

MARGINI

Alejandro Patat
COSTELLAZIONE ROVANI. *CENTO ANNI*,
UN ROMANZO ILLUSTRATO
Pacini Editore, Ospedaletto-Pisa 2021, pp. 538

Francesca Puliafito
UN MOSAICO DI FONTI. *CENTO ANNI*:
LA STORIA SECONDO ROVANI
Interlinea, Novara 2020, pp. 223

Due nuovi studi sul romanzo più importante di Giuseppe Rovani vanno salutati con favore: Rovani è scrittore complesso la cui storia biografica, più interessante dell'aneddotica che lo riguarda, andrebbe proposta e affrontata in parallelo se non successivamente alla lettura dell'opera. Il personaggio dell'estroso scapigliato, reso memorabile per merito e insieme demerito di Dossi in *Rovantiana* e *Note azzurre*, fa ancora fatica a lasciar spazio allo scrittore. Né Beniamino Gutierrez con la non sempre impeccabile edizione del 1934 dei *Cento anni*, vera enciclopedia critica con immagini, spesso saccheggiata dai rovanisti, ribaltò la visuale. Le numerose pagine critiche che si sono affastellate più o meno ripetitive nel tempo, già oggetto di un utilissimo saggio di Alejandro Patat (*Il punto su Rovani. Nuovi percorsi critici 1994-2020*, in "Rivista di Letteratura italiana", XXXIX (2021), 1), sono meritoriamente censite per quanto riguarda il rapporto dello scrittore con la storia nell'accurata *Ricognizione bibliografica* che chiude il volume di Francesca Puliafito.

Entrambi questi documentati studi si concentrano sui *Cento anni*, senza rinunciare a incursioni nel percorso dello scrittore e a raffronti con opere italiane e straniere coeve. In modi diversi lo collocano nel periodo storico, artistico e politico che lo vide, per dirla col Tommaseo, «testimone non inerte» del suo tempo.

Patat si occupa con finezza dell'edizione dei *Cento anni* del 1868-69 e segnala la scarsità di testimonianze sul ruolo dell'autore nell'edizione illustrata, problema che riguarda non solo Rovani, che verosimilmente collaborò all'aspetto figurativo del suo romanzo ignorando le riserve espresse da Tenca, ma centinaia di romanzi tra Sette e Ottocento. L'indagine sugli studi recenti e in corso è ben documentata a vasto raggio a cominciare da *Un romanzo per gli occhi* di Daniela Brogi e dagli studi di Valentino Scrima; ugualmente seguite sono le riserve critiche che seguirono il romanzo: epigono di Manzoni, pubblicista prestato al romanzo storico, estroso eru-

dito, fino ai raffronti sminuenti con Nievo, scrittore per il quale sarebbe invece opportuno riconsiderare le convergenze. Di notevole interesse sono le pagine sugli illustratori e incisori e sui loro diversi stili e tecniche, da Giulio Gonin figlio di Francesco, illustratore principale dei *Promessi sposi*, a Giulio Gorra, Luigi Borgomainerio e Ambrogio Centenari. Le pagine sul ruolo dell'editore nella composizione finale del testo per il rapporto tra codice alfabetico e codice visivo aprono a una lettura arricchita e spostata anche sul piano simbolico. A nostro avviso le illustrazioni e il loro equilibrio nel testo, rimarchevoli ed efficaci pur non all'altezza di quelle dei *Promessi sposi*, non sempre fanno risaltare la potente *vis comica* del romanzo come per la sequenza degli svenimenti a catena inaugurata da Ada e dalla sua amica Crivello, rapita per errore insieme a lei dal Galantino, o per la scena finale del Baroggi che acceca il lubrico Conte B...i responsabile della morte di Stefania Gentili: troppo esagerata e paradossale per non mettere in sospetto. La descrizione dell'intero corpus delle immagini è rivelatrice di una sicura conoscenza dello studioso attento a tutto, dal frontespizio ai *fleurons*, i *culs-de-lampe*, i capilettera, le illustrazioni *en plein page* del Galantino e di Donna Clelia o le due piccole vignette all'interno dei capitoli. Pur non del tutto integrate nel testo, sono immagini che concorrono alla coerenza narrativa quando non sono veri e propri interventi metanarrativi e il lettore diventa anche spettatore in una sorta di *sequel* tratto dalla storia.

Patat affronta molti nodi teorici a partire dai diversi piani narrativi e dall'allegoria sociale enfatizzata dalle immagini, tocca i rapporti con Manzoni, Nievo, Balzac, Sue, Voltaire, o con figure che entrano come personaggi nel romanzo come Pietro Verri, Foscolo e Parini; segue il punto di vista di Rovani sul mondo artistico e sociale, sul concetto stesso di Storia e di vero storico. Infine, i sunti dei diversi periodi storici che aprono i capitoli del libro sono utile guida a questo romanzo amabile nel quale è facile perdersi: «Una storia nel tempo e sul tempo», come conclude lo stesso Patat.

Su altro versante di sicuro interesse la sistematica indagine di Puliafito sulle fonti storiche e saggistiche che stanno alle spalle dei *Cento anni* consultate dal "romanziero archivista" dalla sua postazione di impiegato alla Biblioteca Braidense. Rovani vi attinge per i contesti storici e per le molte digressioni: queste ultime a volte utili riempitivi "alimentari" per un romanzo che nasce a puntate nelle appendici della "Gazzetta di Milano", a volte scarti laterali

figli di una compulsiva curiosità per il dato inedito funzionale alla ricerca di una verità storica complementare a quella ufficiale. Le consultazioni d'archivio più o meno occasionali obbediscono a un criterio enciclopedico e a intuizioni suscitate dai documenti utili all'evoluzione dei personaggi: la *Miscellanea* del frate Benvenuto Silvola, di cui Puliafito offre in *Appendice* la trascrizione di tre relazioni, è sicuramente una delle fonti più consultate dallo scrittore per la digressione su Donna Paola Pietra e, insieme alla *Memoria del Verri*, per la "Ferma del tabacco" che dal VI Libro accende una catena di vicende legate tra loro. Prerogativa dello scrittore è quella di contaminare diverse fonti storiche e cronache: Puliafito si muove con sicurezza in questo eterogeneo mosaico, come per il *Diario politico ecclesiastico* del Mantovani confrontato con la copia di Francesco Cusani per la seconda parte dei *Cento anni*; dà conto con finezza delle memorie storiche che Rovani fa dialogare tra loro utilizzandole e ricontestualizzandole in funzione del giudizio sugli eventi, come avviene per l'eccidio del ministro Prina che qui occupa un intero capitolo. Tra i modelli per il tema della giurisdizione settecentesca, posto preminente occupa la manzoniana *Storia della Colonna Infame*, che Rovani segue per la ricerca del vero storico perseguita con vera passione pur con ben diversa perizia. Rovani non va inserito nella schiera degli epigoni di Manzoni, semmai va segnalata la sua (e di Nievo) coraggiosa scelta di una diversa prospettiva narrativa puntata sul paesaggio umano e terreno che esclude la provvidenza.

Si potrebbe continuare a lungo seguendo le precise indicazioni della studiosa legate a personaggi ed episodi e alle loro fonti, ma è più interessante qui riconoscere con lei che la musa storica di Rovani è una musa popolare che non ama una erudizione fine a sé stessa, è nemica di giudizi definitivi o di personaggi univoci: si muove con funambolica perizia tra verità storica e fantasia romanzesca.

Quanto a chi scrive e molto ha imparato da questi due lavori, resta la vecchia tentazione di vedere in Rovani un archivistista un po' complessato che voleva essere storico e invece era un vero scrittore umorista.

Bruno Quaranta
LE NEVI DI GOBETTI
Passigli Editori, Firenze 2020, pp. 136

Uscito alle soglie dell'anno, il 2021, che celebra la ricorrenza dei 120 anni dalla nascita di Piero Gobetti, il libro di Bruno Quaranta a lui dedicato arricchisce la lista delle pubblicazioni apparse nell'occasione ma, per la singolarità del suo principio costruttivo, si presta a essere letto, oltre che come voce della bibliografia specifica su Gobetti, come esempio di un inusuale modo di raccontare. Un modo che, per la sua particolarità, si distingue tra i tanti che tendono oggi a modificare e ridefinire confini e paradigmi della narrazione sull'onda di un uso sempre più frequente e svilito del termine.

Il libro, smilzo ma densissimo per l'alta concentrazione di dati che le sue pagine racchiudono, è una biografia, pur non conforme ai tratti tradizionali del genere. C'è dentro tutto quello che si sa e si deve sapere sulla figura di Gobetti: politicamente, la sua tragica vicenda di antifascista; culturalmente, le sue leggendarie iniziative di promotore di riviste cardine nel panorama novecentesco; editorialmente, la fondazione di una casa editrice e la prima pubblicazione di *Ossi di seppia* di Eugenio Montale; privatamente, gli affetti familiari, gli incontri e le amicizie. L'intera vita (e molto altro: le voci di chi ne ha reso poi testimonianza e ne ha raccolto l'eredità) è presente nel libro, ma il resoconto dell'intensa e breve esistenza non avviene in forma di ricostruzione biografica lineare convenzionalmente condotta, bensì convogliandone i punti salienti nel racconto dell'ultimo viaggio che Gobetti compie il 3 febbraio 1926 da Torino a Parigi: l'intero vissuto viene evocato nell'arco del tragitto che Gobetti fa in carrozza dalla sua abitazione torinese di piazza Arbarello alla stazione di Porta Nuova e da lì in treno per raggiungere Parigi, dove morirà il 15 febbraio in seguito all'aggravarsi delle sue condizioni di salute a causa delle percosse inflittele dai fascisti. La scelta del viaggio, che per sineddoche canonica simboleggia quello più ampio della vita – di cui viene però a risaltare in tal caso la brevità –, detta la partitura strutturale del libro con le tappe dell'attraversamento della città (*Sulla botte di vetro*) e lo spostamento in treno (*L'ultimo treno*), cui seguono i capitoli sui giorni parigini (*Parigi degli addii*) e sulla sopravvivenza, dopo la scomparsa di Gobetti, del suo insegnamento e della sua memoria

(*Il mio giorno non è passato*). E raccontare l'esistenza complessiva di Gobetti a partire dal suo segmento conclusivo significa per Quaranta porsi consapevolmente nel punto da cui guardare come essa si presenta se osservata dalla fine, assumendo il punto di vista di chi fa scorrere tutto il passato *à rebours* sentendo di non aver «amato mai tanto la vita» per la cognizione dell'impossibilità di un futuro, verso il quale si protende invece con slancio progettuale l'ignaro Gobetti nel suo voler raggiungere Parigi. Nell'aprire la sua valigia dei ricordi, l'attenzione amorevole e intensamente partecipe dello sguardo di Quaranta sulla sua vicenda umana, predestinata a un'innaturale interruzione, carica il viaggio – come in un romanzo – di un inconscio e sotterraneo presagio della fine. L'accelerazione che il destino imprime alla sua corsa contro il tempo e contro il prematuro calare del sipario corre sul filo di un connotato, la gioventù senza un avvenire anagrafico, di cui sono espressione simbolica il concreto fervore e l'esuberanza dell'attivismo. Non a caso il dato reale dell'età, più volte sottolineato in testimonianze e riflessioni critiche (ne decifra ad esempio il significato Franco Venturi), non è tralasciato da Quaranta, che accompagna affettuosamente Gobetti sposando la trepidazione delle parole vergate dalla moglie Ada durante il suo viaggio in treno: «Ti seguo nel carrozzone oscuro, nella notte, col mio pensiero profondamente amante» (p. 91). Ed è Ada ad annotare e commentare nelle lettere al marito le neviccate torinesi che punteggiano i momenti drammatici della loro storia, e che Quaranta richiama nel bel titolo *Le nevi di Gobetti*, metafora sia di pietosa dolcezza sia di inesorabile gelo, aprendo poi il libro con l'ultima – nel giorno della partenza per Parigi, il 3 febbraio 1926 – descritta da Ada con intuizione premonitrice della imminente tragicità: «Nell'ora in cui tu sei partito, una nevicata fitta, bianca, improvvisa. Quasi avesse voluto, gelida e chiara, irridere un poco lo strazio della separazione» (p. 10).

La costruzione del libro scaturisce dal complesso montaggio, nelle singole sezioni, delle parole con cui le figure che sono state, nella realtà e nei loro scritti, in relazione con Gobetti, o vengono a lui collegate da Quaranta, annotano, commentano, interpretano gli eventi, le tappe, gli incontri appuntati nella stringente concatenazione espositiva del volume, il cui nastro si snoda affidato quindi, anziché al racconto diretto dei fatti, alla embricata mediazione (anche di secondo grado) di un fitto insieme di fonti e citazioni incrociate. Viene così a comporsi, col mosaico di un procedimento

a intarsio, una narrazione corale di tessitura, e scrittura, altamente letteraria che, per ritmo serrato e unitarietà, si fa leggere tutta d'un fiato. È la natura detritica delle moltissime citazioni intrecciate nel libro, evidenza, con l'amore di Quaranta per il dettaglio, quello per la ricerca di un quid rivelatore che adotta il criterio della massima pertinenza nei coinvolgimenti per vicinanza o contrapposizione (ad esempio, per quest'ultima: a Gozzano per Antonicelli; a Pavese per Bobbio) – anche in quelli meno scontati (ad esempio Malaparte) –, senza nemmeno rinunciare però all'evocazione di addendi insoliti e lontani, prelevati dal corredo delle simpatie personali (ad esempio Ariosto e Leo Chiosso). Proprio la minutezza delle citazioni, in quanto schegge preziose di difficile individuazione estratte dal corpo maggiore cui esse rimandano, come fa sempre un frammento rispetto all'interezza di un insieme, evidenzia la conoscenza profonda di una sorprendente mole di documentazione. Enorme e meticolosa, la massa di informazioni viene esaltata nella sua estensione e padronanza dalla pluralità delle voci convocate sulla pagina come un grande flusso di pensieri mescolati, quale si confà a una temporalità che non si dipana in ordinata successione cronologica ma contamina tra loro le sue differenti fasi nella rielaborazione dell'interiorità.

A innescare la combinazione simultanea dei vari elementi, biografici, culturali e testimoniali, provvedono nella prima parte del libro i luoghi della città che Gobetti attraversa nel tragitto verso la stazione e che danno ciascuno il via a una folta catena di associazioni inanellando, insieme al riaffiorare delle esperienze (ad esempio quella di critico teatrale), i molteplici accostamenti che fanno sfilare, tutte con le loro parole, una folla di presenze (ad esempio Solari, Casorati; se ne aggiungeranno poi molte altre: Einaudi, Allason, Carlo Levi...). Nell'attaccamento al luogo, habitat e imprinting di Gobetti, che fa da abbrivio e collante alle rievocazioni, Quaranta proietta pure il proprio legame di affezione al territorio piemontese – e di conoscenza della sua geografia, e mitografia culturale, con i suoi protagonisti e la sua storia – creando un gioco di rispecchiamento, per l'appartenenza al comune cosmo della città, e di riconoscimento nella sua identità e nella sua anima. Nell'affinità di *mindscape*, il libro risulta un ritratto duplice: di Gobetti e dell'autore.

Il libro, originale e inimitabile, oltre che per impianto e tecnica narrativa, per la quantità dei dati sciorinati – esito palese e colto

della sedimentazione di un lungo lavoro culturale non certo attingibile per le vie spicce della consultazione a clic –, lo è altrettanto per il sentimento che lo rilega: ne discende, o lo innerva, un'inedita modalità di raccontare, tra critica e narrativa, a metà strada tra il dettato storico da un lato e una scrittura romanzesca che del primo nulla disperde o trascura, dall'altro. Pur non semplice da classificare, l'anomala casella occupata dal testo si può segnalare quale involontaria e innovativa risposta al serpeggiante interrogativo sul "come raccontare" che ormai pervade l'attualità, come attesta la diffusione dei termini "narrazione" e "narrativa" fuori dai confini del loro ambito d'origine e pertinenza prevalentemente letterarie: il loro utilizzo esteso, usualmente applicato all'atto descrittivo di eventi di cronaca o quant'altro, indica l'importanza che si viene sempre più attribuendo alla procedura espositiva e all'effetto che da essa ci si attende. Della serie di competizioni innescate per ottenere il primato del narrare, il libro atipico di Quaranta risolve felicemente quella di una pubblicità che recita «La storia è il più appassionante dei romanzi». Il suo racconto, poetico e allusivo fin dal titolo, commovente per il lettore, concilia i due fronti della Storia e del romanzo: senza allontanarsi dal piano delle notizie tipico del primo, lo anima con il tocco della passione e l'additivo dell'emozione, più consoni all'altro. Appare così in linea con l'invito rivolto a suo tempo da Carlo Emilio Gadda alla piatta narrazione delle scritture neorealiste: trasmettere «una tensione tragica» e sensazioni vive, in modo da far risultare l'oggettività non il «corpo morto della realtà», il mero «residuo fecale della storia», ma una realtà che palpita, con le «ragioni o le irragioni del fatto», delle emozioni sottostanti.

ALBA ANDREINI

Ennio Flaiano
TEMPO DI UCCIDERE

a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano 2020, pp. 329

Nel 1947 la letteratura italiana registra quattro esordi notevoli. In ordine cronologico di pubblicazione, *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto, *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, *Se questo è un uomo* di Primo Levi, e

bisognerebbe aggiungere *Artemisia* di Anna Banti che per la sua autrice è un esordio ripetuto, a maggior ragione perché la prima stesura manoscritta del romanzo è andata distrutta nel 1944 sotto le macerie dei Lungarni minati dall'esercito tedesco in fuga. Indagine su una pittrice del Seicento, *Artemisia* è, come e diversamente dagli altri quattro libri, una conseguenza della guerra.

Berto e Flaiano, che pubblicano con Longanesi, hanno combattuto nelle guerre fasciste, e nei loro libri inventano da una lontananza geografica una guerra soltanto immaginata (Berto) o reinventano da una lontananza temporale una guerra realmente vissuta (Flaiano), mentre il partigiano comunista Italo Calvino trasforma in una fiaba di carrugi e di bosco la sua Resistenza (e, già che c'è, anche l'arsione di una nevrosi), e lo sfortunato partigiano liberal-socialista Primo Levi si inventa uno sguardo e un linguaggio che gli consentono di presentarsi come indagatore e testimone del campo di sterminio più che come vittima.

Gli esordi del 1947 sono capisaldi di una letteratura italiana di rango internazionale, e soprattutto i primi quattro hanno incontrato, quale prima quale poi, una vasta fortuna di traduzioni. Gli itinerari politici degli autori, così disparati, convergono a un traguardo comune: sono libri asciutti, sono libri della maturazione verso un'adulità non soltanto personale ma implicitamente offerta, per vie narrative e saggistiche, a un'Italia distrutta materialmente e moralmente. È notevole il fatto che Leo Longanesi, bastian contrario in politica e dappertutto, sia stato capace di stampare nel 1947 due autori, Berto e Flaiano, i quali si sono fatti maturi in una guerra sbagliata e non, come Calvino e Levi, in una guerra giusta. Soltanto con loro un ritratto dell'Italia si può dire completo: soltanto con la loro solitudine, perché nei loro libri essere adulti è sapere di essere soli, e ritrovarsi soli quando la società si dilegua.

Il discorso sarebbe lungo e qui non può essere affrontato, essendo più urgente segnalare una seconda affinità tra le opere prime di Berto Flaiano Calvino Levi che non si coglie alla loro superficie perché appartiene all'essenza ed è anzi inerente al fatto letterario in sé e per sé, a qualsiasi opera che appartenga alla grande letteratura: in ciascuno di questi libri la realtà è un sistema di segni ambigui. Fra i nostri quattro, chi vive più addentro e alla prima persona questa ambiguità è proprio l'eroe senza nome di *Tempo di uccidere* – e, di là dallo schermo della prima persona con cui ci riferisce le sue avventure, lo scrittore che lo dirige.

Tempo di uccidere è la storia di un ufficiale italiano che, nella campagna imperiale di Abissinia 1935-36, diventa stupratore occasionalmente e subito dopo assassino occasionalmente, e poi più volte ladro e vigliacco, sempre occasionalmente, e occasionalmente arriverà anche a un passo dal suicidio. Dopo un incidente di camion, partitosene tutto solo fra boscaglie, carogne di muli e sentieri non segnati, trova una radura con una pozza d'acqua e con una bellissima indigena che si sta bagnando. La trascina a un rapporto sessuale e durante la notte la ferisce per sbaglio, mirando a una belva che si era avvicinata al loro giaciglio. Non potendola soccorrere in nessun modo, decide di finirla con un colpo alla testa, che le copre, per maldestra pietà, con un velo. Più tardi saprà che il velo della donna (Mariam: ha intanto saputo o immaginato il suo nome) è lo stigma delle ammalate di lebbra; la paura del contagio, la convinzione oscillante di essersi e di non essersi contagiato, orienterà tutta la sua peripezia successiva, con due ulteriori omicidi o tentativi di omicidio, con ulteriori avventure o simulacri di avventure, con segni continui da decifrare, da violare nel loro significato, da smentire nella loro minaccia, fino a una conclusione che si sgonfia: che sgonfia di colpo l'avventura reale e mentale ma che pure lascia all'ultimo rigo un segno di possibile malattia, di un male indelebile.

Giustamente nel 1947 si registrò che *Tempo di uccidere* fuoriusciva dal clima, dallo stile neorealista, e di lì a qualche anno (1951), nel saggio breve *Un'opinione sul neorealismo*, Gadda avrebbe indicato una volta per tutte che la realtà non è un dato bensì un'incognita. Il romanzo di Flaiano è una dimostrazione irrecusabile di questa tesi: la storia è, dal principio alla fine, una decifrazione di segni, i segni che la realtà presenta al protagonista e quelli che egli stesso produce. Gli uni e gli altri vengono interpretati e spesso fraintesi. Anzi, si possono fraintendere tanto le coincidenze alle quali il pensiero ossessivo si avvinghia quanto le incongruenze sulle quali il pensiero capzioso almanacca. Il fraintendimento di sé stesso, dei gesti che compie e dei loro moventi, la contraddizione continua, serrata, fra i gesti compiuti e le motivazioni che va elaborando, fra la costruzione dei pensieri e la smentita delle cose così come vengono da lui medesimo descritte, è il grande *tour de force* del romanzo, al quale la lettura critica altrettanto serrata e nitida di Anna Longoni non dà tregua di nascondiglio, portandone allo scoperto le intramature.

In *Tempo di uccidere* i personaggi, i paesaggi e le azioni sono riflessi mentali della solitudine di chi ci narra la storia, una storia interamente filtrata dai pensieri, una storia di seconda intenzione. D'altronde, anche il proiettile che colpisce a morte Mariam la colpisce di rimbalzo, deviato da un masso: l'eroe aveva mirato altrove. «Proseguì: sapevo che le scorciatoie si accettano, non si discutono». Questo, che si legge a p. 17, è uno fra i non molti aforismi che punteggiano il romanzo, e che sono il genere per il quale Flaiano è più vulgatamente celebre. In verità non è un aforisma bensì un programma, un consuntivo preliminare: per un momento Flaiano si specchia nel suo eroe, che è un uomo punzecchiato, anzi assediato dall'intelligenza, la quale gli propone continui pensieri-scorciatoia facendogli perdere fin dalle pagine iniziali la scorciatoia vera, quella che gli farebbe risparmiare ore di marcia. A p. 17 siamo infatti assai prima dell'incontro con Mariam; la storia che segue sarà una catena di errori consequenziali che porteranno sempre più lontano dal suo sentiero questo io in caduta libera, la cui vera malattia non è la lebbra bensì l'ozio della mente: più si concentra sulla propria vicenda e più se ne distrae. *Tempo di uccidere* è il romanzo della deviazione coatta.

Flaiano era stato in Africa Orientale nel 1935-36 come sottotenente del Genio. Aveva allora venticinque anni. Il protagonista del suo romanzo è una quintessenziata proiezione autobiografica, dove *proiezione* implica il distillare e distorcere sé medesimi. Il distacco da sé e dal proprio personaggio si coglie nel modo adulto che Flaiano ha di guardarlo, di lasciare che si racconti alla prima persona. Quel pronome *io*, quella funzione di io narrante, è una posizione narrativa, certo, ma è anche un filtro, un regolatore di distanze. Nel 1935-36 Flaiano aveva tenuto un diario intitolato *Æthiopia. Appunti per una canzonetta*, che è il suo testo archetipico: osservazioni brevi o brevissime, fulminanti e insieme sbadate; battute di dialogo colte al volo; polverine di cronaca che all'istante lievitano in antropologia (del fascismo e di un'Italia perenne), aforismi lasciati cadere con amarezza da un'intelligenza che non si accontenta di sé stessa, che non fa nulla per risultare spiritosa, che non può fare a meno di esserlo, ma che prova dispetto per sé stessa beandosi soltanto della propria solitudine, taciuta e non espugnabile.

Quando, negli anni 1988-90, Maria Corti ha curato per Bompiani insieme con la sua allieva Anna Longoni una edizione in due

volumi delle *Opere postume* e delle *Opere 1947-1972* di Flaiano, ha scelto di collocare *Æthiopia* in appendice a *Tempo di uccidere*. Longoni conferma la scelta in questa edizione Adelphi, che cura lei sola: la sua *Nota al testo* è un modello di servizio al testo, anzi, di rilancio del testo, un modello di condotta verso quel paese straniero che è il passato: una scrittura nitida e ben incisa, venti pagine dove l'ambiguità delle situazioni, l'incoerenza del protagonista (del suo modo di vedersi e raccontarsi, e di definire e valutare le proprie azioni) ci vengono restituite in maniera attenta, serena e inesorabile, con una asciutta partecipazione umana che si fonde con la competenza filologica, storica, estetica. Anche la soluzione strutturale è giusta: la *Nota al testo*, incuneata fra il romanzo del 1947 e il sostrato di quegli appunti etiopici in presa diretta, crea la separazione materiale da cui scocca, tra i due testi d'autore, la scintilla cognitiva che dà ragione del libro intero e che ci permette d'incontrare un Flaiano a figura intera: *Tempo di uccidere* non è un'opera autobiografica, eppure il segno di Flaiano, limpido in *Æthiopia*, schermato e svisato nel romanzo, è intelligenza più pudore, è una assestata vergogna di essere come si è. Una vergogna argomentata, costruita in ogni dettaglio, perfino cavillosa, ma che nel romanzo rinvia di continuo il momento di guardarsi dritta negli occhi, ed è questa scelta di ambiguità narrativa a decretarne il valore. *Tempo di uccidere* è una storia distrattamente italiana. Il personaggio che in prima persona ce la racconta ha sempre qualcosa'altro per la testa; altro, e non solo i suoi delitti e i suoi mali, reali o immaginari che siano.

Flaiano considerava *Tempo di uccidere* un'opera necessaria per lui da scrivere, ma era consapevole delle sue imperfezioni: non è solo la sua opera prima, è anche un fuor d'opera entro la sua opera; è l'unico suo romanzo ed è l'unica forma rotonda e compiuta che abbia prodotto. In realtà, fare un libro intero arrivando, tutto intero, fino alla conclusione era impresa superiore alla tempra biopsichica di Flaiano, come Giorgio Manganelli arrivò a intuire: «Egli aveva fatto una scelta di fondo, la vera scelta di uno scrittore; aveva trovato un vizio, un Grande Vizio, arcaico e infernale, e attorno a quello aveva costruito la sua letteratura: quel vizio era l'accidia. Flaiano mi comunica sempre la sensazione di una delicata, consapevole "noia" – l'immobile furore del tedio filosofico» (*Lasciamoci un nemico per la vecchiaia*, in "Corriere della Sera", 11 dicembre 1976).

Chi legge *Tempo di uccidere* si accorge presto che con una parte di sé il suo eroe (e lo scrittore che gli ha dato voce senza dargli un nome) non sa che farsene della mezza tragedia più mezza farsa che gli è toccata in sorte e di cui è protagonista, senza peraltro accorgersi di averla lui stesso orchestrata per lunghi tratti. *Tempo di uccidere* è il romanzo dell'attenzione all'errore: di un'attenzione a sua volta erronea, riluttante e sventata. Proprio in questa nasosta profondità tematica è un romanzo personale – personale più che autobiografico – e infine adulto, perché l'attenzione all'errore occupa la vita intera di Flaiano, è la sua attitudine e il suo tema. Il paradosso che lo rende unico è l'aver saputo dedicare alle cose, e a sé stesso fra le cose, un'attenzione ossessiva ma labile, trasformandola in quella pensosità fuggitiva che è il suo ritmo, il suo modo di uccidere il tempo presentandosi come nostro contemporaneo.

DOMENICO SCARPA

Davide Orecchio
IL REGNO DEI FOSSILI
Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 296

Secondo romanzo, e quarta opera narrativa, di Davide Orecchio, *Il regno dei fossili* è un libro di notevole complessità strutturale e anche stilistica, che configura i molti materiali e i molti generi di cui si nutre in un insieme fortemente organizzato e coerente, ma non per questo meno enigmatico. Nello spazio di una recensione non si può far altro che procedere analiticamente, separando e disponendo in un magro schema sequenziale ciò che nel romanzo si presenta invece legato da solidi vincoli costruttivi e immaginativi, per poi procedere a illustrare tali vincoli, un fitto tessuto di relazioni che costituisce la stoffa su cui le figure della trama si disegnano, e infine tentare un'ipotesi sul senso o contenuto obiettivo dell'opera. Con l'avvertenza preliminare che questo come gli altri libri di Orecchio meriterebbero un'attenzione critica minuziosa, che desse conto con strumenti adeguati di uno degli esiti più alti e interessanti della scrittura letteraria italiana nel primo ventennio del XXI secolo.

I nove capitoli del *Regno dei fossili* articolano non solo due storie ma due scale storiche. A guidare la prima, che impegna quattro capitoli (1, 3, 6, 8; a titolo fisso *Dalla vita di A.*, seguito da un'indi-

cazione cronologica) sta una versione finzionale di Giulio Andreotti (designato volta per volta come *A.*, *Giulio*, e *Andreotti*), che all'inizio del romanzo troviamo bambino, nel 1926, poi politico molto promettente all'inizio della carriera nei decisivi anni 1947-1948 (quelli della grande affermazione della DC, dell'inizio della ricostruzione dopo la guerra, degli aiuti americani), poi ancora, figura di spicco e di grande potere, nel biennio 1976-1978 (con il terrorismo rosso, e il rapimento e l'assassinio di Moro), e che lasciamo alla fine in una condizione di dopomorte, o di vita prolungata indefinitamente grazie a una prodigiosa scoperta tecnica. La seconda invece è la storia dell'allacciarsi e dello sciogliersi, per poi forse nuovamente riunirsi grazie al medesimo prodigio della scienza, di due vite molto meno illustri, quella di Albina e di Simone, entrambi studenti (lei poi studiosa e insegnante) di storia, che si incontrano per caso a Roma quando gli anni novanta del secolo scorso cominciano a scendere la china verso il millennio nuovo. Un amore intenso e difficile, il loro, forse già in via di dissoluzione quando un terribile atto di violenza strappa Simone alla vita e lo lascia a vegetare in un letto d'ospedale, in coma irreversibile.

Peculiare e di grande forza è la maniera in cui Orecchio intreccia queste due dimensioni: qui si comincia a entrare nella specificità della sua operazione estetica. "Andreotti", infatti, è sia per Albina che per Simone l'oggetto di un investimento psichico che assume tratti chiaramente ossessivi, ma secondo due vie molto diverse. Simone continua a rimuginare su una tesi di laurea (che mai comincerà) dedicata all'uomo politico, forse come strumento di conoscenza (e indirettamente di simbolico personale risarcimento) di un uomo che, nel corso del libro, è ritratto a complottare l'estinzione dei comunisti in Italia (Simone è orfano, ed entrambi i genitori erano comunisti: è un personaggio fragile, dedito a una sorta di mortificante culto della casa familiare e della memoria, che lo avvolge in una bolla isolante). Nel caso di Albina le cose sono più complicate, e per chiarirle un minimo bisogna entrare in un'altra fondamentale direzione operativa del testo: quella del sogno, della visione, anche del delirio. Albina infatti è in contatto con "Andreotti" fin da bambina, quando in seguito a un incidente viene operata e per un certo periodo cammina ingobbita per nascondere la grande cicatrice sull'addome; suo nonno, con cui passa le vacanze estive, le dice che così somiglia proprio all'allora (1976) Presidente del Consiglio. Da qui la psiche della bambina costruisce un'elaborata fantasia schizoide nella quale la sua cicatrice,

di notte, la connette alla luce emanata dallo schermo televisivo, che la prende e la offre a un Andreotti-Goldrake. Esempio paradigmatico, questo, di come il campo sociale, politico e tecnomediativo, per non parlare dell'immaginario a quest'ultimo legato, sia intimamente connesso a quello personale-familiare e anche personale-corporeo. Il lutto o il trauma privati di entrambi i giovani protagonisti, infatti, si ritrovano in questo romanzo collegati in presa diretta con una dimensione più larga, collettiva. A partire da quelle notti degli anni settanta, Albina subisce così una specie di sdoppiamento del desiderio, che ne determina la vera e propria duplicità ontologica dentro il romanzo: una sorta di scissione schizofrenica narrativizzata. Esisterà dunque un'Albina "diurna", la studentessa di storia che vive con Simone, e un'Albina "notturna", invischiata in un'ambigua relazione sessuale, tossica e distruttiva, con un uomo molto più vecchio, che lei chiama "papà". Ma il vero rapporto genetico tra i due non viene mai esplicitato; così come non si chiarisce mai del tutto se una di queste due versioni sia sogno o incubo, e in tal caso quale: se proprio si deve scartare l'ipotesi che lo siano entrambe. Quel che è sicuro, è che le due Albina sono l'una il rovescio dell'altra, e che l'una, la metà oscura, desidera con tutte le forze la morte dell'altra e di chi sta cercando un equilibrio insieme a lei. Dato che il "padre" è un docente universitario di storia, il *couplage* con Simone è inevitabile; così come una lettura vagamente allegorica per cui Albina si dibatte anche tra due maniere opposte di pensare e praticare la storia. Quella sadica, cinica e intellettualmente morta del "padre"; quella titubante, nevrotica ma ancora dotata di un filo che la connette alla vita di Simone. Risulta chiaro, ancora, che il "padre" ha occupato, con la sua sensualità cattiva, il posto che nell'infanzia di Albina era stato di "Andreotti", e incarna dunque, nella sfera privata, la medesima chiusura verso l'avvenire, la medesima calcolata aridità, che contraddistinguono l'uomo politico nelle parti del romanzo che gli sono dedicate. Insomma il diagramma del libro potrebbe essere questo: il posto simbolico del padre è vuoto, e quel vuoto viene occupato da controfigure crudeli e paranoiche, e investito, da parte dei "figli", o da un autolesionismo melanconico (Simone) o da un pernicioso desiderio di morte (Albina "notturna"). A farne le spese è l'apertura al futuro, e il senso del possibile, come senz'ombra di dubbio indica il fatto che i "figli" non avranno figli e non diventeranno mai madri e padri.

A questo punto bisogna parlare di un ulteriore strato di materiali, e insieme livello di senso, che attraversa tutti gli altri; perché *Il*

regno dei fossili ha anche un *côté* che combina distopia e *speculative fiction* (chi ha letto *Mio padre la rivoluzione*, il suo libro precedente, sa cosa può fare Orecchio con la *Sci-fi*, la storia alternativa, i molti mondi compresenti). Riprendiamo da dove ci si era interrotti: se nel mondo possibile del *Regno dei fossili* l'avvenire è stato cancellato, si è però provveduto a sostituirlo con l'indefinito prolungamento del presente: è un mondo dove non si muore più. Ma dato che i corpi continuano a deteriorarsi nonostante i progressi della medicina, la sopravvivenza garantita è quella degli intelletti distaccati dalla carne e trasferiti su supporto non organico. Gli «involucri», gusci autoco-scienti, parlanti, correati dell'informazione stoccata in una vita dalla coscienza incarnata, finiscono però a un certo punto nella «Torre di ruggine», deposito terminale e definitivo. Qui, in un futuro indefinito, il libro prende congedo dai lettori, con un commovente finale. Ora, è evidente l'analogia tra la Torre di ruggine e l'archivio, o la biblioteca (istituzioni e spazi, questi, di cui nel romanzo spesso si parla). Forse il segmento conclusivo ci aiuta a fare un'ipotesi su un'altra serie di fenomeni, molto appariscente, del romanzo. Li si può raggruppare sotto la categoria del disordine del tempo, che si manifesta in un uso abnorme dei tempi verbali e nel contatto, impossibile per logica e ontologia standard, fra tempi lontani e livelli di realtà distinti. È frequente trovare, accostati nella stessa frase, riferiti allo stesso soggetto grammaticale, il presente, l'imperfetto e il passato remoto. In più luoghi del libro si affaccia l'idea che, a un livello più profondo di quello esperito dalla percezione umana, il tempo non scorra, ma sia fatto di lamine, o blocchi tutti simultanei. Ora, non è certo impossibile pensare a una specie di metafisica eternalista, che ha radici antiche e ragguardevoli estimatori contemporanei tra i fisici e i filosofi. E non ci sarebbe nulla di troppo strano nel trovare una tale metafisica alla base di un mondo finzionale. Ma la compresenza statica di tempi lontani (depositati nei documenti) è anche uno degli aspetti di base dell'archivio. Ecco dunque uno dei sensi possibili del titolo: il regno dei fossili è l'archivio, cioè la sedimentazione materiale del trascorrere del tempo. L'anima del lavoro dello storico, ci dice una pagina che vede Albina al lavoro proprio nell'Archivio di Stato di Berlino, è destare scintille da quel deposito minerale, per metterlo in movimento. Forse qualcosa del genere vuole fare anche Davide Orecchio, con la sua stratigrafia narrativa di un'epoca fossilizzata.