quarantotti Gambini, "un italiano sbagliato"*, in P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato*, cit., p. 186.

⁹¹⁴ Ibid.

Per la complessità della sua figura intellettuale e per la ricchezza della sua produzione narrativa, Pier Antonio Quarantotti Gambini meriterebbe che il suo vero momento finalmente arrivi.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI PIER ANTONIO QUARANTOTTI GAMBINI

I tre crocifissi, «Solaria», a. VI, n. 4, aprile 1931, pp. 1-19; a. VI., n. 5, maggio 1931, pp. 15-45; a. VI, n. 6, giugno 1931, pp. 53-68.

Il fante di spade, «Solaria», a. VII, n. 2, febbraio 1932, pp. 1-24; a. VII, n. 3, marzo 1932, pp. 14-33; a. VII, n. 4, aprile 1932, pp. 22-38.

I nostri simili, Edizioni di Solaria, Firenze, 1932.

I nostri simili, Einaudi, Torino, 1949.

La rosa rossa, «Pan», a. III, n. 4, aprile 1935, pp. 469-520; a. III, n. 5, maggio 1935, pp. 85-106; a. III, n. 6, giugno 1935, pp. 260-283; a. III, n. 7, luglio 1935, pp. 416-434; a. III, n. 8, agosto 1935, pp. 574-589; a. III, n. 9, settembre 1935, pp. 98-111; a. III, n. 10, ottobre 1935, pp. 220-239.

La rosa rossa, Treves, Milano, 1937.

La rosa rossa, Garzanti, Milano, 1940.

La rosa rossa, Garzanti, Milano, 1947.

La rosa rossa, Einaudi, Torino, 1960.

Le trincee, «Letteratura», IV (16), ottobre – dicembre 1940, pp. 38-73.

Le trincee, Einaudi, Torino, 1942.

L'onda dell'incrociatore, Einaudi, Torino, 1947.

L'onda dell'incrociatore, Einaudi, Torino, 1959.

L'onda dell'incrociatore, con una nota di Tullio Kezich, Sellerio, Palermo, 2000.

Primavera a Trieste. Ricordi del '45, Mondadori, Milano, 1951.

Primavera a Trieste. Con una lettera al Presidente della Repubblica e altri scritti, Mondadori, Milano, 1967.

Amor militare, Einaudi, Torino, 1955.

L'amore di Lupo, Einaudi, Torino, 1964.

Il cavallo Tripoli, Einaudi, Torino, 1956.

Il cavallo Tripoli, Einaudi, Torino, 1963.

La calda vita, Einaudi, Torino, 1958

La calda vita, Einaudi, Torino, 1964.

Sotto il cielo di Russia, Einaudi, Torino, 1963.

Luce di Trieste, ERI, Torino, 1964.

I giochi di Norma, Einaudi, Torino, 1964.

Racconto d'amore, Mondadori, Milano, 1965.

Le redini bianche, Einaudi, Torino, 1967.

Le redini bianche, Lettura per la scuola media, con una presentazione di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1968.

La corsa di Falco, Einaudi, Torino, 1969.

Al sole e al vento, Einaudi, Torino, 1970.

Gli anni ciechi (Tre bandiere, Le redini bianche, La corsa di Falco, L'Imperatore nemico, Il cavallo Tripoli, L'amore di Lupo, Le estati di fuoco, I giochi di Norma), Einaudi, Torino, 1971.

Il poeta innamorato. Ricordi, a cura di Riccardo Scrivano, Studio Tesi, Pordenone, 1984.

Neve a Manhattan, a cura di Raffaele Manica, Fazi, Roma, 1998.

Opere scelte (L'onda dell'incrociatore, Amor militare, Il cavallo Tripoli, I giochi di Norma, Primavera a Trieste e altri scritti, Sotto il cielo di Russia, Neve a Manhattan, Il vecchio e il giovane, Quarantotti Gambini, "un italiano sbagliato"), a cura di Mauro Covacich, Bompiani, Milano, 2015.

CARTEGGI E ALTRI TESTI

QUARANTOTTI GAMBINI PIER ANTONIO, SABA UMBERTO, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, a cura di Linuccia Saba, Mondadori, Milano, 1965.

QUARANTOTTI GAMBINI PIER ANTONIO, SABA UMBERTO, *Caro 48. Carissimo Saba. Lettere edite e inedite 1930-1957*, a cura di Daniela Picamus, Libreria Antiquaria Drogheria 28, I.R.C.I., Trieste, 2016.

Joyce e Svevo, in *Inediti triestini*, Tipografia litografia moderna, Trieste, 1956.

Voce giuliana: Quarantotti Gambini, il tempo ritrovato (La fine del «Rex», Dall'Islanda alla Scozia, Sui Fiordi, La loggia di Capodistria, Come ho conosciuto Giotti, Da «La corsa di Falco, Poesie per Trieste), Supplemento a Voce Giuliana n. 600, 1° settembre 1994, Associazione delle comunità istriane, Trieste.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

«La Fiera Letteraria», a. VIII, n. 9, 1 marzo 1953, speciale dedicato a Quarantotti Gambini.

«Pagine Istriane», anno XXX, serie IV, numeri 28-29 dicembre 1970

Pier Antonio Quarantotti Gambini. Atti del convegno di studi, Capodistria 22 novembre 2007, a cura di Maurizio Tremul, Unione Italiana, Capodistria, 2008.

Quarantotti Gambini. L'onda del narratore, catalogo della mostra tenuta a Trieste nel 2010, a cura di Marta Angela Agostino Moretto e Daniela Picamus,

Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini nei suoi aspetti letterari ed editoriali, Atti delle giornate di studio, Trieste 15-16 aprile 2010, a cura di Daniela Picamus, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2011.

BÀRBERI SQUAROTTI GIORGIO, *P. A. Quarantotti Gambini – Il cavallo Tripoli*, Mursia, Milano, 1961.

BARONI GIORGIO, *Pier Antonio Quarantotti Gambini sul «Pensiero»*, «Rivista di Letteratura italiana», XIV, 1.3, 1996, pp.183-196.

- ID., *Per una rilettura di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «La Nuova Ricerca», XII, 12, 2003, pp. 303-313.
- BENCO SILVIO, *Le trincee*, «Il Piccolo», 29 settembre 1942.
- ID., *L'onda dell'incrociatore di Q. G.*, «La Voce Libera» (Trieste), 17 novembre 1947.
- BENEDETTI ARRIGO, *La rosa rossa*, «Omnibus», 27 novembre 1938.
- BLASI PAOLO, *La poesia di P. A. Quarantotti Gambini e dei capodistriani dell'esodo*, Italo Svevo, Trieste, 2003.
- BO CARLO, *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «Umana. Rivista di politica e di cultura», XVI, 11-12, 1967, pp. 22-28.
- ID., *Celebrazione di P. A. Quarantotti Gambini. Discorso di Carlo Bo*, Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste, 1968.
- CAMERINO ALDO, *I giochi di Norma*, «La Nazione», Firenze, 16 giugno 1964.
- CAPASSO ALDO, *Storia di ragazzi troppo adulti*, «La Nazione», Firenze, 7 maggio 1948.
- CHECCHI MARIA GRAZIA, *P. A. Quarantotti Gambini, Amor militare*, «Il Ponte», XII, 1, 1956, pp. 122-123.
- CHERINI ALDO, *I colori di Capodistria nelle pagine di Quarantotti Gambini*, supplemento a «La Svegliata», 116, Trieste, Fameia Capodistriana, 1995.
- DE GIUSTI LUCIANO, *Quarantotti Gambini e il cinema. Trasfigurazioni di una poetica*, Kaplan, Torino, 2015.
- DE MICHELIS EURIALO, *Cattiverie di Quarantotti Gambini*, in *Narratori al quadrato*, Nistri – Lichi, Pisa, 1962, pp. 290-295.
- DEL BUONO ORESTE, *Infanzia come ritorno alle origini*, «La settimana Incom Illustrata», Milano, 16 agosto 1964.
- DEBENEDETTI ANTONIO, *Quarantotti Gambini, un'avventura a New York*, «Corriere della Sera», 2 aprile 1998.

FALQUI ENRICO, «*L'onda dell'incrociatore*», «Mattino di Roma», 5 febbraio 1948 e «*La calda vita*», «Tempo», 23 gennaio 1959, poi in ID., *Novecento letterario italiano*, vol. 4, Vallecchi, Firenze, 1970, pp. 33-43.

ID., *Un bel romanzo triestino da rileggere e rivalutare*, «La Fiera Letteraria», 8 marzo 1959.

FROSINI VITTORIO, *Narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in ID., *La famiglia Stuparich*, Del Bianco, Udine, pp. 103-107.

GALLO CINZIA, *Il mito dell'italianità in uno scrittore di confine: Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in *La letteratura degli italiani*, 3, *Gli italiani della letteratura*. Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Torino, 14-17 settembre 2011, a cura di Clara Allasia, Mariarosa Masoero, Laura Nay, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2012, pp. 1545-1555.

EAD., *Oltre il canone: Pier Antonio Quarantotti Gambini e il Modernismo*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'Associazione degli Italianisti (ADI), Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Franco Tomasi, Ad editore, Roma, 2014, pp. 1-9.

EAD., *I nostri simili di Pier Antonio Quarantotti Gambini fra influssi sveviani e originalità creativa*, «Le Forme e la Storia», VII, 2014, 1, pp. 113-127

GALLO NICCOLÒ, *Tempo di fiaba*, «Il Contemporaneo», III, 48, 8 dicembre 1956, p. 9.

GIALLORETO ANDREA, «*O mie estati adriatiche lontane...*»: *l'Istria perduta e ritrovata di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in ID., *L'esilio e l'attesa. Scritture del dispatrio da Fausta Cialente a Luigi Meneghello*, Carabba, Lanciano, 2011, pp. 173-217.

GRAMIGNA GIULIANO, *Luoghi amati e due volte perduti*, «La Fiera Letteraria», XLII, 15, 13 aprile 1967, p. 14.

GRILLANDI MASSIMO, *Istria come un'infanzia, di Quarantotti Gambini*, «Il Popolo», Roma, 29 luglio 1964.

IANNUZZI GIULIA, *Sotto il cielo di Trieste. Fortuna e bibliografia di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, Biblion, Milano, 2013.

MAIER BRUNO, *Amor militare di P. A. Quarantotti Gambini*, «Trieste», maggio – giugno 1956, pp. 42-45.

ID., *La calda vita di P. A. Quarantotti Gambini*, «Il Piccolo», 14 novembre, 1958.

ID., *Il poeta della non facile e dolorosa iniziazione alla vita*, «Voce Giuliana», Trieste, 4 gennaio 1959.

ID., *La narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini dai Nostri simili al Cavallo Tripoli*, «Letterature Moderne», IX, 4, 1959, pp. 498-516.

ID., *Commemorazione di Quarantotti Gambini*, in «Voce Giuliana», Trieste, 3 maggio 1965.

ID., *Un'opera postuma di Quarantotti Gambini – Gli incontri e i disinganni dei primi contatti con la vita*, «Messaggero Veneto», Udine, 28 maggio 1967.

MANICA RAFFAELE, *Sotto il cielo dell'Istria: Quarantotti Gambini*, «Nuovi Argomenti», 5, 1995, pp. 89-100.

MARABINI CLAUDIO, *Quarantotti Gambini*, «Nuova Antologia», CVI, 2042, febbraio 1971, pp. 224-238.

MEZZENA LONA ALESSANDRO, *Quarantotti Gambini, un irregolare che l'Italia ha dimenticato in fretta*, «Il Piccolo», 1 aprile 2015.

MONTALE EUGENIO, *P. A. Quarantotto Gambini, I nostri simili*, «Pègaso», anno V, n. 1, gennaio 1933

NICHEA NICCOLÒ, *La calda vita*, «Trieste», 30, marzo – aprile 1959.

PAMPALONI GENO, *Realismo senza fatti di Quarantotti Gambini*, «L'Espresso», II, 50, 9 dicembre 1956, p. 17.

PELLEGRINI ERNESTINA, *"La rosa rossa" di P.A. Quarantotti Gambini fra "riflessi danubiani" e "luce mediterranea"*, «Il Lettore di Provincia», 1978, pp. 7-25.

- PENT SERGIO, *La solare "recherche" di un'Istria perduta*, «Uomini e libri», XXIV, 117, 1988, pp. 22-27.
- PICAMUS DANIELA, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, Marsilio, Venezia, 2012.
- PULLINI GIORGIO, *Il cavallo Tripoli*, «Comunità», XI, 47, febbraio 1957, pp. 83-84.
- SALIMBENI FULVIO, *Il ritorno del fante di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in Fabiana di Brazzà, Ilvano Caliaro, Roberto Norbedo, Renzo Rabboni, Matteo Venier (a cura di), Forum, Udine, 2016, pp. 315-321.
- SANFILIPPO ANTONINO, *Da Amor militare a L'amore di Lupo di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «Le ragioni critiche», III, 1973, pp. 117-140.
- SANTI FLAVIO, *Recensione di P. A. Quarantotti Gambini, L'onda dell'incrociatore, Palermo – Sellerio 2000*, «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», XXII, 1, 2003, pp. 115 – 117.
- SCHREINER CARLO, *Ricordo di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, rievocazione tenuta al Circolo della Stampa di Trieste il 31 maggio 1966.
- SCRIVANO RICCARDO, *Pagine disperse di Quarantotti Gambini per il ciclo degli «Anni ciechi»*, «La Rassegna della letteratura italiana», 77, 1, 1973, pp. 48-57.
- ID., *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Nel microcosmo delle famiglie il filo occulto della storia*, «Trieste», XX, 97, 1975, pp. 17-32.
- ID., *Quarantotti Gambini*, La Nuova Italia, Firenze, 1976.
- ID., *La figura e l'opera di P. A. Quarantotti Gambini*, «Pagine istriane», 4, 1985, pp. 8-23.
- TRAVERSI VALERIA, *Il ritorno a casa attraverso la letteratura: L'Istria di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «Rivista di Letteratura italiana», XXIV, 3, 2006, pp. 103-120.
- VIRDIA FERDINANDO, *«Il cavallo Tripoli» di Quarantotti Gambini*, «La Fiera Letteraria», XI, 48, 2 dicembre 1956, pp. 5-6.

ALTRI TESTI DI RIFERIMENTO

Antologia Einaudi 1948 (1949), Einaudi, Torino.

Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900 – 1950), Atti del convegno, 18-20 marzo 1983, a cura di Roberto Pertici, Olschki, Firenze, 1985.

L'esodo giuliano-dalmata nella letteratura, Atti del convegno internazionale, Trieste 28 febbraio – 1° marzo 2013, a cura di Giorgio Baroni e Cristina Benussi, Fabrizio Serra, Pisa – Roma, 2014.

Adriatico in fiamme. Tracce e memorie della Grande Guerra negli scrittori giuliani, Atti del convegno, Trieste 30 novembre – 1° dicembre 2018, Istituto giuliano di storia cultura e documentazione, Gorizia, 2019.

Visioni d'Istria, Fiume e Dalmazia nella letteratura italiana, Congresso internazionale, Trieste, 7-8 novembre 2019, a cura di Giorgio Baroni e Cristina Benussi, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2020.

AGAMBEN GIORGIO, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1978.

ALFANO GIANCARLO, DE CRISTOFARO FRANCESCO (a cura di), *Il romanzo in Italia*, voll. III-IV, Carocci, Roma, 2018.

APIH ELIO, *Trieste*, Laterza, Roma – Bari, 2015.

ARA ANGELO, MAGRIS CLAUDIO, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino, 2015.

BÀRBERI SQUAROTTI GIORGIO, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, 1965.

ID., *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Cappelli, 1966.

ID., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1978.

BARILLI RENATO, *La linea Svevo – Pirandello*, Mondadori, Milano, 2003.

BATTOCLETTI CRISTINA, *Bobi Bazlen, L'ombra di Trieste*, La Nave di Teseo, Milano, 2017.

- BAZLEN ROBERTO, *Scritti (Il Capitano di lungo corso – Note senza testo – Lettere editoriali – Lettere a Montale)*, a cura e con un saggio di Roberto Calasso, Adelphi, Milano, 2013.
- BENCO SILVIO, *La corsa del tempo*, a cura di Umberto Saba, La Finestra, Trento, 2002.
- BENEVENTO AURELIO, *Saggi di Letteratura Triestina*, Minerva Italica, Bergamo, 1977.
- BERTACCHINI RENATO, *Figure e problemi di narrativa contemporanea*, Cappelli, Bologna, 1960.
- BIANCHI OLIVIERO HONORÈ, *Poeti e narratori triestini*, Circolo della Cultura e della Arti, Trieste, 1958.
- BIANCHI OLIVIERO HONORÈ, MAIER BRUNO, BO CARLO, *Scrittori triestini del Novecento*, Lint, Trieste, 1968.
- BINNI WALTER, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Sansoni, Firenze, 1968.
- ID., *La poetica del decadentismo*, Sansoni, Firenze, 1977.
- BLOOM HAROLD, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- BO CARLO, *L'eredità di Leopardi e altri saggi*, Vallecchi, Firenze, 1964.
- BORSELLINO NINO, *La salute di Svevo. Sul finale della Coscienza di Zeno*, in «Semestrale di Studi (e Testi)», 2002, n. 10.
- BOSETTI GILBERT, *Il divino fanciullo e il poeta. Culto dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, Metauro, Pesaro, 2005.
- BRIOSI SANDRO, *Il problema della letteratura in «Solaria»*, Mursia, Milano, 1976.
- BUDIGNA LUCIANO, *Letteratura a Trieste*, in «Costume», 2, marzo-aprile, 1946, pp. 110-118.
- CADIOLI ALBERTO, *L'industria del romanzo*, Editori Riuniti, Roma, 1981.
- ID., *La ricezione*, Laterza, Roma – Bari, 1998.

ID., DECLEVA ENRICO, SPINAZZOLA VITTORIO, *La mediazione editoriale*, Mondadori, Milano, 1999.

ID., *Letterati editori*, Il Saggiatore, Milano, 2003.

CALVINO ITALO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Einaudi, Torino, 1991.

CAMPAILLA SERGIO, *Scrittori giuliani*, Pàtron, Bologna, 1980.

CANTONI ETTORE, *Quasi una fantasia*, Sellerio, Palermo, 1994.

CAROCCI ALBERTO, *Lettere a Solaria*, a cura di Giuliano Manacorda, Editori Riuniti, Roma, 1979.

CECCHI EMILIO, *Di giorno in giorno*, Garzanti, Milano, 1977.

CESARI MAURIZIO, *La censura nel periodo fascista*, Liguori, Napoli, 1978.

CIOCIOLA CLAUDIO, «*L'insegnamento di Trieste*», in Giada Mattarucco, Margherita Quaglino, Carla Riccardi, Silvana Tamiozzo Goldmann (a cura di), *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, Franco Cesati, Firenze, 2016.

CONSIGLIO ALBERTO, *Caratteri di Svevo*, «Solaria», marzo-aprile, n. 3-4, 1929.

CONTINI GIANFRANCO, *L'insegnamento di Trieste*, in «La Fiera Letteraria», 18 luglio 1946.

ID., *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze, 1968.

ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, 1970.

D'INTINO FRANCO, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni, Roma, 1998.

DE ROBERTIS GIUSEPPE, *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1962.

DAVICO BONINO GUIDO, *Alfabeto Einaudi. Scrittori e libri*, Garzanti, Milano, 2003.

DAVID MICHEL, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino, 1990.

DEBENEDETTI GIACOMO, *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963.

ID., *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Il Saggiatori, Milano, 1977.

ID., *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano, 1982.

ID., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1998.

ID., *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Mondadori, Milano, 1999.

DEMARIA CRISTINA, FEDRIGA RICCARDO (a cura di), *Il paratesto*, Sylvestre Bonnard, Milano, 2001.

DI MICHELE ANDREA, *Tra due divise. La Grande Guerra degli italiani d'Austria*, Laterza, Roma – Bari, 2018.

EINAUDI GIULIO, *Tutti i nostri mercoledì. Interviste di Paolo Di Stefano*, Casagrande, Bellinzona, 2001.

ID., *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di Tommaso Munari, Einaudi, Torino, 2011.

FALQUI ENRICO, *Novecento letterario. Serie sesta*, Vallecchi, Firenze, 1961.

ID., *Narratori e prosatori: da Svevo a Bassani*, Einaudi, Torino, 1970.

FARINELLI GIUSEPPE, *Il romanzo tra le due guerre*, La Scuola, Brescia, 1980.

FAVA GUAZZETTA LIA, *Solaria e la narrativa intorno al 1930*, Longo, Ravenna, 1973.

FERRETTI GIAN CARLO, *Il mercato delle lettere. Editoria, informazione e critica libraria in Italia dagli anni cinquanta agli anni novanta*, Einaudi, Torino, 1994.

ID., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino, 2004.

FINOCCHI LUISA, GIGLI MARCHETTI ADA (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2000.

FINZI ROBERTO, MAGRIS CLAUDIO, MICCOLI GIOVANNI (a cura di), *Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità a oggi. Il Friuli Venezia Giulia*, II, Einaudi, Torino, 2002.

- FÖLKEL FERRUCCIO, CERGOLY CAROLUS L., *Trieste provincia imperiale. Splendore e tramonto del porto degli Asburgo*, Bompiani, Milano, 1983.
- FURLANI VITTORIO, *Brigate e cenacoli triestini*, in «Nuova Antologia», 1866, giugno 1956, pp. 197-210.
- GADDA CONTI PIERO, *Vocazione mediterranea*, Ceschina, Milano, 1939.
- GENETTE GÉRARD, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989.
- GHIRARDI GIULIO, *Un quaderno di voci. Libere conversazioni con artisti, poeti, amici (e nemici) dell'arte*, Gangemi, Roma, 2014.
- GIANNANTONIO POMPEO, *Contemporanea*, Loffredo, Napoli, 1981.
- Giannantonio Valeria, *Le autobiografie della Grande Guerra. La scrittura del ricordo e della lontananza*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2019.
- GIMMI ANNALISA (a cura di), *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori. 1950-1971*, Il Saggiatore, Milano, 2002.
- GINZBURG C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ID., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986.
- GIOANOLA ELIO, *Psicanalisi ermeneutica e letteratura*, Mursia, Milano, 1991.
- GIRARD RENÉ, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Bompiani, Milano, 2002.
- GRATTON SILVIO, *Trieste segreta*, Italo Svevo, Trieste, 1987.
- GUAGNINI ELVIO, *Mitologie e realtà della Mitteleuropa in alcuni scrittori triestini contemporanei*, «Neohelicon», XXIII, 2, pp. 37-53.
- HUGHES RICHARD, *La volpe nella soffitta*, Rizzoli, Milano, 1963.
- ID., *Un ciclone sulla Giamaica*, Corbaccio, Milano, 1997.
- ID., *Nel pericolo*, Cargo, Napoli, 2011.

- KARLSEN PATRICK, SPADARO STELIO (a cura di), *L'altra questione di Trieste. Voci italiane della cultura civile giuliana. 1943-1955*, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia, 2006.
- KERMODE FRANK, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano, 1972.
- LANZA DE LAURENTIIS MARIA TERESA, *Contributo ad uno studio sulla narrativa contemporanea*, «Rinascita», IX, 1, 1952.
- LAVAGETTO MARIO, *La cicatrice di Montaigne: sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino, 1992.
- LEED ERIC J., *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna, 1985.
- LUDOVICO ROBERTO, «Una farfalla chiamata Solaria» tra l'Europa e il romanzo, Metauro, Pesaro, 2010.
- MAGRIS CLAUDIO, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino, 2014.
- MAIER BRUNO, *Letteratura triestina del Novecento*, in «Il Mulino», Bologna, III, 1954, pp. 580-581.
- ID., *La letteratura triestina del Novecento*, Lint, Trieste, 1968.
- ID., *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento*, Mursia, Milano, 1972.
- ID., *Dimensione Trieste. Nuovi saggi sulla letteratura triestina*, Istituto Propaganda Libreria, Milano, 1987.
- ID., *Il gioco dell'alfabeto. Altri saggi triestini*, Istituto giuliano di storia, cultura e documentazione, Gorizia, 1990.
- ID., *L'assente*, Studio Tesi, Pordenone, 1994.
- ID., *La letteratura dell'Istria dalle origini al Novecento*, Italo Svevo, Trieste, 1996.
- MANGANELLI GIORGIO, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, 1985.

- MANGHETTI GLORIA, *Gli anni di Solaria*, Bi & Gi, Verona, 1986.
- MANGONI LUISA, *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino, 1982.
- EAD., *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- MANICA RAFFAELE, *La cultura istriana e fiumana del Novecento*, «Resine», n.s., 99-100, pp. 71-76.
- MARTINI CARLO, *Dizionario dei premi letterari*, Mursia, Milano, 1969.
- MAZZACURATI GIANCARLO, *Stagioni dell'Apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, a cura di Matteo Palumbo, Einaudi, Torino, 1998.
- MAZZONI GUIDO, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- MIGLIA GUIDO, *Bozzetti istriani*, Associazione delle comunità istriane, Trieste, 1968.
- ID., *Trieste. Le nostre radici*, Edizioni comunità istriane, Trieste, 1969.
- MOLONEY BRIAN, *Svevo narratore. Lezioni triestine*, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia, 1998.
- MONTALE EUGENIO, SVEVO ITALO, *Carteggio. Con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976.
- ID., *Ricordo di Roberto Bazlen*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, 1996.
- MORETTI FRANCO, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999.
- PANCRAZI PIETRO, *Ragguagli di Parnaso*, Ricciardi, Milano – Napoli, 1967.
- PAVESE CESARE, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, Torino, Einaudi, 2008.
- PELLEGRINI ERNESTINA, *Trieste dentro Trieste. Sessant'anni di storia letteraria triestina attraverso gli scritti di Silvio Benco (1890-1949)*, Vallecchi, Firenze, 1985.
- EAD., *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, Pierluigi Lubrina, Bergamo, 1987.

- EAD., *Le città interiori in scrittori triestini di ieri e di oggi*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1995.
- PIAZZA ISOTTA, «*Solaria*». *Ritorno al romanzo attraverso il racconto*, «Letteratura e Letterature», Fabrizio Serra, Pisa – Roma, 10, 2016, pp. 23-38.
- PIZZI KATIA, *Trieste: italianità, triestinità e male di frontiera*, Gedit, Bologna, 2006.
- PREZZOLINI GIUSEPPE, *Esiste una letteratura triestina?*, «L'Osservatore politico – letterario», XV, 7, 1969, pp. 41-45.
- PULLINI GIORGIO, *Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*, Mursia, Milano, 1971.
- REINA LUIGI, *Esperienze novecentesche*, Loffredo, Napoli, 1979.
- SABA UMBERTO, *Inferno e paradiso di Trieste*, «Corriere della Sera», 6 novembre 1946.
- ID., *Lettere sulla psicoanalisi*, a cura di Arrigo Stara, SE, Milano, 1991.
- ID., *Canzoniere*, Einaudi, Torino, 2014.
- SACCONI ANTONIO, «*Secolo che ci squarti...secolo che ci incanti*». *Studi sulla tradizione del moderno*, Salerno Editrice, Roma, 2019.
- SCRIVANO RICCARDO, *Svolgimenti di letteratura triestina*, «Rivista di Letteratura Italiana», XVI, 1 – 3, 1998, pp. 163-179.
- SLATAPER SCIPIO, *Trieste non ha tradizioni di cultura*, «La Voce», 11 febbraio 1909.
- SPADARO STELIO (a cura di), *La cultura civile della Venezia Giulia: un'antologia 1905-2005. Voci di intellettuali giuliani al Paese*, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia, 2008.
- SPAZZALI ROBERTO, *Epurazione di frontiera. Le ambigue sanzioni contro il fascismo nella Venezia Giulia 1945-1948*, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia, 2000.
- STUPARICH GIANI, *Racconti*, Fratelli Buratti, Torino, 1929.
- ID., *Notte sul porto. Racconto*, Tumminelli, Roma, 1942.
- ID., *Cuore adolescente – Trieste nei miei ricordi*, Editori Riuniti, Roma, 1984.
- ID., *Trieste nei miei ricordi*, Il Ramo d'Oro, Trieste, 2004.

- TELLINI GINO, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano, 1998.
- TESTA ENRICO, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997.
- TURI GABRIELE (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze, 1997.
- ID., *Lo Stato educatore. Politica e intellettuali nell'Italia fascista*, Laterza, Roma – Bari, 2002.
- VARESE CLAUDIO, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Cappelli, Forlì, 1967.
- VIGORELLI GIANCARLO, *La legione romantica degli scrittori triestini*, «Il Tempo» (Milano), 26 aprile 1961.
- VIRDIA FERDINANDO, *Narrativa italiana d'oggi*, in «La Voce Repubblicana», Roma, 16 dicembre 1956.
- VITTORINI ELIO, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino, 1985.
- VOGHERA GIORGIO, *Gli anni della psicanalisi*, Studio Tesi, Pordenone, 1980.
- WENRICH HARALD, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna, 1978.