
GIOVANNI NUVOLETTI PERDOMINI

Author(s): ILARIA CROTTI

Source: *Studi Novecenteschi*, giugno 1989, Vol. 16, No. 37 (giugno 1989), pp. 7-46

Published by: Accademia Editoriale

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43449685>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Studi Novecenteschi*

JSTOR

ILARIA CROTTI

GIOVANNI NUVOLETTI PERDOMINI

La figura di Nuvoletti sembra rimandare un'immagine di sé – un'immagine che traspare da più mezzi comunicativi, visivi e non – sostanzialmente tesa a negare una propria netta volontà di aderire, di riconoscersi, di implicarsi in termini coinvolgenti in qualsivoglia funzione; in altri termini, essa pare intrattenere con la realtà un legame dandystico, mediato da modelli non solo letterari, che risulta teso a scartare motivazioni immediate, concrete ed utilitaristiche, per rivolgersi al superfluo, al «particolare». E questo atteggiamento allude in termini traslati – pur in tutt'altro contesto – a quel concetto tipicamente rinascimentale, teorizzato da un Castiglione nel *Cortegiano* (I, 26), di «sprezzatura», la quale «dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi»¹.

Ma, al di là delle suggestioni e dei rimandi, occorre cercare di leggere intorno al gusto del «particolare» in termini che scrutino tutta l'implicita potenzialità novecentesca, estetizzante ed anti-mercantilistica che si addensa intorno a questo nucleo e che svelino la *querelle*, anche ideologica, sottesa; *querelle*, come rifiuto di una scontata «riproducibilità» e di una facile «fruibilità» della merce.

Il culto della bellezza, del gusto, dell'eleganza, della cultura culinaria, dello stile – anche letterario –, così vivo in Nuvoletti, potrebbe venire facilmente frainteso e sommerso in

1. Per un'affascinante ed attualizzata ripresa dei termini della «sprezzatura», come cifra insieme stilistica e 'atteggiamento morale', si leggano le splendide pagine di C. Campo, dal titolo *Con lievi mani* (in *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 97-111), in cui una delle figure tratteggiate con maggiore intuizione è proprio un D'Annunzio; così: «La sprezzatura al suo limite più secolare è certo uno dei caratteri dell'avventuriero; un carattere mercuriale, ambivalente, imponderabile, nel quale persiste tuttavia il seme della grazia» (*ibidem*, p. 106).

Le brevi pagine possono risultare illuminanti per intendere, in modi non scontati, alcuni elementi fondanti di un 'atteggiamento' estetizzante.

un facile gioco referenziale, se non si tenta di cogliere in esso più celate tensioni ed ambiguità. Se, in questa sede, l'intento è quello di fornire un profilo limitato alla produzione più specificatamente letteraria, non sembri inopportuno tener presente – se non altro per allusioni – come le forme e le visioni che il personaggio-Nuvoletti proietta investano più sistemi espressivi.

Giovanni Nuvoletti Perdomini nasce nel mantovano, a Gazzuolo, nel 1912, da famiglia di nobiltà agraria; trascorsa la prima infanzia a Roma, sotto l'influsso di una madre fortemente affascinata dai modi e dagli stili di vita dannunziani, in un secondo momento, verso il '22, ritorna nei luoghi d'origine; qui la figura paterna rappresenterà un modello opposto rispetto a quello, romano – «bizantineggiante», materno: i due poli, educativi ed anche culturali, resteranno sempre per l'autore vicendevolmente attivi, come a sancire un'endiadi che in lui reperisce modi autonomi di attivazione e di sintesi; così, il rimando ai saldi valori della civiltà contadina, alla schiettezza e naturalezza, anche linguistiche, della Padania, in Nuvoletti sembrano comporsi con attrazioni vitalistiche e suggestioni anti-normative facilmente ascrivibili al polo matrilineo dannunziano: una «polarità», questa, che si rivelerà ricca di implicazioni contraddittorie, come stimoli ad una rappresentazione non univoca sia sul piano stilistico-linguistico che sul piano tematico. Vedremo, poi, come questa stessa «polarità», individuata ad un livello biografico, possa essere verificata in termini meno evanescenti e trovare conferme che procedano oltre suggestioni e rimandi esterni proprio in sede di lettura dei testi.

Certo è che, pur non essendo propri gli statuti narrativi del genere autobiografico, a questa produzione non sono estranei tracce e stilemi di quel genere; essi emergono «di profilo» a vari livelli, nelle descrizioni rigorosamente padane dei luoghi come nelle proporzioni di alcuni personaggi o nelle scansioni temporali della narrazione; in questa linea appare decifrabile, ad esempio, la figura del «cont Carlo» di *Un matrimonio mantovano* (1972) – di cui si avrà modo di trat-

tare più oltre –, così connotato per tratti di «gattopardiano» paternalismo in dissoluzione²; ancora, in *Un adulterio mantovano* (1981) il racconto prende idealmente l'avvio lo stesso giorno della nascita dell'autore (data del Trattato di Ouchy a Losanna, che conclude il conflitto italo-turco): i piani della storia e quelli del racconto appaiono sempre correlati tramite mediazioni istituite a più livelli, mentre la fondazione della diegesi sembra avere inizio proprio con l'origine «biologica» dell'autore. Se ogni lavoro narrativo sottintende il filtro e la trascrizione di elementi autobiografici, questo stesso lavoro può formarsi secondo vari livelli di intenzione e di consapevolezza: in Nuvoletti tale convenzione appare relativamente esplicita, ma a patto di venire trascritta in un tempo «retrocesso» rispetto al presente, gli anni che vanno dal '12 allo scoppio della prima guerra mondiale; un tempo, quindi, che in modo paradigmatico coincide con quello della primissima infanzia; quest'ultima, allora, come dimensione impossibilitata ad una completa e cosciente lettura di sé, proprio tramite l'operazione decodificante della piena maturità, degli anni Settanta-Ottanta, può pervenire ad una trascrizione narrativa.

D'altro canto appare indubbio come questa latenza verso una scrittura autobiografica si formalizzi nei testi tramite un mimetismo teso ad occultare spinte e motivazioni urgenti e soggettive sotto la figura protocollare del canonico «narratore onnisciente»: proprio il recupero di questa istanza d'autore-narratore può fornire una serie di indicazioni non neutre, in anni ormai di post-neoavanguardia e di crisi del moderno, sui processi «restaurativi» di tale scrittura: a patto che si colga detta restaurazione non già in dimensione «passatista», bensì come precisa scelta polemica. Proprio sotto il segno della polemica – operante a più livelli testuali, dal piano linguistico ad una particolare *querelle* ideologica – sembra possibile cogliere la cifra più connotata e significativa di questa produzione.

2. Secondo una testimonianza diretta dell'autore, il personaggio rimanderebbe in modo puntuale alla figura di un bisnonno.

Così, sotto detto segno, prende avvio la vicenda di un Nuvoletti, ventenne saggista e polemista, in un breve articolo, dal titolo *La settima arte*³; in un linguaggio teso ed impegnato, a baluardo della Verità e della Bellezza, vi si difende con rigore la sfera dell'arte cinematografica da inopportuni detrattori – segnatamente Paolo Monelli⁴ –, mentre si afferma con determinazione l'assunzione del cinema alla «sfera dell'arte».

La prosa del breve contributo, curata ed attenta anche sul piano formale, si rivela in trasparenza non estranea a suggestioni di marca idealista come ad un tipico lessico da «Vennennio»; così:

Il Cinema [...] ha conquistato il mondo odierno con una forza di penetrazione ed imperio non mai raggiunta da nessuna Arte.

[...] Come verità quella del Cinema è universalità della conoscenza che sa cogliere l'attimo e l'ambiente; come estetica resta del tutto soggetto ai capricciosi entusiasmi del tempo (p. 3).

D'altro canto, porre in evidenza questo giovanile intervento acquista significato come spiraglio e stimolo verso ulteriori spinte polemiche che si verranno a concretizzare in anni successivi.

Gardenie e caviale (Milano, Aldo Martello ed. 1968)⁵, il testo che inaugura la produzione del Nuvoletti maturo, si colloca come un vero e proprio *apax* all'interno della produzione letteraria del nostro secondo Novecento; riproponendo metaforicamente il modello antico della *satura*, che mesceva il *côté* culinario con la disparità delle forme testuali

3. Il contributo apparve in «La Voce di Mantova» (n. 36, febr. 1933, da cui si cita).

Qui e altrove i puntini, non inseriti in parentesi quadre, e i corsivi, senza indicazioni contrarie, sono del testo.

4. Ironia della sorte, quel Monelli, elzevirista, giornalista e narratore, verso cui si indirizzarono, a questa altezza, gli strali polemici di un Nuvoletti studente, fu anch'esso gran *gourmet* e scrisse tra l'altro, *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia* (Milano, Treves, 1935) e *Il vero bevitore* (Milano, Longanesi, 1963).

5. Si cita da questa edizione.

Giovanni Nuvoletti Perdomini

proposte, il testo si presenta come un coacervo di materiali, testimonianze, interviste giornalistiche e televisive, corrispondenza con amici, ricette di cucina, resoconti di serate mondane che, pur in una variegata e disorganica mistione, raggiungono un proprio modo unitario; se non altro, per l'oggetto della polemica che individuano e per l'analisi acre e pungente, anche se tutta di taglio laterale, che prospettano; e questo oggetto consiste essenzialmente nella contemporaneità: in quella contemporaneità di fine anni Sessanta, così connotata ideologicamente e culturalmente. Insomma, *Gardenie e caviale* è essenzialmente un libro-analisi sul '68, sui miti, gli archetipi, i *topoi* di una società e di un tempo recente ma ormai entrato nella sfera di una storicità del tutto singolare, prossima per certi versi come straordinariamente lontana per altri⁶.

Un libro del '68, quindi, ma a patto che si abbia l'accortezza di focalizzare il quadro da una parte diametralmente opposta a quella cui si è soliti fare riferimento; dal momento che Nuvoletti, mentre porta all'eccesso un'analisi demistificante nei confronti degli pseudo-valori merce-massa, ironizza e parodia quel tempo, a lui contemporaneo, per ritrarsene con motivazioni divaricate rispetto ad una visione «da sinistra». Insomma, si polemizza con i processi di mercificazione della società moderna riallacciandosi non già ad una lettura «francofortese» dei termini delle questioni, bensì scavalcandoli «all'indietro» ed innestandosi sul saldo tronco estetizzante di inizio-secolo. Così, in modo evidente, il nucleo propositivo della polemica appare radicato nella sfera del letterario, mentre gli strumenti d'analisi si prospettano essere i Gozzano, i D'Annunzio, i Wilde, i Proust di un modo prettamente mediato, nel letterario appunto, di leggere quel presente stesso. Nuvoletti, quindi del rapporto alienato e alienante uomo-merce tende a cogliere gli effetti proiettabili sulla lateralità, sullo sfondo: la volgarità ostentata del denaro, la

6. Per una recente ed articolata rassegna, inerente alle complesse questioni socio-politiche connesse a questo periodo, si confrontino i contributi e le segnalazioni apparse in «L'Indice», A.V, n.9, novembre 1988, pp. 14-21.

scarsa misura negli stili e negli atteggiamenti, l'ineleganza troppo attuale di certe mode, abbigliamenti, acconciature, e così via. Tutto sembra interpretato sotto la volta di un altro cielo, ormai irrimediabilmente perduto, quello di una *Belle Epoque* dominata dal segno estetizzante di una cultura e letteratura «perfette», universo mitico non più riproducibile. Ma il soffermarsi sui fattori marginali ed esteriori di quella frattura storico-sociale non implica che lo sguardo critico sia dimezzato nei propri poteri di sondaggio e di analisi: questa lateralità, questo sottrarsi alla centralità delle questioni o, semplicemente, non affrontarle secondo ottiche ideologicamente denotate sottintende anche un preciso strumento retorico-stilistico di formulare il proprio discorso; se è precipuo della sfera del letterario non scegliere un modo referenziale di analisi della realtà ed optare per tutta una complessa rete di mediazioni e di convenzioni⁷, questo Nuvoletti tende a glissare sul piano scivoloso dell'ideologia per spostare il proprio occhio e le proprie visioni non già sull'«apparato» del potere, bensì sui modi e sulle forme esterne e superflue di quell'apparato: e negarsi alla centralità dell'analisi sembra già una precisa scelta di campo. Il fatto è che, probabilmente, per Nuvoletti questa presunta «centralità» non è fondante, dal momento che – secondo calchi prettamente letterari estetizzanti – della realtà ama sottolineare l'aspetto apparente di fenomeno, mentre ne coglie attributi e forme accessorie, come appendici esteriori.

Certo è che – occorre puntualizzarlo – tra gli strumenti stilistici privilegiati di queste operazioni di mediazione sembrano accamparsi in modo evidente proprio quelli dell'ironia e della parodia⁸; in termini spiccati per questo primo testo,

7. Per un'analisi recente delle convenzioni nella comunicazione estetica, in direzione pragmatica, cfr. S. J. Schmidt, *La comunicazione letteraria*, Milano, Il Saggiatore, 1983 (che raccoglie vari contributi editi originariamente nel '79); si confronti, inoltre, F. Brioschi, *La mappa dell'impero*, idem.

8. A proposito, si veda l'allusivo contributo multidisciplinare di V. Jankélévitch, *L'ironia*, Genova, Il melangolo, 1987, (Paris, Flammarion, 1964). Per un'impostazione retorica del problema v. L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso. Un con-*

più velatamente ma secondo scansioni non meno significative nei due romanzi seguenti, la sfera comico-ironica, nelle sue forme molteplici – dal motto al gioco semantico, dalla tecnica della citazione al catalogo enfatico fino alle varie forme dell’intertestualità – irrompe in ogni pagina come a ribadire una scelta di campo retorico per certi versi adiacente alle indicazioni ideologico-culturali appena accennate: una scelta dominata, allora, da una visione obliqua, sfasata e laterale.

Innanzitutto, la struttura formale di questo primo testo, frutto dell’assemblaggio di brevi e disparati pezzi eterogenei – come già notato –, presuppone in modo implicito la frattura di modelli tradizionali, ad esempio romanzeschi, formulati secondo una continuità ed un’organicità che, qui, appaiono distrutte o negate.

Certo, sull’onda della neoavanguardia italiana, verso la fine degli anni Sessanta, sarebbe possibile inquadrare l’implicito sperimentalismo che traspare da un’operazione narrativa di questo tipo; sennonché, mi pare che, nel testo in esame, la frattura strutturale si ponga «a posteriori», come risultante di una collazione testuale che intenda riunire, sotto il segno del casuale e del disorganico, pezzi narrativi originati da occasioni concrete (il *défilé* di moda, il pranzo a palazzo ecc.); così, se si presuppone che sia venuta a mancare una precisa volontà disorganizzante e sperimentale *ab origine*, forse sembrerebbe forzato ascrivere il frutto finale dell’operazione stessa ad una matrice d’avanguardia.

tributo alla teoria generale del comico e del riso, Milano, Feltrinelli, 1977 (Editions de l’Université de Bruxelles, s.d.). Inoltre, si confronti: AA.VV., *Ironie*, in «Poétique», n. 36, nov. 1978; M. MIZZAU, *L’ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984; per un inquadramento complessivo, anche bibliografico, del vasto problema si rimanda alle notevoli sintesi di N. Borsellino, *Il comico*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, V, Torino, Einaudi, 1986, pp. 419-457 e di G. Guglielmi, *L’ironia*, in *ibidem*, pp. 489-512.

Per quanto concerne in modo specifico la parodia si veda l’ormai classico G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; metodologicamente fondamentale anche G. Gorni-S. Longhi, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, cit., pp. 459-487; quest’ultimi due contributi possono risultare stimolanti anche per questioni connesse all’interstualità.

Tuttavia, *Gardenie e caviale* appare di notevole interesse se letto e inserito all'interno di una precisa linea narrativa «lombarda», sperimentatrice soprattutto nei confronti delle potenzialità eversive della scrittura e nella pratica del plurilinguismo⁹: nell'ambito di questa linea sembra determinante verificare, a mio parere, questo Nuvoletti, per sottrarlo ad un alone di indeterminazione che permane tuttora intorno alla sua figura d'autore¹⁰; si vedrà proprio nell'analisi dei materiali linguistici plurimi come questa linea «lombarda» trovi, allora, una verifica singolare.

Ma, per puntualizzare ulteriormente la forma complessiva del testo, bisogna sottolineare come questa notata poliedricità di materiali «giochi» con se stessa e si disponga secondo un ordine, sì casuale, ma composto all'interno di un'architettura ben strutturata, implicitamente ludica; così, il libro prende l'avvio, in modo canonicissimo – quasi a riproporre organiche convenzioni tipografico-testuali –, proprio con una dedica, in forma lirica, di Paolo Marinotti (*Al Nuvoletti*), cui segue un *Hors-d'oeuvre* (pp. XI-XVI), con precise funzioni proemiali e provocatorie, che propone appunto una metafora culinaria:

È arrossendo di verginale candore che oso aprire la nostra conversazione aggredendo la dopolavoristica ipocrisia dei tempi con la proposizione deliberatamente provocativa di *Gardenie e caviale* (p. XIII).

E, non a caso, all'altezza dell'*explicit* si collocano un pezzo (*Congedo (illimitato)*, p. 161) ed un epitaffio, quest'ultimo a firma di Indro Montanelli, che sanciscono la chiusura del libro, mentre sono fortemente allusivi ed ironici rispetto a ben altre «chiusure» esistenziali¹¹.

9. Per un'analisi recente e specifica di questa nota linea narrativa, evidenziata dall'esegesi continiana, si confronti il bel volume di R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione*, Milano, Mursia, 1985.

10. Tale bibliografia critica resta confinata a brevi interventi ed a segnalazioni giornalistiche: alcune di esse – che si avrà modo di segnalare più oltre – si distinguono per acutezza e sensibilità di lettura.

11. Riproponendo all'interno di uno schema grafico 'tombale' la forma vera e

Giovanni Nuvoletti Perdomini

Il prospettare questo insieme di convenzioni testuali sottintende, allora, una precisa scelta di campo; cioè, una citazione interna di determinate regole di composizione che vengono, poi, sistematicamente rielaborate in dimensione giocosa; e l'irrisione coinvolge sia questo metodo di organizzazione testuale «ben fatta» sia altri livelli: l'ideologico-tematico come il linguistico-stilistico. D'altro canto, questa continua tendenza alla citazione, sia in direzione paradigmatica che sintagmatica, si prospetta fin da questo testo come una delle cifre più risentite dell'operazione scrittoria di Nuvoletti.

Innanzitutto, il livello ideologico-tematico appare decisamente proiettato in una continua irrisione degli «abominevoli miti» protestatari del '68; così, il caviale diventa una specie di «correlativo oggettivo», un rimando ideologico, una citazione, appunto:

Abbiamo pericolosamente evocato questo stanco simbolo capitalistico, il caviale, di cui dovremo anzitutto chiarire l'ansiosa problematica: come va servito? (p. XII).

E proprio «l'ineffabile prof. Marcuse», l'agitatore dell'«ondata inarrestabile della protesta freudo-neomarxista contro l'orrenda società affluente del benessere, contro la civiltà tecnologica e dei consumi, contro la meccanica della ricchezza per tutti» (p. XII) potrà accedere al cibo evocato, dal momento che «esso resterà definitivo appannaggio degli stipendiatiissimi protestatari che con lodevole prudenza si tengono ad una certa distanza dal Volga prediletto, fiume famosamente dedicato alla libertà, sacrificati al sole e alle piscine plutocratiche californiane» (p. XII).

Nell'*humour* «servito freddo» di Nuvoletti, nella sua insidiosa ricerca di introiettare la diversità della parola altrui per operare su di essa un incisivo gioco di smontaggio e di ri-

propria di un epitaffio, Montanelli iscrive una dedica alla gloria dell'amico Nino in questi termini:

Qui / Giovanni Nuvoletti / non riposa. / Prova / un sudario / plissé / per bara / double face (s.p.).

montaggio, sarebbe superfluo verificare i postulati di un organico sistema ideologico, di una lettura oggettivamente analitica dei processi sociali che gli si propongono innanzi; certo, il suo è un atteggiamento esplicitamente lontano da simpatie «da sinistra», così com'è sbilanciato nella lettura *déco* di un presente irrimediabilmente volgarizzato, lontano da un mitico 'tempo perduto', attento alla superficie illusoria e cangiante di quei processi.

Così, anche il segno politico diventa «ideologia dell'effimero» ed un ballo mondanissimo a Ca' Rezzonico occasione di tale teoria e prassi:

Per pura disciplina al dettato cromatico del ballo che imponeva tassativamente il bianco il rosso e l'oro, ho posto il bianco sulla giacca e l'oro sulla maschera che fortunatamente mi nasconde, il rosso alle scarpe alla cravatta e alla camicia: alle scarpe a disprezzo della demagogia, nella camicia sotto la quale il cuore ha sempre battuto per la libertà e la giustizia, al collo, sempre disponibile alla ghigliottina di tutte le dittature (p. 53).

Allora, l'abbigliamento assume significati che travalicano ovvie e referenziali funzioni per diventare *systeme*¹², vero e proprio indicatore, e quasi sostituto, della sfera ideologica; durante una sfilata romana, si colgono a *flash* i portatori di abiti – quindi i segni che questi medesimi abiti comportano – per interpretare, per tracce ed indizi, un significato ideologico sotteso ed ostentato all'unisono:

Ancora nel pubblico, come manipoli sopravvissuti alla disfatta, incredibili personaggi asessuabili, monacali o barocchi, gotici e rococò, in barracani o caffettani equatoriali o pantaloni siberiani, opulenti di fasto orientale ma, *naturalmente*, portatori di una proletaria protesta minacciata con mani totalitariamente inanellate di metallici simboli del lavoro (altrui) [...] Il carosello continua e sciamano morbidamente manipoletti di balilla e avanguardisti proletari, ancheggianti in rigide e povere divise di tranvieri maioisti: si credono in guru e nel loro incolto anticonformismo sfilano in fitte schiere di minuscoli chierici della più squallida e tirannica nuova scolastica (pp. 69-70).

12. Il testo-riferimento d'obbligo è *Systeme de la Mode* di Roland Barthes (trad. it. Torino, Einaudi, 1970); attraverso un metodo ispirato alla scienza dei segni il saggio conduce un'analisi strutturale di «un lusso della parola», interposta dalla Moda tra l'oggetto ed il suo utente.

D'altro canto, sembra precipuo di questo modo di rapportarsi all'ideologia applicare griglie sostitutive e spostamenti di campo; un secondo spazio, accanto a quello della moda, in cui in termini evidenti si tende ad instaurare tutta una serie di operazioni siffatte è il culinario; qui, allora, si potrebbe verificare sino a che misura si ribaltino precostituiti ordini e livelli di significato per far emergere, come volani, altri indici e tabelle di valori: il celeberrimo cuoco di Talleyrand, Antonin Carême, diventa uno dei perni «per sollevare la Francia dalla polvere di Waterloo», mentre si legge la storia, «dall'antro fumoso dell'uomo delle caverne» a Brillat-Savarin, come un'ininterrotta 'dialettica' di gusti e di scelte gastronomiche¹³, in cui è l'arte della cucina che ha il sopravvento-primato sulla brutta vicenda degli *événements*; così, tale arte risente in termini diretti – con una correlazione quasi automatica – di quel grande stacco storico che, secondo Nuvoletti, conclude definitivamente un'epoca: l'entrata in guerra dell'Europa nel primo conflitto mondiale. E questa data, il 1914, ricorrerà ovunque nei suoi romanzi, come momento epocale di frattura e di dissolvimento di un mondo che in seguito non ritroverà i poli armonici di una propria civiltà; dal momento che, sotto questa nozione di civiltà, l'autore intende cogliere gli aspetti plurimi, di gusto e di costume, in essa implicati: «il Secolo glorioso della libertà, della indipendenza, della gioia di vivere muore, seppure in ritardo, nel 1914 sotto i colpi di Gavrilo Princip e col grande Secolo, muore, forse senza ritorno, la 'grande cuisine'» (p. 116).

Ecco che questo stacco storico inaugura un'età che – e la cosa resta singolare se letta in relazione alla vicenda biografica dell'autore, dal momento che, come già rilevato, è parallela agli anni della sua nascita, quasi a volere intendere il «passato», connotato positivamente, come irrimediabilmente precedente al proprio tempo – associa alla decadenza del gusto un venir meno del 'sale' dello spirito:

13. Si confronti, a proposito, il pezzo *Discorso conviviale al Circolo della Stampa di Milano* (pp. 107-117).

Il non esserne radicalmente privi, di spirito, costituisce l'eccezione brillante di una regola particolarmente deplorata nella industriale civiltà dei consumi abbondantemente dedita all'alcool proprio per la rarefazione dello spirito, prodotto squisitamente artigianale (pp. 119-120).

In questa linea di ricerca, appunto artigianale, di stile e scrittura ironico-comica, come risposta individualizzante e umorale ai modi di una società industrializzata, risulta stimolante leggere unitariamente il testo: dal momento che sarà nell'ambito di questa linea che si può reperire un inserimento di tipologia e di genere all'interno, o ai margini, di un non prolifico filone *pamphlétaire* del nostro Novecento, che assimila, almeno per alcuni aspetti, ad esempio, i Gadda, gli Arbasino, i Bianciardi.

La scrittura comica, nel testo in esame, invade capillarmente ogni strato espressivo; dai piani rilevati di singole parole, poste spesso in rapporti omonimici ma sbalzate a livello del significato¹⁴ («sfilate e sfilatini», p. 20; «Antonio *Spinosa*, che sul medesimo *spinoso* problema», p. 119; «Nel coro *scordato* ... due letterine *discordanti*», p. 39), alle forme più estese del periodo, in un gioco insistito di campi semantici continuamente correlati o contrapposti («vogliamo *dimenticare* i pochi ingenui che hanno creduto di farsi *notare* per la loro *dimenticatissima* assenza (parlo naturalmente di quei pochi che, invitati, hanno *dimenticato* di mandare la loro offerta)», p. 54; «Ora, un convito merita, voi lo sapete, il silenzio oppure *alate* parole, e le mie *ali* stanche e spelacchiate sono troppo spesso tentate da questi *voli*», p. 107), in modi chiasfici, ossimorici e anaforici («Stasera sono *incontri*, *scontri*, *abbracci* e *bronci*», p. 55; «efferati amici», p. 103; «laboriosa pigriزيا», p. 52; «la zattera *policroma*, *poliglotta*, *polivalente* del *postremo* eroe della *Époque*», p. 5), fino ai proverbi e ai motti, continuamente tesi all'irrisione di un *verum* paludato e solenne («per i moltissimi che di veramente *profondo* hanno soltanto il *sonno*», p. 40).

14. In questa sezione di esempi i corsivi sono sempre nostri.

Giovanni Nuvoletti Perdomini

In tutta quest'area espressiva si accampa una perentoria «autonomia del significante».

Il fatto è che uno degli oggetti privilegiati di queste operazioni ironiche si istituisce proprio come soggetto, assumendo il filtro autoironico come precipua dimensione della narrazione di sé:

Nell'ininterrotto idillio con noi stessi che è la nostra esistenza, aprire finestre sul proprio passato può valere da salutare esercizio di auto-ironia, unica difesa dall'ignorare l'immagine vera che di noi porta il nostro prossimo anche più caritatevole (p. 45).

Così, «prendere il comico sul serio» (p. 91) diventa la cifra di una lettura di sé e dell'altro come modo insieme di distacco e di conoscenza:

In questo la sua potenza e il suo limite, poi che il cuore, sempre poeta, ignora pericolosamente gli improvvisi inganni del ridicolo, celato dietro il paravento della nostalgia, estrema golosità dello spirito (pp. 46-47).

Nelle forme dei motti – anch'essi di eterogenea misura e di proporzioni semantiche variabili, in cui evidentissima è la scuola di uno Wilde – si ripropone il nodo tematico di un sapere miniaturizzato come negazione dell'organico e sistematico e, contemporaneamente, affermazione di modi alternativi e relativizzati di interpretare:

«Ma Lei, in fondo, è un uomo di buone letture!»

«Sì», rispondo appuntito, «mi capita spesso di rileggermi!» (p. 67).

«Ma certo, non si muore più d'amore, salvo quando l'amore non si armi di una pistola» (p. 67).

La cucina, al contrario dell'automobile, più va lenta e meglio è. Il tempo non perdona mai quel che si fa senza rispettarlo. La pazienza, ahimè, è la Dea fuggitiva dei fornelli (p. 85).

ne uccide più la moda che la spada (p. 72).

Senza l'estro dello spirito, il matrimonio diventa un gioco di pazienza, vorrei dire un gioco di «sazietà» (p. 43)¹⁵.

15. Ancora, all'interno del pezzo giornalistico *Alla TV: doppia risposta a telespet-*

Ilaria Crotti

Così, si istituisce una specie di circolo creativo ininterrotto tra queste forme di comico-ironico e le proiezioni «laterali», marginali e deformate – quasi metonimiche – della narrazione di sé:

Nel guardaroba, anche morale di un uomo che solo pretenda a sfiorare l'eleganza c'è posto per un solo specchio: quello deformante dell'umorismo (p. 29).

E non è un caso che uno degli aspetti più rilevati di questa scrittura del comico, come delle più generali tendenze stilistiche del testo, consista in insistiti salti di registro ed in tendenze all'accostamento di plurimi modi espressivi.

Questo gusto pare che nasca fundamentalmente da un netto atteggiamento di rifiuto delle piatte funzioni referenziali del linguaggio e dalla continua ricerca di un'operazione di nominazione come superamento-trasgressione del codice della *langue*.

Il registro complessivamente più rilevato sembra essere un modo aulico-alto – talvolta implicitamente connotato in senso parodico – che si accosta spesso a termini stilistico-espressivi dimessi e quotidiani: questa tipologia di scrittura risente echi velati di toni gaddiani e gozzaniani; solo alcuni esempi:

Così con i meritati onori il pavone conclude la sua tormentata vicenda terrena sui domestici fornelli (p. 13).

Oh mare, oh mare, il solo amore cui sia mai stato fedele, mi sussurrava intanto il divino claudicante di Missolungi, che, cavalcando ignudo queste ignude spiagge, le aveva consegnate alla storia e allo snobismo dell'eterna fiera della vanità; surrettiziamente il mio sempre convivente satanello spi-

tatori con e senza spirito (pp. 39-43), si propone un ampio elenco di «pensierini» sul tema matrimonio-amore, anch'essi di modello wildiano, che ben rappresenta questo precipuo gusto di stile e scrittura; così, tra gli altri:

Il peccato è per le donne oneste l'equivalente delle «rose che non colsi» di Guido Gozzano: fonte di inconsolabile rimpianto (p. 41).

L'adulterio è il vulcanizzatore delle gomme usate della vettura matrimoniale (*idem*).

In molti *ménage* l'infedeltà è ancor l'unica cosa che i coniugi abbiano in comune (*idem*).

Giovanni Nuvoletti Perdomini

rito culinario mi suggeriva, irriverente, che l'antico capellone romantico, Byron, aveva elevato il suo immortale inno al mare davanti a una fumante zuppa di pesce nella antica taverna della Fenice (pp. 5-6).

In questa stessa direzione anti-referenziale bisogna collocare l'insistito uso delle perifrasi – spesso di gusto dannunziano –, come precipuo strumento di dilatazione e spostamento retorici e di allargamento dello spazio lessicale-semanticò; allora, la televisione si trasforma in una «inesorabile macchina visiva e sonora» (p. 25), la massa in «società affluente a tutti» (p. 31), la granseola in «roseo crostaceo» (p. 77), la vita in «nostra perigliosa traversata terragnola» (p. 120), e così via.

Ancora, la parodia del 'trionfo dell'ovvio' impone un'immediata 'presa alla lettera' che rovescia i termini dei significati, mentre scarta il pericolo di trasformare tutto in *haute pâtisserie*; per Venezia:

città dei grandi e degli umili, intellettuale e amorosa, alcova dorata dei più letterari e dei più democratici amori; il bacio della donna amata a Venezia è il supremo dono di felicità alla fatica di un uomo (p. 50).

La sintassi, d'altro canto, adotta spesso una modulazione ampia, con ritmo asindetico ed anaforico, che contribuisce in termini decisi a rafforzare lo stacco con il livello paradigmatico, così rilevato in senso comico-parodico; mentre i ritmi canonici della prosa d'arte sembrano echeggiare cadenze 'letterate', anche la stessa operazione stilistica risulta smontata nel proprio farsi, come deliberatamente *mise en abyme*:

Oh! Lesbia-Clodia dai multivoli ardori, coronando e, non di lauro, la fronte del tuo poeta, perché solo a Roma stancavi le reni ai nipoti di Romolo, oh! Lesbia di tutti gli amori, attesa all'impossibile abbraccio sotto gli ulivi!

Altre volte, anche più triste e patetico, un altro poeta, «il vate», il cui strale d'oro più non s'alzava verso il sole già per lui così rosso di gloria, tuonava e ruggiva, nobile e imbelles, la sua maschia rabbia sul tranquillo lago, e ne tremavano le rosee ville, i dolci poggi, le romite convalle (pp. 74-75).

Dalla collocazione degli epiteti all'uso dei tempi verbali, dalle risonanze del lessico al ritmo sintattico, tutto sembra alludere a stilemi carducciano-epici, dannunziano-lirici, catullia-

no-erotici, e così via, come cadenze interne di memoria poetica, stratificata e sovrapposta secondo moduli quasi inscindibili.

In questa stessa direzione di ripresa-memoria poetica, particolare valore assume, inoltre, l'adozione della tecnica della citazione, come cifra intertestuale¹⁶; essa risulta finalizzata – pur leggibile, com'è, nell'ambito della sfera parodica – a tratteggiare gli 'odiosamati' apporti del letterario: la citazione, allora, si propone simultaneamente come distruzione di *au-toritas* e di tradizione e, viceversa, come affermazione di ascendenza e di legame; all'interno di questi due poli, nel loro reciproco oscillare, si chiariscono i caratteri precipui del testo: come gioco cosciente e ironico sul proprio operare e sugli strumenti-materiali che vengono utilizzati a questo scopo.

Anche se, nello spazio limitato di un profilo, risulta arduo dare conto della molteplicità di questo fenomeno, nondimeno la questione – nella focalizzazione di scritture motivate come riciclaggio e riutilizzo – sembra essere, in una temperie post-moderna, fenomeno pertinente non al solo Nuvoletti.

Alcuni esempi, tratti da un mescolato repertorio «dantesco-carduccianmanzonianleopardiano», e così via:

Uno dei prezzi della libertà essendo l'anticonformismo, noi l'andiamo cercando, ch'è sì caro (p. 84).

Ma nel trionfo di salse, nel ribollire dei *soufflés*, fra gli scoppi gioiosi dello champagne, esplodono sinistre le rivoltellate di Serajevo (p. 116).

Dall'antro fumoso dell'uomo delle caverne, a quei ristoranti squisiti ove ben potrebbe risuonare il ritornello di Baudelaire [...] (p. 109).

16. Per un inquadramento dei molteplici problemi connessi ai fattori dell'intertestualità – accanto ai già citati contributi di G. Genette e G. Gorni-S. Longhi – si confrontino A. Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979; C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 85-90 (con bibliografia); P. V. ZIMA, *L'intertestualità come categoria sociologica in Manuale di sociocritica*, Napoli, Ed. Dick Peerson, 1986, pp. 170 ss. (Paris, 1985).

Giovanni Nuvoletti Perdomini

Antica Ipallage, tacita per i silenzi dell'amica luna; divino silenzio verde del piano (p. 48).

Altrove il nome dell'autore viene citato, come preposto a sancire un'*auctoritas* del tutto singolare, ostentata e inglobata nel testo nello stesso momento; ecco i casi di Wilde e Proust (p. 109), di Shaw (p. 110), di Ungaretti (p. 117), di Stevenson (p. 98), della Sévigné (p. 98), di S. Tomaso e Rousseau (p. 95), ovviamente di D'Annunzio (p. 75).

Il 'trionfo delle salse' – riproponendo Nuvoletti attraverso Nuvoletti – diventa, allora, la cifra sia di una dimensione di struttura testuale complessiva, sia di una microformale, legata a livelli più propriamente stilistici: metafora culinaria di un'arte e di un artigianato di fattura composita, volutamente disorganica e molteplice.

Così, a livello di lessico, un insistito plurilinguismo persegue un medesimo scopo, nel rifrangere l'unità del codice e nel ri-creare una *parole* eterogenea: riprova, a questa altezza, della vicinanza ad un'elastica linea di sperimentazione 'lombarda'.

Innanzitutto, occorre dar conto di un settore abbastanza ampio di voci connotate in senso aulico-poetico, raro e *rétro*: «paludamento» (p. 17), «pargoleggianti», (p. 3), «ricordevole», (p. 3), «servaggio» (p. 26), «avventurati» (p. 63), «laudativa» (p. 39), «signoriale» (p. 78), «maravigliosamente» (p. 5): quasi sempre esse devono essere lette all'interno di una tensione parodico-comica, già evidenziata anche per segmenti più estesi di periodo.

Ancora, il testo abbonda di francesismi, ostentatamente finalizzati a creare una patina *bon ton*, tra lo *snob* e il 'gergo' esclusivo ed escludente; essi pertengono, in linea di massima, al settore della moda ed a quello della socialità: «*boutique*» (p. 19); «*Maison de couture*», (p. 19); «*tailleur*», (p. 34); «*osé*», (p. 46); «*demodé*» (p. 43); «*défilés*» (p. 67), «*plissés, godets, manteaux, bandeaux, bijoux*» (p. 72); «*sommeiller*» (p. 97); «*dessert*» (p. 96); «*crêpes*» (p. 113); «*madeleine*» (p. 46); «*gourmet*» (p. 32); «*concièrge*» (p. 5); «*élite*» (p. 32);

«*boulevardière*» (p. 64); «*refoulement*» (p. 64); «*fiacre*» (p. 97); «*attablée*» (p. 97); «*mignons*» (p. 112); «*éclatant*» (p. 113), e così via.

In quest'ultimo settore, tuttavia, non si sono notate forme rare o disusate; si resta aderenti, invece, ad un livello medio, pertinente ad un uso comune.

La medesima tendenza risulta rafforzata se si passa agli anglicismi che, nel testo, trovano uno spazio di realizzazione molto inferiore rispetto ai francesismi; essi si collocano all'interno di una presunta conoscenza generalizzata della lingua, cioè ad un livello diffuso di ricezione: «*lifts*» (p. 52); «*understatement*» (p. 64); «*fair-play*» (p. 103); «*jet-set*» (p. 54); «*jet-society*» (p. 49); «*show*» (p. 25); «*dandy*» (p. 22); «*happy few*» (p. 4); «*lyons*» (p. 37); «*Love*» (p. 64); anch'essi rientrano, per larga parte, in un'area pertinente agli usi e costumi sociali. Accanto a scarsi germanismi, alcuni latinismi e qualche raro venetismo, troviamo infine una zona non molto estesa di neoformazioni di eterogenea origine («*musiliano*», p. 52, «*pecoronismo*», p. 70; «*vetrioleggiante*», p. 67; «*drop-pato*», p. 52; «*gommificati*», p. 39).

Certo, tale discreto plurilinguismo trova precipue modalità di attivazione proprio nell'articolato comporsi, secondo ottiche e tagli svariati, di campi semantici sempre rilevati a risemantizzare il lessico; come, invece, nell'*ordo artificialis* della sintassi, più disposta a formulare in volute vaste un periodo armonico e compiuto, si reperisce una misura espressiva d'ordine, classicheggiante e letteraria, sapientemente formulata a contraddire e a rendere dinamico quel livello lessicale.

Ci si è soffermati, proprio su questo primo testo, a tratteggiare a grandi linee l'insieme delle tecniche della plurisemanticità dal momento che queste stesse tecniche, nei due romanzi seguenti, appariranno quasi completamente introiettate: agiranno, invece, in profondità a scandire un tessuto narrativo all'apparenza più omogeneo ed organico. Così *Gardenie e caviale* sembra fornire gli indicatori, sia di gusto linguistico che di misura stilistica, della produzione se-

guente: una specie di laboratorio effervescente e anormativo, insomma, in cui si elabora una materia espressiva di là da venire. Qui, certo, tutto appare segnato da una volontà ludico-giocosa che sembra la cifra onnicomprensiva più idonea per leggere un testo così frammentario, così volutamente disorganico: proprio quella direzione che i due romanzi tenderanno ad assorbire ed a strutturare all'interno di una storia e di un discorso articolati e redatti da un 'autore' volutamente teso ad acquistare piena autonomia di regia nei confronti del proprio *récit*.

Perché ci troviamo dinanzi, a questa altezza – verso la fine degli anni Sessanta –, ad un'istanza d'autore talmente ludica e narcissica¹⁷ che perviene addirittura a rovesciare i parametri dei rapporti tra testo e destinatario: ad installare, cioè, al centro della propria operazione diegetica il destinatario stesso, come strumento-specchio rifrangente una propria implicita, ma quasi sconfinata, volontà di rappresentazione di sé. È così che *Gardenie* si trasforma in un testo che funziona prima di tutto come gioco sociale, con un destinatario – gli amici e le amiche, gli ospiti e gli intervistatori, i invitati e gli invitati, chiamati continuamente alla ribalta col loro preciso nome – che si veste dei ruoli ulteriori di coautore e di personaggio, per riflettere in modi simultanei l'idea di socialità di un narratore 'esteso'; tanto più che questa funzione autori-

17. Pur non intendendo approfondire l'analisi in direziosocio-psicoanalitica, non sembra inopportuno richiamare, a proposito, la lucida analisi che un Lasch conduce sulla connessione profonda tra crisi della cultura liberale e crisi della comprensione storica (C. LASCH, *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusione collettive*, Milano, Bompiani, 1981 (Norton & Company, 1979)).

In un'età, come la nostra, di nuovi narcisi – dai Busi ai Bene – la 'sopravvivenza dei sentimenti', come insegna Kundera, si lega, allora, ai piccoli piaceri ed alla 'leggerezza' dei modi d'esistenza. Per un approfondimento di questa complessa questione, qui appena abbozzata, si veda il bell'intervento di Filippo La Porta, *La sopravvivenza dei sentimenti* (in «Linea d'ombra», n. 11, sett. 1985, pp. 81-84) in cui, tra l'altro, si recensisce un secondo volume di Lasch (*L'io minimo*, Milano, Feltrinelli, 1985).

Più in generale, si rimanda a Béla Grunberger, *Il narcisismo*, Bari, Laterza, 1977 (Paris, Payot, 1971).

flessiva appare singolarmente riproposta da quel secondo testo nel testo che sono le fotografie, di sé e degli altri: come istanza di ripercussione e riproposizione di una soggettività lata, sconfinante 'dannunzianamente' col tutto.

Anche in questo 'gioco sociale' – com'è concepita qui la scrittura – emerge, allora, un'idea di centralità dello stile autobiografico, per cui narrare di altri significa, in modo precipuo, reperire una collocazione spazio-temporale di sé: l'autobiografia si maschera, proprio nel riflettersi e nel rifrangersi attraverso quegli altri, fondamentalmente in due scritture – di cui si sono già delineate le modalità di realizzazione –: l'aforistica e la parodica. Entrambe devono essere lette come strumenti retorico-stilistici di verifica e di *amplificatio* di un'entità-autore talmente ridondante da filtrare ogni fenomeno, traducendolo e trasformandolo secondo un punto di vista estremamente soggettivo: quello comico; proprio questa motivazione autobiografica mascherata riconduce, attraverso un moto quasi circolare, a quel delineato nucleo d'autore narcissico.

In riferimento a questa latente tendenza al mascheramento¹⁸, di sé e della propria scrittura, valta per tutti l'esempio dello splendido pezzo 'proustiano' *Amica ipallage* (pp. 45-48):

Solenne, in fondo a un cantico di antiche colonne, di contro all'infinito sorriso del mare e del cielo, ti rivedo, amica Ipallage, affacciato al tramonto, e nel tuo nome chiaro suona la gloriosa voce di un giovane amore (p. 48).

La celebrazione della figura retorica implica proprio la lucida focalizzazione di uno spostamento semantico e sintattico che rimanda all'«estenuante ginnastica proustiana di ricercare nelle cose, per questo stesso divenute preziose, il riflesso su di esse proiettato dell'animo nostro» (p. 45): la scrittura di sé

18. Il mascheramento, ludico e carnevalesco, rientra in modo evidente, in un'istanza ostentata anche dal corredo fotografico del testo; fin dalla copertina – che riproduce appunto un Nuvoletti mascherato – detta istanza coinvolge autore e personaggi in scena.

si riconnette, allora, ad un nucleo memoriale-autobiografico sempre 'spostato' dal luogo originario e riammesso in termini celati, tramite modalità di stile: ad esempio – lo si ribadisce –, per mezzo della misura comico-parodica.

Pur non essendo, qui, possibile per motivi di misura approfondire tale tendenza allo 'spostamento' retorico, esemplificando in modo puntuale i procedimenti stilistici a questa connessi, nondimeno si deve rilevare come essa si riverberi in un gusto insistito per lo scambio-spostamento tra ente concreto ed astratto e per un'*humour* paradossale, implicita ricerca di un *verum* anti-naturalistico ed anti-referenziale:

È la seduzione perigliosa dei paradossi, non mai esente da un brivido di verità (p. 46).

Quando, pochi anni dopo, si giunge al primo romanzo, *Un matrimonio mantovano*¹⁹, si potrà immediatamente notare come quel rutilante e mascherato soggetto-autore sia stato rigorosamente vagliato, 'represso' e irreggimentato all'interno di una griglia di controlli e di filtri che prospetteranno un narratore spesse volte onnisciente, non più totale focalizzatore della vicenda: e questo fondamentalmente perché il genere-romanzo, per Nuvoletti, sottintende un rapporto implicito con la storia e con le sue verifiche: quest'ultime imporranno diacronicamente un più calibrato 'ordine del discorso'.

Un matrimonio narra la rettilinea vicenda della nascita di un amore, di un fidanzamento e di un finale matrimonio, in un paese della Bassa Padana, di un'onesta e bella contadina, Felicità, con un modesto proprietario terriero, il Lisander, nel fatidico anno 1912 – fatidico, come si è già accennato, per

19. Il romanzo esce in prima edizione a Vicenza nel 1972, per i tipi di Neri Pozza. Per i nostri rimandi, si cita il testo da 'I libri Pocket' Longanesi (Milano, 1974); altre edizioni apparvero ancora presso Longanesi (Milano, 1982) e Mondadori (Milano, 1983), a testimoniare, lungo l'arco di un decennio, un singolare successo di pubblico.

Non si sono verificate varianti nel passaggio dalla prima edizione vicentina a quella qui utilizzata.

l'inevitabile rimando a scansioni temporali contigue alla biografia dell'autore –, tra la serenità e gli entusiasmi di un'età giolittiana euforica per la «vittoriosa campagna di Libia [...] e i fantasmi della quarta sponda» (p. 72), ma descritta ormai come estremo baluardo di civiltà rispetto all'imminente catastrofe bellica che travolgerà quell'epoca e quel tempo. L'autore prospetta, allora, la trascrizione di quella dimensione *jadis*, ma a patto che la narrazione sia tesa a formulare l'insistita misura di una distanza, di una differenza: e precisamente tra quell'età mitica perduta – l'età della propria origine – ed un presente negato ad ogni significato.

Mentre si resta aderenti ad un intento puntuale e preciso di dare conto, con nomi e date, degli avvenimenti della 'storia', d'altro canto si privilegia una 'microstoria' tramite cui leggere in termini più ravvicinati le vicende, dilatando, in un certo senso, quell'orizzonte storico proprio per mezzo della focalizzazione miniaturizzata di una sezione di esso. Con modi prossimi al testo precedente – anche se qui è venuto meno l'intento, là vivo, di trasformare l'operazione narrativa in un insistito gioco sociale – permane l'intenzione di dare conto di una *querelle* coll'oggi formulata, come si cercherà di dimostrare, sia sul piano dei contenuti che su uno più spiccatamente formale.

Il testo, innanzitutto, propone un intreccio rettilineo, scandito intorno a moduli progressivi, quasi manzoniani: un intreccio che, in anni di post-neoavanguardia e di sperimentalismo, tende a sovrapporsi, con il proprio alto indice di ridondanza, alla *fabula*, cioè alla stessa operazione di codifica che il destinatario proietta sul testo. Detta sovrapposizione, tuttavia, tesa a ribadire l'appartenenza ad una precisa tradizione letteraria, non deve essere letta in prospettiva restaurativa, come allineamento all'interno di una linea di romanzo 'ben fatto', bensì interpretata alla luce della piena coscienza metaletteraria di Nuvoletti, della sua lucida attenzione ad una scansione duplice del testo: nel momento in cui si intende rendere un dovuto omaggio al nostro romanzo ottocentesco di più alta tradizione, non si è alieni dal cogliere, nella

cosciente acquisizione del lavoro sul modello e dei materiali implicati in quel lavoro, la funzione sottilmente parodico-comica che quel restauro implica; i poteri delegati al narratore, apparentemente dimidiati di tono per l'attenzione concessa a quel modello come per l'aderenza alla scansione storicizzata della vicenda, risultano allora dilatati proprio tramite l'applicazione di quella coscienza metaletteraria: tra un'età trascorsa ed i vuoti tempi presenti, come tra le forme letterarie della tradizione e quelle attuali si vengono, allora, ad instaurare puntuali elementi dialettici in cui lo scarto formale diventa la cifra di uno scarto ideologico: ancora una volta, il Nuvoletti conduce un'insistita polemica coll'oggi, a patto che quella polemica si rivesta di tratti mediati, spostati di campo anche a livello di discorso.

Così, nella dedica *Al lettore* si precisano gli elementi dell'operazione scrittoria:

Assistito dalla mia privata vocazione alla fedeltà, ho individuato nel rispetto alla storia e della cronaca la mia direttrice [...] Ne è risultato che, partito col proposito dell'operetta demologica, la penna mi è subito scivolata dal piano orizzontale del documentario a quello inclinato della memoria [...] Il lettore potrà controllare la mia fedeltà al nostro folklore riferendosi agli studi esemplari di Giovanni Tassoni (pp. 1-3).

Bilanciandosi tra una pretesa scelta di funzioni diegetiche limitate, per i motivi espressi, ed invece una gestione totalizzante del testo, per l'ostentato rovesciamento della tradizione letteraria cui si farebbe capo, il narratore si trova a rivestire i ruoli contemporanei di semplice trascrittore di una vicenda etnologica, in una serie di quadri e di situazioni legate a costumi e usi specifici e, invece, di regista in prima persona della concatenazione di quei quadri. D'altro canto, sembra evidente come il rito, il costume, sia la chiave di volta per leggere il testo stesso, in quella successione ordinata e diacronica dell'intreccio in cui i perni fissi delle stagioni, legate ai ritmi della terra ed alle vicende amorose degli uomini, scandiscono anche le pagine del romanzo: dall'inizio legato al tempo del carnevale, in cui i due giovani si conoscono solo per taciti sguardi, alla primavera, indi all'estate, ad un altro

inverno ed all'immane matrimonio risolutore in maggio, «prima dal médar» (prima della mietitura), per rispettare i ritmi lavorativi di tutti, ogni situazione rimane connessa alle fasi di un lavoro ed ai riti fissi di un tempo legato a scansioni primordiali; da *La declaración* (pp. 111-115) a «*Is parla!*» (pp. 115-116), da *Prima visita* (pp. 145-147) a *Prima notte* (pp. 179-181), i brevi e splendidi quadretti che ogni paragrafo compone con lucida arguzia e amorosa intelligenza evidenziano e sottolineano i tempi del raccolto, della vendemmia e della semina con fasi speculari ai ritmi ed alle consuetudini di costume, anche gastronomico, verso cui il narratore si mostra proustianamente attentissimo; a questo proposito, si vedano le 'liriche' pagine dedicate alle «lattughe» (pp. 11-12), al «bevr'in vin» (pp. 166-167), al «ris con la tri-düra» (pp. 172-178) che arriva al rimpianto di dover escludere dal pranzo nuziale, per motivi di stagione, i «tortei ad suca» (p. 174).

Così il rito, nei legami che implica, ingloba i rapporti tra i personaggi, appiattendone per un verso gli sviluppi psicologici e fenomenologici mentre ne allarga, per un altro, la pregnanza di significato, in un tempo bloccato nella sua eternità; il testo, d'altro canto, persegue per molti aspetti questa medesima tendenza 'eternizzante', nel proporsi come riformulazione di stadi fissi del rito stesso: i tre tempi dell'innamoramento («*is pias, is parla, j'é morós*», p. 116) che si concludono con i «due spari di schioppo» (p. 180) seguenti alla prima notte nuziale rimandano ad una scansione stereotipa, rituale appunto, dei segmenti della narrazione: non a caso quest'ultima avrà termine nello spazio diegetico immediatamente seguente quegli spari.

Allora proprio la ritualità degli eventi proietta sulla scansione storica della vicenda – che abbiamo già rilevato come puntuale e precisa – una doppia marcatura; il rito medesimo, come negazione di dinamica storica e sociale, si trova controbilanciato da una spinta contraria: il fascino del testo ha anche origine proprio da questa sua fenomenologia 'sospesa', in bilico fatale tra frattura e unitarietà, tra stasi e dialettici-

ca, nel cogliere con umbratile sensibilità le fasi estreme di un'epoca in via di dissoluzione.

Ecco che ciò che interessa Nuvoletti appare proprio connesso ad uno statuto di ambiguità, cioè alla formulazione di un codice narrativo implicitamente contraddittorio in cui i modelli testuali risultano contemporaneamente introiettati ed estromessi. Così, mentre la ricostruzione temporale viene tutta proiettata al presente – letta, cioè sullo sfondo di un'età contemporanea negata alla positività del passato –, quel medesimo passato si formula come una sorta di 'futuro alle spalle', puntualmente attualizzato nel proprio costituirsi a misura del divario, del salto di registro coll'oggi. Ne consegue che la temporalità non inerisce ad una dimensione trascorsa, ricostruita con amore ma del tutto perduta, e non si radica neppure in una presente, assunta unicamente a metro di degradazione e di perdita, bensì si formula come oscillazione, come bilanciamento tra i due poli: per questa ragione il tempo vi si prospetta come un'entità distrutta, negata dal suo stesso ambiguo porsi. In una medesima linea, occorre prestare attenzione ad evitare di leggere il recupero memoriale di quel passato come rettilinea operazione di riappropriazione e di ricostruzione, con la implicita fiducia di poterlo narrare e descrivere nel testo, dal momento che la stessa attività memoriale non si sottrae al dolore, alla negazione che pertiene – come si è già sottolineato – all'asse temporale; così, mentre i modelli di quella memoria, come frattura con la contemporaneità, da D'Annunzio a Gozzano, a Proust, risultano esplicitati, quel passato assume gli specifici tratti di un reperto, di un 'pezzo staccato' non più dialettizzabile coll'oggi; si cercherà di dimostrare, poi, come questa lucida acquisizione di quello che si potrebbe chiamare 'fattore-reperto' investa anche più specifici livelli di scrittura.

D'altro canto, questa tendenza ad esplicitare i modelli, ostentandoli simultaneamente con amore e parodia, rientra anch'essa in una linea di *querelle* ambigua col 'letterario', sotto certi aspetti 'post-modernista', proprio per la piena consapevolezza dell'impossibilità di una scrittura 'pura',

‘primigenia’: come nel rapporto già delineato tra *fabula* e intreccio si iterava ad oltranza uno schema ridondante, per accedere a significazioni ulteriori, così i modelli letterari assumono i tratti di una ri-formalizzazione, per risultare esplicitati, quindi assunti, non già in un rapporto conoscitivo di semplificazione ma piuttosto tramite uno di ri-attualizzazione.

Così ‘manzonismi’ emergono un po’ ovunque nel testo, in certe cadenze lessicali come nei ritmi, spesso ampi e ondulanti, del periodo, nell’uso di tratti di indiretto libero come nella ripresa puntuale di situazioni e motivi:

Così la poverina quasi non s’accorse della levata del telone (p. 41).

Nella veste antica della donna mantovana pareva riportare il ricordo e la grazia e l’ardore della serena temprà lombarda (p. 40).

Anche alla Felicità la notizia arrivò, portata dal fratello maggiore, il quale raccontò in casa del quarantotto che c’era da aspettarsi dopo un fatto così scandaloso: era dunque proprio il finimondo che volevano quei senza Dio, se non si contentavano di metter su la povera gente ma pure mancavano di rispetto a un gran signore! (p. 102).

una faccia chiara e liscia, di occhi e di capelli scuri, di carne più asciutta e ferma di quella descritta dal Manzoni «d’una beltà molle ad un tempo, e maestosa, che brilla nel sangue lombardo» (p. 18).

In quella notte da Innominato, l’alternarsi ora degli incubi del carcere, ora di quello delle più oscure nozze, non concesse tregua al povero giovane. Venuto giorno finalmente, il Lisander fu illuminato da un raggio della Provvidenza che gli indicava il Gaitanin [...] (p. 61).

E lei, per una volta vermiglia dall’abituale pallore, svelta in piedi col suo goffo inchino, non seppe di meglio rispondere che «Per servirla, Sior Conte». Che risposta più goffa non poteva scovare, e per mesi avrebbe dovuto arrossirne, sotto i rabuffi familiari (p. 20).

Se l’esempio manzoniano significa, come ebbe a ribadire più volte Nuvoletti stesso, il «magistero della vita», in un certo senso contrapposto al modello nieviano – mai assunto in connotazione parodica e risultante sempre molto fuso nella parola del narratore – quest’ultimo, invece, viene fatto orbi-

tare nella sfera del 'vivere la vita', con i suoi impliciti tratti di attrattiva sensuale e di fascino.

Il rimando proustiano, da parte sua, illumina a chiare lettere il salto implicito nell'operazione; se la funzione – *madeleine* assume, qui, i tratti di un alimento come il «ris con la tridüra»²⁰, operando una trasformazione parodica sul piano della qualità, ciò è dovuto al fatto che la memoria, al di là di risultare degradata, viene come trattata su un piano obliquo, spostata proprio in un'area 'padana' di sperimentazione; allora, non è l'oggetto intrinseco che eleva il ricordo, bensì il modo di trattarlo, appunto ritualizzandolo; ancora una volta, la lucida coscienza del modello implica una sua utilizzazione metonimica, dal momento che tende a spostare il significato complessivo del testo verso cifre più estese: «Il passato! parola cara e triste!» (p. 102); il testo, allora, superando obliquamente quei rimandi e quei modelli si connota dei tratti canonici del *Bildungsroman*; ma a patto che l'educazione alla vita' che implica ribalti del tutto la prospettiva temporale: il *Bildungsroman* pertiene, qui, al passato e non può in nessun caso risultare principio di trasformazione del presente. Così, in una seconda parte del romanzo²¹, la scoperta di Felicità del «rimpianto» e dello «struggimento», pur in una loro lineare formulazione, diventa la cifra di una metafora più ampia, che arriva a coincidere col testo stesso.

Anche nel tratteggiare le funzioni linguistiche relative a narratore e personaggi, si può rilevare come sarebbe semplificante scorgere solo una divisione schematica, paratattica dei ruoli concessi all'uno ed agli altri. Se è evidente, quasi ostentato, che il narratore ha assunto alcuni tratti prossimi all'onniscienza manzoniana²², sembra, d'altro canto, innega-

20. Così:

Già il bevr'in vin annunciava la finezza del pranzo, versandosi vino di bottiglia su un profumato ris con la tridüra. Come la madeleine del giovane Proust, il ricordo di questo piatto scatenerà nei mantovani vicini e lontani un turbine di sensazioni al palato, e soavi memorie nell'anima (p. 173).

21. A proposito, si confronti il paragrafo *Seconda visita* (pp. 147-149).

22. Così, quel narratore svolge una serie di funzioni, da commentatore ufficiale a

bile che una lettura di questo tipo sia pertinente solo alla superficie del fenomeno; e questo per il fatto che la vera parola fissa e solida di questo narrare pertiene unicamente alla sfera del dialetto, come segno interclassista che unifica padroni e contadini; ed è una 'lingua' che non ammette 'derivate', solida e referenziale come quel costume padano, netta e pronunciata una volta per sempre. Sarebbe interessante analizzare le forme di quella 'lingua' che salda in modi esemplari l'individualità della *parole* con la generalità della *langue*; basti, qui, rilevare come le forme dialettali, limitate spesso a singole parole o estese a unità di periodo, riformulino in termini paradigmatici quella che è già stata definita come 'funzione-reperto': esse appaiono sempre incorniciate, inscritte nel non-dialettale con una tensione marcatamente testimoniale, a indicare una differenza ed una distanza che si profila sempre più sotto il segno di una perdita definitiva; mentre quella 'lingua' diventa 'reperto', proprio per il fatto che è venuto meno un mondo ed una civiltà ad essa connessa, la funzione del narratore si articola e si diversifica, dal momento che da onnisciente passa a ricoprire un ruolo 'archeologico': essa permette, allora, che quella parola dialettale, eminentemente orale, transiti nel registro 'perenne' della sfera dello scritto, contemporaneamente salvata dalla distruzione e immessa nel cerchio del letterario. Il dialetto entra nel testo secondo vari livelli di implicazione; possiamo rilevare la pre-

giudice, da descrittore a indicatore di cose e persone, che ben esplicitano la sua onniscienza:

Curiosa società: tanto rigidamente separata in caste quanto affratellata dal costume cristiano e dalla antica pazienza contadina (p. 17).

Nota in gioventù come non avversa ai piaceri terreni, la Marchesa non aveva smesso di far parlare di sé anche come devota (p. 150).

E grosso errore sarebbe sottovalutare la saggezza della nostra gente, abituata a condursi nel suo modo ordinato con astuzia e buon senso (p. 55).

Così magramente moraleggiando l'autore si stava perdendo il passaggio dei carri in concorso (p. 77).

È un'onniscienza, questa, denotata non come un'oggettivante lente d'ingrandimento per rilevare e codificare una realtà distante; semmai, un modo che, per affetto e rimpianto, non alieni da una sensibile vena parodica, perviene alla trascrizione ravvicinata di un mondo altrimenti destinato a scomparire.

senza di forme dialettali italianate vicino a singole parole dialettali, inserite sintatticamente nel tessuto del periodo; ciò accanto a veri e propri sintagmi in dialetto, incastonati come medaglioni in un contesto di lingua normativa. Pur non essendo possibile, per ragioni di spazio, dare conto in modo dettagliato di ogni singolo livello, occorre precisare, tuttavia, che il narratore gestisce con redini salde i rispettivi ambiti di lingua e dialetto, operando in modo tale che l'una e l'altro si attivino reciprocamente producendo una serie di scarti espressivi che testimoniano un'insistita tendenza al plurilinguismo.

Ecco alcuni esempi di forme dialettali incastonate nel periodo: «*paés ad ranér*» (p. 11), «*obligasiòn*» (p. 25), «*sgalmare*», (p. 37). «*peladéi*» (p. 13); o, invece, rifuse: «Ben infiancata sui suoi diciott'anni, *l'era una bela fioëula da maridar*, che armeggiava tutto il giorno *par i mestér d'la cá*. In qualità di aiutante della madre, *risdóra* della corte, non le si confaceva più passare le serate a *scoltar le fole* nella promiscuità delle stalle» (pp. 13-14).

Non a caso, interamente dialettali sono, invece, in linea di massima, i proverbi e i motti che spesso assumono una significativa pregnanza a clausola, come a volere radicare quel sapere dialettale allargandolo verso sfere più dilatate:

«*T'at credaré mia la fioëula dal nodér*» (p. 35).

«*Chi toëuse mojér bonora, coi fioëui al laóra*» (p. 112).

S'is voeul ben, lasema chi vaga par la sò strada (p. 113).

Mésa da spos, mésa ad curiós (p. 165).

Un dialetto, questo, chiaramente ascrivibile ad un'area settentrionale, di Padania, ma con voci anche attestate nel Vocabolario del Boerio (sarebbe, ad esempio, il caso citato di «*sgalmare*», o anche di forme quali «imborezzato» (p. 125).

Il testo, d'altro canto, forniva già dalla prima edizione di Neri Pozza un *Glossario* che 'traduceva' puntualmente ogni

forma dialettale in lingua; il suo intento era lucidamente diretto a preservare contemporaneamente la pienezza cristallizzata della parola dialettale come ad esplicitarne ad un pubblico più vasto il significato. Certo un lettore 'padano' ha modo in misura maggiore di godere di questa simbiosi linguistica che, pur presente in termini considerevoli nel testo, si giova di un'armonia di impasto ricca di amore espressivo e di rara sapienza: mai inserita in modo forzoso nel testo, mai sciatta, mai ridondante quella 'lingua', oscillante tra il mantovano e il parmense (parmigiana, è ad esempio, una voce come «infiancata» (p. 13), testimoniata dal *Vocabolario Parmigiano-Italiano* di Carlo Malaspina) si configura come uno dei più significativi modelli di uso letterario del dialetto nel romanzo del nostro secondo dopoguerra.

Ma, accanto alla compagine dialettale, ecco emergere una serie di altre forme espressive che, se non pervengono allo 'scoppiettio' insistito che era proprio del *pamphlet* precedente, prospettano un vivace e reciproco salto di registri; così la Contessa, consorte del Cont Carlo, parla un italiano intercalato da francesismi²³, mentre la pia Marchesa si esprime in una lingua devozionale, ricca di stereotipi perifrasi religiose²⁴; ancora, non mancano nel testo voci connotate da una certa patina ricercata ed anche letteraria²⁵, accanto all'uso 'anticato' di epiteti (ad esempio: «occhi malinconici e dimandosi», p. 22; «dimanda onesta e riguardosa», p. 22).

Se a ciò si aggiunge la presenza di ritmi 'a campo lungo' – ascrivibili per intero al descrittivismo letterario della parola del narratore – in cui evidenti appaiono i calchi manzoniani o, in termini più lati, i rimandi alla nostra prosa

23. Così: «Siedi, Felicità, e raccontami. *On m'a dit de ton mariage*, son contenta per te. Spero che questo Alessandro meriti una sposa tanto carina. *Tu es tellement jolie...*» (p. 148).

24. Si veda, in modo specifico, a questo proposito il paragrafo *La Marchesa* (pp. 149-153).

25. Ad esempio, si veda il caso di «agucchiato» («con lo scialle della nonna tutto agucchiato di fino», p. 15): forma presente – e, forse, non di sola coincidenza si tratta – anche in un Nievo (*Voc. Battaglia*).

ottocentesca²⁶, accanto all'uso di monologo interiore e di indiretto libero²⁷, si potrà rilevare con una certa approssimazione un profilo articolato di quelle varie lingue e registri e del loro comporsi.

Le categorie dello 'sperimentalismo' e del 'pluristilismo', pur inserite all'interno di una vasta linea lombarda, in questo Nuvoletti dei primi anni Settanta, devono allora essere lette tenendo presente la molteplicità e la contraddittorietà del *ludus* diegetico ad esse sotteso; inverata e, contemporaneamente, parodiata quella scrittura si prospetta, allora, secondo le medesime dimensioni che investono il livello 'storico' della vicenda: entrambe perseguono l'intento di accostarsi alla trascrizione della realtà optando per una serie di interventi metonimici, spostati di segno, che, tramite focalizzazioni laterali, lavorano sui modelli per trasportarli interamente nell'ottica individuale, la sola, quindi, veridica, di un insieme sociale.

Il romanzo seguente, *Un adulterio mantovano*, che uscì presso Mondadori nell'81²⁸ riscuotendo un tale successo di

26. Così:

Si apriva, il nostro paese, in una terra di fiumi, di stagni e di acquitrini che le continue bonifiche redimevano. Fra gli alti pioppi si alzavano i canti della antica pazienza, intrecciandosi qualche nuovo delle prime rivolte (p. 9).

E ancora:

Una campagna immersa nel silenzioso fervore delle opere; riposato paesaggio d'argine da cui per la gran distesa si possono scorgere lontani profili di monti, il Baldo e le prime cime delle Alpi discoste e nevose (p. 10).

27. Per quest'ambito i rimandi sono leggibili in direzione naturalistico-verista:

Dio non volesse il sangue; ma erano sempre disastri per i campi e le stalle, da mandare alla malora i raccolti. Si temevano le rovine che potevano derivare un po' per tutto da tali esempi. Dei contadini ci si poteva ancora fidare. Ma di quei carriolanti, di quei braccianti che uscivano all'alba per sguazzare nel fango delle bonifiche le giornate intere, sbadilando per un pezzo di pane? (pp. 97-98).

28. Qui, per le citazioni, si fa riferimento all'edizione Oscar Mondadori dell'anno seguente (Milano, 1982).

Il romanzo, primo degli esclusi tra i finalisti del premio letterario «Campiello» dell'81, fu oggetto di vivaci polemiche giornalistiche, concordi nel condannare quell'arbitraria esclusione; il pubblico, poi, da parte sua, sanzionò quel successo sottratto dalla giuria. A proposito, si vedano i seguenti articoli: A. DI GIACOMO, *Quei trecento «colleghi» del pubblico impensieriscono i letterati del Campiello*, in «Il Tempo», 7 giugno 1981; F. ROSSO, *Questo adulterio non andrà in passerella*, in

pubblico che coinvolse retrospettivamente anche il romanzo del '72, ripropone, ancora una volta, un gioco esplicito con i propri modelli letterari, trattati alla stregua di una sorta di 'lingua naturale', su cui costruire una seconda lingua 'artificiale', quella del proprio testo: l'attività si rivela ostentata, 'estroflessa', con piena consapevolezza del rapporto intertestuale e 'post-moderno' che si tende ad instaurare. E fondamentalmente duplice si mostra la modalità di quell'attività: l'una di segno affermativo, tesa a verificare in modo puntuale una ripresa ed un omaggio dovuti, implicitamente parodica l'altra, dal momento che quell'omaggio si evidenzia in termini talmente ostentati da parere ridondante.

Quelle 'lingue naturali' sono rappresentate soprattutto dai Flaubert e D'Annunzio, ma anche dai Gozzano, Stendhal e Nievo.

In prima istanza, il *bovarysme* è una cifra di lettura che assume una decisiva importanza per decodificare il testo nel suo insieme e, in special modo, la figura della protagonista, Francesca. Ma, vediamo, in sintesi, alcuni elementi di intreccio.

Con questo romanzo si è passati dalla sfera rurale del primo, in cui le uniche due classi sociali rappresentate erano la contadina, da una parte, e la nobiliare dall'altra, ad un'ambientazione cittadina, prettamente mantovana, in cui la classe emergente risulta essere la borghese: questo passaggio di *status* implica una mutata prospettiva di sguardo sulla protagonista, come nei confronti dell'"habitat" che la circonda, in cui sembrano attenuate le distanze diegetiche tra autore e personaggio e, di conseguenza, risultano sensibilmente diminuiti, da parte dell'autore stesso, gli atteggiamenti parodico-ironici riguardo alla materia narrata. La bella Francesca, sposata ad un rispettabile professionista, Ernesto, nutre nei con-

«Stampa Sera», 8 giugno 1981; L. TALLARICO, *Autori nuovi al «Campiello», ma la letteratura è un'altra cosa*, in «Il Secolo d'Italia», 16 giugno 1981; Neri Pozza, *Rifacciamo il Campiello*, in «Il Gazzettino», 17 giugno 1981; A. FRASSON, *Inchiesta. La critica italiana giudica la manifestazione*, in «Il Gazzettino», 5 settembre 1981.

fronti del marito, che la adora, un sottile sentimento di insoddisfazione, dovuto al felice, per molti versi, ma piatto e scontato *ménage* coniugale. Perduto un bimbo per difterite, all'inizio del romanzo, la protagonista, assidua sognatrice e lettrice di romanzi francesi del secondo Ottocento, si compiace di sfoggiare abiti e cappellini, sfogando la propria irrequietezza nel passeggio cittadino, tra l'ovazione generale della popolazione maschile, in estasi dinanzi a lei. Ma di fronte al conte Vezio, un conturbante *viveur* che adotta stilemi prettamente dannunziani, Francesca, sedotta dal fascino e dall'imprevedibilità di lui, si trova a poco a poco coinvolta in una passione che le ridarà quella voglia di vita e di piacere ormai assopite; quella passione giungerà ad attivare anche il suo monotono rapporto coniugale. Quella felicità incosciente, quasi senza colpa per l'immediatezza e la naturalità dei sentimenti descritti, sarà troncata dall'imminenza del primo conflitto mondiale, mentre la donna si troverà ad attendere un bimbo ed a scegliere, in prospettiva, la sicurezza e la continuità del legame legittimo.

Come si accennava, il mondo borghese di Francesca e quello aristocratico di Vezio, rispetto cui il narratore non si colloca più in termini di onniscienza – come si era spesso verificato nel romanzo precedente –, bensì si accosta in modi laterali, ponendosi 'al fianco' del personaggio stesso, focalizza una funzione diegetica che tende a dare parola al singolo personaggio mentre attutisce la volontà espressiva del 'coro', così evidenziata nel testo del '72.

Francesca, ad esempio, è un vero e proprio personaggio, amato e descritto con assiduità in tutti i suoi atteggiamenti e modi; esso rispecchia in termini quasi speculari l'amore descrittivo nutrito per la città, Mantova appunto, entro cui la donna vive e si muove, cammina e ama, come fosse una creatura della città stessa, una sua anima: le strade, le mura, le piazze di quella città vengono attivate da quella bellezza muliebri che, a sua volta, trova in essa lo scenario su cui proiettare la propria passione: basterebbe citare uno dei tanti passi in cui si descrivono con perizia e amore gli abiti inizio-secolo

di quella donna, il suo gusto aristocratico di fondere colore con colore, slancio di linea con mollezza di tessuto e, intorno, l'austerità e l'eleganza 'urbane' di una città anch'essa aristocratica nella sua sobrietà. Quella figura di donna diventa nel testo una vera e propria proiezione di eterno femminile, singolare fantasma di sensualità e di erotismo; gli iterati atti sessuali compiuti vengono sempre trascritti con singolare piacere della parola e della descrizione, ma tenuti decisamente lontani da notazioni realistiche, come proiettati in un ambito di *décor*, attenuati e velati in modi quasi gozzaniani. Quell'amore che in *Un matrimonio* era tutto prospettato nella direzione dei costumi e degli usi di un 'coro', qui invece inerte ad una figura femminile, ma a patto che essa si carichi dell'amore per un'intera città, nella stagione splendida dell'inizio del secolo. Identica, invece, qui e là, è la collocazione degli eventi, in piena età giolittiana, mentre anche più puntuale si situa il rimando continuo alla dimensione storica che incombe, dai riferimenti al 'suffragio universale' (p. 96) e agli scioperi socialisti (pp. 29-30), alla conquista di Tripoli (p. 30) e all'interventismo (p. 187); ci troviamo, allora, ancora una volta, al limite di una temperie storica e sociale che prelude ad un rovesciamento totale; ed, ancora una volta, quella risoluzione storica troverà, a livello testuale, un puntuale rimando nella definizione di un rapporto amoroso; tutta la dinamica del romanzo, il cui intreccio si rivela più 'eccitato' rispetto al precedente, appare ancora connessa ad una fase di equilibrio instabile, in uno *status* in bilico, pronto a trapassare nella catastrofe: questa precarietà si rivela, allora, l'unica condizione possibilitante e possibilitata ad essere trascritta in racconto.

D'altro canto, che il romanzo sia un testo esplicitamente trascritto su altri testi si evidenzia nei rapporti tra i personaggi e nella scelta da essi compiuta dei rispettivi *côtés* letterari. Se Vezio recita D'Annunzio (p. 110), legge *The portrait of Dorian Gray* e *A rébours* (p. 119), ascolta Ravel e Debussy (p. 119), vorrebbe vivere «nell'aura di Andrea Sperelli» (p. 165) e cita Piero Maironi e Jeanne Dessalle (p. 86) di fogaz-

zariana memoria, Francesca, da parte sua, si incarna in Isabella Inghirami (p. 110), mentre il probò consorte Ernesto, escluso da questa eletta schiera, predilige «un polpettone ottocentesco, cavallo di battaglia di tutte le filodrammatiche» (p. 113) come *Madame Sans Gêne* del Sardou: essi vivono un romanzo già scritto, già codificato, nel momento in cui si muovono all'interno di rimandi letterari puntualmente verificabili, mentre costruiscono la propria sagoma diegetica sulle tracce di quegli stessi rimandi; e appare evidente, allora, come questa *mise en abyme* sposti l'inquadratura di quei rapporti al di là di una collocazione ingenuamente letterale, nella misura in cui situa quelle stesse sagome in una serie di citazioni di secondo grado: ancora una volta, la culta trascrizione narrativa di Nuvoletti opera sul doppio, esplicito registro del modello e del gioco con esso.

Per quanto concerne la sfera linguistica, nel testo appare attenuata quell'insistita tendenza, in precedenza ostentata, a formulare un dialetto come 'reperto', incastonandolo nelle forme in lingua; qui ci si muove all'interno di una specie di *koiné*, in cui spesso i termini dialettali appaiono fusi con quelli italiani o, talvolta, giustapposti²⁹. Certo, voci e forme dialettali non mancano («strogoto», p. 148; «bàgole», p. 165; «bügandere», p. 186; «andar a smojar», p. 30; «cal demoni d'l'automobil», p. 145), come non sono venuti meno i francesismi specialmente in bocca alla provinciale amica di Francesca, Yvonne (la quale «si riteneva una specie di consolessa francese nel ducato dei Gonzaga», pp. 72-73).

Francesca, da parte sua, percepisce con acume tutto il versante ideologico che la scelta linguistica implica, proprio nel momento in cui, affascinata dalla parola 'letteraria' di Vezio, dai suoi «fraseggi dannunziani» (p. 114), è importunata dagli stilemi scontati e provinciali del marito Ernesto:

Ah! la solita zuppa delle frasi fatte, modi di dire, storielle, ritornelli, pro-

29. Come nel seguente esempio, sulla bocca della serva devota Deifobe: «Che già insomma, si figuri lei, che anche gavevo presia e via scorrendo» (p. 66); ecco che i due registri divaricati, una volta accostati, postulano l'insorgenza del comico.

Ilaria Crotti

verbi, maledetti proverbi. I motti sul tempo, l'età, i santi, le stagioni, sui numeri della tombola, sempre quelli, ripetuti cento, mille volte, come se potessero essere divertenti» (p. 54).

E ancora:

Come poteva accogliere certe galanterie del buon Ernesto, non dimentico della sua ispirazione rurale, che quando era proprio di buon umore, le canticchiava, e pure con una bella voce, e l'aria allusiva, il ritornello popolare: «Oh bella mora se vuoi venire...»? Quel termine «mora» per lei gloriosamente bruna, e l'allusione, la facevano rabbrivire (p. 55).

L'autore dimostra, ancora una volta, di avere piena consapevolezza che la scelta linguistica si radica non solo nella voce del personaggio ma nel suo stesso corpo, per divenire un'istanza fondante di esistenza. Così, quel suo gestire le varie partiture di quelle voci implica anche la lucida consapevolezza che non sopravvive più, a questa altezza, un'unica, vera e autentica parola dialettale, valida per ogni classe sociale – come si era verificato per *Un matrimonio* – ma che è subentrata una plurivocità, come segno del contraddittorio e del molteplice, foriera di fratture anche storiche e sociali.

Quell'attenzione amorosa che Nuvoletti ha dimostrato, qui come nel romanzo precedente, per i dati del costume, della moda e della cucina, intesi, in senso lato, come proiezioni di cultura, si è rivolta anche recentemente, verso questi settori, in iniziative editoriali che lo hanno visto attivo prefatore e curatore di testi.

Per concludere questo breve profilo si segnalano i seguenti contributi, che rivelano, pur nell'esiguità della pagina, un singolare *décor* formale ed un culto squisito per la parola: in *Vestire una bambina* (Milano, Idealibri, 1985), composto in collaborazione con Clara Nuvoletti Agnelli, si percorre un itinerario ideale di moda che coincide con una sorta di ritualità legata a ricorrenze e festività; in una stessa linea si situa la presentazione (*Elogio della ... follia della cravatta*) al volumetto *Elogio della cravatta* (ivi, 1982), con testi di Mariarosa Schiaffino e Irvana Malabarba ed una seconda, relativa a *Signori, le scarpe!* (ivi, 1985), dal titolo *Elogio della scarpa*, il cui testo è redatto da Irvana Malabarba.

Giovanni Nuvoletti Perdomini

Si indicano, inoltre, le pagine introduttive allo splendido volume fotografico di Beppe Zagaglia *Desir di ... Mantova* (Modena, Artioli Editore, 1987) che testimonia, ancora una volta, un amore per una città sentita come parte inscindibile della propria esistenza: un'attenzione che si era, del resto, già compiutamente espressa anche nel supplemento alla rivista «Weekend» (maggio 1982), dal titolo *Mantova*. Infine, ecco la prefazione al volume *Tavole eccellenti* (Milano, Franco Maria Ricci ed., 1987), vera e propria passerella di firmate confessioni gastronomiche.

Ilaria Crotti

BIBLIOGRAFIA

TESTI

- Gardenie e caviale*, Milano, Aldo Martello Ed., 1968.
- Un matrimonio mantovano*, Vicenza, Neri Pozza, 1972; Milano, Longanesi, 1974; Milano, Mondadori, 1983.
- Un adulterio mantovano*, Milano, Mondadori, 1981; ivi, 1982 (I° ed. Oscar).
- Elogio della ... follia della cravatta*, in Mariarosa Schiaffino – Irvana Malabarba, *Elogio della cravatta*, Milano, Idealibri, 1982, pp. 6-17; 1987⁵.
- Elogio della scarpa*, in Irvana Malabarba, *Signori, le scarpe!*, ivi, 1985, pp. 6-15.
- C. NUVOLETTI AGNELLI – G. NUVOLETTI, *Vestire una bambina*, ivi, 1985.
- B. ZAGAGLIA – G. NUVOLETTI PERDOMINI, *Desir di ... Mantova*, Modena, Artioli Editore, 1987.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- U. BONAFINI, *La contestazione di Giovanni Nuvoletti*, in «Gazzetta di Mantova», 10 agosto 1968.
- S. ARMELLINI, «*Un matrimonio mantovano*», in «La Provincia», 21 giugno 1972.
- E. SICILIANO, *Un matrimonio mantovano*, in «Il Mondo», 14 luglio 1972.
- I. DE FEO, *Un amore di ieri*, in «Radiocorriere TV», n. 29, 16-22 luglio 1972.
- I. PRANDIN, *Un amore etnologico*, in «Il Gazzettino», 28 luglio 1972.
- L. VOLPICELLI, *Giovanni Nuvoletti. Un matrimonio mantovano*, in «Nuova Antologia», agosto 1972.
- G. MIAZZI, «*Un trimonio mantovano*» colore e tradizione locale, in «Gazzetta di Parma», 18 agosto 1972.
- G. COSTANTINI, *Un matrimonio mantovano*, in «Messaggero Veneto», 19 agosto 1972.
- P. M. PASINETTI, *Un matrimonio 1912*, in «Corriere della sera», 20 agosto 1972.
- C. MARABINI, *Matrimonio mantovano*, in «La Nazione», 23 agosto 1972.
- G. NOGARA, *Storia d'amore ai primi del '900 nell'Italia governata da Giolitti*, in «Gazzetta del Popolo», 6 settembre 1972.
- C. SANTAGADA, *Matrimonio mantovano*, in «Il Piccolo», 15 settembre 1972.
- F. GIANNESI, *Felice debutto a sessant'anni nel mondo della narrativa*, in «L'Eco di Bergamo», 20 settembre 1972.

Giovanni Nuvoletti Perdomini

- T. RICHELMY, *Love story italiana di sessant'anni fa*, in «Stampa Sera», 22 settembre 1972.
- A. MARCHETTI, *Con il suo «Matrimonio mantovano» Nuvoletti ha sposato la nostalgia*, in «Il Piccolo», 29 novembre 1972.
- W. ROSSANI, *Una storia pulita*, in «L'Osservatore Romano», 18 aprile 1973.
- I. PRANDIN, *Mantova si specchia in quel romanzo*, in «Il Gazzettino», 7 maggio 1981.
- C. LODI, *Giovanni Nuvoletti con «Un adulterio mantovano» si riconferma un inventore di rara umanità*, in «Gazzetta di Mantova», 13 maggio 1981.
- R. BERTACCHINI, *Sensata e nostrana Bovary*, in «La Notte», 13 maggio 1981.
- G. MASSARI, *Quando l'adultero è un gentiluomo*, in «Il Giornale», 26 maggio 1981.
- G. BÁRBERI SQUAROTTI, *D'Annunzio vitellone seduce la Bovary padana*, in «Tuttolibri», ins. red. de «La Stampa», 30 maggio 1981.
- G. NOGARA, *Belle époque in provincia*, in «Il Tempo», 30 maggio 1981.
- A. BEVILACQUA, *Romanzo ma anche libretto d'opera*, in «Corriere della sera», 31 maggio 1981.
- G. ZIANI, *Un adulterio mantovano*, in «Il Piccolo», 3 giugno 1981.
- G. MARCHETTI, *Adulterio mantovano: con grazia e perfidia*, in «Gazzetta di Parma», 4 giugno 1981.
- G. PANDINI, *Un adulterio mantovano*, in «La Provincia», 5 giugno 1981.
- M. BAUDINO, *Adulterio mantovano*, in «Gazzetta del Popolo», 11 giugno 1981.
- V. SPINAZZOLA, *C'è tanta moralità in quell'adulterio*, in «L'Unità», 25 giugno 1981.
- C. MARABINI, *Solo un bacio (ma che stile)*, in «Il Resto del Carlino», 27 giugno 1981.
- E. BIAGI, *Madame Bovary abita a Mantova*, in «L'Europeo», 29 giugno 1981.
- F. MEI, *Stampa d'epoca con signora*, in «Il Popolo», 15 luglio 1981.
- D. PORZIO, *Un adulterio mantovano*, in «Panorama», 24 luglio 1981.
- B. RISALITI, *Il sofferto cammino d'un adultero nella Mantova della «belle époque»*, in «Gazzetta di Parma», 1 settembre 1981.
- I SCARAMUCCI, *Giovanni Nuvoletti*, in «Il Raguaglio librario», settembre 1981.
- L. VOLPICELLI, *Un adulterio mantovano*, in «Il Giornale d'Italia», 13 settembre 1981.

Ilaria Crotti

- M. ROMANO, *Una Belle Epoque con i sapori della provincia*, in «Tuttolibri», ins. red. de «La Stampa», 20 febbraio 1982.
- G. DE RIENZO, *Una storia d'amore svelta e allegra*, in «Famiglia Cristiana», 4 aprile 1982.
- C. SGORLON, *Marcia nuziale*, in «Il Giornale», 16 aprile 1982.
- S. CARONIA, *Giovanni Nuvoletti*, in G. Mariani e M. Petrucciani (a cura di), *Letteratura Italiana Contemporanea*, vol. IV/2, Roma, Lucarini, 1987, pp. 451-453.