ANCO MARZIO MUTTERLE

UN ROMANZO GIOVANILE DI GUIDO PIOVENE *

Non ogni inedito che viene riproposto risulta necessario o significativo; anzi, non di rado sarebbe più opportuno lasciare all'oblio degli archivi o alla curiosità degli specialisti taluni testi, che gli autori per primi avevano scelto di non portare alle stampe. Ma non è il caso del romanzo che Piovene redasse tra autunno 1927 e inverno 1928, *Il ragazzo di buona famiglia*[1], lasciandolo inedito nonostante fosse, tranne minime incongruenze di contenuto facilmente eliminabili con un'ultima revisione d'autore, strutturalmente e stilisticamente compiuto. Diciamo subito che di questo romanzo si impongono la maturità e la ricchezza, davvero straordinarie, del tessuto metaforico, quanto la sicurezza del tratto stilistico.

A fine anni Venti, Piovene aveva avvertito, sia pure attraverso un'ottica personalissima, che la crisi morale e culturale della borghesia o alta borghesia – di aristocrazia nel romanzo non si parla – si manifestava nei tratti dell'indifferenza e in un'abulica incapacità a vivere e scegliere. *Il ragazzo di buona famiglia*, che narra da nonno a padre a figlio il processo di disgregazione (sia pure con la variante di un lieto fine) della famiglia Gaffurio – una disgregazione, si badi bene, che avviene non sotto l'urgere di spinte esterne, ma per puro disfacimento interno, perdita di contatto con la realtà – trova la propria collocazione in un filone la cui punta alta è rappresentata dagli *Indifferenti* moraviani, ma al quale nel corso del Novecento possono essere ascritte varie altre stazioni, fino a talune pagine de *Lo scialo* pratoliniano riservate al disfacimento della borghesia nazionale sotto il fascismo. In tal senso, sia pure con altra codificazione, *Il ragazzo di buona famiglia* può essere inteso anche in qualità di anteprima dell'atto di accusa e autoaccusa che si leggerà ne *La coda di paglia*.

Stiamo ancora tentando di tracciare un minimo di coordinate esterne; e allora sarà opportuno precisare che Piovene colloca la pro-

* Comunicazione letta il 15 novembre 1999 nell'Odeo Olimpico in occasione dell'Incontro in ricordo di Guido Piovene nel venticinquesimo anniversario della morte.

[1] *Il ragazzo di buona famiglia*. Prefazione di E. Bettiza. Nota al testo di P. Mazzucchelli, Milano, Rizzoli, 1998.

pria storia non esplicitamente in un clima di fascismo affermato, ma nella crisi del primo dopoguerra, in quell'atmosfera di perplessità morale e insieme attivismo cieco che avevano ispirato le due *Vite* bontempelliane. C'è soprattutto una sicura derivazione, che meraviglia non avere rintracciato nella peraltro splendida *Prefazione* di Enzo Bettiza al romanzo: intendiamo dire *Rubè*, con cui nel 1921 Giuseppe Antonio Borgese, narratore non eccelso ma saggista ai confini della genialità aveva plasmato la perdita di orientamento, ideologie, criteri morali di un protagonista dannunziano vile e pseudo-eroe di guerra, pervaso intrinsecamente di fascismo ma destinato a perire casualmente, travolto dalle forze dell'ordine, in un corteo di bandiere rosse. Borgese non fu soltanto uno dei primi recensori che percepirono la spiccata personalità di Piovene, ma pure, come è noto, personalità di docente che lo influenzò profondamente nel corso degli studi universitari a Milano. Piovene instaura appunto, borgesianamente, come del resto andava facendo ancora in taluni dei racconti redatti nei medesimi anni e destinati a confluire – in buona parte ma non tutti – nella silloge *La vedova allegra* del 1931, un nesso diretto tra la condizione precaria degli anni della guerra e la impossibilità ad assumere responsabilità normali nel nuovo orizzonte di tensione e leggero stordimento dei tempi immediatamente successivi.

Se il protagonista di Borgese è costruito su una intelligente e illuminata diagnosi storica e proprio per questo il suo profilo non dispone, per dire così, di vasti doppifondi, sono invece rintracciabili stratificazioni inquietanti in due dei grandi maestri del primo Novecento, dei quali il giovanissimo Guido Piovene pare avere recepito la lezione in modo sorprendente. *Il ragazzo di buona famiglia* è innanzitutto racconto della dissoluzione del patrimonio morale ed economico di una famiglia, i cui guasti i rappresentanti delle tre generazioni di Gaffurio si condividono in una sorta di gioco irresponsabile: dal vecchio Marco sperduto in una evanescenza senile che gli fa credere in una rinnovata giovinezza e che lo induce a intraprese economiche disastrose, culminate nell'avallo di un debito altrui sicuramente non esigibile; al figlio Giacomo che, pure a conoscenza della situazione, ne occulterà i termini reali e si impegnerà nell'impresa di sfruttamento di una miniera in Sardegna mentendo sulla consistenza dei capitali che non ha: la necessaria, e già saputa prima, catastrofe in cui si risolve l'impresa lo condurrà a un suicidio – costituisce la parte centrale e il segmento più corposo del romanzo – che pure egli finirà per eseguire quasi per caso e in modo involontario (ma la soluzione ricorda comunque le cadenze del *Vortice* orianesco); quanto a Carlo, l'ultimogenito, la disfatta famigliare gli rimane del tutto estranea e rimossa, anche se il suo matrimonio conclusivo con una cugina siciliana, allietato dall'acquisizione di

una eredità guadagnata in circostanze davvero romanzesche, finirà per risolvere imbarazzi economici e sentimentali in un tratto solo.

Va da sé che questo lieto fine riesce uno dei punti meno convincenti dell'opera, ben poco originale e collocato in una Sicilia visitata letterariamente secondo talune testimonianze pirandelliane – diciamo i Fasci siciliani quali erano stati rievocati nel romanzo storico generazionale *I vecchi e i giovani*. Scarsamente convincente perché incongruo rispetto al discorso impostato dalla diegesi del romanzo, che è opera di suggestione nettamente tozziana, con protagonisti privati della vista interiore e del senso dell'orientamento, che realizzano una vertiginosa vendetta – non tanto oscura ove si applichino, come a suo tempo avrebbe fatto Debenedetti, le opportune categorie freudiane – contro la proprietà o qualsiasi realtà patrimoniale che incarni il principio dell'autorità paterna. Occhi chiusi e appetito distruttivo. Se alla conoscenza dell'opera di Federigo Tozzi (scomparso nel 1920 e criticamente caro a Borgese che vi aveva impostato il suo *Tempo di edificare*) Piovene deve la scoperta della carica di violenza interna, autodistruttiva che condiziona i suoi personaggi, di Tozzi non possiede la velocità di circuito tra necessità naturalistica e moventi del profondo; anzi, i personaggi pioveniani sovente giocano, cinicamente e irresponsabilmente; o si pongono essi stessi in condizione di diventare vittime del gioco assurdo degli eventi. Ad esempio: nella parte finale Carlo, intervenendo quale mediatore in una annosa lite tra due fratelli, acquisisce alla promessa sposa Anna, quindi indirettamente in prospettiva a sé medesimo, un lascito ereditario non solo senza esserselo proposto, ma perché mosso inizialmente dal desiderio di compiere un puro dispetto al futuro suocero, e ricorrendo a un gioco di diplomazia che fa intendere alle due parti un desiderio di riconciliazione inesistente da parte di entrambe. Può sembrare un finale da commedia, ed è invece un finale sveviano. Allo stesso modo, chiunque abbia una qualche famigliarità con *La coscienza di Zeno* e in particolare tenga presente la vicenda della disastrosa e umoristica associazione commerciale tra Zeno Cosini e il cognato Guido, ritroverà un sapore noto nelle sequenze che riguardano l'impresa di sfruttamento minerario tra Giacomo Gaffurio pervaso di malafede (termine che però in questo romanzo non compare mai) e il socio sardo Gavreuil, onesto ma incapace, *gaffeur* ottimista e superficiale fino alla rovina.

Un capitolo di storia letteraria del Novecento che non è ancora stato scritto dovrebbe riguardare il magistero profondo, radicale e senza clamori esercitato da Svevo a partire dagli anni Venti sull'attività dei nostri narratori più avanzati; al massimo, lo si ritiene e dice dei solariani; ma Piovene, che solariano a pieno titolo non può essere considerato, dimostra di essere tra coloro che hanno meglio non solo inteso, ma

anche sviluppato la lezione sveviana per percorsi propri, senza ricorrere alla psicanalisi ma trovando appoggio piuttosto su una conoscenza sorprendentemente sottile della chimica delle passioni umane. Fin da questo primo romanzo il personaggio di Piovene, anche al femminile, si manifesta solo e irrelato, inteso ad auscultarsi, crudelmente indifferente nei riguardi di ogni alterità; questa era appunto la sostanza dell'elegante e controllato lascito del romanziere di Trieste.

Romanzo di costruzione larga, strutturato ancora sul modello ciclico-generazionale di matrice ottocentesca; non privo di incongruenze tonali, tra un assunto di fondo che è drammatico e un finale che diventa da commedia; una geografia assai ampia, tra una Milano del tutto sfumata, Sardegna, Sicilia e un'appendice altoatesina; il Veneto non compare – ma su tale punto avanzerò una precisazione alla fine. Se taluni di tali limiti intrinseci si sommano alla rassegna dei modelli che, in controluce, riescono identificabili con facilità a chi è designato a simili incombenze di catalogazione, il discorso a questo punto potrebbe essere già chiuso. Generalmente così accade per i lavori di esordio, anche di scrittori dalla levatura molto alta. Nel caso di Piovene, invece, l'indagine si apre adesso.

Riguarda il conseguimento da parte di Piovene di una scrittura straordinariamente tersa e finita, dove i contrari – evento stilistico preminente – non tanto si allineano quanto si trasformano, in un processo dalla continuità metaforica praticamente ininterrotta. Tempo narrativo dominante è l' imperfetto, la cui continuità durativa ben registra, per ciascun protagonista, la cadenza dello sgranarsi in solitudine delle oscillazioni tra falsa coscienza e recupero o almeno ricerca di uno spazio interiore di verità. Più raro l'aoristo, che è quello delle situazioni dialogiche, nelle quali di solito ciascun personaggio sperimenta la forza della propria menzogna nei riguardi altrui; spunta pure un presente narrativo, di coscienza o per così dire epifanico, che ricorda la tecnica a spezzoni cinematografici di un Doeblin o un Dos Passos. Ma è soprattutto al tempo imperfetto, col ricorso alle segmentazioni, le spezzature melodiche, le cadenze ternarie di una scrittura retorica di livello decisamente elevato, densa di ossimori e chiasmi, dove il modello manzoniano si è fatto prosa d'arte, che viene delegato e ricondotto lo sgranarsi, in una sorta di malvagia armonia, delle situazioni di disagio interiore.

I personaggi pioveniani non incorrono nelle stramberie evidenti di cui *La vedova allegra* offrirà una fitta rassegna – a parte, s'intende, il fatto di dilapidare in tacito accordo e senza motivazioni convincenti un patrimonio famigliare: stramberia talmente evidente che viene fatta passare quasi per un fatto naturale. Quei personaggi oscillano già tuttavia nell'alternanza di distrazione e attenzione: svevianamente, all'atto

di procedere a un gesto o una riflessione, l'animo è sempre attirato altrove. Si tratta di un gioco complesso, nel quale la distrazione può essere fattore di difesa o liberazione; ma può adombrare anche un pericolo nel senso che essa sarebbe in grado di inficiare un processo di concentrazione, di determinazione innescato all'interno di una distrazione, per così dire, primaria: il processo che conduce Giacomo Gaffurio al suicidio è graduato proprio all'insegna di un moto pendolare di tale genere.

La chimica pioveniana dei sentimenti, di cui i suoi personaggi sono dotatissimi, sembra provenire da una pratica approfondita con tutta una tradizione moralistica e forse aforistica, di spessore europeo e particolarmente francese; solo, la sua non è più psicologia in senso stretto, ma una meccanica paradossale e distorta della dinamica sentimentale, all'origine della quale sta il fatto che mai nessuna condizione interiore trova limite od equilibrio: si rovescia, per un eccesso, nel proprio opposto. Questo processo si esemplifica in una serie di metafore riferite agli elementi naturali, scandite da quel *come* che è uno degli snodi ritornanti nella prosa del romanzo. Volendo operare una citazione, a proposito di Marco:

> Era come un fiume, su cui, d' un tratto, s'aprano la via migliaia di tributarî: non sa più mantenersi nell'alveo, teme che quell'improvvisa dovizia lo travii. (p. 6)

Ecco il figlio Giacomo al ritorno dalla guerra:

> Iniziava così speculazioni e commerci, disciplinandosi in modo fin troppo radicale: come quei dissoluti che, proponendosi l'astinenza, sono rigidissimi nell'osservarla. (p. 14)

L'assenza che sembra pervadere queste figure nella vita di relazione consegue dall'avere esse avvertito la carenza di limite della loro vita interiore, e dalla scelta di disciplinarla ricorrendo a un eccesso contrario, col praticare un sottile sabotaggio tramite l'osservanza maniacale della regola. Di tutto ciò ogni interlocutore va mantenuto all'oscuro, affinché non costituisca elemento di turbativa: il personaggio accetta distrazioni, ma unicamente quelle che può dettare a se stesso. Si osservi questo profilo del più giovane della famiglia, Carlo:

> Il suo temperamento sovrabbondava di volontà; fin da ragazzo, si proponeva d'imitare modelli, che la sua immaginazione gli foggiava di giorno in giorno; d'essere caritatevole, o dignitoso, o giusto. Per un'ora, si adeguava al modello, energicamente tenutogli vivo dalla volontà; ma, al primo sonno, essendo fittizio, e non avendo radici, si

> risolveva, svaniva [...] e il suo sforzo non dipendeva da altro, che da un acuto sentimento, che la vita fosse per sé menzognera, e che il massimo della menzogna fosse dunque il così detto vivere spontaneo, e l'unico mezzo per uscirne il porsi dei vincoli e irrigidirsi in cornici [...] Era difficile comprendere, certo, che quella rigidità d'intelletto, quella smania d'imprigionarsi [...] era una grande sete di libertà. (pp. 22-23)

I percorsi diegetici più affascinanti del romanzo sono questi andirivieni che i personaggi effettuano nella propria interiorità, con una consequenzialità per cui gli eventi spirituali assumono la medesima casualità dei fatti di natura. Pressoché sempre, il *come* innesca una comparazione riferita ai fatti naturali, identificati secondo le precise categorie degli elementi primordiali: acqua e fuoco, aria e terra. Lessicalmente, la connotazione più ricorrente è quella dell'aridità e derivati della relativa area semantica. A questo si connette la presenza ritornante della luce e delle sue potenzialità cangianti, in una serie ricchissima di sfumature cromatiche. Tuttavia non si tratta esattamente della sintonia, di estrazione romantica, tra stato d'animo e paesaggio; e alla medesima maniera che sentimenti e oggetti risultano azzerati sullo stesso piano, così sentimento e pensiero si scambiano ruoli e si trasformano, abbattono le barriere tra sfere dell'astratto e del concreto. Si tratta di percepire il proprio corpo come una realtà esterna a sé (liberando quindi la lievità del pensiero: è il caso delle due morti, di Marco e Giacomo) o, all'opposto, di affidare la scansione e il proliferare delle idee a un evento esterno, ad esempio il riverbero di una fiamma o il riflesso dell'acqua: come in un gioco di fantasia infantile fattosi visione.

Ciò che è intellettuale si fisicizza, e il materiale si fa visione e ombra, in un processo ininterrotto di trasformazioni e di liquidità degli stati morali. Più la ragione architetta le proprie strategie costruttive, tanto più riceve l'impressione di vivere una condizione di delirio. L'universo pioveniano non conosce mediazioni e compromessi, ma un continuo rampollare di opposti, uno scambiarsi e alternarsi tra zone di luce e zone d'ombra, precipitazione e inerzia. Nel personaggio è un terribile sforzo di dominio, attraverso il mimetismo, sull'andamento della realtà, fino a farne implodere pirandellianamente le premesse di assurdo: Carlo ama molto dormire non perché nel sonno possa trovare una fuga, ma esattamente in quanto dormire gli impedisce la fuga dai propri problemi: «Gli piaceva dormire per la stessa ragione che, nelle stanze, sprangava le porte, per sentirsi recluso» (p. 41). Il che equivale a dire che il giuoco degli opposti, a livello morale, non è fatto spontaneo, ma una contrastività che si ricava dall'insistere sulla medesima condizione o sul medesimo oggetto di partenza. La limpida illustrazione che nel *Ragazzo di buona famiglia* viene fornita del procedere per sofismi, giocando su una sorta di inquinamento interno delle situazioni

che dovrebbe miracolosamente condurre a un'uscita di sicurezza, è assai simile a quella che molti anni più tardi, ne *La coda di paglia*, darà ragione dell'atteggiamento di Piovene nei confronti del fascismo.

Il fatto è che l'istanza permanente, fin da questo romanzo, consiste nel costruire un pensiero di cui dinamica e origini siano motivate da altro (ad esempio dal sonno) e da cui si possa essere distanziati al punto da vederlo come proiettato fuori di sé. La funzione essenziale del processo visionario è questa, perché le visioni non tanto sono composte di desideri futuri, quanto di rimorsi ossia ricordi. Piovene riluttava a parlare di inconscio, e aspirava piuttosto ad un approdo mistico, a istituire processi razionali fuori dalla responsabilità della ragione, molto prossimi allo stato di ebbrezza che può fornire la preghiera. A questo giova appunto il sonno, e la medesima funzione di potenziamento può fornire una situazione di tortura:

> Egli spasimava di non poterla mai guardare in faccia. La vedeva come uno, disteso sul cerchio d'una ruota, vede un oggetto infisso poco più su: e ad ogni suo sforzo per meglio vederlo, fa invece girare la ruota. (p. 47)

Lo sforzo tenacemente riprodotto è quello di sollevare il soggetto da una responsabilità, quello di essere centro di una gerarchia di idee; e i processi della scrittura e delle possibilità inventive di essa, generando la violenta metamorfosi da un opposto all'altro oppure il loro complice convivere e sovrapporsi, attuano un processo illusionistico che in realtà smaschera l'artificio della disgregazione. Luoghi comuni e ovvietà della comunicazione e del repertorio letterario riescono letteralmente sventrati: non ci si guarda nello specchio, insomma, ma ci si domanda cosa ci sia dentro lo specchio e se le figure che vi si vedono non appartengano effettivamente a una realtà altra; non ci si nasconde dietro un uscio, ma nell'interstizio tra gli usci di due camere comunicanti. Farsi assorbire o condurre dalle cose e dalla loro vita misteriosa.

Si intende che simili processi non sono comunicabili, condivisibili con altri esseri: non esiste legame di sangue, né amicizia o amore che giustifichi la confessione ovvero l'ammissione della propria menzogna; la soluzione positiva e dall'intento vagamente edificante, per Carlo, dell'amore verso Anna, sorge dalla scoperta tutta egoistica di una forza naturale, sorridente e inconscia sepolta nella giovane; e l'intuizione, in Carlo, di una potenza di emozioni e di azione futura, associa l'idea della fidanzata a quella di un giogo, ormai sicuro. L'invocazione finale di Carlo: «[...] O prigione! O mia libertà, o prigione!» (p. 309) è di per se stessa eloquente. Se la casistica della vita di relazione può venire compendiata in una sequenza come questa: «[...] incontrandosi, l'uno

faceva da incubo e l'altro da succubo; e l'incubo non era meno vittima del succubo, e nel medesimo corpo le membra si scambiavano veleno» (p. 29), significa che è stata composta una scacchiera perfetta, linguisticamente raffinatissima, nella quale la malattia morale ha sostituito i valori correnti al punto da assumere i contorni della normalità.

Il ragazzo di buona famiglia è tanto la radiografia impietosa di una crisi storica quanto l'affermazione di una personalità intellettuale già fortissima, stilisticamente maturata in una cifra limpida e inconfondibile. Può sorprendere l'ambientazione non veneta, dal paesaggio non ancora vicentino, tanto è vero che la presenza dominante è quella della roccia piuttosto che la nebbia, i colori forti preferiti a quelli sfumati. Sospetto che non sia del tutto veneta nemmeno la casistica morale, e che il Piovene maturo si sarebbe formato al momento di innestare una problematica derivante da una *ratio studiorum* gesuitico-barnabitica, recepita tramite gli studi giovanili, su una tradizione di pietà e devozione, magari a sfondo vagamente popolare, più propria della tradizione veneta. Un itinerario formativo che può anche condurre nei paraggi di Fogazzaro. Ma sono soltanto ipotesi.

In ogni caso, nel romanzo giovanile non esiste ancora la piena esplicazione della vicentinità, «groviglio di vipere» come verrà definita ne *La coda di paglia*, «incrollabile certezza nel giudizio moralistico» come avrebbe detto Goffredo Parise presentando *Le furie*. La malafede è ancora potenziale, la crudeltà impotente scompartita equamente, per così dire, su diverse aree regionali.

Voglio, per concludere, attirare l'attenzione su una minuziosa localizzazione paesistica che, stando alla *fiction*, designa un paesaggio collinare siciliano, in prossimità di Catania:

> Non v'era metro della strada carrozzabile che non suscitasse un ricordo diverso. La strada prima raggiungeva di slancio la costa dei colli, indi pianeggiante la seguiva, fiancheggiata d'aranceti sul declivio e di ville. All'Esse, luogo così denominato perché la strada ivi fa un serpentino, per l'ultima volta si vedeva il mare, seguendo con l'occhio una valle che, disserrandosi gradatamente, infine s'allargava in pianura. Più che sul mare lontano, l'attenzione si fermava sulla valle, coltivata ad agrumi e a vigneti, morbida e fiorente. Celatosi il mare, la vita s'apriva sul lato opposto, dove la collina cominciava a scoscendere. Poco dopo l'Esse, da questo lato, in un punto dove il declivio era men ripido, era edificata trenta metri più in basso della carrozzabile la villa Palmi [...]. Alla villa si giungeva dalla strada maestra, per un viale quasi diritto in discesa. A fianco dell'abitazione era un bosco di pini e canne. (pp. 94-95)

Con sapienti ritocchi, questo improbabile paesaggio siciliano profila quel tratto di qualche chilometro di Colli Berici, dove Piovene

transiterà nel pellegrinaggio delle *Furie*, dove avrebbe trovato collocazione la fantasia de *La grande vacanza* parisiana; se non rammento male, Barolini vi avrebbe ambientato un'ampia zona di *Una lunga pazzia*. Parise stesso scelse di edificarvi la propria casa, e credo vi si trovi un'abitazione in rovina sulla quale una lapide ricorda Guido Piovene e le *Lettere di una novizia*. Il cronotopo della letteratura vicentina era già segnato.