

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Scuola di dottorato «Humanæ Litteræ»

Dipartimento di Filologia moderna

Corso di dottorato in Storia della lingua e della letteratura italiana

XXIII ciclo

Una collocazione problematica

La narrativa di Alberto Vigevani
e il suo spazio nel sistema letterario

1943-1969

Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/11

Tesi di dottorato di
Marco Fumagalli
R07631

Tutor: chiar. mo prof. Alberto Valerio Cadioli

Coordinatore del dottorato: chiar. mo prof. Francesco Spera

Anno Accademico 2009 - 2010

Indice

<i>Introduzione</i>	4
---------------------------	---

I. La via di Vigevani alla narrativa. *Erba d'infanzia*

1. Vigevani, la Firenze di «Solaria» e «Letteratura», e le prose giovanili in rivista.....	10
2. <i>Erba d'infanzia</i> : romanzo alla maniera fiorentina.....	29
3. Romanzo dell'interiorità: il personaggio di Emilio.....	48
4. Romanzo «frutto della memoria» e memoria infantile.....	56

II. La messa a punto del modello di narrativa

1. *La rappresentazione della guerra: referenzialità e favola*

1. Tra autonomia e eteronomia della letteratura di Vigevani.....	72
2. <i>I compagni di settembre</i> : politica e referenzialità; interiorità e lirismo...81	
3. <i>Taccuino Rosso</i> e <i>La fidanzata</i> : la via della favola apocalittica.....	114
4. <i>La fidanzata</i> nella narrativa di Vigevani e nella letteratura contemporanea: il ruolo di Alberto Mondadori.....	142
5. Il Vigevani inedito degli anni della guerra: <i>Rapporto agli angeli</i> e <i>Ottaviano</i>	162

2. Estate al lago, Giovinezza di Andrea. *La maturità del modello di narrativa*

1. Il dopoguerra: il silenzio e le pubblicazioni degli anni Cinquanta.....	179
2. <i>Estate al lago</i> : la narrazione lirica della memoria.....	202
3. Il romanzo di Vigevani: un'idea di società e il rapporto con i lettori.....	218
4. <i>Giovinezza di Andrea</i> : la continuità con gli anni Trenta.....	232

III. Una collocazione problematica: Vigevani nel sistema letterario degli anni Cinquanta e Sessanta

1. *Gli equilibri precari di una narrativa inattuale*

1. La narrativa di Vigevani e il «*best seller* all'italiana»: la fortuna di *Estate al lago*.....245
2. *La reputazione*: un Vigevani “da Feltrinelli”?.....261
3. *Le foglie di San Siro* in Rizzoli: la spettacolarizzazione della nobile inattualità.....274
4. I romanzi di Vigevani nello spazio e nel tempo: *Li scie z San Siro*, *Estate al lago* 1967 e i connotati di «piccolo classico».....307

2. *Fuori dall'attualità. Verso l'istituzionalizzazione di Alberto Vigevani*

1. La problematica originalità di *Un certo Ramondès*.....323
2. *L'invenzione*: la rottura con Feltrinelli e l'assestamento nel sistema letterario.....355

Appendici

1. La genesi di *I compagni di settembre*.....372
2. L'incipit di *La fidanzata*.....379
3. Il finale di *Estate al lago*.....395
4. Le bozze di *Giovinezza di Andrea*.....403
5. Niccolò Gallo e l'edizione 1967 di *Estate al lago*.....406
6. L'incipit di *Un certo Ramondès* e l'espedito dei «*Mémoires*».....413
7. Le bozze di *Un certo Ramondès* e le postille al testo dell'edizione.....416

Bibliografia dei testi pubblicati di Alberto Vigevani.....419

Bibliografia della critica su Alberto Vigevani.....431

Bibliografia dei testi citati.....457

Indice dei nomi.....463

Introduzione

La narrativa di Alberto Vigevani si colloca in un arco cronologico piuttosto ampio, che va dai primi anni Quaranta fino alla morte dello scrittore avvenuta nel 1999, e prosegue ancora con la pubblicazione postuma, in anni recentissimi, di suoi romanzi e raccolte di testi in prosa. La sua attività di narratore si svolge in una posizione di primo piano sulla scena letteraria italiana del secondo Novecento: l'elenco delle case editrici e delle testate di periodici, sotto le cui insegne i testi di Vigevani sono stati pubblicati, contiene i nomi maggiori del panorama letterario e dell'industria culturale; ugualmente, la rassegna dei critici recensori delle sue opere, delle testate in cui di queste si fa menzione, e dei premi letterari a cui lo scrittore milanese ha concorso e che ha vinto, produce l'immagine di un autore, a suo tempo, con una buona visibilità nei confronti degli addetti ai lavori e del pubblico.

Gli studi sulla letteratura di Vigevani – che sono, invece, quantitativamente abbastanza limitati – ricostruiscono, anche grazie al contributo di nomi autorevoli, la sua fisionomia di narratore in una maniera che ne comprende tutti i caratteri principali. Si è dunque presto consolidata la definizione di uno scrittore legato, anche e soprattutto dal punto di vista del suo stile di scrittura, al modello della letteratura della memoria emerso in area fiorentina tra le due guerre. Vigevani – ancora secondo la sua immagine restituita dagli studi – si attiene con assoluta fedeltà per tutto il proprio percorso di scrittore a tale modello, e lo impiega per narrare storie in maggioranza ambientate nella Milano della sua infanzia, quella dell'alta borghesia ebraica. A Vigevani è stato così assegnato il ruolo di nobile e raffinato custode della memoria milanese precedente allo scoppio della Seconda guerra mondiale, e alle evoluzioni urbanistiche e sociali avvenute in città nella seconda metà del Novecento.

Questo quadro – a prima vista piuttosto lineare – potrebbe contenere almeno un elemento problematico, nella cui direzione si dirige la ricerca. Lo si potrebbe esprimere attraverso l'interrogativo sul modo in cui la narrativa di Vigevani – tanto fedelmente radicata in un modello emerso dagli anni Trenta, e inevitabilmente destinata a mostrare sempre di più la patina del tempo, col

procedere dei decenni – abbia mantenuto, e persino allargato, un proprio spazio nel sistema letterario del secondo Novecento, anche inserita in contesti poco inclini a un'eventuale conservazione di tale tradizione: è emblematico, per questo, lo statuto di Vigevani autore Feltrinelli negli anni Cinquanta e Sessanta. Da uno studio (a cui si dedica la prima parte di questa tesi) più dettagliato degli esordi dello scrittore, e della sua modalità di adesione ai modelli allora in voga, emergono elementi che approfondiscono le ragioni di tale riflessione. Come si vedrà, il giovane Vigevani, affascinato dal clima di eletta letterarietà, mostra di aderirvi proprio sulla base di un gusto ricercato e, per certi versi, aristocratico, in linea con quanto ha origine nei circoli di «Solaria» e, soprattutto, di «Letteratura», e con qualche reminiscenza di letture legate alle esperienze della prosa d'arte. La sua narrativa, a livello stilistico, pur rivelando alcuni elementi evolutivi, mostrerà sempre, in modo evidente, questa matrice. Anche dal punto di vista contenutistico, inserendosi nella voga della letteratura dell'interiorità, Vigevani ne interpreta i caratteri più estremi: le sue narrazioni tendono ad aggirarsi attorno ai dati intimi di personaggi che, quasi sempre, incarnano caratteri o rimandano a nuclei narrativi autobiografici dello scrittore; in esse non si concede quasi nulla alla dimensione dei rapporti sociali, e molto di rado ad esse si fa carico dell'esplorazione di motivi di carattere esistenziale, o quanto meno di una loro declinazione nei termini di una crisi umana o generazionale; piuttosto, le ragioni della scrittura di Vigevani potrebbero risiedere nell'esercizio di una rievocazione poetica e assorta, condotto attraverso uno stile letterariamente connotato.

La produzione narrativa di Vigevani – anche nel percorso di progressiva messa a punto, e dopo le parziali deviazioni determinate dal suo confronto con i temi della guerra (che si analizzano nella seconda parte della tesi) – conferma tali caratteri fondamentali. Con l'avvicinamento dello scrittore alla maturità, si osserva inoltre il precisarsi di un ulteriore fenomeno, che potrebbe aggiungere ancora elementi di discussione intorno alla lunga permanenza della sua opera all'interno dei circuiti di più ampio raggio della letterarietà. Assumendo come oggetti della sua narrativa – come già indicato dalla critica – nuclei della propria autobiografia infantile, sullo sfondo della Milano alto-borghese tra le due guerre, Vigevani rivela la tendenza a fare appello quasi esclusivamente a un patrimonio

memoriale e valoriale, a un immaginario, persino a un linguaggio e a criteri di gusto tutti interni a tale ambito geografico e sociale. Le sue opere potrebbero dunque stabilire un migliore rapporto con chi condivide tale patrimonio e tali coordinate di gusto.

Come emerge dalla ricerca, è questa la fisionomia con la quale Vigevani si affaccia, dalla fine degli anni Cinquanta, ai circuiti letterari maggiori e che sono espressione delle tendenze culturali del presente. Si cerca pertanto, nella terza parte della tesi, di indagare in primo luogo le vie attraverso le quali le sue opere raggiungono la pubblicazione, superando le frequenti difformità della loro natura rispetto ai progetti editoriali e culturali delle case editrici; emergono, da questo versante dell'indagine, casi interessanti in cui gli stessi editori assegnano alle narrazioni dello scrittore chiavi di lettura – attraverso le quali esse sono presentate al pubblico – che rinnovano, o talvolta creano, la possibilità di un interesse per tali opere, altrimenti inevitabilmente percepite come inattuali da lettori il cui orizzonte è legato alle dinamiche di gusto del presente. Progressivamente si trae la conclusione che la più efficace modalità di lettura dell'opera di Vigevani, che tenda a garantirne la permanenza nel sistema letterario, si attuerebbe proprio attraverso la spettacolarizzazione della sua patina di nobile inattualità. L'attribuzione a Vigevani dei caratteri di un autore classico, e del ruolo di raffinato custode della memoria milanese, pongono la sua opera al di fuori delle dinamiche più attuali del gusto, sottraendola alla prova di tali criteri. La narrativa di Vigevani avrebbe così ancora spazio, anche se oggi più circoscritto, nel sistema letterario del presente, come un ricercato oggetto di antiquariato.

Tali attributi si legano alla fisionomia di Vigevani narratore a partire dagli anni Settanta, quando, su questi presupposti, la sua posizione sostanzialmente si assesta nel contesto della letteratura italiana. Per questo motivo si è stabilito di concentrare la ricerca sull'arco cronologico che va dagli esordi dello scrittore alla pubblicazione, nel 1969, del romanzo *L'invenzione*, che segna la definitiva rottura con l'editore Feltrinelli e l'inizio dell'assestamento dello scrittore, secondo l'ipotesi qui indicata. È in questi anni, infatti, che il modello di narrativa di Vigevani si forma, si precisa, e mostra con più evidenza il proprio problematico

rapporto con le dinamiche letterarie contemporanee; verso la fine di questo periodo, già si profila la sua soluzione.

L'indagine che si è descritta ha reso necessario il ricorso a prospettive di studio differenti e all'analisi di materiali di diversa natura. La prima parte della ricerca si è svolta attraverso la lettura critica delle prime opere di Vigevani, condotta ponendo un'attenzione particolare alla ricostruzione del modello di narrativa che, in esse, lo scrittore assume e progressivamente mette a punto; si è inteso sottolineare la matrice di tale modello, e la modalità con la quale l'autore vi si accosta, anche in rapporto alla sua identità complessiva di uomo di cultura, di libraio antiquario e di editore. Nella prosecuzione della ricerca – dedicata alla collocazione di Vigevani nel sistema letterario – a tale tipologia di indagine si è aggiunto lo studio dei materiali conservati nel ricco archivio dell'autore.¹ La ricostruzione della genesi delle opere è, talvolta, stata necessaria per interpretare più compiutamente l'intenzione autoriale, e seguire l'evoluzione del suo lavoro; essa, rivelano le carte, è avvenuta spesso in autonomia, in alcuni casi in rapporto all'intervento di fidati consulenti letterari (in particolare, Aldo Borlenghi e Niccolò Gallo), oppure è legata a sollecitazioni di natura editoriale. I carteggi di Vigevani con gli editori e le carte che testimoniano le vicende dei suoi testi in casa editrice si sono rivelati fondamentali per i progressi su questo versante della ricerca, che attinge agli strumenti metodologici offerti dall'area di studi della cultura editoriale.

¹ L'Archivio Vigevani è conservato presso il Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano. Oltre la dott.ssa Raffaella Gobbo, a cui si devono il riordino e l'inventario dell'archivio, si ringraziano la dott.ssa Claudia Piergigli, la dott.ssa Gaia Riitano, la dott.ssa Valentina Zanchin, e tutto il personale di Apice per l'aiuto prestato durante la ricerca. Un'altra parte dei materiali studiati per la scrittura di questa tesi è conservata presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, nei fondi Arnoldo Mondadori Editore e il Saggiatore, e nella Biblioteca storica Arnoldo Mondadori Editore, che si sono consultati grazie all'assistenza della dott.ssa Anna Lisa Cavazzuti, del dott. Tiziano Chiesa e del dott. Marco Magagnin. Si è potuto vedere un ulteriore gruppo di carte – più limitato, ma prezioso ai fini della ricerca – e visitare la biblioteca privata dello scrittore per la cortesia di Marco Vigevani, figlio di Alberto.

Avvertenza:

Nella tesi, i testi letterari sono trascritti in piena fedeltà agli originali, anche dal punto di vista grafico; saranno segnalati i casi in cui ci si discosta da tale norma, e le ragioni di tale scelta.

Nella trascrizione delle carte d'archivio – che comprendono testi manoscritti, dattiloscritti, e dattiloscritti con correzioni e annotazioni manoscritte – si impiegano i segni < > per indicare gli elementi cancellati o fatti oggetto di correzione, e [] per indicare gli elementi aggiunti e le correzioni. Laddove non sia stato possibile leggere parti di testo, parole, o singole lettere, si indica la lacuna con [-]. Si indicherà di volta in volta, dove necessario, l'impiego di segni diversi.

I. La via di Vigevani alla narrativa. *Erba d'infanzia*

1. *Vigevani, la Firenze di «Solaria» e «Letteratura», e le prose giovanili in rivista*

L'avvio dell'esercizio della scrittura narrativa da parte di Alberto Vigevani – il cui primo prodotto compiuto può essere considerato il romanzo d'esordio *Erba d'infanzia*, pubblicato nel 1943 – si iscrive in un contesto di letture, di frequentazioni di letterati, e di collaborazioni, legate al suo giovanile entusiasmo e alla sua ammirazione per alcuni dei fenomeni letterari e culturali allora in voga. Sullo sfondo di questo quadro c'è la Firenze della fine degli anni Trenta:

Ricordo il largo e lungo tavolo [*dell'osteria Antico fattore, a Firenze*] che occupavamo, noi 'letterati'. Quando per la prima volta mi ci sedetti, provai un senso d'importanza [...]. Avevo poco più di vent'anni. A diciannove pubblicai un lungo racconto su "Letteratura" e già mi sentivo un epigono di "Solaria" (come disse molti anni dopo Silvio Guarnieri), altri racconti o articoli pubblicai su "Corrente" e "Prospettive". Mi atteggiavo, senza riuscirvi troppo, a ermetico: era la moda di quegli anni. [...] A farmi venire a Firenze era stata la straordinaria generosità di Alessandro Bonsanti, succeduto a Montale nella direzione del Gabinetto Vieusseux. Ero stato presentato a lui da Giansiro Ferrata, che allora abitava con la moglie Ginetta in via Borghetto. Ricordo l'altissima scala che portava al suo appartamento e la mia emozione nel salirla, stringendo il manoscritto del racconto poi pubblicato su "Letteratura".¹

Queste parole rivelano la natura soprattutto fascinosa dell'attrazione che la vivace cultura della città toscana esercita sul giovane Vigevani. Ciò potrebbe già essere sintomatico di alcuni aspetti dell'idea di letteratura secondo la quale egli dà avvio alla propria produzione narrativa. Guardando come a un modello – e anche partecipando direttamente – all'ambiente fiorentino, Vigevani si comporta come altri letterati milanesi negli anni Venti e Trenta,² quando «non c'è una civiltà

¹ ALBERTO VIGEVANI, *La febbre dei libri. Memorie di un libraio bibliofilo*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 232-233.

² Folco Portinari indica, ad esempio, i casi illustri di Carlo Emilio Gadda (il cui nome ricorre su «Solaria»), di Vittorio Sereni (collaboratore proprio di «Letteratura»), e della rivista «Corrente», che dall'ambiente fiorentino trae una parte della propria identità. Si possono sottolineare i legami di Vigevani con ciascuno di questi: egli è in rapporti di amicizia e di lavoro con i due letterati (Sereni in particolare, come si vedrà, avrà un ruolo importante nelle vicende editoriali di alcuni suoi romanzi); inoltre, Vigevani è uno dei primi animatori della rivista. Cfr. FOLCO PORTINARI, *Milano*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. III: *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989; cfr. in particolare le pp. 266 e 268.

letteraria ambrosiana, dotata di caratteri omogenei e specifici».³ Il fenomeno, spiega Vittorio Spinazzola, è connesso all'orientamento assunto dall'industria culturale milanese negli anni successivi alla presa del potere da parte del regime fascista.

L'operosa Milano si sente tanto più lontana dalle difficili raffinatezze dell'alta letteratura novecentesca in quanto non rinuncia a perseguire una strategia di espansione della cultura libraria verso il basso. Sono le attrezzature aziendali di cui è dotata l'editoria cittadina a chiederlo.⁴

Il giovane Vigevani si dimostra estraneo a questo spirito, e non dà segno di interesse per la conseguente tendenza generale a una «medietà» dei prodotti culturali. La sua idea di cultura è diversamente orientata, secondo i richiami di quelle «difficili raffinatezze dell'alta letteratura novecentesca». D'altra parte, anche nella stessa Milano, è già rivelatore della sua diversa prospettiva il fatto che egli – personalmente al centro di una rete di rapporti con figure, soprattutto giovani, di una cultura milanese attestata su posizioni distinte da quelle della

³ VITTORIO SPINAZZOLA, *Scrittori, lettori e editori nella Milano fra le due guerre*, in *Editoria e cultura e Milano tra le due guerre (1920-1940)*, atti del convegno. Milano, 19-20-21 febbraio 1981, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983; poi in ID., *La modernità letteraria. Forme di scrittura e interessi di lettura*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - il Saggiatore, 2001; si cita dall'edizione Net, 2005, p. 93.

⁴ Prosegue Spinazzola: «Il pubblico su cui l'editoria intendeva anzitutto far leva era proprio quella piccola borghesia di base che costituiva il supporto fondamentale di consenso al regime. A costoro bisognava offrire dei prodotti attestati su valori di medietà, che ne riflettessero con agio i livelli di competenza linguistico-letteraria e le strutture mentali. Nello stesso tempo però occorreva che i filoni e le formule su cui puntare fossero in grado di attrarre anche l'attenzione delle classi subalterne, o almeno dei loro strati più acculturati» (ivi, pp. 97 e 98). Anche Portinari, pur da una prospettiva diversa, giunge a citare il ruolo dell'industria editoriale nella Milano culturale in cui alcuni letterati stentano a riconoscersi: «il valore della "letteratura" in quanto tale era un'eredità che passava dalla "Voce" a "Solaria", da Serra e De Robertis agli ermetici, come affermazione di autonomia, di disimpegno, di alibi difensivo. E i "letterati" appartengono a una corporazione, a un sindacato, tra entusiasmi adesivi e accertamenti della non appartenenza (ancora *ciochenonsiamociochenonvogliamo*). In questi giochi tra Firenze e Roma l'illuministica tradizione lombarda risulta come tagliata fuori e per vent'anni è assente nella sua funzione letteraria trainante: le resta il controllo della grande industria letteraria e la carismaticità del "Corriere", due forme indiscutibili di potere» (F. PORTINARI, *Milano*, cit., p. 266).

grande industria editoriale –⁵ si affacci pubblicamente alla scena delle lettere cittadina attraverso la partecipazione all’impresa della libreria La lampada,⁶ organizzata intorno a un nucleo di allievi di Antonio Banfi; Vigevani, inoltre, milita nel gruppo di «Corrente».⁷ Di queste due esperienze lo stesso Spinazzola indica la diversità rispetto alla dominante «strategia di espansione della cultura» secondo modalità industriali.⁸ In seguito – ancora a proposito delle sue attività nella Milano tra le due guerre – nel 1941 Vigevani inaugura la libreria antiquaria Il Polifilo, a cui si aggiungerà dal 1959 l’omonima casa editrice. La linea su cui egli imposta queste due imprese rivelano un’idea innanzitutto di libro, e più in generale di cultura, improntata su criteri di eleganza, raffinatezza e ricercatezza, e

⁵ Fondamentale è l’amicizia con Alberto Mondadori. Questi coinvolgerà Vigevani anche in alcune attività della grande industria paterna; ma i rapporti privati tra i due, come testimoniano gli scambi epistolari a proposito di argomenti letterari, riguardano soprattutto la condivisione di criteri di gusto estranei alle logiche dell’editoria maggiore. Si possono poi indicare la frequentazione, da parte del giovane Vigevani, degli allievi di Antonio Banfi, la sua amicizia con alcuni poeti della linea «ermetica» che avevano il loro ritrovo in città (così li definisce Vigevani stesso in *Un certo Ramondès*, il romanzo pubblicato nel 1966 in cui darà una vivace e ironica rappresentazione di questa cerchia, e dei suoi eccessi nel senso di un culto quasi religioso della sfera letteraria), e infine la sua partecipazione al primo nucleo degli animatori di «Corrente». È possibile ricavare un’idea del quadro dei legami giovanili di Vigevani, oltre che dai materiali del suo archivio, dagli studi dedicati ad alcune delle figure che a quell’ambiente partecipano: cfr. in particolare GIAN CARLO FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - il Saggiatore, Milano, 1999, alle pp. 13 (dove si cita Vigevani) e 14. Cfr. anche le *Notizie bibliografiche* contenute in VITTORIO SERENI, *Poesie*, a cura di Dante Isella con la collaborazione di Clelia Martignoni, Torino, Einaudi, 2002, p. XII. Il clima della Milano culturale in cui si forma Vigevani traspare anche dalle pagine di ID., *Alla sinistra del padre*, in ALBERTO MONDADORI, *Lettere di una vita. 1922-1975*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - Arnoldo Mondadori Editore, 1996; cfr. in particolare le pagine XIII-XXIX, in cui compaiono molti dei nomi a cui anche Vigevani era legato: tra gli altri, Luciano Anceschi, Remo Cantoni, Alberto Lattuada, Mario Monicelli; nelle pp. XXI-XXV Ferretti descrive l’esperienza di Mondadori come regista di *I ragazzi della via Pal* (1935), in cui Vigevani ha una parte.

⁶ Testimonianze della partecipazione di Vigevani all’impresa della Lampada sono nei testi di FABIO CARPI, *La memoria e l’oblio* (p. 67) e di LODOVICO LANZA, *L’amico e il libraio* (pp. 133-134), entrambe pubblicati nel volume *Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1998.

⁷ Su «Corrente», cfr.: *Corrente di vita giovanile (1938-1940)*, a cura di Alfredo Luzi, presentazione di Vittorio Sereni, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1975; GIOVANNELLA DESIDERI, *Antologia della rivista «Corrente»*, Napoli, Guida editori, 1979; GIOSUE BONFANTI, «Corrente» e la letteratura, in «Autografo», n° 24, 1991, pp. 53-69 (si cita Vigevani alle pp. 56, 57 e 60).

⁸ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Scrittori, lettori e editori nella Milano fra le due guerre*, cit., p. 111. Lo studioso, riferendosi al gruppo banfiano e a «Corrente», afferma: «Ed ecco, ora sì, Milano offrire finalmente agli intellettuali che ha generato o che ospita una serie di punti di riferimento e di libera associazione davvero significativi». Data la fisionomia del percorso di formazione culturale di Vigevani, sembra possibile ipotizzare che queste esperienze lo abbiano coinvolto in modo particolare per la loro distinzione dalla produzione culturale contemporanea istituzionale o di più larga circolazione, e probabilmente anche per il loro carattere di appartenenza alla sfera delle più alte elaborazioni letterarie.

sul gusto per il recupero di rarità del passato.⁹ In consonanza con tale immaginario, il milanese Vigevani è dunque attratto dall'aura della Firenze di «Prospettive», «Solaria» e «Letteratura».¹⁰ Lì, dalla seconda metà degli anni Venti, «matura il senso di una dignità letteraria che rifiuta le soluzioni proposte dal regime al potere»,¹¹ e la città toscana incarna l'ideale di una sorta di «repubblica delle lettere»:¹² parteciparvi, per Vigevani, doveva corrispondere al sentirsi «un letterato».¹³ Inoltre, caratteristica fondamentale della letteratura di matrice solariana – anche nella sua tendenza a restituire centralità al genere

⁹ Sembra significativa la caratterizzazione della libreria come di «un punto di riferimento soprattutto per i “libri rari” promessi nell’insegna di un negozio quasi nascosto ma ricco di cose preziose, un salotto riservato per intenditori» (LUIGI BALSAMO, *Omaggio ad Alberto Vigevani*, in *Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani*, cit., p. 49). Nello stesso volume, compaiono indicazioni soprattutto sulla fisionomia, sull’atmosfera culturale e sull’idea di gusto che caratterizzavano la libreria e la casa editrice Il Polifilo negli anni di attività di Alberto Vigevani; cfr. in particolare i contributi di Luigi Balsamo, Domenico De Robertis, Cesare De Seta, Gianfranco Dioguardi, Eugenio Garin, Lodovico Lanza. Alberto Vigevani descrive direttamente lo spirito della sua attività di libraio antiquario in molte pagine del citato *La febbre dei libri*.

¹⁰ Luciano Anceschi testimonia il grado di importanza e di ammirazione che i giovani letterati milanesi attribuivano in quegli anni alla cultura fiorentina: «Che cosa sia stata per noi tutti la Firenze di allora, e in essa che cosa abbiano significato Bonsanti, la sua rivista, le iniziative dei fratelli Parenti, credo sia nell’animo di tutti coloro che han vissuto quegli anni» (LUCIANO ANCESCHI, *Bonsanti e «Letteratura»*, in «Antologia Vieuiseux», anno XX, n° 3, luglio - settembre 1984, p. 2).

¹¹ GIORGIO LUTI, *Firenze e la Toscana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, cit., p. 517. Nella stessa pagina Luti aggiunge che «Certo, non si tratta di opposizione più o meno velata al regime: “Solaria” è in effetti ben configurata nel sistema, non rifiuta i propri connotati borghesi né cerca agganci con le forze che stanno costituendosi in opposizione al fascismo. Sarebbe vano cercare, tra riga e riga, un cenno più o meno esplicito alla situazione politica e alla crisi sociale attraversata dal paese. “Solaria” accoglie invece la misura della “pura letteratura” come unico strumento d’azione, e, con questo, pone in atto uno schema difensivo che presuppone l’accettazione della propria marginalità». L’ipotesi che qui si cerca di argomentare tende a ricondurre l’accostamento di Vigevani alla narrativa fiorentina a ragioni soprattutto di gusto e di comune concezione del decoro dell’arte e della letteratura; come si vedrà, sembra però possibile – nonostante Vigevani non abbia lasciato traccia di una riflessione sistematica su questo aspetto – estendere l’adesione da parte dello scrittore milanese, almeno fino ai primi anni della guerra, anche all’atteggiamento “politico” di questi letterati (soprattutto di quelli che da «Solaria» confluiscono in «Letteratura»), ma anche di altri protagonisti di diverse esperienze della cultura fiorentina, tra cui gli ermetici), che scelgono di astenersi da ogni tentativo di esplicita presa di posizione politica, in nome dell’autonomia e della purezza della letteratura. Ne è prova, di nuovo, la riflessione, per molti aspetti problematica, che lo stesso Vigevani pone alla base del romanzo *Un certo Ramondès*.

¹² Così Giorgio Luti intitola il capitolo dedicato alla letteratura solariana nel suo libro *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1972², pp. 75-142.

¹³ Lo si ricava dalle memorie dello stesso scrittore, il quale, rievocando il tempo del lavoro nella tipografia fiorentina sulle bozze di *Erba d’infanzia*, parla delle visite a Carlo Levi: «Uscendo dallo studio di Carlo, oltre che un letterato, mi sentivo un cospiratore» (A. VIGEVA NI, *La febbre dei libri*, cit., p. 236).

romanzo – è la salvaguardia del «decoro» formale.¹⁴ Dall’attrazione esercitata da questo scenario sul giovane Vigevani emerge dunque l’immagine della sua prima concezione di cultura, e più nello specifico di letteratura, come distinta da un’idea di raffinatezza, e non priva di qualche carattere di esclusività.¹⁵ Come si vedrà, il suo avvicinamento alla scrittura narrativa è completamente legato alla sequela di questi modelli, che potrebbero aver rappresentato, per lo scrittore esordiente, la via per la pratica di una letteratura in prosa, che aderisse ai suoi criteri di gusto. È questa un’ipotesi suggerita da Cesare De Michelis:

Sin dai suoi primissimi racconti, che risalgono agli anni dell’immediato anteguerra e della guerra, Vigevani [...] si rivela attento e intenso interprete della tradizione più inequivocabilmente letteraria del Novecento – non per caso esordendo a Firenze nella collezione di «Letteratura», diretta da Alessandro Bonsanti [...].¹⁶

Prima di mettere mano al romanzo pubblicato sotto le insegne dei Fratelli Parenti, Vigevani compie una sorta di tirocinio su alcune delle riviste letterarie del tempo, le prime sedi attorno alle quale si raccoglieva la civiltà letteratura di quegli anni:

Ho cominciato a scrivere veramente a sedici anni. Prima di critica teatrale, poi di narrativa incoraggiato da Giansiro Ferrata e da Alessandro Bonsanti, collaborando a “Letteratura”, “Prospettive”, “Lettere d’oggi” e a “Corrente”, di cui sono stato tra i fondatori.¹⁷

¹⁴ È infatti noto che, da un lato, i letterati fiorentini esprimono il loro dissenso verso quelle che considerano come le esasperazioni stilistiche della produzione letteraria italiana del primo Novecento; dall’altro lato, però, essi «sentirono molto la lezione di decoro proposta dalla “Voce” e dalla “Ronda” e compresero l’importanza di alcune sperimentazioni e approfondimenti, che, addirittura, verranno colti come possibilità di arricchimento per un tipo di romanzo nuovo e saranno considerati degli spazi narrativi guadagnati se opportunamente inseriti in una struttura più complessa, ricca, spiegata su più piani, capace anche di accogliere proposte liriche, come, ad esempio, il diario e l’autobiografia» (LIA FAVA GUZZETTA, «Solaria» e la narrativa italiana intorno al 1930, Ravenna, Longo Editore, 1973, pp. 23-24).

¹⁵ Questa spiegazione è, d’altra parte, ancora coerente a quanto spiega Spinazzola a proposito di quell’industria culturale alla quale Vigevani non si avvicina: «Sul suolo lombardo faticano ad attecchire i germi di quei movimenti letterari, anzitutto l’Ermetismo, che di fronte alle mistificazioni chiosose della retorica fascista meglio preservano il culto di un’assorta essenzialità espressiva, ad alta testimonianza della crisi perenne dell’esistenza personale. Possiamo capirlo: la borghesissima mentalità ambrosiana rilutta a dare diritto di cittadinanza a esperienze d’arte così aristocraticamente elette, così appartate e chiuse in un atteggiamento di autodifesa nei riguardi non solo del regime imperante ma di tutto ciò che avesse sentore di massificazione, e quindi involgarimento conformista» (V. SPINAZZOLA, *Scrittori, lettori e editori nella Milano fra le due guerre*, cit., pp. 107-108).

¹⁶ CESARE DE MICHELIS, *L’incanto della memoria*, in *Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani*, cit., pp. 89-90.

¹⁷ LUCIANO SIMONELLI, *Sono orgoglioso di essere un isolato*, intervista a Alberto Vigevani in «Millelibri», n° 31, giugno 1990, p. 49.

Il letterato milanese vi pubblica, oltre che articoli di genere saggistico, un gruppo di testi letterari in prosa, tra il 1939 e il 1941. Essi non si rivelano ancora come frutti di un lavoro univoco e organico, regolato dall'adesione a una precisa linea di poetica, e soprattutto dall'assunzione di un preciso modello di scrittura; questi testi permettono piuttosto di osservare i punti di riferimento letterari e le coordinate di gusto in cui Vigevani muove i primi passi di scrittore.

Uno spazio di rilievo hanno in questi testi le elaborazioni dell'immaginazione e della fantasia. In *Un tentativo* – il primo testo pubblicato da Vigevani, su «Corrente» di luglio e agosto 1939 –¹⁸ il racconto prende le mosse da un quadro apparentemente verosimile (l'infanzia, il lavoro di impiegato dell'io narrante-protagonista); vira poi nella rappresentazione immaginaria del ritrovamento di una grande perla («Illuminava tutta l'acqua nella vasca formata dagli scogli e sembrava che una sirena spogliandosi lì, per caso, una sera l'avesse dimenticata»). Cercando di difenderla da un esotico equipaggio giunto alla ricerca della stessa perla, il protagonista rimane impigliato nelle loro reti, è pescato ed è «venduto al mercato come pesce». Servito in un pranzo, desidera essere mangiato da una «fanciulla di rara bellezza» («Cercai di mettermi sotto la sua forchetta, a colpi di coda, soffrivo e speravo, forse tutto questo avrebbe servito a qualcosa»). Il tentativo fallisce:

L'indomani mi mangiarono in cucina. La fine della mia esistenza di pesce fu ingloriosa.

Potei appena sapere il nome della fanciulla che non s'era accorta di nulla.

Il suo nome era Lavinia.¹⁹

In *Di una insoddisfatta coscienza*²⁰ il ricorso alle risorse dell'immaginario è invece impiegato nell'attribuzione di una sorta di consistenza fisica ad una domanda di carattere esistenziale del protagonista.

¹⁸ BERTO VANI (pseudonimo di Alberto Vigevani), *Un tentativo*, in «Corrente», anno II, n° 14 - 15, 31 luglio - 15 agosto 1939, p. 2.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ B. VANI, *Di una insoddisfatta coscienza*, in «Corrente», anno III, n° 3, 15 febbraio 1940, pp. 3 e 5.

Non avevo percorso cento metri di una mulattiera, quando, proprio vicino alle stalle dell'Amalia ebbi l'impressione che qualcuno camminasse dietro di me, contemporaneamente mi sentii preso per le spalle e quasi travolto a terra. Sebbene mi voltassi di colpo, non mi rimase che raccogliere il cappello: dietro di me nessuno e nulla se non il muggire rassegnato e i sonori campani delle vacche dell'Amalia che uscivano al pascolo.

[...] Risolsi di continuare il cammino, avendo perduto la mia serenità e guardandomi ogni momento attorno come persona colpevole. In un secondo tempo pensai che forse non ero stato veramente assalito alle spalle; che piuttosto una domanda secca e brutale, ma non espressa in parole, era sorta al mio fianco, seguendomi poi fino al Belvedere, senza più la scossa della prima volta, sebbene più insistente, più fitta senza che io potessi discernere in essa una forma precisa.²¹

La scena si svolge su un belvedere, e potrebbe ricordare la creazione palazzeschiana delle due figure che si palesano al protagonista di *La Piramide*, a mezza via tra personaggi reali e personificazioni di opposti caratteri; Vigevani sembra mettere qui in atto, almeno in una certa misura, un meccanismo riconducibile al territorio del fantastico, laddove l'io narrante rimane sospeso nell'indecisione di essere stato colpito da un corpo reale oppure di aver subito il contatto di un'entità – provvisoriamente e misteriosamente dotata di fisicità – sorta dalla propria dimensione interiore.²² Progressivamente, il protagonista riconduce questa sensazione a una sorta di implorazione da parte del paesaggio che ha di fronte ai suoi occhi, affinché egli lo faccia esistere.²³ Questa spiegazione

²¹ Ivi, p. 3.

²² Si assume a riferimento la definizione di “fantastico” proposta da Todorov: «Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico, è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»; «il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della “realtà” quale essa esiste per l'opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per per l'una o per l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico» (TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, le citazioni sono tratte dalle pp. 28 e 45).

²³ «Non è la vista di questo paesaggio un risultato dato e ripetibile di una composizione di linee e di colori, la sua singolarità viene dal fatto che cambia da spettatore a spettatore, da ora ad ora, ed è frutto sempre rinnovato di una collaborazione straordinaria tra la natura, il turista e il tempo. Per strano che possa apparire il fenomeno – e chi potrebbe credermi, che non vi avesse assistito? – il paesaggio si aprì a me come una grande domanda, più che una domanda una preghiera, una gamma infinita di preghiere, che andava dall'alto lamento, dall'imprecazione (che era accennata dalla battaglia che le cime più elevate combattevano con uno squadrone di nuvole) all'implorazione, al vagito del bambino che pretende venire al mondo quando le vie ne sono appena schiuse, e meno ancora di un vagito, perchè un vagito è una risposta, è che il bambino è già nato: appena un desiderio soffocato nella più flebile delle espressioni, nel silenzio, ma che si oda come fosse un alto grido entro noi stessi» (B. VANI, *Di una insoddisfatta coscienza*, cit., p. 3).

si rivela insoddisfacente, e il personaggio rimane sospeso in una condizione di incertezza e dubbio.²⁴ Progressivamente, la «domanda», la «Voce», assumono ai suoi occhi i connotati di un dubbio e di una riflessione spirituale.

Chiaro mi si fece allora alla mente che le montagne erano state un avviso, un pretesto per raccogliere la mia attenzione sulla necessità che aveva di me qualcuno o qualcosa per essere.

[...] Per tutto il giorno non ritrovai il mio umore abituale, dal quale raramente io m'allontano. Al di fuori del consueto, non c'è saggezza: è opportuno, credo, conoscere i propri limiti e adeguarvi serenamente.

[...] Il mistero resta, ed una soluzione, adesso, sarebbe inutile, è meglio tuttavia che io non abbia paura di confessare a me stesso, solo a me stesso, il dubbio che mi è passato per capo, all'improvviso, ed era forse l'illuminazione che mi di è rifiutata tante volte stamane.

Come poter dire, poi che questo mio momento è passato: Dio era che aveva bisogno di me per essere, che mi ha chiamato ed io non l'ho voluto ascoltare?

No davvero io non lo potrei dire, tutta la mia vita muterebbe ed io non potrei più presentare davanti a mia moglie, conversare con i miei amici, con lo stesso volto di prima.²⁵

In questo testo Vigevani ricorre dunque alle risorse dell'immaginario e al meccanismo della sospensione fantastica per rappresentare una materia legata alla sfera interiore e spirituale dell'individuo. I brevi racconti pubblicati negli anni giovanili danno prova di un'altra modalità di dispiegamento della fantasia da parte dello scrittore, nelle ricche rappresentazioni oniriche, di cui è esempio *La compagna dei sogni*.²⁶

Un vento teso ha portato nel cielo disordinati gruppi di nuvole, ora appena mosse, indecise sulla periferie lattiginosa. Nell'aria sovrasta l'ambiguità dell'alba.

²⁴ «Il paesaggio, mentre io in tali modi mi interrogavo, s'era atteggiato compostamente in parti distinte, ognuna delle quali di per sè sola esisteva. Il paesaggio esisteva dunque, ma non certo per merito mio: la mia visione non era stata probabilmente che un effetto di luce, una di quelle trasfigurazioni che l'alba, con l'aiuto della fantasia, quotidianamente compie. La Voce, non poteva essere una falsificazione dell'alba, essa continuava a vibrare come un silenzio, misurando il mio animo, nello stesso tempo ronzandomi all'orecchio e lambendomi la punta delle dita come il freddo – e non si poteva dire che vi fosse una brezzolina gelida: l'aria era immobile, il sole scaldava la panchina di granito al mio fianco e il cumulo di sassi che servivano da parapetto» (ivi, p. 5).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ B. VANI, *La compagna dei sogni*, in «Lettere d'oggi», anno III, serie III, n° 5 - 6, giugno - luglio 1941, pp. 28-31.

Ovunque è attesa per il tempo che non ha ancora scelto la misura del giorno. Non vedo, oltre alle nuvole, se non le schiere²⁷ bianche dei platani, lungo il viale.

È, lo so, il principio d'una avventura, quel paesaggio indeterminato in attesa dei gesti che lo domerebbero per me a una definizione: il tessuto ricco e folto dell'avventura, finché la villa, all'improvviso sorta al mio fianco, non viene a turbarla e a decidere del mio sogno, limitandolo alle sue parti.²⁸

Lo spazio del sogno è quello della villa; lo sfondo e la scena dove si muove il protagonista, accompagnato da una misteriosa presenza femminile, sono inquietanti e orrorosi.

Nei muri s'aprono alcove con grandi letti coperti di trapunte e adorni di cortinaggi pesanti, a fiorami, orlati d'oro antico, ricchissimi. Con ribrezzo m'accorgo che ogni cosa è spruzzata di sangue: dobbiamo, io e la mia ignota compagna, che ho riconosciuta come donna, alle improvvise tenerezze e vertigini che suscita in me la vicinanza del suo corpo ogni volta che siamo per scontrarci, rinunciare a coricarci. L'idea d'una lotta furibonda tra gli assassini e le loro vittime, che quelle macchie e il disordine dei letti suggeriscono, dapprima nemmeno ci sfiora.²⁹

Ai motivi dell'orrore e della violenza si accompagna quello dell'erotismo, in una chiave allo stesso modo inquietante.

Una ragnatela di fremiti e di paure c'impedisce di procedere. Ella pone il capo accosto al mio, la sua fronte contro i miei occhi, e mi toglie la visione del buio. Vedo solo le fiamme rosse del sangue di poc'anzi, sento il calore della mischia avvenuta in quelle alcove fasciare i nostri corpi, eccitati così nel buio a una lotta nascosta, di membra, che i nostri sguardi rifiutano, stringendosi e negandosi, contro la fronte e le

²⁷ L'esemplare di «Lettere d'oggi» conservato nell'archivio dello scrittore (Archivio Vigevani, Carte professionali / Collaborazioni a quotidiani, periodici, riviste / «Lettere d'oggi. Rivista mensile di letteratura», fasc. 3) presenta alcune postille autografe al testo. Qui la parola «schiere» è corretta in «schiene».

²⁸ Ivi, p. 28.

²⁹ *Ibidem*. Più avanti si legge: «E ridivenuti davvero bambini fingiamo a un tratto la paura, come il ricordo di un gioco cominciato tanto tempo prima. Pensiamo a delle furie nascoste nella casa, che ci osservano. Ma tanto l'immagine ci penetra che ci risvegliamo dal ricordo e dalla nostra finzione. Rimescolati nel sangue e mutati nel volto vi crediamo. Le furie ci seguitano e ci spiano ascoltando il rumore dei nostri passi, che ci diventa insopportabile. Certo il giorno non ha ancora disfatto le loro forme precarie, disegnate dal buio, dai suoi polverosi contorni» (ivi, p. 29).

ciglia palpitanti dell'altro. Poi, liberati dall'ossessione, i nostri corpi si quietano, le nostre braccia si slacciano.³⁰

Nei primi anni della sua attività letteraria, Alberto Vigevani mostra dunque la propria propensione per una scrittura letteraria in cui si affacciano situazioni ambigue, sorprendenti e fantastiche, insieme a costruzioni dichiaratamente immaginarie all'insegna della libera fantasia, e a quadri onirici venati di angoscia. Questo ventaglio di elementi potrebbe essere ricondotto agli stimoli che gli arrivano dall'ambiente letterario fiorentino. Tra i molti letterati che Vigevani cita a comporre l'orizzonte culturale dei propri anni giovanili, compaiono Antonio Delfini e Tommaso Landolfi: «strinsi amicizia con Antonio Delfini, qualche sera, uscendo dai tavoli da gioco, familiari a lui e a Landolfi, di cui ammiravo, per l'atmosfera kafkiana, *Il mar delle blatte*, da poco pubblicato nelle edizioni degli eroici fratelli Parenti».³¹ Vigevani – che, secondo lo spirito dell'epoca, è un lettore devoto della contemporanea produzione letteraria francese – dichiara, d'altra parte, il proprio interesse per esperienze straniere quali il surrealismo, che hanno proprio a Firenze una certa risonanza. In un articolo su «Prospettive», Vigevani scrive:

Appunto il surrealismo ha condizionato una apertura delle sorgenti del meraviglioso, un'apertura su cieli che i testi (dei quali si dovrà ben parlare) sostengono come le terre di una scoperta recente, sotto il velo offuscante d'una critica fino a ieri *à trompe l'oeil*: quel corso naturale dell'irreale a cui applicare una fenomenologia basata su alcune costanti d'intensità dell'immaginazione e della sua risposta, appunto, nel linguaggio: di quelle cifre dell'immaginario che sono i punti di ricupero del fantastico collettivo. L'onirico collettivo come sorgente di una composizione che compendosi per una facoltà acutizzata della coscienza, e del suo movimento oggetto-soggetto, ci concederebbe la cifra del sogno come suggerimento e proprio ambiente della poesia.

³⁰ *Ibidem*. Medesimi motivi ricorrono in tutto il testo: «Mi addolora pensare che in quella villa essa ripeta ogni notte i suoi appuntamenti: fedele soltanto ai luoghi, ossessionata ed eccitata dal sangue e da quelle scale buie. Certo adoperò con altri le sue arti, ad altri insinuò la paura che godette sciogliere contro il mio corpo. Sconosciuta donna che approfittò del mio sonno per incutermi il tormentoso pensiero dei suoi abbracci, che nulla posso fare per ottenere ripetuti, nè per dimenticare» (ivi, p. 31).

³¹ A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., p. 233.

Esprimendosi in una prima persona plurale – con la quale sembrerebbe, più che altro, farsi portavoce di quel gruppo di «letterati» ai quali si accosta – Vigevani riconosce un «debito verso i surrealisti»:

Sottovoce (perché hanno fatto molto rumore) siamo condotti a riconoscere il debito nostro verso i surrealisti, quello d'averci condotti a una concezione meno superficiale della poesia (una concezione letteraria, e di misura: poesia e non poesia) che fosse vitale, di conforto, prima di tutto, a quelle ragioni che ci spingono a vivere, la stessa cosa di quelle ragioni, la loro autonoma vita, quella crescita interna e feconda; d'una poesia che nominasse l'immensità e l'imprecisione, ancora, di quell'altra vita, che ne faccia il tetto infinito di un mondo finito, e nelle cui espansioni, fratture, intervalli, ne scopra il linguaggio segreto, sul «miroir du merveilleux».³²

Ancora in questo articolo, Vigevani sottolinea la distinzione tra sogno e poesia, e afferma l'importanza dell'elemento onirico, che, come si è visto, è per lui motivo di interesse.³³ Infine, il letterato milanese dichiara come «la suggestione del sogno», richiamata dal surrealismo, influenzi anche la letteratura che non deriva direttamente dal «metodo» proposto dal movimento francese.

L'insegnamento di Eluard? Non violento ma paziente (per quelli che avevano creduto soltanto alla violenza). Per cui la suggestione del sogno non si limita ai pochi nomi cui il metodo si adattava, ma si scioglie dalla volontà delle scuole e si espande come una macchia d'ombra, sulle pagine antiche e nuove: la scandita e doppia sintassi di Caradano, la scientifica ebbrezza di Paracleso, il sortilegio d'un Sceve, la violenza e l'ironia dei germanici. Melville perfino, l'impalco marino della

³² B. VANI, *Sogno e poesia*, in «Prospettive», anno IV, n° 11-12, 15 dicembre 1940, p. 18.

³³ «Il sogno è la possibilità di entrare in relazione con un universo di struttura ben più complessa di quello che ci è *calcolato* da svegli, relazione più connaturale e più ricca. Entro questo ordine surreale ci conduce il sogno, ma il sogno non è ancora poesia, è l'oggetto disincantato dalla sua operazione che si compie in una presa di possesso di quei segnali, di quelle corrispondenze, che ci offrono la cifra per la totalità della realtà, fuori anche, cioè, da quella che è concepita incoscientemente. Le possibilità di nutrimento della poesia sono infinite, ma esse muovono appunto a portarci a una conoscenza di quei rapporti che formano l'occasione stessa dell'essere, cogliendone la struttura, ricostruendone il senso. L'esperienza del sogno ci conduce a quella disorganizzazione del mondo per cui è possibile un ritrovamento delle radici («racine du jour tendre» Eluard), la poesia è la via della ricostruzione, poi, del reale, che si basa sulla conoscenza delle relazioni percepite nel sogno. / [...] La ricomposizione degli oggetti al loro stato di meraviglioso, al loro volto di conoscenza, trova il suo equivalente nella ricostruzione strutturale della poesia che deve ispirarla – di qui l'influenza reciproca – che è la vita: poesia-sogno e sogno-poesia. L'isolamento di una parola al suo dato evocativo, che è il risultato più palese dei minori, e perciò dei più ortodossi, tra i surrealisti, è una cifra che non accoglie le ragioni più intime di una poetica del sogno. Una frase allusiva, che muta e che perciò crea il suo oggetto, costantemente e intensamente allusiva, giunge invece a un rinnovamento e a una costruzione sintattica. L'opera di arte è costruzione, una costruzione che ottiene il suo canone ogni qual volta si propone l'isolamento e l'ispirazione di un nuovo oggetto» (ivi, pp. 18-19).

sua frase lunga e sussultante; Kafka che procedeva a chiedere risposte mai giunte (ma a noi, e a lui, il messaggio in qualche modo arrivò) cui tendeva una volontà di religione.³⁴

Vigevani dà qui i primi segni della propria attitudine a prestare orecchio alle sollecitazioni e ai motivi appartenenti a diverse esperienze letterarie, accogliendoli anche parzialmente – spesso a livello contenutistico delle proprie opere, come si è in parte visto, e ancora si vedrà, nel caso degli elementi onirici, e come soprattutto si dirà del motivo della memoria infantile mutuato da Proust –, senza approfondire o condividere gli aspetti teorici o tecnici di tali esperienze. Ancora a proposito di surrealismo, nel numero di «Prospettive» intitolato *Il surrealismo e l'Italia* – sul quale scrivono anche Anceschi, Bigongiari, Bo, Ferrata, Malaparte, Luzi, Moravia, Vigorelli, e Alberto Savinio, un altro riferimento che si potrebbe scorgere dietro i suoi esercizi maggiormente connotati nel senso della libera fantasia – Vigevani approfondisce, proprio secondo una simile ottica, il tema dei rapporti tra Kafka e questo fenomeno letterario.

È un fatto che le annessioni al Surrealismo di alcuni artisti sono per lo più limitate a certe zone in cui è possibile notare uno specifico carattere surrealista. Per Kafka è avvenuto lo stesso [...]. Surrealista in senso lato è ogni artista, per quanto si rifiuta di accettare la realtà esteriore come «donnée» incontrovertibile, ma, nell'affermare le essenziali distinzioni tra Kafka e il Surrealismo intendo per Surrealismo quella poetica che pretende a totale ed autonoma visione del mondo, che ha un suo linguaggio abbastanza preciso nella definizione di un suo rigore critico e metodo logico ricavabile dai testi di Breton, Aragon, Eluard, ecc.³⁵

Si vedrà in seguito – a proposito del processo di genesi delle opere narrative di Vigevani – quanto per lo scrittore sia rilevante l'idea di associare alla propria scrittura alcuni aspetti delle esperienze da lui apprezzate, senza assumerne il «metodo», come egli stesso afferma a proposito del surrealismo. A proposito delle note su Kafka, si potrebbe osservare che esse valgono come un sostegno all'ipotesi di un riferimento di Vigevani a Tommaso Landolfi, il quale, per sua stessa dichiarazione, lo affascina per «l'atmosfera kafkiana» delle opere. Da tali frequentazioni letterarie lo scrittore pare mutuare proprio l'elemento delle

³⁴ Ivi, pp. 18-19.

³⁵ B. VANI, *Kafka e il Surrealismo*, in «Prospettive», anno IV, n° 1, 15 gennaio 1940, p. 16.

rappresentazioni di sogni e di quadri di carattere notturno, immaginario, misterioso e, a in alcuni casi, angoscioso, che, come si vedrà, avrà un certo spazio nel suo modello di narrativa dell'interiorità. A livello stilistico, questi elementi consentono all'autore di esibire il proprio gusto per immagini elaborate e continuamente arricchite di particolari, già evidente in queste prime prove, e visibile in *La compagna dei sogni*:

Giunti all'ultimo gradino delle scale, guardiamo nel corridoio le ombre calare dinnanzi ai nostri occhi ancora oppressi, folgoranti di lampi e di meteore, e ci par di non poter credere a quella realtà. Ci par di venire da un mondo astrale e in movimento, e di ritrovarci nel buio materiale d'un altro mondo, ove appena gli occhi abbacinati di colori vividi come mai si videro quaggiù stentavano ad aprirsi. Dinnanzi a noi si aprono nel corridoio alcune porte a vetri a uguali distanze l'una dall'altra.³⁶

Tutto ciò sembra iscriversi in una generale tendenza dell'autore verso uno stile evidentemente connotato nel senso della letterarietà; lo rivelano brani come:

Il paesaggio desolato dell'alba, fuori, mi si rammenta e il silenzioso dolore che ha lasciato entro di me la sua fuga mi conduce a immaginare di lei una figura mitica, di continuo smarrita in una ricerca che mi rimane impenetrabile.³⁷

Questo è uno degli attributi che unificano il gruppo dei testi pubblicati su rivista. È esemplare il caso di *Lettera a un cugino lontano*,³⁸ in cui una voce narrante femminile si rivolge a un proprio parente, lontano e con il quale non è più in rapporti da anni; essa ripercorre la passata e felice (quasi idilliaca) vita coniugale, piangendo la morte del marito e la condizione del proprio paese in

³⁶ B. VANI, *La compagna dei sogni*, cit., 29.

³⁷ «Ella si trattiene un attimo mentre io procedo. Trovo tre porte spalancate: dalle soglie guardo l'interno di ogni stanza. La prima è occupata da un grande letto matrimoniale, quattro o cinque piumini verde oliva vi sono sopra ammonticchiati, senz'ordine, la luce accesa, caldi ancora i guanciali. Un baule a strisce arancione s'apre in un angolo, come un grande frutto squarciato, mostrando dei cassettini ricolmi di sete, di fazzoletti, di bocce di cristallo. Violento provo il sentimento della sua partenza (e chi è mai? Altre volte l'ho incontrata nel sogno e non ho potuto afferrarla e tenerla fino al mio risveglio obbligandola a dirmi il suo nome, a confessarmi i suoi sentimenti). Senza dubbio è partita da poco, nè ha fatto in tempo a recare con sè tutto il suo bagaglio. Lascia ancora una parte della sua persona, disarmata, in quegli oggetti, sulle sue orme. / Il paesaggio desolato dell'alba, fuori, mi si rammenta e il silenzioso dolore che ha lasciato entro di me la sua fuga mi conduce a immaginare di lei una figura mitica, di continuo smarrita in una ricerca che mi rimane impenetrabile. So che per tutto il giorno mi resterà l'ansia e il peso del suo smarrimento, come il senso di nausea che lascia un amplesso interrotto» (ivi, p. 30).

³⁸ B. VANI, *Lettera a un cugino lontano*, in «Corrente», anno III, n° 8, 15 maggio 1940, p. 5.

guerra. Il racconto è condotto, in molti punti, secondo la tendenza a un'intonazione lirica:

Cugino mio, tu non hai conosciuto mio marito! Versava in me il suo miele non so di dove distillato, ed io mi ritrovavo felice e cantavo sul balcone all'alba pensando al suo lavoro, mentre curavo i gerani affacciata alla balaustra, sul giorno. Giorni chiari e sereni, lo aspettavo per la sera, rientrava alle prime ombre accompagnato da una coda di ragazzi, ai quali insegnava a suonare una canzonetta con un filo d'erba teso dinnanzi alla bocca, oppure un passo di danza, o una storia di quelle che sapeva, che mescolavano i fatti della Bibbia con personaggi e concetti nuovi e comprensibili solo sulla sua bocca, sottolineati dalle sue mani, e annunciati e seguiti dal gioco contenuto del suo sguardo.

Io lo aspettavo per tutto il giorno fino alle prime ombre della sera ed era una gioia profonda che mi penetrasse la vita impedendomi il respiro. E non avevo bisogno di ingannare il tempo. Il tempo passava da sè. Ed ogni momento era un rito, e ogni cosa per me veniva naturalmente a posarsi sulla pagina di un dizionario che fosse stato composto per il suo linguaggio.³⁹

Il lirismo si accentua ancora, fino a sfociare in una sorta di trasfigurazione della figura del marito.

Ed i vicini lo guardavano sorridendo e i ragazzi lo salutavano festosamente dalla via, prima di svoltare l'angolo, e il nostro balcone era alto, fiorito di gerani e la sera vicina che non si dispiaceva del commiato fruscando lungo la balaustra. Venivano le colombe a stormi che fregiavano il cielo, le nostre colombe d'Europa tu le devi certo ricordare quando tornano dal Sud, e sono contente di ritrovare mani amiche sui davanzali. Gli si mettevano sulle spalle e sulle mani, si trasformava in un grande veliero con tutte le vele che gli stormivano attorno al capo. E tutto si capiva, pareva non accorgersene eppure portava certo una minuscola chiave, e magicamente ognuno s'apriva con lui.⁴⁰

La scrittura mostra una simile caratteristica di sospensione e una patina poeticizzante (ottenuta attraverso le scelte lessicali, il ritmo periodale e la ricerca a

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

un effetto di musicalità) anche nella rappresentazione della scena di guerra che sconvolge l'idillio.⁴¹

Per questi attributi stilistici, alcuni dei «comпонenti circoscritti e distinti»⁴² giovanili di Vigevani, potrebbero essere ricondotti alle forme testuali del capitolo o del frammento, peculiari del fenomeno della prosa d'arte, ancora largamente praticata in quegli anni; anche questa potrebbe essere dunque compresa, anche se indirettamente, nel ventaglio dei riferimenti letterari del giovane scrittore. Come anticipato, il gruppo di testi pubblicati da Vigevani tra il 1938 e il 1941 mostra una varietà di riferimenti e di suggestioni letterari tale da non offrire un quadro organico. È piuttosto possibile ricavarne la conferma della tendenza da parte di Vigevani, ora nei panni di scrittore, a porsi in contatto con i fenomeni, soprattutto di matrice fiorentina, più caratterizzati nel segno della letterarietà.

È dunque del tutto in linea con questo, la progressiva precisazione dei confini della narrativa di Vigevani attorno al modello – derivato da «Solaria», e soprattutto da «Letteratura» – della raffinata narrativa dell'interiorità, che da *Erba d'infanzia* in avanti rappresenta la matrice essenziale della sua scrittura. Per questo, *Ritorno nell'ombra*⁴³ potrebbe essere un precedente importante di molti caratteri del Vigevani più maturo. Lo spazio della storia qui raccontata è quello di una villa «a metà strada tra il centro del paese e il torrente», in una posizione di almeno parziale separatezza dalla dimensione dei rapporti sociali, che ne fa un prototipo, come si vedrà, di molte altre ville della narrativa di Vigevani; qui una vedova e il figlio Andrea conducono una vita – che non ha per nulla l'attributo della vitalità – immobile, monotona e spenta.

Non è possibile immaginare dal di fuori la disperazione di questa casa.

Immobilità e sonnolenza, alcuna differenza nelle ore e povertà di colori e di luci.

Essa potrebbe essere la strada medesima, un'appendice della strada, come un muro

⁴¹ «Devi sapere, mio cugino, che questo nostro amato paese è stato invaso in una delle sue notti immobili e silenziose da frotte d'uomini a cavallo, orde erano per le strade che hanno rotto il palazzo di cristallo che c'era intorno. Ed hanno rubato e violato, ed hanno distrutto molto delle robe nostre, ed hanno incendiato le pergamene i marocchini le bazzane e le felpe di mio marito e si sono stabiliti alcuni di loro nel palazzo di città a dettare la legge, mentre le orde s'allontanavano per altre prede nelle vaste pianure, oltre i monti, doglio del nostro piccolo paese nutrire la loro fame» (*Ibidem*).

⁴² Così Enrico Falqui definisce la tipologia testuale del capitolo, in ENRICO FALQUI, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del novecento. Antologia*, Mursia, Milano 1964, seconda edizione con postille, p. 11.

⁴³ B. VANI, *Ritorno nell'ombra*, in «Prospettive», anno V, n° 13, 15 gennaio 1941, pp. 14-17.

basso, nemmeno levato dalla polvere. Al pomeriggio la porta s'apre a capo di una breve scala e una signora vestita di bianco a puntini neri, recando un lavoro a maglia nelle mani, senza mai guardare alla strada si siede su una poltrona di vimini di contro l'aiuola centrale del giardino, vicino a l'abete, la schiena rivolta ai passanti, rari, come uno schermo a un interesse non desiderato e forse inesistente, che si fermerebbe in ogni caso sulla dura piega del collo che sostiene una testa sempre inchinata, con ostinazione, di chi nulla chiede al mondo, per un inesauribile risentimento, che più si divora e più si accresce. L'abito dichiara un lutto antico, portato ancora, che non ha più drammaticità e perciò nemmeno fine: come di una vita conclusa a vegetazione sull'abitudine.⁴⁴

Con la donna vive dunque il figlio Andrea, un giovane «senza sguardo».

La gente di qui conosce gli abitanti della villa; la signora in lutto e il giovane alto, senza sguardo, dai lunghi arti scimmieschi che mai scende al centro, a quelle poche case sulla piazza, con le tristi facciate bucate dai negozi e coperte d'insegne dove la banda suona alle feste e tutto è così previsto e naturale nella sua calma voluttà di vite minori e determinate ad uno sterile scambio che veramente sembra già intravvisto, non si sa se nella realtà o nel sogno.⁴⁵

I due personaggi si trasferiscono per un periodo in città. Intanto, in assenza di ogni presenza umana, la villa conosce una vita per certi versi autonoma, fatta di eventi atmosferici e fenomeni legati alla rovina degli oggetti; tutto ciò è rappresentato da Vigevani in una maniera riconducibile al suo gusto per gli elementi di fantasia, in questo caso quasi fantasmatici o spettrali. Stilisticamente, si riconosce qui soprattutto la tendenza alla moltiplicazione dei particolari e alla creazione di immagini elaborate – anche attraverso l'uso di metafore e ampie similitudini – assecondata a livello sintattico dalla costruzione di periodi complessi e articolati.

Quando partirono la villa restò a lungo chiusa, selvaggia e irta nel suo silenzio, le persiane abbassate e pareva una casa di delitto, un inservibile tempio abbandonato con l'erba che cresceva nei viali e – lo si vide quando tornarono – perfino nella veranda, magri ciuffi tra le corrose pietre del pavimento. Alla sera fantasmi rimasti senza nome – perchè al fondo ciò non poteva interessare al vivo nessuno di coloro che non erano partiti e ai quali non apparteneva la cura della villa e gli eventuali diritti degli spiriti – con poca gloria di bianchi lenzuoli battevano il capo al primo

⁴⁴ *Ivi*, p. 14.

⁴⁵ *Ibidem*.

vento contro il mobilio, lasciando invisibili macchie di sangue, profonde però e pesanti, sui mattoni chiari che sembravano aver stillato un loro succo organico, e finalmente liberato; al vento, dalle porte, non più solide sui cardini, entravano sbuffi, e si rincorrevano nell'anticamera lunga, gelida ove a piè della scala era un marmoreo busto di imperatore romano col naso rotto ed una ironica smorfia nei lineamenti (certo un maestro e un richiamo di spiriti) cercando quelle brevi saccocce che l'umido a lungo andare conforma nella carta da muro, dove si divertivano a sibilare e a cantare, e sembravano giovinetti concitati a provare la forza del petto e il labbro implume sull'armonica di un maggiore, tornato da militare, con quel giocattolo caro ai suoi giorni ingenui.⁴⁶

La donna e Andrea ritornano alla villa; per il giovane, inizia un'esistenza di totale inerzia, soggiogato alla personalità materna, la quale si esercita anche sulla villa e gli oggetti in essa contenuti. In questa «gratuita prigionia fuori dal tempo mosso»,⁴⁷ Andrea – per il quale gli anni «avevano lambito appena l'esterno della sua persona, indurendo la sua goffaggine, crescendo appena la sproporzione d'ogni suo membro»⁴⁸ – consuma la propria giovinezza, fino a perdere gli attributi anche fisici della propria età: «la sua figura senza età, vagamente giovane, nel senso di intatta carne, vagamente vecchio, come assenza perfetta, nella cornice descritta. Non era età nei suoi disordinati gesti, ampi e timidi, che scuotevano maldestri l'aria attorno al metro sicuro della madre».⁴⁹ Andrea, da un lato, si avvicina così a una tipologia di personaggio, che – come è noto, e come in seguito si vedrà – è ricorrente nella narrativa dell'interiorità di matrice solariana; dall'altro, Andrea rappresenta il primo esempio, nella galleria di personaggi creati da Vigevani, della tipologia del giovane isolato e costretto in un'esistenza fuori dallo scorrere naturale del tempo, incapace di affrancarsi dalla noia e dall'immobilità per entrare pienamente nella vita.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ «L'imperiosa e metodica volontà della madre ebbe allora l'occasione di levarsi e vibrare contro l'offesa – per essa atroce – della libertà delle cose nel tempo, che hanno, di lentamente tornare a un indistinto vivere dimentico della forma dapprima loro imposta e una condizione si stabili – scomparsi in apparenza i fantasmi dei quali d'altronde nemmeno s'era parlato – della villa che aveva ripreso la sua dignità d'antica casa a metà strada tra paese e torrente, nel sommesso concerto delle altre, appena priva, e perciò appena diversa, di fiori sulle aiuole e di siepe di cespugli oltre i cancelli nudi e scheletrici che la cingevano da quella che era, gratuita prigionia fuori dal tempo mosso, che altri e ben maggiori eventi cresceva, indifferente al povero vivere della casa, rigoroso, senza fessura, imposto dalla madre, questa piccola donna, oggetto senza vita oltre il cancello, o che così pareva, almeno: seduta nella poltrona di vimini, dalle bacchette deformate dall'impronta consueta del suo corpo» (*Ibidem*).

⁴⁸ *Ivi*, p. 15.

⁴⁹ *Ibidem*.

La sua vita era stata condotta dalla madre come un oggetto, ch'ella movesse e posasse a suo grado, ma senza calore nella mano e senza contatto, e ciò l'aveva disposto, aggiungendosi ad una bruttezza di corpo nativa, alla sua figura sgraziata e creato alla sua indole apatica priva di risorse di vita riflesse all'esterno, e che si potessero incidere sul pratico o sul reale, ove aveva paura di affacciarsi per il suo aspetto che pensava destasse repulsione. Percorreva le sue ore come se fossero una fuga di stanze disabitate e chiuse e come se il percorrerle fosse una straziante noia, continua e lenta e uguale e perciò non meno penosa impostagli dalla madre che per lui le aveva chiuse alla luce e a tutto ciò che in essa agisce di moto, e appena poteva immaginarle piene per gli altri, perchè si sapeva differente e portava senza grazia di incedere questa sua nobiltà.⁵⁰

In questa atmosfera di inerzia e sospensione – e tale effetto è accresciuto, agli occhi del lettore, dalla narrazione condotta con un ritmo lento, con l'uso di frasi ampie e dilatate – Andrea si rifugia in una sfera di riflessione e di contemplazione; prende contatto in questo modo anche con quella dimensione immaginaria e misteriosa, già introdotta nel testo dalla voce narrante:

maturare e nascere quel senso acuto, a strati, imposto alla sua condizione, d'un cielo d'ombra sospeso sopra il corpo castigato in quella posizione di passività. Così riconobbe le macchie dell'ombra, stillate sul pavimento e l'impronta delle dita d'una mano fragile – stretta dolcemente alle falangi – ma lunga, esile sul muro di fronte ai suoi occhi. Quando ancora percepiva il sole sulla tappezzeria blu brillava solo una lucida incorrotta notte di teatro e sul pavimento un giorno insulso, ma quando la sera giungeva al davanzale ed addensava oscurità nella camera dove giaceva il suo corpo macerato allora si segnavano le stille di sangue sul pavimento senza scopo e senza salvezza che sfilavano innocenti fino a che nel sangue sentiva ai margini la morsa corrompente del peccato ed era anche il contatto della caviglia libera di stoffa con il pavimento al quale la sera restituiva il brivido della pietra.⁵¹

⁵⁰ La rappresentazione della condizione di Andrea potrebbe essere letta come una descrizione di questa tipologia di personaggio, che, come si vedrà, appare di frequente nella narrativa di Vigevani, fino a diventarne un elemento caratteristico: «Era prigioniero della meschinità a cui lo aveva creato la madre e, ad onta del rancore che da essa lo divideva pensava oramai che essa era l'unica persona al mondo, ancora l'unico essere umano vicino, lei così lontana, che gli potesse imporre un ordine: semplicemente quello di lasciarsi vivere ogni giorno a quello di poi, per lui che non era stato capace di inventarselo e potesse, alla fine, sopportare (così si credeva meschino) di proporre un ordine alla sua inutilità, anche duro e incomprensibile, con un interesse, comunque fosse, che credeva impossibile altrimenti per lui, che si sentiva come una pesante pietra che alcuno non avrebbe mai consentito a lanciare nel vuoto: per un poco di vita, che era ciò che aveva sempre desiderato, impotente, con tutta la sua anima e pauroso come di un alto, terribile gioco, lanciato nell'alternativa che muta poi alla scelta le ore in rapide e brucianti torcie. Incalzato, anche un essere come lui avrebbe potuto conquistare le più alte vette d'ogni momentanea aspirazione e ricadere, smarrirsi entro le profondità del tempo» (*Ibidem*).

⁵¹ *Ivi*, p. 16.

Anche in *Ritorno nell'ombra*, così, si creano atmosfera ambigue assimilabili alla già nota modalità del fantastico. Andrea, nelle sue passeggiate solitarie, entra in contatto con una giovane donna; con questo rapporto, per il personaggio sembra affacciarsi una possibilità di affrancamento dalla sua esistenza inerte, svolta sotto lo sguardo materno. Troppo profondi sono però in lui i segni lasciati dalla solitudine perché questa vicenda possa avere uno sviluppo.

Egli tuttavia mai era riuscito a parlare di sé: la loro espressione s'era limitata a quelle forme primitive di due esseri che si trovano a riconoscersi un comune destino dinanzi alla fuga del tempo. Troppo, il silenzio che s'era accumulato in lui fino a renderlo incapace d'ogni parola in quegli anni, nella sua solitudine, dove le parole erano state scontate creazione nella densità dell'istante, non ripetibile nome, ottenuto dall'ombra del suo sognare.⁵²

Esasperato e ai limiti della follia, Andrea commette su di lei un atto di violenza.

La giovane teneva gli occhi sbarrati su di lui, lo guardava piena di pietà e la pietà lo toccava ai limiti di questo peso senza che le riuscisse di scioglierlo. Ansimava: sorti in suoni incomprensibili, frettolosi, che mordevano l'aria inutili. La spinta della sua angoscia, cresciuta alla lunga frequentazione col nulla che sentiva disperata tentare la via all'espressione traverso la pietra che aveva legata al collo, si curvava al peso ed era come un'unghia di fanciullo alle prese con un metallo duro e non sfregiabile. [...] la valle immensa e la libertà nel cielo, gli apparvero innanzi mentre gemeva in sé, per il volto bianco della donna indifesa di fronte al suo impeto ch'era di liberarsi da tutto ciò di cui si seppe incapace senza rimedio (e avvertì che s'era sempre così sentito, ed era quella la suadente discesa contro la quale era inutile ogni lotta). L'impeto e la vergogna di tutto dire non altrimenti si tradusse che in irreparabile atto. Con furia, cieco, le si gettò contro, mentre gli alberi ondeggiavano dietro di lui. Sentì una stretta potente – la mano che aveva attesa, invano elevando freni – e tutto lo chiamò dalla valle.⁵³

⁵² Ivi, p. 17.

⁵³ *Ibidem*.

Nel racconto della fuga disperata di Andrea dopo il gesto, e della sua precipitazione in uno stato di follia, reso con toni cupi e angosciosi,⁵⁴ emerge ancora, e con particolare evidenza, la generale la propensione dell'autore alle forme narrative più letterariamente connotate. In *Ritorno nell'ombra*, in particolare, Vigevani si cimenta con le forme delle narrazioni dell'interiorità, riconducibili al modello della bonsantiana «Letteratura», senza dismettere le suggestioni tratte dalle altre esperienze letterarie che hanno corso nella Firenze di quegli anni. Su queste fondamenta, lo scrittore, a partire dal romanzo d'esordio, dà avvio alla propria produzione narrativa.

2. Erba d'infanzia: *romanzo alla maniera fiorentina*

La prima opera di rilievo della narrativa di Alberto Vigevani è dunque il romanzo *Erba d'infanzia*, pubblicato presso la fiorentina Fratelli Parenti Editori,

⁵⁴ «Lanciò quella figura in ebbrezza avvolgente e amorosa, troppo forte alle parole, nell'orrore scosceso della cresta, oltre il ciglio, nel tramonto sonoro e rossastro, turbinante vela sul baratro e l'infinito aperto che a groppi e a cavalcate le nuvole disegnavano immenso, a un alto gioco concesso. / Improvviso in lui si fece il silenzio e il tempo si sospese. Urlando si gettò per la china, ferendosi ai rovi, avvolgendosi come animale rabbioso, tra acque e ciottoli fino a che raggiunse l'irricognoscibile carne al fondo, senza respiro. / [...] Col suo sangue copriva e macchiava il corpo di lei gridando, ormai senza peccare, i suoi rauchi impropri commisti ad amorse evocazioni di nomi, che appena sorpassavano il labbro, intelleggibili. / Dal paese un improvviso scampanio li raggiunse, e il cristallo si ruppe infranto, attorno alla coppia, e il tempo ricominciò a scorrere, spiegandosi nelle luci diverse dei campi come una bandiera. / Penetrò nella follia come chi ne avesse da sempre avute le chiavi, senza esitazioni, senza affiorare nemmeno per attimi alla luce, e la porta che si richiuse sopra di lui non gli era mai stata veramente aperta. / Rientrò nella sua camera portato a braccia sfiorando con le sue bende il busto di marmo. Rise appena, bestialmente, vedendo quel naso rotto, e fu l'unico legame che lo riallacciò al passato. / La madre lo ebbe finalmente nel suo recinto e credette di trattenerlo per sempre senza accorgersi che allora definitivamente le sfuggì per altri e ben più dispotici padroni, i liberati numi dell'ombra [...]. Andrea non sapeva più niente, con lentezza si rimetteva di quelle ferite: era entrato in un mare di sangue e di nero e ogni tanto apriva la bocca in una parola: e se mai le avesse potute udire e ricordarsi di un tempo, avrebbe in esse riconosciuto i nomi che non aveva prima trovati. / Sembrava un orologio il cui meccanismo si sia subitamente rotto, una di quelle esili pendole che si vedono ancora in campagna e si ritrovano nei solai, schiantate, con le gambe bendate a testimoniare nell'occhio spento sotto le tempie incavate la sua morte al giorno, definitiva, per la grande e ripetuta richiesta che ne avevano fatto le tenebre» (*Ibidem*).

in edizione datata 1943, ma emesso solo nel 1945.⁵⁵ La data e il luogo di pubblicazione indicano ancora il legame dello scrittore milanese con la cultura fiorentina, tra gli anni Trenta e Quaranta. Il romanzo, inoltre, compare in prima e unica edizione nella collana di «Letteratura», la rivista diretta da Alessandro Bonsanti.

Quando scrissi *Erba d'infanzia*, il mio primo romanzo, avevo vent'anni e vivevo a Milano. Ma il cuore della cultura italiana allora era Firenze. Lì erano nate le maggiori riviste letterarie: da *Prospettive*, a *Corrente*,⁵⁶ a *Letteratura*, che era l'erede di *Solaria* e dove uscì a puntate *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. Io collaboravo a queste riviste, con frequenti spostamenti tra le due città. Poi decisi di scrivere un romanzo.

In base a quanto si è osservato, non stupisce registrare il fatto che, ancora a molti anni di distanza, Vigevani rievocò il proprio giovanile riconoscimento in Firenze del «cuore della cultura italiana». È già nota la singolare forza di fascinazione che la città toscana esercita sul letterato milanese,⁵⁷ lettore entusiasta della produzione letteraria straniera moderna e contemporanea, e devoto discepolo

⁵⁵ L'avvio della stesura del romanzo dovrebbe risalire al 1939 – dunque in contemporanea alla pubblicazione dei racconti su rivista – secondo la data stampata in chiusura del testo (unica indicazione cronologica oggi esistente, in assenza del manoscritto e dei materiali preparatori): «Lanzo d'Intelvi 1939-'42». Nel 1943 avviene la composizione tipografica del testo dell'edizione (di cui resta traccia nell'indicazione «finito di stampare il 31 agosto 1943»); dello stesso anno dovrebbe pure essere l'ingresso del dattiloscritto in casa editrice, a cui la composizione è seguita a breve intervallo, secondo la testimonianza dello stesso Vigevani: «Il libro venne subito composto nella tipografia Parenti. [...] Ma fu qui che la pubblicazione si arrestò: io sono ebreo, e già nel '38, con le leggi razziali, ero stato costretto a scrivere con uno pseudonimo, Berto Vani. Poi Firenze fu occupata dai tedeschi, e le mie bozze dovettero essere messe da parte. Il libro poté uscire solo nel '45, dopo la liberazione della città» (ROSSELLA GIOVANNINI, *Infanzia in trecento copie*, intervista a Alberto Vigevani, in «la Repubblica», sabato 23 giugno 1979, p. 20).

⁵⁶ La collocazione a Firenze della milanese «Corrente» – ai cui lavori, come si è visto, Vigevani prese parte in prima persona – potrebbe essere ricondotta a una semplice svista dello scrittore. Questa frase, però, potrebbe anche almeno suggerire l'idea di un'associazione della rivista a un clima di elaborazione culturale che fosse simile, o direttamente legato, proprio a quello fiorentino degli anni Venti e Trenta.

⁵⁷ Da altre dichiarazioni di Vigevani, a riguardo della pubblicazione di *Erba d'infanzia*, emerge la sua giovanile percezione (e il suo compiacimento) di sentirsi parte dei fenomeni culturali e letterari allora più attuali e in voga: «Il libro venne subito composto nella tipografia Parenti. Ricordo che mentre io ne correggevo le bozze Carlo Levi mi leggeva la prima stesura di *Cristo si è fermato a Eboli*» (R. GIOVANNINI, *Infanzia in trecento copie*, cit.); la medesima immagine emerge da una versione diversa – e in parte già citata – dello stesso aneddoto: «Dopo le pose, [Carlo Levi] leggeva un capitolo di quello che divenne un libro famoso, *Cristo si è fermato a Eboli*. Nella prima stesura, così diversa da quella conosciuta, il libro, che anche allora parlava della gente e dell'atmosfera tra cui Levi era confinato, sembrava soprattutto un ampio, programmatico *pamphlet* politico, ispirato alle idee di Giustizia e Libertà. Uscendo dallo studio di Carlo, oltre che un letterato, mi sentivo un cospiratore» (A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., pp. 235-236).

della «Nouvelle Revue Française».⁵⁸ La dichiarazione dello scrittore prosegue approfondendo questi aspetti, in direzione più specificamente letteraria; Vigevani dà conto della propria consapevolezza, in quella occasione, di accostarsi precisamente al modello di narrativa di «Letteratura»:

Quando lo ebbi finito andai a Firenze e lo feci leggere a Alessandro Bonsanti, direttore di *Letteratura*, considerato uno degli arbitri in materia. Temevo il suo giudizio, perché Bonsanti era noto per pubblicare solo lavori che a suo parere potevano rivelare un nuovo scrittore. Mi fissò l'appuntamento per il tardo pomeriggio, prese il dattiloscritto e mi riaccompagnò alla stazione conversando di letteratura. Pochi giorni dopo, ricevetti la sua risposta: va bene, lo pubblichiamo.⁵⁹

Vigevani considera Alessandro Bonsanti «uno degli arbitri in materia» di romanzo. È nota la fisionomia del letterato fiorentino, figura centrale delle esperienze di «Solaria» e di «Letteratura»; evidentemente, è secondo l'idea di scrittura letteraria lì elaborata, che egli giudica un letterato come un potenziale «nuovo scrittore».⁶⁰ Vigevani propone il romanzo proprio a Bonsanti, dimostrando dunque di accettare come autorevole, e di condividere, tale criterio di giudizio per la pubblicabilità della propria prima opera. Sergio Romagnoli, d'altra parte, osserva che «[ad Alessandro Bonsanti] Vigevani non dovette soltanto i primi aiuti editoriali, ma anche l'incontro con una già sperimentata scelta letteraria».⁶¹ L'«arbitro» fiorentino accoglie dunque *Erba d'infanzia* nella collana di «Letteratura».⁶² Lo scrittore milanese sembra infine consapevole, almeno secondo le testimonianze successive, che tutto ciò non è un fatto privo di

⁵⁸ Sulla forza di attrazione della rivista, e in generale della cultura francese, su se stesso e sugli intellettuali che egli allora frequentava, Alberto Vigevani torna nel citato *Un certo Ramondès*.

⁵⁹ R. GIOVANNINI, *Infanzia in trecento copie*, cit.

⁶⁰ Il presupposto è quello di una coerenza tra le diverse esperienze di militanza letteraria di Bonsanti, che comprendono il ruolo di «suggeritore editoriale, il quale si avvale di quella collaterale, più conosciuta e primaria, dell'organizzatore di periodici, per trascinare da essi quanto risulta maggiormente significativo ad esemplificare nei volumi Parenti la produzione creativa contemporanea» (ALBA ANDREINI, *Bonsanti e gli scrittori: il caso Gadda*, in *Alessandro Bonsanti. Scrittore e organizzatore di cultura*, atti del convegno di Firenze, 5-6 maggio 1989, a cura di Paolo Bagnoli, Impruneta - Firenze, Edizioni Festina Lente, 1990, p. 99).

⁶¹ SERGIO ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati Editore, 1977, p. 983.

⁶² «Bonsanti mi incoraggiò – al punto che ritengo di dovere alla sua cara amicizia se mi persuasi a pubblicare il primo libro, dal titolo (credo dovuto a un verso della Dickinson) *Erba d'infanzia*. Ed ero venuto a Firenze per correggere le bozze a mano a mano che componevano il testo i fratelli Parenti, nella piccola officina oltre il Mugnone, lungo il quale passeggiavo discorrendo di letteratura con Bonsanti. Il soggetto era spesso Proust o talora James, che entrambi ammiravamo» (A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., p. 233).

significato per le sorti della propria opera; sa che ne deriva l'identificazione del romanzo con quel «tipo di letture» concretamente individuato dal marchio delle Edizioni Parenti, note, per antonomasia, come la casa editrice della produzione di matrice solariana: «La gente allora non amava questo tipo di letture. I maggiori editori non pubblicavano autori italiani, tranne quelli di grande fama. E le edizioni Parenti erano tirate in poche copie, 300, numerate. Forse non le vendetti neanche tutte».⁶³ Il romanzo d'esordio di Vigevani vede dunque la luce con questi connotati.

In *Erba d'infanzia* la voce narrante, esterna, racconta in terza persona la storia dell'infanzia del protagonista Emilio Desilva, a partire dalle immagini di quel periodo che affiorano alla memoria del personaggio adulto. Il bambino Emilio vive insieme ai genitori, alla governante Olga e a pochi altri personaggi, soprattutto della servitù, nell'isolamento di una villa di campagna; è solitario, riflessivo e dotato di una fervida fantasia, per la quale è costantemente immerso in una condizione sospesa tra la realtà, l'immaginazione e il sogno.⁶⁴

Caratteristica principale di *Erba d'infanzia* è la generale atmosfera di lentezza e di sospensione (da «campana di vetro»)⁶⁵ Essa ha origine da vari elementi

⁶³ R. GIOVANNINI, *Infanzia in trecento copie*, cit.

⁶⁴ Come si vedrà, i fatti della storia narrata, più che comporre una vera e propria trama, costituiscono – nell'economia del racconto – l'ossatura degli eventi rispetto ai quali si svolge la vita interiore di Emilio, che è il reale oggetto della rappresentazione romanzesca. Egli trascorre la propria infanzia con la madre (con la quale non ha un rapporto affettivo soddisfacente, instaurato piuttosto con la domestica Olga), e il padre, che muore per malattia. In seguito a questo fatto, la madre di Emilio stabilisce il trasferimento in città, allo scopo di sottrarre il figlio dal ricordo del padre, e dalla sua condizione di languore e di sospensione immaginativa. In città, Emilio sperimenta il primo fallimento di una possibile partecipazione alla vita di relazione, con i coetanei. Tornato alla villa con la madre, il protagonista si immerge ancora nella condizione di evasione fantasiosa e di sogni a occhi aperti. Questo aspetto è estremizzato nella seconda parte del romanzo, in cui Emilio stabilisce un'immaginaria relazione di innamoramento con Armenia, una ragazza ormai morta, vissuta in passato nella stessa villa. Contemporaneamente, il personaggio vive l'unica amicizia reale con il coetaneo Antonio; questo personaggio è antitetico rispetto a Emilio, e incarna una giovinezza vissuta in maniera attiva e vitale. Insieme ad Antonio, il protagonista sembra arrivare a un passo dall'affrancamento dalla propria condizione di sospensione, e di assoluto isolamento dalla dimensione dei rapporti sociali. Nel finale, però, Emilio sostanzialmente rinuncia a compiere l'ultimo passo in questa direzione, non attraversando l'immaginario confine che lo separa da una piena partecipazione alla realtà.

⁶⁵ L'espressione è tratta dal citato racconto *Memoria improbabile*: «Ho detto che il sogno mi parve dolce e infatti, in quell'atmosfera di campana di vetro, tra quelle luci abbaglianti di lampade ad arco, rividi per l'ultima volta la mia casa e ne ebbi l'illusione» (B. VANI, *Memoria improbabile*, cit., pp. 50-56).

testuali. Tale stato di sospensione, e insieme di noia e di languore,⁶⁶ è, come indicato, l'attributo del protagonista Emilio;⁶⁷ aggirandosi di continuo, come si vedrà, intorno a ciò nel proprio racconto, la voce narrante ne fa uno dei caratteri principali di tutto il romanzo. In secondo luogo, il meccanismo memoriale che regola, all'interno della finzione narrativa, il riaffiorare alla consapevolezza del personaggio adulto delle immagini infantili – e che si descriverà nei dettagli in seguito –, ha tra le sue caratteristiche quella di imporre a tali oggetti un profilo di generale indeterminatezza: «Emilio ricordava ben poco e non le cose precise, gli avvenimenti distinti nel loro accadere, ma le sensazioni, gli odori, le luci intravviste e subito spente».⁶⁸ Anche per questo, le immagini che compongono il romanzo riverberano una luce indistinta e soffusa. È però soprattutto a livello stilistico che si stabilisce l'atmosfera di *Erba d'infanzia*. Il romanzo, nei suoi aspetti formali, mostra in sostanza gli stessi attributi di lentezza, dilatazione e sospensione che sono propri degli oggetti del racconto. Il fenomeno è più evidente a livello del ritmo della narrazione, che, sempre lento e dilatato, è accordato allo stato mentale di riflessione e di languore di Emilio bambino.

Vedeva il paesaggio montagnoso trasformarsi ad ogni stagione, le candide e magnifiche distese di neve, che egli appena lambiva e segnava col suo rustico slittino, tramutarsi nei pascoli verdi e immensi dell'estate, riempirsi di macchie mentre il silenzio invernale si dilatava e si scioglieva davanti ai rumori che guadagnavano lentamente le cime: il moltiplicarsi delle acque, il brulicame e il ronzio degli insetti. Dietro quelle immagini uniformi scopriva le inestricabili radici

⁶⁶ Questa parola è usata nel romanzo per definire la condizione mentale di Emilio, in stretto rapporto proprio con l'atmosfera che caratterizza i luoghi e il tempo della sua infanzia: «Finalmente quel mutamento d'abitudini avrebbe sottratto Emilio all'atmosfera della villa in ogni angolo della quale il fanciullo trovava i segni della passata presenza del padre e l'incoraggiamento a languide abitudini cui troppo la sua natura contemplativa lo predisponne» (A. VIGEVANI, *Erba d'infanzia*, Firenze, Parenti, 1943, p. 81).

⁶⁷ Tale condizione è descritta direttamente dalla voce narrante in molti punti del testo: «lo agghiacciava una impenetrabile atmosfera che gravava sulla folla di oggetti immobili, di cose solitarie, che non l'atterrivano più – come avveniva qualche anno prima – ma addormentavano i suoi sensi, gli aprivano l'uscio d'un sogno ininterrotto» (ivi, p. 100).

⁶⁸ Ivi, p. 15. La voce narrante afferma che la memoria di Emilio applica sui propri contenuti una sorta di «smalto» (cfr. ivi, p. 33), che rende il tempo, lo spazio e i dati della realtà ricordata omogenei e indistinti. Si notano – nelle parti del testo in cui questo meccanismo è rappresentato nel suo svolgersi – molti riferimenti all'elemento della luce: spesso soffusa o, abbagliante fino al punto di non permettere di distinguere il reale e preciso aspetto delle cose. Per descrivere l'atmosfera del romanzo, si potrebbe dunque anche fare ricorso all'idea di una rappresentazione letteraria che illumina i propri referenti in modo tale da renderne indistinguibili i contorni precisi e le esatte proporzioni: «Si ricordava dei rumori attutiti del pomeriggio, dello stillare della pioggia sui rami secchi dei castagni e sull'erba bruciata, dei vapori che s'incendiavano al di sopra della valle come lunghi riccioli incandescenti» (ivi, p. 15).

dei suoi giorni, come folti e rinserrati cespugli nel fondo della memoria e gli pareva di non poter più riuscire ad aprirli ed a coglierne le segrete fragranze, scostando con la mano dei ricordi gli arboscelli tenacemente avviticchiati. Soltanto – senza poterlo interamente scoprire a mano a mano che gli anni passavano – egli veniva a conoscere l'esistenza di quelle radici, sempre più profonde e fossilizzate, per l'ansia e i confusi desideri che esse gli comunicavano ogniqualvolta il suo pensiero ne fosse inspiegabilmente attirato.⁶⁹

La fisionomia del testo mostra, in maniera piuttosto evidente, la propria parentela diretta con la narrativa di matrice solariana. Una scansione ritmica, come quella che si sta qui descrivendo, potrebbe essere messa a confronto, ad esempio, con quella, piuttosto affine, caratteristica della prosa di Gianna Manzini. Anche nelle pagine della scrittrice si osservano rappresentazioni di pause di riflessione e di contemplazione da parte dei personaggi, narrate secondo un ritmo allo stesso modo lento e dilatato:

Nasceva dalla stanchezza, dall'ora e dal senso d'avvio che c'è in ogni ordine recente, l'invito ad un quieto rievocare, quando sembra di dar l'ultimo tocco a una giornata, ripensandola. Ma Rita di quest'incantato indugiare al margine di se stessa, come di certi battiti segreti della casa che si avvertono soltanto allorché tutto consente in un gesto d'indice sul labbro, ha paura: e anche in quel pomeriggio domenicale diffidava del riposo che poteva dar posto a uno squallido ripensare troppo simile a una resa di conti sulla punta delle dita, e seduta presso alla finestra, faceva amicizia col giardino: una promessa contenuta in un'aiuola sola dove la terra sembrava sbucciata e di certo soffriva, e due alberi troppo giovani e chiari per essere quelli che possono stare a guardia d'una cancello; con la strada disegnata dalla corsa d'un ragazzo inseguito che faccia cilecca, e con la casa di fronte, bianca, leggera, quasi di carta: un manifesto sul cielo.⁷⁰

Si potrebbe dunque affermare che anche Vigevani si pone sulla via della scrittura narrativa secondo una «tecnica ancora crepuscolare», in cui le «atmosfera [...] sono vagamente grigie e malinconiche».⁷¹ In realtà, in Gianna Manzini la critica ravvisa un caso «ambivalente (da una parte con un costante impegno nel frammento lirico, nella divagazione episodica, dall'altro con la costruzione, malgrado il frammento, di una narrazione vera e propria, serrata e drammatica

⁶⁹ Ivi, p. 31-32.

⁷⁰ GIANNA MANZINI, *Tempo innamorato*, Milano, Corbaccio, 1928, p. 37-38.

⁷¹ LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 7 e 9.

[...]».⁷² Nel suo romanzo d'esordio, invece, Vigevani mostra di porsi alla sequela di simili modelli portando al massimo grado i caratteri dell'atmosfera sospesa e della lentezza della narrazione. Mentre nel citato *Tempo innamorato*, ad esempio, la trama è costituita da una serie di fatti in progressione, anche con risvolti drammatici (un tradimento, la tragica fine del bambino Enzo), in *Erba d'infanzia*, invece, la storia è povera di veri e propri accadimenti; dove compaiono, sono in sostanza solamente funzionali alla rappresentazione degli effetti che da essi derivano nell'interiorità dei personaggi.⁷³ La narrazione, inoltre, non procede qui in maniera evidentemente lineare; piuttosto, si aggira insistentemente («si muove a spirale»)⁷⁴ intorno alle sensazioni, alle riflessioni e allo stato mentale di Emilio. È sintomatica di questa modalità di narrazione la scelta, da parte dell'autore, di usare prevalentemente nel romanzo il tempo verbale imperfetto, che suggerisce l'idea di un tempo indefinito e continuato, non scandito dallo svolgersi di eventi puntuali: la condizione mentale del personaggio dura costante nel corso dei giorni, che progressivamente appaiono indistinti l'uno dall'altro. La voce narrante – che in alcuni punti del testo assume un tono quasi didascalico –⁷⁵ descrive anche direttamente tale effetto di omogeneizzazione della dimensione temporale, che

⁷² ID., *Solaria e la narrativa italiana intorno al 1930*, cit., pp. 121-122.

⁷³ Questo fenomeno è spiegato da Bruno Falchetto, a proposito del valore assegnato ai dati del reale in molte opere narrative degli anni Trenta: «L'attenzione pare [...] essere rivolta, più che alla realtà in se stessa, a delineare la figura umana che la percepisce, nel suo spessore psicologico ed esistenziale» (BRUNO FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992, p. 60). Sergio Romagnoli ravvisa un fenomeno simile in *Erba d'infanzia*, con particolare riferimento al livello dei rapporti tra i personaggi: «Certamente Emilio ottiene risalto nella misura in cui crea nascosti rapporti con gli altri personaggi che agiscono, nei suoi riguardi, in una sorta d'isolamento reciproco, trascelti uno per uno, di volta in volta, dalla sensibilità del bambino e poi del ragazzo, trasportati nel suo segreto mondo e introdotti in un circolo affettivo ricco di ripulse, di attrazioni ingenuamente sensuali, di ammirazioni struggenti e di sentimentali fantasie. Sono le diverse funzioni che toccano a questi personaggi ognuno dei quali è uno strumento diverso per la costruzione psicologica del protagonista» (S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., p. 988).

⁷⁴ «È un autobiografismo occupato nella ricerca di un "se stesso" e imperniato su di un esclusivo senso della memoria che si muove a spirale sull'asse di un tempo interiore» (*Ibidem*).

⁷⁵ Nel romanzo, come si vedrà ancora in seguito, la voce narrante tende non solo a rappresentare direttamente gli attributi dei personaggi "in atto", o i fenomeni quali il meccanismo della memoria che regola il flusso dei ricordi di Emilio; essa li descrive anche, e ne fa oggetto di riflessione. In questo modo, da un lato, ne chiarisce la natura e il funzionamento; dall'altro, però, sembra privarli dell'immediatezza che permetterebbe il pieno dispiegamento della loro efficacia. Curiosamente, questo effetto potrebbe essere, a sua volta, tratteggiato nel romanzo, a proposito dell'abitudine di Emilio di ragionare sui propri sentimenti: «Analizzando l'origine di certi sentimenti si sperimenta sovente la delusione che provano i fanciulli smontando i loro giocattoli automatici per scoprirne la macchina nascosta» (A. VIGEVANI, *Erba d'infanzia*, cit., pp. 109-110).

non riguarda dunque solo il livello contenutistico del romanzo, ma è percepibile anche nell'andamento ritmico, sostanzialmente immobile, della narrazione.⁷⁶

Questa fu la sua vita d'estate e di primavera, quando non aveva ancora oltrepassato i quattro o cinque anni e le stagioni trascorse apparivano alla sua memoria raggruppate nell'immagine d'un pianoro uniforme e infinito d'erba, ricco di luci, a intermittenze occultate dalla sua casa buia, dalle incomprensibili e statuarie figure dei genitori, come la memoria di quegli anni le aveva foggiate; da quella di Olga che gli era stata più vicina e adesso nel ricordo lo commoveva ad una dolcezza ingenua e stupita. Ma c'erano anche le lunghe giornate d'inverno, il loro nero e il loro grigio, dominanti colori, e quelle non riuscivano tuttavia ad acquistare col tempo lo smalto lucente che fa apparire i giorni passati come felici, comunque furono.⁷⁷

Tali caratteristiche generali della prosa di *Erba d'infanzia* interessano anche il livello sintattico del testo. Vigevani mostra di preferire alla linearità, con maggior frequenza, una struttura periodale elaborata. Anche questo fenomeno ha un ruolo nel determinare l'effetto complessivo di lentezza e dilatazione; allo stesso tempo, asseconda anche il continuo, e variamente intrecciato, movimento di ritorno, da parte della voce narrante, sull'interiorità del personaggio. I periodi del testo sono costantemente espansi – a partire dai nuclei concettuali fondamentali espressi nelle proposizioni reggenti – attraverso l'aggiunta di coordinate, subordinate, e, a livello preposizionale, di attributi, apposizioni e complementi. Ogni scena della narrazione è così arricchita di immagini, di particolari e di sfumature:

In questa casa era venuta crescendo la vita di Emilio: ritornandovi con la memoria egli la vedeva pietra per pietra come se la sua mano passando sulla superficie ineguale del rustico muro potesse contarne le incrostature e le gobbe, trasalendo all'odore familiare dei tigli e a quello ubbriacante del fieno appena tagliato che si univano volentieri nella sua mente all'immagine severa della villa.⁷⁸

⁷⁶ Anche l'altra coordinata di riferimento, quella temporale, è nel romanzo indeterminata. La villa dove si svolge la storia, nonostante sia minuziosamente descritta nella sua struttura e nel suo aspetto (almeno attraverso i dati sensoriali del personaggio), non è geograficamente collocata.

⁷⁷ Ivi, p. 31.

⁷⁸ Ivi, p. 13.

Anche a proposito di questi fenomeni, si manifesta il legame tra l'esordiente Vigevani e il modello fiorentino incarnato, tra gli altri, dalla Manzini.⁷⁹ Dal confronto, emerge inoltre il fatto che – di fronte ai migliori equilibri della scrittura manziniana – la tessitura del romanzo, da parte del giovane scrittore, ha un aspetto di più manifesta elaborazione, e di minore limpidezza.⁸⁰ Qualità, queste, che la narrativa di Vigevani guadagnerà in alcuni romanzi pubblicati nel dopoguerra.

Al generale rallentamento ritmico, concorre anche la presenza, in *Erba d'infanzia*, di molti quadri descrittivi, alcuni dei quali si dilatano in ampie sequenze. Esse corrispondono di consueto – nel procedere del racconto – a una pausa di contemplazione o di divagazione immaginativa del personaggio. Anche tali quadri, pertanto, sono connessi alla sua dimensione interiore, alla quale risultano intonati; e l'autore li adopera, a loro volta, come strumenti per la sua rappresentazione. La voce narrante si accosta al punto di vista di Emilio, anche senza porlo come un filtro sulla narrazione: le immagini si costruiscono a partire dai suoi dati sensoriali, e comprendono, spesso, la raffigurazione delle sue associazioni mentali e delle sue fantasie.

L'erba cedeva senza peso, restava tagliata a file, sparsa sul terreno a seccare, infine veniva ammucchiata a gerlate con un rastrello silenzioso, sul prato pelato.

⁷⁹ «M'avvicinai alla vetrata che dà sull'orto. In mezzo a un'aiuola, in un abbraccio malinconico di radicchio ciondolante, un'ortensia disseccata; ma tra il fasciume dei ramoscelli sorgeva uno stelo mondo e rigido come uno stecco, reggendo un gran fiore ritardatario verde smeraldo. Un piccione inzaccherato e tuttavia cerimonioso strascicava la coda in uno stradello, fra la ghiaia sepolta nel fango; e, dietro una rete di metallo, contro un muro che pèare falso da quant'è bianco, la cresta scarlatta d'una gallina ammiccava senza convinzione. Nulla rispondeva infatti al richiamo giocondo di quel colore, chè l'ortensia estatica non aveva mai visto un cielo così vicino e sognava, certo, d'essersi aperta in una nuvola. Un gatto faceva la spola fra gli spigoli della porta a vetri e, strofinandosi gobbo di tenerezza, si raccontava a modo suo la novella dello stento» (G. MANZINI, *Tempo innamorato*, cit., pp. 13-14).

⁸⁰ La tendenza all'elaborazione sintattica culmina, in alcuni punti del testo, anche nella costruzione di periodi amplissimi e circonvoluti: «Egli [*Emilio*] sapeva bensì, per l'esperienza che aveva compiuto alla morte del padre, che i sentimenti durano oltre alle persone che li hanno ispirati, oltre alla loro presenza corporale, ma dopo? Tornavano lentamente ma inesorabilmente donde erano venuti, fondendosi alle ceneri soffocate che giacevano nel fondo della memoria; e se talvolta avveniva che si risvegliassero, riacquistando tutta la forza greve e sonora d'un tempo, era tuttavia morta per sempre quella linfa viva e mutevole che si era nutrita del fermento destato nei sensi dai mille atteggiamenti, dalle innumerevoli parole attraverso le quali la persona che aveva destato quei sentimenti si distingueva allora dalla anonima folla delle altre e costituiva alfine la miniera inesauribile in cui si trovavano seppellite le vere ragioni della durata dei sentimenti oltre all'immediata presenza dell'oggetto che li aveva ispirati. Diveniva dunque questa durata spirituale soltanto un gioco della memoria che era costretta, per piangere dietro una immagine inevitabilmente fuggitiva, a fingere quegli atteggiamenti, a pronunciare quelle parole immediatamente significative e capaci di destare echi profondi, evocazioni talora più forti e irrecusabili della realtà. Commedia cui l'animo si piegava sdoppiandosi e lacerandosi per potere con le opposte labbra della ferita immedesimarsi nelle voci d'un dialogo ricostruito magicamente» (A. VIGEVANI, *Erba d'infanzia*, cit., pp. 132-133).

Emilio provava il dolce sentimento del tempo che saliva con la stessa inesorabilità dei falciatori lungo il prato, era cullato dal soporante ripetersi del secco rumore del taglio, che a poco a poco si perdeva il senso di dove venisse e pareva un ronzio naturale del prato, qualcosa che saliva e scendeva seguendo il monotono e pendolare oscillio delle falci. Un momento, nella loro curva luccicante, distingueva i fiori insulsi e inodori che nascono tra il fieno, o le sue narici ormai esperte scoprivano il profumo che emanavano gli steli recisi della menta.

Rientrando Emilio trovava la casa verniciata e lucida d'ombra; la notte veniva fresca, contornava i muri, ne lambiva le porte ed egli si abbandonava al sonno, che si figurava allora come una buia macchia sulla limpida pagina del giorno.⁸¹

Anche questo fatto – che si potrebbe definire come l'accordatura della rappresentazione della realtà della storia (e soprattutto dei suoi dati paesaggistici) con la dimensione interiore del personaggio – rimanda al riferimento che Vigevani fa a modelli quali Romano Bilenchi⁸² (su cui si tornerà in seguito), o, di nuovo, Gianna Manzini, nella cui prosa «i tratti del paesaggio sono inseriti nella narrazione [...] quasi sempre anche in funzione dell'esplicitarsi di uno stato d'animo e di una situazione».⁸³

Dominante è poi, in *Erba d'infanzia*, l'intonazione lirica del racconto. In molte pagine del romanzo, e in particolare nelle immagini accordate allo stato d'animo contemplativo del personaggio, si nota il ricorso, da parte dello scrittore, a

⁸¹ Ivi, p. 99.

⁸² «Le crete chiudevano a Sud la pianura. Nei pomeriggi di bel tempo, quando prati e alberi soggiacevano alla immobilità dell'aria ed occorreva sforzarsi a raccogliere da un punto qualsiasi della campagna o dell'orizzonte uno stimolo per fantasticare perchè il cervello non si assopisse nella calma immensa, gli unici soccorsi venivano dalle crete. Era una liberazione scrutarne il pallido grigiore dall'alto delle colline. A distanza di alcuni chilometri, le crete si presentavano come il margine di un deserto, promettevano visioni esotiche, avventure singolari simili a quelle degli uomini vestiti nelle fogge più strane di cui parlava un vecchio libro, riccamente illustrato» (ROMANO BILENCI, *Conservatorio di Santa Teresa*, Firenze, Vallecchi, 1940, p. 11).

⁸³ L. FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini*, cit., p. 9. Si pensi, ad esempio, alla scena di *Tempo innamorato* in cui l'io narrante, dando conto della situazione di tristezza e squallore in cui è immerso il personaggio di Clementina, rappresenta l'interno della sua abitazione con attributi che alludono a tale stato: «Non risposi, chè la grande stanza fredda, in cui i mobili non sapevano farsi compagnia (inaccessibile più del banco d'un refettorio, la lunga tavola al centro, nera; e, come dimenticata la credenza spoglia, al muro; e inutili, buone soltanto per delle comparse, le sedie alte con lo schienale contro la parete) quadra com'è, spalancata così di prim'acchito di fronte alla porta d'ingresso (è buon uso di tutti i salotti farsi annunciare da un corridoio) m'agghiacciò come una notizia a bruciapelo» (G. MANZINI, *Tempo innamorato*, cit., p. 11).

elementi formali propri della poesia.⁸⁴ Ne risulta ancora accresciuta la natura sospesa della narrazione, e l'effetto di complessiva indeterminatezza della rappresentazione: «la risultante fondamentale dell'arte [*di Vigevani*] resterà sempre nella resa di quell'“aura poetica” che la Firenze degli anni '20 e '30 ha impresso, come un sigillo, su tanta letteratura dei decenni successivi».⁸⁵ Si rivela, di nuovo, calzante il confronto tra la prosa dello scrittore milanese e quella tipica dei testi di matrice solariana, in cui – accanto agli elementi propriamente narrativi – persistono elementi della poesia e del genere del frammento.⁸⁶

Quando uscivano, terminate le faccende, il sole volgeva interamente al tramonto annegando dietro le montagne fumanti d'ombre sollevate e strutte e la valle s'imporporava.⁸⁷

⁸⁴ Nel brano sopra citato, ad esempio, si nota la presenza di immagini ricercate: «ronzio naturale del prato», «casa verniciata e lucida d'ombra», «sonno, che si figurava allora come una buia macchia sulla limpida pagina del giorno». Nel primo periodo del brano citato, risalta la connessione della proposizione coordinata con la principale attraverso la sola virgola, e, di seguito, l'uguale modalità coordinazione tra i due participi; sono fenomeni riconducibili alla ricerca di un effetto di musicalità, a cui concorre anche l'isolamento del complemento di luogo dopo la virgola. Si registra poi, a livello lessicale, la presenza di parole e forme antiche o di uso raro («soporante», «pendolare»). Nell'espressione «rastrello silenzioso» l'attributo riferito alla modalità di utilizzazione dello strumento viene attribuita allo strumento stesso.

⁸⁵ ANTONIO RUSSI, *Alberto Vigevani*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, vol. III, Roma, Luciano Lucarini Editore, 1982, p. 444.

⁸⁶ «[*Scrittori*] i quali, per aver assimilato l'atmosfera della “Ronda”, nonché per loro intima vocazione, avevano realizzato molto delle proprie possibilità in ricerche analogiche o in esercizi di stile. Ebbene, per questi narratori, nati, in un certo senso, così “ambigui”, “Solaria” vuole evidenziare la tensione narrativa presente nelle loro opere, sia pure permeata [...] di nuove possibilità liriche. Così è ad esempio per Bacchelli e così per la Manzini» (L. FAVA GUZZETTA, «*Solaria*» e la narrativa italiana intorno al 1930, cit., p. 31). La studiosa indica come sintomatico di tale ambiguità il fenomeno per cui la prosa, pur tentando «di diventare più oggettiva e di farsi in qualche modo racconto, non riesce effettivamente a superare un piano ibrido, il quale chiaramente rivela un procedere artificioso e impacciato tendente solo intenzionalmente al narrato» (ivi, p. 50). Al di là dei giudizi di valore, *Erba d'infanzia*, per la sua natura scarsamente narrativa, potrebbe rientrare nella medesima tipologia di prosa. L'indicazione di Lia Fava Guzzetta riguarda, tra altri testi, *Ritorno alla villa d'un tempo* di Alberto Carocci. Questo racconto è forse presente a Vigevani; in ogni caso, sembra in profonda consonanza (il titolo è già indicativo) con i motivi, lo stile e le tecniche di rappresentazione verso i quali egli orienta il proprio percorso letterario. Si potrebbe dunque indicare il testo di Carocci come un possibile modello del romanzo d'esordio di Vigevani: «Tornai alla vecchia villa. Quando la vidi di lontano, dai piedi della salita, disegnarsi al sommo del colle sopra il grigio chiaro degli ulivi, il tiepido sole di primo ottobre la toccava teneramente nella facciata, illuminando i vetri delle finestre, sottolineando i rilievi delle decorazioni, mettendo un'intenzione di primavera nel fogliame dei rampicanti abbarbicati per lesene e cimase. [...] Salii per il viale. C'era un'idea di vendemmia nell'aria, quasi una commemorazione. E pensavo a quelle vendemmie lontane, quando s'andava col canestro infilato al braccio, lungo i filari delle viti o sotto le pergole; a due a due, un ragazzo e una ragazza. Più su, ricordai che dietro la fila dei peschi era la pergola dell'uva salamanna: pingui grappoli, con dei chicchi graniti che scricchiolavano sotto il morso, nei quali un raggio di sole che li toccasse muoveva il colore. Era il biondo tiepido delle vene più chiare dell'ambra; era anche il colore che avevano gli occhi di una ragazza che a quei tempi amavo, allora che, sollevando le lente ciglia, li bagnava di luce» (ALBERTO CAROCCI, *Ritorno alla villa di un tempo*, in «*Solaria*», anno II, n° 11, novembre 1927, pp. 41-42).

⁸⁷ A. VIGEVANI, *Erba d'infanzia*, cit, p. 29.

Stilisticamente, queste immagini rivelano il riferimento di Vigevani a tali modelli:

Seduti sull'orlo della vasca, tutt'e due seguivano nell'acqua la vicenda delle nuvole, cui lo specchio terso regalava una consistenza maggiore, come un peso più certo.⁸⁸

Dunque in *Erba d'infanzia*, nel complesso, Vigevani mostra ancora la propria propensione per una scrittura decisamente connotata nel senso della letterarietà, così come si è osservato a proposito delle sue prose giovanili. La tendenza a conferire questo carattere al proprio romanzo d'esordio, confermerebbe quanto si è osservato a riguardo delle ragioni di gusto che stanno alla base della sua idea di letteratura.⁸⁹ Vigevani pone estrema attenzione alla composizione di "belle pagine" stilisticamente elaborate,⁹⁰ e il suo riferimento al modello della narrativa di matrice solariana avviene soprattutto sulla base di un'idea di raffinatezza e di decoro formale; ciò confermerebbe l'ipotesi secondo cui egli avrebbe, in sostanza,

⁸⁸ G. MANZINI, *Tempo innamorato*, cit., p. 97.

⁸⁹ È emblematico di ciò, ad esempio, il modo in cui Vigevani arricchisce il racconto con immagini e divagazioni fantasiose, sfruttando così le possibilità offerte dalla presenza nel testo dei motivi dell'immaginazione e del sogno, legati alla natura di Emilio: «Il suo sonno terminava presto. Alle prime ore del mattino Olga s'alzava e benché evitasse di provocare il minimo rumore Emilio si svegliava, senza però levarsi subito dal letto. Restava a lungo disteso fingendo il sonno: nella curva del gomito protetta e ammorbidita dal guanciale costringeva la sua testa come abbracciata. Udiva nel dormiveglia i rumori della casa – il brusio d'una scopa nel corridoio, l'abbaiare di Gionata al cancello, lo sbattere d'una gelosia aperta – ma essi non gl'impedivano i sogni, benché gli potessero suggerire delle variazioni ai loro temi principali, riportandolo il rumore dell'acqua a sognare d'un ruscello o d'un temporale; e un canto inducendolo a ricercare dei motivi musicali al fondo d'un incubo di suoni. Egli sapeva bene ove si trovava in quell'ora di letizia, conosceva e avvertiva ogni rumore e, pur conservando la coscienza capace di sceverare le cause e gli effetti di ciò che udiva, i suoi sogni continuavano ed egli cercava di non abbandonarli con un brusco risveglio. Gli era gradita la sensazione d'essere tra due mondi, gli pareva di riuscire a vedere da un buco della parete accanto al letto ciò che succedeva in una immaginaria camera contigua ove un'istrione facesse sorgere al tocco della bacchetta una serie di quadri singolari e una vita imprevista si levasse ai suoi occhi ancora intorpiditi dal sonno» (ivi, p. 36). Nel romanzo compaiono, inoltre, immagini oniriche, che rendono ancora visibile il gusto di Vigevani per l'artificio e per le atmosfere misteriose. È un esempio la rappresentazione del delirio di Emilio febbricitante: «La sua mente si perdeva in un vento di follia; dalla capigliatura di Olga guizzavano serpenti che si ripiegavano pigramente in mezzo ai fumi svagati d'un cielo atroce» (ivi, p. 71).

⁹⁰ Anche per romanzo d'esordio vale dunque l'idea di un riferimento, da parte di Vigevani, alle ricerche stilistiche degli anni Venti e Trenta: «si ha infatti quasi sempre in Vigevani la proiezione verso il racconto di elementi (o nuclei) di prosa d'arte» (A. RUSSI, *Alberto Vigevani*, cit., p. 450).

scorto proprio attraverso questo modello la possibilità di praticare una scrittura in prosa, che sia coerente alla propria idea di arte e di cultura.⁹¹

All'interno del generico posizionamento dello scrittore in questo contesto, è possibile verificare in che modo egli assimili e metta in pratica la lezione offerta da alcuni singoli modelli, allora in voga nella Firenze letteraria. Nell'ampio bagaglio di letture di Vigevani, ha una posizione centrale l'opera di Marcel Proust, che la critica indica, in modo unanime, come uno dei suoi punti di riferimento principali.⁹² Vigevani stesso, d'altra parte, cita proprio le discussioni sull'opera proustiana, rievocando le proprie giovanili frequentazioni fiorentine; è stato per lui significativo il rapporto con Giacomo Debenedetti:

Quasi di fronte era la casa o la villa di Giacomino, altro personaggio carismatico, che anch'io, come tutti si permettevano, chiamavo così confidenzialmente nonostante i venti e più anni di differenza. Era Giacomo Debenedetti, sposato a Renata Orengo, considerato già allora, soprattutto per i suoi saggi su Proust e Saba, pubblicati da «Solaria» un maestro della critica letteraria. Fui felice di conoscerlo e di potere, avviato alla letteratura, discutere con lui (e lo zio mi aveva riportato la sua considerazione per la mia preparazione nelle lettere da me preferite, le francesi).⁹³

È dunque possibile ipotizzare che la ricezione dello scrittore francese – allora, come noto, celebrato in Italia soprattutto nell'ambiente fiorentino – da parte di Vigevani, dipenda in larga misura proprio dalle letture che ne venivano fatte in tale contesto. *Erba d'infanzia* conferma questa possibilità. In primo luogo, l'atmosfera del romanzo rivela la probabile suggestione esercitata, sul giovane letterato milanese, da tali letture, che pongono particolare attenzione agli aspetti

⁹¹ Vigevani stesso pone in rilievo questi aspetti; è significativo che egli definisca Gianna Manzini – uno dei suoi possibili modelli di stile – un'«elegante e nota scrittrice» (A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., p. 57). Sicuro fascino deve aver esercitato, dunque, sul giovane scrittore milanese una figura di scrittore – o di scrittrice, nel caso della Manzini – per i quali possa valere la definizione di «un'esistenza illuminata dalla letteratura», come si osserva in: CLELIA MARTIGNONI, *Introduzione alla Mostra bio-bibliografica*, in *Gianna Manzini tra letteratura e vita*. Atti del convegno. Pistoia - Firenze 27-28-29 maggio 1983, a cura di Marco Forti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, p. 69.

⁹² Lo stesso Vigevani ricorda che proprio *Erba d'infanzia* ha determinato il riconoscimento in lui di uno scrittore, quasi unicamente, di matrice proustiana; una definizione non amata dalla scrittore milanese: «Proust, certo, resta un idolo e non nego che chi ha letto la *Recherche* possa anche sentirne una eco in me. Però, a essere sinceri, la vera lezione che ho ricevuto è stata quella di un autore italiano di fine Ottocento, ormai molto trascurato. Parlo dello scrittore fiorentino Guido Nobili e del suo racconto *Memorie lontane*» (L. SIMONELLI, *Sono orgoglioso di essere un isolato*, cit., pp. 50-51). Il riferimento a Nobili è legato, come si vedrà, all'idea che Vigevani ha dell'elemento della memoria; ma rimane evidente il debito dello scrittore milanese verso il modello francese, soprattutto dal punto di vista delle forme narrative e dello stile.

⁹³ A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., p. 20-21.

stilistici dell'opera di Proust. Debenedetti parla di un «tono Proust», di un'«atmosfera»⁹⁴ della *Recherche*. Il critico, nei suoi scritti, si sofferma in particolare proprio sui suoi fenomeni stilistici:

Nel tono proustiano si entra magicamente, fin dalla prima battuta del romanzo. [...] si ha l'impressione che il colpo di bacchetta di un invisibile direttore di orchestra abbia smossa la cellula sonora, che propagherà la sua vibrazione indefinitamente, come un sasso lanciato dentro un'acqua calma.

Debenedetti accenna qui, anche, al fenomeno, della moltiplicazione «di figure dettagliate, di particolari»:

Tutta la *Recherche*, col suo meraviglioso pullulare di figure dettagliate, di particolari e notazioni penetranti, è decisa da questo stato di trepidazione musicale che Proust ha comunicato alla sua atmosfera. [...] la «brume doucement sonore» di Proust si concreta e si condensa in aspetti definiti, si modella e *diventa* successivamente tutte le *cose* onde il romanzo è pieno; iscrive la sua vibratile sostanza entro linee di chiaro disegno.

Per questa via, la «magia poetica di Proust» è ricondotta all'«atmosfera» del suo romanzo.

La magia poetica di Proust consiste tutta, si direbbe, negli uffici e nei riti con cui egli mantiene diffusa e viva e riconoscibile la sua trepida atmosfera; la quale poi da sola, come per se stessa mossa, sembra consegnarsi a forme precise; con la volubile noncalenza, con la inconsapevolezza delle nuvole quando compongono i loro giochi figurativi, in preda alle plasticatrici fantasie del vento.⁹⁵

Debenedetti indica poi il fatto che questi elementi non sono isolati rispetto all'ampio spettro di fenomeni visibili agli altri livelli del testo proustiano, ma con essi reagiscono e stabiliscono rapporti di interdipendenza. Si potrebbe a questo punto osservare che l'esordiente Vigevani – assumendo questi elementi, e soprattutto quelli più connotati nel senso dell'eleganza e della ricercatezza, nella sua scrittura – tenda soprattutto a ricalcarne la patina marcatamente letteraria. Il

⁹⁴ GIACOMO DEBENEDETTI, *Proust 1925*, in ID., *Saggi critici. Serie prima*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1929, pp. 183-184, dove si afferma che «Proust ammette di essere quintessenziato in una certa musica continua, in un riconoscibile tono, nel quale tutto il suo romanzo è sommerso. Un vero «tono Proust». Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno».

⁹⁵ Ivi, pp. 184-185.

loro effetto di «brume doucement sonore» deve aver esercitato grande fascino sul gusto di Vigevani, il quale lo avrebbe così assunto a cifra stilistica della propria opera, anche al di là del suo significato in rapporto agli altri livelli testuali.

Debenedetti spiega ancora come l'autore della *Recherche* affidi proprio all'atmosfera del racconto la funzione di portare alla luce l'«anima» degli oggetti rappresentati.⁹⁶ In questo modo, il fenomeno per cui i suoi personaggi stabiliscono un contatto interiore con la realtà circostante (è il caso dei celebri biancospini), compare direttamente nelle pagine proustiane («si mettono a dialogare con lui», esemplifica il critico).⁹⁷ Come osservato, anche nel romanzo di Vigevani la rappresentazione degli spazi o degli oggetti è, di frequente, accordata all'interiorità del personaggio; ma Vigevani non sembra assegnare a questo elemento un'uguale funzione: come si è visto, egli tende piuttosto a raccontare indirettamente i dati intimi dei personaggi (così come, in alcuni casi, non crea sulla pagina l'atmosfera di «brume doucement sonore», ma piuttosto ne affida “il racconto” e la descrizione alla voce narrante, di tipo didascalico). Anche in questo caso, lo scrittore milanese, investe soprattutto sulle potenzialità stilistiche di un simile intreccio tra l'interiorità dei personaggi e la rappresentazione della realtà della storia; anche attraverso queste immagini, dunque, tende a conferire alle

⁹⁶ Sul rapporto che, nel testo di Proust, si stabilisce tra oggetti materiali e fenomeni spirituali dei personaggi, scrive anche Curtius: «Proust non descrive da pittore, come avrebbero fatto i Goncourt. Non rende fenomeni ottici o meteorologici, ma cose dell'anima – non avvenimenti fisici ma avvenimenti psichici. O ancora di più: traspone l'elemento materiale in quello spirituale. [...] Noi non percepiamo nulla con i sensi che non sia fuso nello stesso tempo con una impressione interiore. Ogni sensazione diventa un movimento dell'anima; sensazioni pure non esistono nella immediata realtà della coscienza» (ERNST ROBERT CURTIUS, *Marcel Proust*, a cura di Lea Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1985, p. 55). L'analisi, soprattutto stilistica, di Curtius doveva essere nota a Vigevani (anche se non è possibile stabilire se lo fosse già all'altezza cronologica della composizione di *Erba d'infanzia*). In un taccuino (Archivio Vigevani, Carte personali / Documenti personali, fasc. 4), intitolato a mano «Bibliografia generale dei libri che mi interessano che ancora non si trovano nella mia biblioteca», sotto la lettera 'E' compare l'annotazione «Curtius, *Marcel Proust*, Paris 1928». Le annotazioni sul taccuino risalgono, quasi certamente, agli anni precedenti la Seconda guerra mondiale. Perciò – forse già nel caso di *Erba d'infanzia*, e, con maggior certezza, di delle opere successive – i riferimenti proustiani di Vigevani potrebbero dipendere anche da un'idea dello scrittore francese maturata attraverso la lettura dell'analisi, soprattutto stilistica, che ne fa Curtius.

⁹⁷ «Intorno ad ogni realtà che in essa cada – si tratti pure della cosa più materiale o grossa o inerte – la sinfonia proustiana scava degli specchi pieni di echi onde esce l'anima profonda e segreta di quella realtà: come, nelle favole antiche, si affacciava fuor dalle grotte sonore, per chi sapeva destarla, la Ninfa abitatrice. Non un'anima generica, ma proprio un'anima umana: fatta come la nostra, con risentimenti che somigliano ai nostri. Valga un esempio che è dei più vistosi, ma che non costituisce un movimento eccezionale, anzi è regolarissimo, nella scrittura del Nostro. I biancospini sfioriti di Balbec non si contentano di costeggiare decorativamente la strada lungo la quale il giovane protagonista passeggia; ma si mettono a dialogare con lui, ad interrogarlo ed a rispondergli, e lo invitano a ritornare per la fioritura dell'anno prossimo» (G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, cit., p. 186).

proprie pagine il tono sospeso e a tratti lirico caratteristico di *Erba d'infanzia*. Lo si è visto nel caso di un quadro paesaggistico; allo stesso modo, l'autore si comporta nella rappresentazione di un ambiente chiuso:

Gli occorreva molto tempo per familiarizzarsi con un luogo e, alla fine, se scompariva la paura, quel luogo, quella stanza, quell'oggetto perdevano le qualità che l'avevano dapprima attirato, divenivano senza di esse muti e neutri. Tanto che Emilio, ripensando alla paura della sua infanzia che aumentava le segrete proporzioni d'ogni cosa della sua ombra misteriosa e attraente, fasciano i suoi sensi precocemente scossi, era condotto a credere d'aver amato quel sentimento sotto lo schermo dei luoghi e degli oggetti cui pareva essersi rivolta allora la sua esaltata attenzione.

La voce narrante racconta così indirettamente la disposizione interiore di Emilio, e descrive la sua percezione del reale («aumentava le segrete proporzioni»), piuttosto che rappresentarle direttamente, ad esempio applicando il filtro del punto di vista del personaggio al racconto.⁹⁸

I fantasmi della sua paura frequentavano a preferenza luoghi che, tal'era il turbamento e il contrasto del suo animo, più violentemente lo attiravano. Nel salotto al primo piano solevano rimanere perennemente chiuse le persiane, per questo, nonostante le quattro grandi finestre, restava nella penombra. D'inverno bisognava anche di giorno accendere la luce ma Emilio non arrivava all'interruttore e quando il sole batteva sulla facciata il pavimento era striato da mille sbarre di luce ch'egli

⁹⁸ Questo aspetto è centrale nel romanzo. Caratteristica di Emilio è l'estrema ricettività dei dati sensoriali, che dunque abbondano nel testo; ciò non pare però orientare la narrazione verso una maggiore referenzialità, poiché Emilio percepisce tali dati in modo soggettivo, sulla base della propria condizione interiore; essi, come si è visto, sono spesso il punto di inizio di divagazioni fantasiose e meditative: «I mosconi l'annojavano e ne volavano parecchi. Talvolta, quando gliene ronzava uno vicino, restava immobile, chiudendo il respiro in attesa che l'insetto si posasse su di lui, e, se accadeva, ne gioiva pensando fosse eroico farsi percorrere in su e in giù le gambe o le braccia, senza far gesto, da un moscone che mostrava il ventre verde dai riflessi metallici e la piccola testa che sembrava un minuscolo e selvaggio casco» (A. VIGEVANI, *Erba d'infanzia*, cit., p. 19). Qui, l'accostamento dell'insetto a una sorta di guerriero antico è riconducibile alla nota tendenza dell'autore alla creazione di immagini elaborate, e conferma ancora il rapporto tra la scrittura di Vigevani e alcuni aspetti della prosa d'arte; in questo caso, si potrebbe addirittura scorgere un'assonanza con la celebre immagine deformata dei pesci creata da Emilio Cecchi: «Di profilo erano piccole triglie e sardelle purpuree. Di faccia erano vecchi mostri arcigni dell'epoca dei Han; draghi millenari imbronciati» (EMILIO CECCHI, *Pesci rossi*, si cita dall'edizione: Firenze, Vallecchi, 1973, p. 19). Nel romanzo di Vigevani, in questo punto, la voce narrante si accosta più direttamente al punto di vista di deformazione fantasiosa di Emilio. Questa tecnica è dunque, in realtà, praticata nel romanzo, ma la voce narrante conserva in questi casi almeno un ruolo di mediazione, in maniera tale da far apparire il punto di vista del personaggio come se fosse raccontato, piuttosto che applicato direttamente alla narrazione. Accade, ad esempio, nella scena delle visite di Emilio al capezzale del padre malato, dove compare il sintagma «egli identificava»: «I mobili della camera erano scuri e dal comodino una piccola lampada d'alabastro con l'abat-jour di seta granata diffondeva una luce rossastra ch'egli identificava con il colore della febbre e gli pareva insanguinare le lenzuola» (ivi, p. 59).

cercava superstiziosamente di non calpestare saltando da un'ombra all'altra. Nella mente d'Emilio ritornava con una precisione di particolari che lo faceva partecipe d'una realtà fin troppo esatta e preoccupante l'immagine di quel salotto che non era stato ammobiliato a proposito ma dove era stata raccolta della mobilia di stile ed uso diverso.

La descrizione del salotto è dunque condotta secondo tale «preoccupante immagine»:

Da una parte una gran macchia era composta da due imponenti armadi di noce scuro, dai larghi battenti nudi; al mezzo un tavolo rotondo stile impero con le tre gambe che si assottigliavano verso il pavimento prendendo la forma di zampe di fauni e, di fronte agli armadi, una grande specchiera barocca, con l'oro opaco, il piano di marmo rotto e il cristallo verderame, ai cui fianchi s'allungavano due divani ricoperti da una stoffa a righe verdi e rosa, stinta e ai bordi appena lacerata, al di sopra dei quali erano appesi due grandi paesaggi settecenteschi.

La scena e gli oggetti che la occupano sono descritti in accordo all'impressione che essi suscitano in Emilio:

Lo assaliva un'angoscia profonda e rimaneva immobile per qualche momento davanti al mistero di quel buio che poteva racchiudere fantasmi inconsueti alla sua paura. Poi guardava nel grande salone, tutt'intorno, come se cercasse di capire nella penombra che si era fatta davanti ai suoi occhi ormai avvezzi se qualche oggetto era stato rimosso o qualche mobile spostato. E subito lo coglieva il sospetto che vi fosse qualche pericolosa novità.⁹⁹

In questo modo, da un lato, lo scrittore cesella la scena a livello stilistico, conferendole un'atmosfera ombrosa, e incastonandovi immagini ricercate, come quella delle «mille sbarre di luce». Dall'altro lato, egli sceglie di rappresentare e descrivere lo stato d'animo del protagonista, piuttosto che rappresentarlo direttamente (o fare in modo che gli oggetti si mettano a dialogare con lui, parafrasando le parole di Debenedetti), discostandosi così da quel carattere peculiare della narrazione proustiana.

La sequela del modello francese, anche da questo punto di vista, da parte di Vigevani conferma la sua natura sostanzialmente interna al piano stilistico. Ciò potrebbe valere anche per il fondamentale elemento narrativo della memoria. Si

⁹⁹ Ivi, p. 54.

descriverà in seguito la concezione di letteratura della memoria di Vigevani, e la maniera in cui egli rappresenta letterariamente il meccanismo memoriale. È però possibile, qui, riconoscere come, anche a questo proposito, egli tenda a ricalcare lo smalto di letterarietà che caratterizza tali elementi in Proust; anche in questo caso, in sintonia con la lettura che se ne fa in area fiorentina. L'immagine di uno smalto che la memoria, alla maniera di Proust, applica sui suoi contenuti, è già leggibile nei saggi di Debenedetti: «così la memoria è generosa, al romanzo di Proust, dei suoi filtri, delle sue tinte melodiose, delle sue patine sentimentali, delle sue vernici velate, delle sue patetiche brume». ¹⁰⁰ In *Erba d'infanzia* si ricalca un'idea molto simile:

La sua infanzia divenne soltanto poi l'ampia e folta riserva dei suoi ricordi, la materia nella quale scavava per ottenere i pretesti onde potersi illudere sopra una maturità che il dolore stesso della sua infanzia – cancellato dallo smalto vivificante della memoria – aveva altrimenti cresciuto arida e triste, d'una tristezza placata e sommessa, che non era per questo meno radicata alla sua esistenza. ¹⁰¹

È noto – e lo spiega ancora Debenedetti – ¹⁰² che nell'opera di Proust questo tipo di fenomeni è l'emersione, sul piano stilistico, di un procedimento narrativo che si approfondisce negli altri livelli del testo. Non sempre ciò è visibile in *Erba d'infanzia*:

Da quando era salito aveva avuto l'impressione d'inoltrarsi sempre più nel buio, un'impressione che gli ricordava altri momenti: quando rincasava tardi dalla scuola, d'inverno. Saliva allora le scale buie – c'erano poche lampade e debolissime – e sovente udiva una melanconica musica, sempre uguale, che una vecchia inquilina del secondo suonava al pianoforte in quell'ora. E adesso gli tornavano alla mente le note che scendevano liquide lungo i gradini invisibili dove egli aveva sempre paura di cadere e la monotona fuga finale come un'interminabile cavalcata di specchietti rilucenti nell'ombra sonora, che ancora intendeva mentre davanti alla porta di casa sua, al quarto piano, aspettava che gli aprissero. Si riscosse da quel ricordo e

¹⁰⁰ G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, cit., p. 192.

¹⁰¹ A. VIGEVANI, *Erba d'infanzia*, cit., p. 33.

¹⁰² «[La memoria] è veramente il paesaggio sul quale Proust situa i suoi eroi. E come i paesaggi di tutti i buoni romanzi interferiscono nella natura dei personaggi, la influenzano e, anche, la spiegano: offrono tutti i loro aspetti e le loro risorse per contrappuntare le fisionomie e gli sviluppi morali dei personaggi e, d'altra parte pare si risentano in qualche modo dei casi che toccano a quelli [...]» (G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, cit., p. 192).

spalancò la porticina contro il muro; la luce dell'oblò raggiunse il ripostiglio e lo illuminò un poco, mentre la frase musicale moriva al suo orecchio.¹⁰³

La consistenza liquida della musica, e l'immagine della «cavalcata di specchietti rilucenti nell'ombra sonora», assolvono qui la funzione di inserti ricercati e preziosi,¹⁰⁴ piuttosto che essere portatrici di attributi spirituali che incarnino l'interiorità del personaggio. Così l'esordiente Vigevani rivela la propria adesione al modello proustiano come a un modello soprattutto stilistico, per quei connotati di ricercata letterarietà che dovevano compiacere il suo gusto. D'altra parte, questa maniera formale – che aveva ampio corso nella letteratura di matrice solariana – potrebbe essere stata percepita e accolta anche da Vigevani come il veicolo per antonomasia della rappresentazione in letteratura dell'interiorità umana, che è l'oggetto esclusivo del suo romanzo d'esordio.

¹⁰³ A. VIGEVANI, *Erba d'infanzia*, cit., p. 104.

¹⁰⁴ Una simile interpretazione potrebbe, infine, valere anche per spiegare il ricorso, da parte di Vigevani, al tipo di organizzazione periodale, ampia e articolata, di cui si è detto. Tale pratica potrebbe essere il riflesso del simile fenomeno proustiano, che la critica aveva in quegli anni già messo in luce: «La frase di Proust disegna, col giro delle sue articolazioni, i modi e le tappe del procedimento con che sono scoperti a volta a volta i risultati che la colmano. Proust si è inventata una frase lenta, volubile e insinuante, che si tuffa nell'ombra del quasi inconscio, va a raccogliere il dato che cercava, erra con lui nelle fluttuazioni ancora cieche e un poco penose che esso deve durare per dispiegarsi, e infine esce, sorridente aperta e decorosamente trionfale, con la sua conquista»; «È la tortuosità sintattica di cui Proust fu accusato, deriva dai lunghi indugi nel prenatale limbo delle idee, dove non sono che presentimenti ravvolgentisi in nube e reagenti tra loro in torbida confusione molecolare: Proust che, per l'indole stessa del suo stile, non può né deve, trascurare alcuna di quelle molecole e delle loro traiettorie, aveva l'obbligo di lasciare posto agli incisi e alle parentesi, e agli incisi negli incisi ed alle parentesi nelle parentesi. ma sempre la frase si appunta verso una linearità finale, trova cadenze semplicissime e perspicue, sviluppa in una fioritura luminosa e gloriantesi in pieno sole, il faticoso groviglio delle sue radici» (G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, cit., pp. 196 e 197). Anche Curtius ricorda, a testimonianza della rilevanza di questo aspetto, la tendenza di Proust alla costruzione di periodi ampi e articolati (cfr. E. R. CURTIUS, *Marcel Proust*, cit., p. 61).

3. *Romanzo dell'interiorità: il personaggio di Emilio*

Della dimensione interiore di Emilio, la voce narrante di *Erba d'infanzia* dunque rappresenta, e talvolta descrive, i caratteri della sospensione tra la realtà e la fantasia,¹⁰⁵ e di solitudine:

Durante il trascorrere dei primi anni egli aveva profittato della sua solitudine al centro d'un mondo che lo secondava e mai aveva letto riflesse negli occhi altrui le sue emozioni. Esse rimanevano superbamente uniche, senza specchi che gliene restituissero l'immagine. Mai aveva avvicinato un fanciullo, un suo coetaneo. I grandi erano poco più che degli oggetti che lo turbavano, di quel tanto per cui gli oggetti erano delle persone delle quali egli indovinava la presenza e le suggestioni. Lasciare una camera disabitata era per lui come lasciare un'assemblea dietro le spalle, una folla di esseri che lo seguivano impregnandolo del senso occulto e pesante della loro vita. La sua solitudine era ciò che vedeva e conosceva, il deserto che la persona lascia intorno a sé dopo una serie di repulse; ed Emilio era giunto assai presto, dalle prime esperienze, a questa conclusione.¹⁰⁶

Nel corso del romanzo, tale condizione è portata all'estremo, con l'innamoramento, immaginario, di Emilio per Armenia.¹⁰⁷

Egli continuava a immaginarla dell'età che mostrava nel dagherrotipo del cimitero, che la ritraeva quale era stata poco prima di morire. Pensava che i morti non invecchiano e mantengono intatto lo¹⁰⁸ stesso sorriso e lo stesso sguardo confuso tra le lacrime incipienti e trattenute – quantunque fisso e raggelato – di ogni persona in procinto di partire e di abbandonare un luogo o una persona amata, al

¹⁰⁵ «S'arrampicava su per il prato per vedere se qualcuno passava nella stradina, in basso, oltre la rete metallica, ma non vedeva mai nessuno e si meravigliava che il prato non la guadagnasse ricoprendone i ciottoli e la polvere di verde. Forse conduceva a “non si sa dove”, pensava Emilio e continuava infantilmente a ripeterselo: se nessuno sapeva dove, nessuno allora vi sarebbe passato. Se diceva “non si sa dove”, a bassa voce, gli appariva istantaneamente una distesa infinita e nebulosa di prati e di montagne che si confondevano a un orizzonte lontano ma dentro di lui, che gli era impossibile congiungere al presente. Un mondo melodioso e sconosciuto, ma non nuovo, come quello apparso in un antico sogno di cui si possano riconoscere gli interni e i paesaggi pur non avendoli mai visti nella realtà» (A. VIGEVANI, *Erba d'infanzia*, cit., p. 18).

¹⁰⁶ Ivi, pp. 32-33.

¹⁰⁷ «A quell'incerta immagine fu presto affezionato. Si sorprendevo sovente a pensare alla fanciulla e ai suoi tre nomi: Armenia Maria Campo. Quando li diceva ai suoi occhi meravigliati apparivano bizzarre e basse architetture, vistosi costumi, paesaggi dai colori splendidi, montagne arse e, al medesimo tempo, il volto delicato, lo sguardo sognate di lei. La immaginava distesa sulla poltroncina, esausta dalla fatica di vivere oltre il suo corpo, le braccia abbandonate sui braccioli, spinta da una infermiera lungo il prato ed ogni tanto animarsi, passarle un riflesso negli occhi, bruciarle in volto un rimpianto alla vista d'un colore sulle cime della montagna, d'una striscia d'ombra attraverso la costa luminosa d'un pascolo sotto il bosco. / Ebbe inizio per Emilio un felice periodo innamorato, di subitanei pensieri, amari o giocondi, di frequentazioni fedeli e superstiziose» (ivi, p. 107-108).

¹⁰⁸ Nel testo dell'edizione si legge «la» anziché «lo», evidentemente per un refuso.

finestrino d'un vagone ferroviario o allo svolto d'una strada. Amava Armenia che impietrita dal suo male disperava di poterlo accompagnare nelle sue corse pazze, nei suoi giochi esultanti. Armenia con la sua sofferenza commoveva il suo male che la lasciava libera per pochi istanti, tanto che potesse congiungersi ad Emilio. Armenia riusciva a sciogliere con le sue lacrime la pietra che si era sostituita alla sua carne e le aveva negato la gioventù.

Nei punti in cui la voce narrante elimina ogni mediazione (come il sintagma «continuava a immaginarla»), e i pensieri di Emilio compaiono direttamente sulla pagina – attraverso l'impiego di una sorta di stile indiretto libero da formule introduttive che esplicitino, per quanto si racconta, la natura di frutto dell'immaginazione del personaggio – si riaffaccia il gusto di Vigevani per le immagini oniriche e, specie in questo caso, quasi fantasmiche:¹⁰⁹

Emilio si avvicinava alla bocca di lei, si estasiava al suo fiato, dolcissimo tra l'umidità delle labbra; ella raccoglieva le sue forze pericolanti, il dolore e la sofferenza combattevano per lei. Eccola correre nel prato! Meravigliosa fanciulla, vivente testimonia della fede di Emilio nei miracoli. stanca e madida per lo sforzo, immensamente lieta, gli abbandonava la mano leggera e fresca, si faceva condurre. Insieme penetravano nel cammino della loro vita progettando avvenimenti futuri che non avrebbero potuto essere che miracoli, ormai che si erano abituati ai miracoli, liberi da ogni dubbio. Il sogno aveva allora un terreno infinito ove nutrirsi e spaziare.¹¹⁰

Con *Erba d'infanzia* Vigevani aderisce dunque alla tipologia del romanzo dell'interiorità, che affonda le radici in Svevo, Tozzi e prosegue in ambito fiorentino; la costruzione di un personaggio come Emilio – caratterizzato in

¹⁰⁹ In alcune sequenze dell'innamoramento di Emilio per Armenia, Vigevani – portando all'estremo la situazione immaginaria di un sentimento nutrito per la ragazza ormai morta – introduce elementi e motivi ancora più evidentemente legati al campo del sovrasensibile: «Lo impensieriva il significato della morte della fanciulla nella casa appena compiuta per lei e del soggiorno prolungato di quegli oggetti che già gli parevano familiari e compagni di tenaci abitudini. Con quella scoperta Emilio credeva di aver trovato quanto aveva a lungo e angosciosamente cercato: la vita che aveva riempito di sé la casa prima ch'egli venisse al mondo e continuava a palpitare nelle stanze da lui abitate, prefigurando e dirigendo i suoi giorni» (ivi, p. 107). Persiste dunque questo aspetto del gusto dell'autore, la cui origine è nota e si colloca negli anni della sua formazione letteraria. Armenia è, d'altra parte, anche il nome di un personaggio (nel racconto *L'ultimo giorno della gioventù*, in ANTONIO DELFINI, *Il ricordo della Basca*, Firenze, Parenti, 1938) creato dallo scrittore Antonio Delfini, che si è citato come un possibile modello per il giovane Vigevani; al di là di un riferimento diretto, si potrebbe comunque interpretare l'episodio di Emilio e Armenia come una conferma del fascino che su Vigevani esercitano le narrazioni che comprendono sogni, motivi fantastici e situazioni in bilico tra realtà e immaginazione, come *Il ricordo della Basca* (dove ricorrono proprio casi di innamoramenti sospesi tra le realtà e l'immaginazione, come nel racconto *La sorella ballerina*).

¹¹⁰ I due brani sono citati da A. VIGEVANI, *Erba d'infanzia*, cit., pp., 113-114.

maniera estrema come solitario e isolato – rivela inoltre la volontà dello scrittore di escludere dalla propria scrittura letteraria ogni riferimento alla dimensione dei rapporti sociali. Il personaggio di Emilio, anche per questo, richiama i modelli di quell'area narrativa; si potrebbe fare riferimento al Sergio protagonista del *Conservatorio di Santa Teresa*, il romanzo di Romano Bilenchi, per il quale, d'altra parte, Vigevani dichiara un'esplicita ammirazione.¹¹¹

Doveva essere presto; poco più delle otto forse. Avevano cenato prima quella sera. Tentò di stabilire quale fosse l'ora precisa; il suo sforzo lo smarrì e presto l'indagine si cambiò in ansia, in incubo. Scivolava spesso quasi coscientemente in quelle angosce; egli stesso ci si trascinava quando si trovava lontano dalla mamma e dalla zia o quando si considerava trascurato, abbandonato da esse. Anche quella sera il pensiero della loro lontananza lo precipitò in uno stato di ostile e lacrimosa malinconia e, mentre svaniva ogni altro motivo di suggestione, lo occupò tutto un acre sentimento di abbandonata solitudine in una immaginata, fredda noncuranza di tutti i suoi familiari. Ben presto anche la stanza vuota, gli oggetti, il cielo gli furon ostili.

L'angoscia si fece sempre più vasta. Si aprì un baratro dinanzi a lui; proprio la finestra divenne un baratro confondendosi con quello che Sergio portava dentro di sé. Poi il vuoto immenso si chiuse come un circolo bianco che rimpicciolisse velocemente e attraverso la finestra, tornata finestra, riapparve il cielo senz'ora.¹¹²

A Sergio, bambino solitario, l'autore attribuisce anche i caratteri di una grande sensibilità e di una spiccata immaginazione.¹¹³ È evidente il debito, diretto o indiretto, di Vigevani nei confronti degli scrittori come Bilenchi o di altri che si collocano nella stessa linea narrativa. Per costoro era «chiara la necessità di tener conto delle più recenti ricerche analogiche e delle novità tecnico-strutturali ad esempio di un Proust; il quale è interessante che venga visto proprio come colui

¹¹¹ «Romano Bilenchi, che ammiravo tra i più promettenti scrittori della sua generazione, era sempre indisposto e andai a trovarlo due o tre volte a casa» (A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., p. 235).

¹¹² R. BILENCHI, *Conservatorio di Santa Teresa*, cit., p. 32.

¹¹³ «Le rane si affrettavano come volessero soverchiarsi tra loro e soverchiare quelle del fiume. Sergio fu preso da un senso di malessere per quel grido disordinato e assordante. Anche Marta doveva esserne rimasta impressionata. Disse: "Sono come uomini che non riescono a vivere per gli altri uomini". Poi aggiunse: "Questo strepito turba quanto un grido umano". Sergio non capì perfettamente le parole di Marta, ma trovò in esse un nuovo stimolo ad abbandonarsi alla tristezza in cui andava immergendosi. Il gracidio sempre più confuso dissolse in lui l'illusione che la notte venisse giù a ondate, creategli avanti dalla ritmata cadenza del primo canto. E il canto ormai statico nella sua sconvolgente irregolarità lo riportò impensatamente ad una suggestione di giorno solare quando i rumori provenienti con strani riflessi dai campi, dalla strada, dalle ville creavano con il loro incomposto, pulviscolare ronzio un alone di suoni ansioso e ossessionante che si sollevava, fatato ed estraneo, sulla distesa pace della circostante natura» (ivi, p. 38).

che raccoglie opportunamente anche una lezione lirica».¹¹⁴ I letterati fiorentini svolgono la loro ricerca tra la produzione recente e contemporanea straniera con l'obiettivo «di individuare un modello d'invenzione romanzesca, e possibilmente una linea coerente di sviluppo riconoscibile come tradizione narrativa, entro cui versare la propria idea del mondo».¹¹⁵ Da questa azione di aggiornamento e di elaborazione emerge un modello di narrazione che non insiste su rapporti sociali, ma mette al centro soprattutto l'individuo e la sua interiorità: «l'Europa dei solariani non conosce che i paradossi e gli abissi dell'individuo, il flusso di coscienza e le intermittenze del cuore».¹¹⁶ L'esordiente Vigevani si colloca all'interno di queste coordinate. Nonostante egli partecipi attivamente alla vita culturale, anche pubblicando articoli di critica letteraria, non lascia traccia di una qualche personale riflessione teorica sulla scrittura letteraria e sullo specifico del genere romanzo; tale "silenzio" dura per tutto il tempo della sua attività di scrittore, e ha le uniche eccezioni in alcune interviste, rilasciate negli anni della maturità. Ciò potrebbe confermare, da una diversa prospettiva, il fatto che egli si sia accostato a un modello romanzesco già consolidato, senza avvertire l'esigenza di aprire una personale riflessione. Di questo, Vigevani assume così, da un lato, la raffinata lezione formale; contemporaneamente, sposa anche l'assunto di fondo per cui «è stato interrotto l'antico rapporto sociale, fisico del personaggio; e la ricerca è oggi direttamente portata sull'uomo – metafisicamente, non più psicologicamente. Romanzo come 'meditazione sull'uomo': la *recherche* dell'autentico romanziere va non alle notizie ma alla nozione dell'uomo».¹¹⁷ Attestatosi su queste posizioni negli anni giovanili, Vigevani le conferma nel

¹¹⁴ L. FAVA GUZZETTA, «*Solaria*» e la narrativa italiana intorno al 1930, cit., p. 24. L'accenno alla «lezione lirica» è significativo per il caso di Vigevani.

¹¹⁵ GIUSEPPE LANGELLA, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Vita e Pensiero, Milano 1989, p. 148. Sia la forma sia il contenuto romanzeschi sono oggetto di questa analisi: «E in effetti il peso specifico di quelle ricognizioni sul romanzo otto-novecentesco consiste appunto nell'esame minuzioso, tecnico, delle forme, che accompagna quello antropologico dei motivi. Come a dire che, mentre si perlustra la vicenda fittizia del personaggio in vista di un riscontro umano, in attesa cioè che scatti quel meccanismo di riconoscimento per cui l'"eroe di romanzo", risuonando nell'intimo del lettore con un accento d'indubitabile verità, può assurgere a cifra del comune "destino", si scrutano nel contempo i modi, i piani, i tagli, le angolature, le pieghe, i risvolti, le inflessioni, la messa in scena, insomma, di quella creatura che così prepotentemente ha rivendicato il diritto a rappresentare la quintessenza della *condition humaine*» (ivi, pp. 148-149).

¹¹⁶ Ivi, p. 173.

¹¹⁷ GIANCARLO VIGORELLI, *Verso il romanzo*, in «Corrente», a. II, n° 4, 28 febbraio 1939, p. 5.

corso degli anni, in un percorso, che come progressivamente si vedrà, è di estrema fedeltà alla prima idea di letteratura:

credo che il più grande scrittore italiano sia il Gadda de *La cognizione del dolore* e poi, andando indietro nel tempo, ammiro molto Ippolito Nievo con *Le confessioni di un italiano*, dove si incontra un personaggio come la Pisana, che trovo irripetibile.

Manzoni, con I promessi sposi, non rientra fra le sue letture preferite?

La sua opera mi piace sia per lo sforzo linguistico sia perché è un trattato di morale, ma non è un romanzo. Lucia è una donna? Renzo è un uomo? Secondo me, sono soltanto delle figure che rappresentano le istanze morali della morale cristiana.¹¹⁸

Questi giudizi sono rivelatori della concezione di romanzo di Vigevani, e delle sue origini. Sono note le voci favorevoli, in area solariana, all'autore di *Le confessioni di un italiano*, riletto da una prospettiva novecentesca.¹¹⁹ Una prospettiva che deva avere avuto un ruolo nella presa di contatto di Vigevani con la forma romanzesca. È interpretabile allo stesso modo l'opposto giudizio che egli formula su Manzoni: l'«Europa dei solariani [...] non concede, dunque, asilo politico alla favola cristiana di Renzo e Lucia».¹²⁰ Su queste basi poggia dunque l'idea di romanzo dell'esordiente Vigevani, come già traspare da *Erba d'infanzia*: un romanzo che «non si limita a privilegiare la singola persona sul gruppo sociale, ma dell'individuo tende a svelare la parte sommersa, a volte inconfessabile:

¹¹⁸ L. SIMONELLI, *Sono orgoglioso di essere un isolato*, cit., p. 51.

¹¹⁹ «Bisogna un po' sorridere quando Comisso, nel suo momento di schietto entusiasmo, trova nelle *Confessioni...* tutto Proust; ma è vero, per altro, che è proprio in quel "tipo" di romanticità che trova un punto singolare di crisi l'antica evoluzione che poi sbocca nella *Recherche*: evoluzione d'una intelligenza in amore, e in lotta con la vita, impressa una volta per sempre in un momento che reca a una forma altissima di solitudine» (GIANSIRO FERRATA, recensione a *Le più belle pagine di Ippolito Nievo, scelte da Riccardo Bacchelli*, in «Solaria», a. IV, n° 11, 1929, pp. 53-54; poi con il titolo *Sul «caso Nievo»*, in ID., *Prospettiva dell'Otto-Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1978, da cui si cita dalle pp. 76-77).

¹²⁰ Sull'argomento, cfr. G. LANGELLA, *Da Firenze all'Europa*, cit., pp. 158-166; la citazione è tratta da p. 165. Nel dibattito dell'epoca, i solariani, con questa posizione, si oppongono a coloro (come Mario Bonfantini e i letterati di «La Libra») che indicano invece la necessità di riallacciare le fila della letteratura italiana alla tradizione dei romanzi ottocenteschi, «che postulavano il primato del racconto su qualsiasi altra funzione accessoria del rispecchiamento del reale» (ivi, p. 159), in particolare sulla centralità della psicologia: tra i possibili modelli, essi indicano Manzoni.

l'esistenza subliminale». ¹²¹ Anche Vigevani, infatti, costruisce il suo primo personaggio romanzesco sulla base di elementi «non universali o comuni, quanto meno, a un determinato tipo d'uomo, ma singolari, privati, inconfondibili». ¹²² Emilio appartiene a questa tipologia di personaggio, come Sergio e altri, di lui più o meno coetanei, che popolano la narrativa degli anni Trenta del Novecento.

Di nuovo, un confronto – tra i personaggi di Emilio e di Sergio – potrebbe rivelare la misura e il modo con i quali Vigevani si pone in questa linea di narrativa. In primo luogo, l'ambientazione, comune al suo romanzo e a quello di Bilenchi, della storia in una villa di campagna rimanda alla condizione dei due protagonisti, di solitudine e di separazione dalla dimensione dei rapporti sociali. Nell'opera di Bilenchi lo spazio della villa, pur separato da quello cittadino, è

¹²¹ Ivi, p. 174. Vigevani privilegia, nella sua letteratura, la rappresentazione dell'interiorità umana piuttosto che quella dei rapporti sociali. Lo scrittore mostra però, su questo punto, una prospettiva sfumata. «In parole semplici lei mi chiede che cosa è il romanzo oggi in piena epoca tecnologica; oggi il romanzo è quello che era prima secondo me. Il romanzo, come noi lo intendiamo, è nato in Inghilterra con Richardson e Fielding agli inizi dell'era tecnologica, con l'introduzione delle macchine nelle tessiture. È quindi una espressione borghese e risponde alle esigenze di una società in un certo senso organizzata. / Questo può spiegare perché in Italia non si sono avuti romanzi salvo rare eccezioni. Quale era la società intorno a Manzoni? C'era forse una lingua organizzata? Un nostro scrittore ha detto molto acutamente che nell'Ottocento il nostro romanzo era il melodramma. Ma neanche dopo, da noi, sorge il romanzo come si è verificato in Francia, in Russia, negli Stati Uniti. Con questo non intendo dire che non ci siano degli scrittori di rilievo. Abbiamo Svevo, Tozzi, Pirandello, Fenoglio, Gadda; con quest'ultimo entriamo nel campo della ricerca linguistica. / Per me la funzione dello scrittore è principalmente quella di essere se stesso. Oggi, potrei affermare che lo scrittore è qualcuno che cerca di evadere dalla società più che rappresentarla. I nostri pochi scrittori leggibili sono autobiografici. / Il romanzo in questi anni è viziato dall'aridità. Il rapporto tra società e letteratura in Italia è sempre stato incerto, piuttosto una fuga. Gli italiani non sono grandi romanzieri, piuttosto grandi filosofi, umanisti, poeti. C'è da noi uno che rappresenta la vita all'interno della Fiat? Direi di no. / Le cause della situazione attuale vanno però fatte risalire in primo luogo alla mancanza nel nostro paese di una tradizione narrativa e in secondo luogo alla mancanza di una società unita, univoca. Un certo peso va attribuito anche alla nostra critica letteraria» («...*Un fenomeno di massoneria letteraria...*», intervista a Alberto Vigevani nell'inchiesta *Il romanzo italiano oggi*, in «Uomini e libri», a. XXIV, n° 118-119, aprile - giugno 1988, p. 35). Per Vigevani non sembra dunque valere il principio che il romanzo dell'interiorità sia, a priori, la forma romanzesca migliore, l'unica a cui poter affidare la rappresentazione del mondo moderno e contemporaneo; egli ritiene piuttosto che in Italia, a causa della natura della sua società, non sia stato (e non sia) possibile l'affermazione di una tipologia romanzesca diversa (come accade in Francia, Russia, Stati Uniti). Per questo gli scrittori italiani che egli preferisce sono quelli che cercano «di evadere dalla società più che rappresentarla», puntando sull'autobiografia (che, come si vedrà, ha per Vigevani, sin da *Erba d'infanzia*, un ruolo essenziale nello stesso procedimento di scrittura letteraria). Quella di Vigevani sembra dunque una chiusura alla rappresentazione della società basata non su posizioni teoriche, ma sulla presa d'atto e sulla sostanziale accettazione di una situazione consolidata nella letteratura italiana. E infatti, come si vedrà, quando lo scrittore arriverà a sfiorare questi aspetti nel romanzo *Un certo Ramondès*, non esiterà a indicare questo fatto come un motivo di merito del romanzo. È infine significativo che nel suo discorso Vigevani non prenda neppure in considerazione (al di là del capitolo del Neorealismo) le ricerche letterarie che, soprattutto dagli anni Cinquanta, hanno cercato di rappresentare proprio la realtà della vita industriale attraverso il rinnovamento delle forme romanzesche (forse troppo estranee alla sensibilità di Vigevani, che fino al termine della sua attività letteraria rimane fedele alla tipologia di scrittura, aristocraticamente connotata, che dalla Firenze degli anni Trenta è proseguita nei decenni successivi).

¹²² G. LANGELLA, *Da Firenze all'Europa*, cit., p. 174.

però in un rapporto di osmosi con esso: la distanza tra i due è fisica, ed è attraversata e percorsa, anche di frequente, dai personaggi (tra cui lo stesso Sergio). La separazione della villa dallo spazio dei rapporti sociali è qui dunque effettiva, ma non assoluta. Assoluto è invece il grado della distanza che Vigevani assegna alla villa dove Emilio consuma la propria infanzia: essa sembra persino collocata al di fuori del medesimo spazio fisico della città e del mondo reale; si direbbe, in un'altra dimensione, posta sotto quella sorta di "campana di vetro".¹²³ Queste differenze rivelano il diverso grado di caratterizzazione, da parte dei due scrittori, dei loro personaggi secondo gli attributi della solitudine e della sospensione tra realtà, fantasia e sogno.

Anche Sergio, dunque, si caratterizza per il suo isolamento rispetto ai coetanei, e agli adulti suoi famigliari;¹²⁴ però la realtà esterna da sé – nonostante egli non riesca a coglierne le esatte proporzioni, e non ne viva pienamente ogni risvolto – non rimane esclusa dal suo orizzonte. È questa soprattutto la realtà, come si vedrà in seguito, dei fatti minuti, della vita domestica e familiare; ma in essa ha una parte anche la dimensione dei rapporti e della vita sociali, che lambiscono la famiglia di Sergio. Accade in questo modo che – pur attraverso la prospettiva infantile del protagonista, caratterizzata dalla mancata comprensione di ciò che

¹²³ L'assolutezza di tale distanza è riconoscibile nella scena del viaggio di Emilio dalla villa alla città marina: «Non era stato facile per Emilio abbandonare la villa. Partendo gli pareva di perderla per sempre né il suo dolore era attenuato dal pensiero delle novità che lo attendevano al di là dei verdi prati della sua infanzia, oltre le creste immobili della vallata che avevano per anni limitato il suo orizzonte. Scendeva per la strada a giravolte, oltrepassava i ponti e i boschi, cullandosi al molle trotto della giumenta attaccata alla carrozza, lungo la processione dei paesi e dei cascinali stupiti nelle prime e morbide luci dell'alba, osservando con crescente inquietudine la vegetazione e le curve del paesaggio mutarsi a mano a mano che si allontanavano dalle montagne. Era per lui come cambiare mondo, senza aver pure sospettato fino allora che un altro mondo esistesse. Temeva che lasciando la valle il respiro venisse a mancargli: l'aria perfino era diversa, più pesante e afosa» (A. VIGEVANI, *Erba d'infanzia*, cit., p. 82). Qui si potrebbe scorgere, più che lo spostamento in uno spazio fisico, il passaggio a una diversa dimensione, quasi a un altro mondo; per Emilio, il viaggio corrisponde all'attraversamento di un limite immaginario, che separa la sua villa – e la sua aura di sogno – dalla città, e dalla sfera dei rapporti sociali. È significativo, nella caratterizzazione del personaggio, il fatto che egli, in città, prosegua intimamente nel coltivare l'immagine della villa: «Rimase due anni in città senza ritornare alla villa che s'immergeva così come un concreto e dolente ricordo nell'intimo della sua coscienza, incapace di discioglierlo e di intaccarne la superficie levigata come quella d'una lustra conchiglia» (ivi, p. 91). La villa potrebbe così assumere, in una certa misura, anche i connotati della dimensione interiore del personaggio, riassumendo il suo stato di solitaria contemplazione e di evasione fantasiosa.

¹²⁴ «Ed anche quando i ragazzi schiamazzavano in gruppi e si inseguivano nell'acqua, Sergio li credeva lì senza uno scopo. Non sapeva e non immaginava che conoscessero, per letture dirette e interessate, libri ben più meravigliosi del suo e che proprio allora imitassero un assalto piratesco o una drammatica caccia ai coccodrilli. Marta non lo soccorreva mai con spiegazioni. Sergio pensava i ragazzi in un mondo diverso dal suo e da quello di Marta; per questo inutile far domande: la mamma non avrebbe saputo rispondere» (R. BILENCI, *Conservatorio di Santa Teresa*, cit., p. 20).

avviene intorno a lui – nelle pagine dell’opera di Bilenchi si affaccia anche la Storia.¹²⁵ In questo modo, il romanzo dell’interiorità si fa carico, anche se di riflesso, di temi e di motivi che vanno decisamente al di là della condizione psicologica di Sergio; il quale, per quanto solitario, vive nella realtà, e con essa è in contatto. In un’ipotetica scala delle modalità di declinazione del modello fiorentino della narrativa dell’interiorità, *Erba d’infanzia* potrebbe collocarsi all’estremo opposto. La solitudine, lo stato di languore, la sospensione tra realtà e immaginazione sono totali per il personaggio di Emilio: la “campana di vetro”, che racchiude lui e lo spazio della sua infanzia, è sostanzialmente sigillata. È un emblema di ciò la conclusione del romanzo: dopo un sogno angoscioso – in cui, tra l’altro, si scorge evidente il motivo dell’impossibilità di Emilio di seguire l’amico Antonio nella dimensione di una vita più attiva –¹²⁶ il protagonista, immobile, assiste alla partenza di quello che, per una stagione, è stato il suo compagno di giochi, e che, nella storia narrata, ha rappresentato l’unica e incompiuta possibilità per il protagonista di affrancarsi dalla propria condizione di inerzia.

Vapori d’umidità si levavano dalla terra imbevuta, dalle zolle pesanti e scure. Incerto, biancastro, il sole tornava. Lungo la fila dei girasoli spogli e curvi Antonio passò e fece appena in tempo a salutarlo con la mano aperta, ripetutamente. Era tardi e prese subito a scendere dondolando la sua valigia col braccio proteso, sempre più rapidamente. La giacchetta corta gli scopriva nella corsa la camicia che gli usciva dai pantaloni. Con questa ridicola e commovente immagine dell’amico Emilio restò a vederlo scomparire. Il semplice addio lo preservò dal pianto. Dalla finestra vide

¹²⁵ «“Certo” disse Vera “Le sue idee mi preoccupano più di tutto. Saranno anche giuste, umane, ma lo mettono in una posizione assurda. È inutile, non è nato operaio”. / “Pensa a quel modo perchè è buono, perchè vuol bene agli altri uomini” disse Marta. / “Buon Dio” disse Vera “lo so. Siamo cresciuti insieme, siamo fratello e sorella. Ma ora si tratta d’altro. Non deve nuocere a Sergio. Deve lasciarlo studiare, proprio tenendo conto delle lezioni avute dalla vita. Poi da grande Sergio farà quello che gli piacerà di più”. / Sergio prese la zia per la mano. Gli pareva che il babbo camminasse dall’altra parte, accanto alla mamma; i loro gesti, i loro discorsi non erano del tutto intelleggibili, ma egli li sentiva ostili» (ivi, p. 60).

¹²⁶ «Quella notte s’addormentò molto tardi. [...] Emilio cercava di spiegare ad Antonio qualcosa ma non ne era capace. Le parole gli ostruivano la gola come fossero ciottoli, lo soffocavano. Poi si misero a correre nel suo capo, a girare vorticosamente, a rimbalzare tra lui e Antonio. / A un tratto Antonio salì sopra un automobile scoperta e lo lasciò. Emilio si ritrovò allora miracolosamente in montagna, davanti alla sua villa, sollevato in una atmosfera senza tempo, sordamente immobile, come se la villa fosse una immagine di sé, tolta dalla realtà nella quale aveva vissuto e racchiusa sotto una campana di vetro. [...] / La pioggia era già finita da qualche ora quando si risvegliò ad un tratto con il pensiero che Antonio partiva e l’avrebbe salutato dal prato. Invano la sua memoria cercava di rappresentarsi le scene del sogno trascorso: immerse e profondate esse sarebbero tornate a lui in altri momenti, lo avrebbero sorpreso. Stropicciandosi gli occhi spalancò le persiane» (A. VIGEVANI, *Erba d’infanzia*, cit., pp. 145-147 e 149).

Antonio allontanarsi, lo vide saltare le gradinate dei campi con le sue gambe elastiche e l'ombra di lui correva avanti, nei prati, come una macchia sopra l'erba che il sole nascente inargentava appena alle cime gocciolanti: ad ogni passo scendendo Antonio la raggiungeva, calpestandola, tuffandosi e bagnandosi nell'umidità della terra, scomparendo infine dietro la spessa schiera dei vigneti bassi e carichi di foglie che incoronavano le prime balze impedendo ad Emilio la vista dell'amico.¹²⁷

Vigevani, dunque – nell'assumere il modello del personaggio giovane, solitario, dotato di facoltà immaginative, ma poco attrezzato per condurre la vita attiva e per affrontare i rapporti sociali – ne porta all'estremo i caratteri. Così come fa, d'altra parte, a livello delle scelte stilistiche.¹²⁸

L'oggetto del romanzo d'esordio di Vigevani è dunque, tolto ogni riferimento ai rapporti sociali, la pura interiorità di Emilio. Un tipo di interiorità potenzialmente problematico. Non sembra però che la prima ragione di *Erba d'infanzia* sia l'insistenza su tale motivo di tensione. Ciò deriva soprattutto dalla concezione che Vigevani ha del meccanismo memoriale che è alla base di questo e dei suoi romanzi successivi.

4. *Romanzo «frutto della memoria» e memoria infantile*

La vista degli alberi, dei loro rami neri contro il cielo bianco e luminoso, colpì Emilio come una cosa nuova eppure nota, come se un ricordo fosse per commuoverlo ed egli ne confondesse il preludio con l'approssimarsi d'un avvenimento per lui piacevole. Pensò alla primavera che l'improvvisa e miracolosa fioritura d'un mandorlo, da un giardino in fondo al viale, gli aveva altre volte annunciata.

¹²⁷ Ivi, p. 150.

¹²⁸ A proposito delle scelte stilistiche e sintattiche dei due autori, sembra a questo proposito significativo il fatto che, mentre i periodi del testo di Vigevani, come si è visto, appaiono estremamente dilatati e articolati, e riflettono una narrazione che si aggira di continuo attorno alla condizione del protagonista, la scrittura di Bilenchi appare invece elaborata, raffinata, ma decisamente più nitida, secondo una modalità narrativa in cui la rappresentazione dell'interiorità di Sergio (delle sue pause contemplative e riflessive, spesso legate a quadri paesaggistici descritti con un tono poetico), è condotta sulla linea di una storia che mostra un processo e un'evoluzione molto più chiari. Dalla storia di Emilio pare emergere in sostanza soprattutto l'immagine della sua condizione di sospeso languore, mentre da quella di Sergio pare emergere in misura maggiore l'idea di un itinerario di crescita e formazione (per quanto traballante, problematico e rallentato, coerentemente alla natura del personaggio) sullo sfondo di una realtà concreta e riconoscibile in tutte le sue dimensioni.

La villa, e le montagne che la circondavano, salì alla sua memoria e la inondò di diversi e melanconici motivi. Tra questi si liberò quello degli alberi che la sua infanzia aveva conosciuto, e dei grandi prati. Per tutti gli affollati anni della sua maturità gli alberi lo avevano seguito come una dolorosa processione e la vista di anche una sola pianta, in un qualsiasi punto della città che abitava o delle campagne per le quali aveva viaggiato, lo aveva sempre ricondotto ad un pensiero dominante, ma rimasto soffocato e nascosto, che gli faceva credere in una loro vita nel tempo e alla parentela sua con gli alberi e i prati in mezzo ai quali era nato.

Così, il personaggio ritorna al tempo della propria infanzia:

E quest'ultimo richiamo unito agli altri che in quei giorni lo avevano scosso (un dagherrotipo del padre vestito da cavallerizzo in un cassetto) lo condusse a ritornare alla sua infanzia scorrendo lentamente nel caleidoscopio della memoria attraverso i luoghi che l'avevano formata e avrebbero, precisandosi coi loro lineamenti inconfondibili, risvegliato la sua vita di fanciullo. I pensieri e le azioni in cui si era allora occupato avevano continuato una vita inespressa entro di lui, gonfiando ogni tanto il suo cuore a immagini incredibilmente felici o dolorose, che non trovavano una causa plausibile nei motivi che avevano fino a quel momento guidato i suoi pensieri.¹²⁹

In questo modo è rappresentato, nell'incipit di *Erba d'infanzia*, il procedimento memoriale attraverso il quale le immagini del tempo infantile si affacciano alla consapevolezza di Emilio adulto; da ciò prende le mosse la narrazione. Da un lato il ricorso – che, come si vedrà, è frequente nella letteratura di Vigevani – a tale modalità di messa in scena, a livello contenutistico, della memoria infantile del proprio personaggio,¹³⁰ e, dall'altro, la scelta di basare le proprie narrazioni su nuclei derivati dalla propria memoria e dal proprio immaginario infantile, hanno determinato, agli occhi di una parte del pubblico e della critica, il cristallizzarsi dell'immagine dello scrittore come esponente della voga della letteratura della memoria, secondo la lezione proustiana: «*Erba d'infanzia* mi lasciò comunque un segno: venni definito “scrittore della memoria”, e da quel momento questa

¹²⁹ Ivi, pp. 9-10.

¹³⁰ Dal punto di vista delle tecniche di racconto, in alcuni punti del testo (come nel brano citato dalle pp. 9 e 10 del romanzo) la voce narrante rappresenta direttamente il progressivo affacciarsi alla consapevolezza di Emilio adulto delle immagini infantili; in altre parti, la voce narrante parte dal flusso dei ricordi di Emilio e se ne distacca, aprendo ampie analessi dedicate alla storia dell'infanzia del personaggio non dipendenti (almeno non esplicitamente) dalla sua attività memoriale. Accade in maniera evidente nel caso del racconto delle vicende che precedono la nascita di Emilio e che inducono i suoi genitori a ritirarsi nella villa di campagna: cfr. ivi, pp. 11-13.

definizione mi è rimasta attaccata».¹³¹ Vigevani non ha mai considerato adeguata tale definizione, come egli stesso dichiara ancora negli anni della maturità:

«Che senso ha?», protesta in un leggero e misuratissimo sussulto. «In una forma o nell'altra, con maggiore o minore distacco, quasi tutta la letteratura, in specie narrativa, è frutto di un'operazione della memoria. E la memoria, per uno scrittore, non è accumulo o magazzino di ricordi, ma memoria creativa. Cioè la materia è quasi sempre autobiografica ma rivissuta liberamente nell'immaginario. Non a caso Flaubert disse "Madame Bovary c'est moi" per intendere che in lei c'era anche il suo vissuto. Eppoi essere autobiografici che cosa vuol dire? Per me è una fantastica biografia del nostro vissuto narrare fatti della propria vita mescolando l'invenzione alla realtà. Anche se i personaggi sono reali vengono inevitabilmente trasformati dagli anni trascorsi».¹³²

Rifiutando, per sé, la definizione di scrittore della memoria, Vigevani pone piuttosto la memoria a fondamento di «quasi tutta la letteratura, in specie narrativa». Sono queste le basi della sua idea di letteratura, dove risiedono i meccanismi che regolano il processo della scrittura letteraria e determinano la natura della sua opera. A cominciare dalla selezione dei nuclei narrativi di partenza, ai quali, come si vedrà, lo scrittore si mantiene fedele nel corso degli anni e dei decenni. Dice Vigevani, nell'intervista citata, che «la materia è quasi sempre autobiografica», e in altra sede specifica:

Le mie opere sorgono in generale da immagini, che si raccolgono e si depositano verso... dentro di me. Da immagini visive, da cristallizzazione di sentimenti, e anche da influssi, diciamo così, mimetici nei personaggi.

I materiali narrativi di partenza della scrittura letteraria sono dunque autobiografici, appartengono al «vissuto» di Vigevani. Essi affiorano alla sua consapevolezza attraverso la memoria:

Quindi non è che scriva sotto l'ispirazione, ma i motivi di cui scrivo, le cose di cui scrivo, sorgono in me in modo quasi surreale, come per i surrealisti, quasi un dettato spontaneo, dell'immaginazione, della coscienza. Immagini, ricordi di personaggi che vengono su: pach! all'improvviso, che io ho conosciuto quasi vent'anni fa, magari, e che ad un certo punto si impongono...

¹³¹ R. GIOVANNINI, *Infanzia in trecento copie*, cit.

¹³² L. SIMONELLI, *Sono orgoglioso di essere un isolato*, cit., p. 50.

...e mi obbligano a scrivere.

Ciò è antecedente all'avvio della scrittura letteraria, e riguarda il naturale fluire delle impressioni, delle idee, e dei ricordi dello scrittore. Vigevani la definisce: «una struttura quasi... [...]: onirica, cioè derivante dal sogno, magico-surrealistica, cioè derivante dall'inconscio, addirittura». Si rilevano qui, ancora, le tracce della suggestione esercitata su Vigevani dalle poetiche della sfera surrealista. Lo scrittore non si affida però oltre alla spontaneità. Selezionati questi materiali come gli oggetti della scrittura letteraria, la costruzione delle narrazioni avviene attraverso un lavoro decisamente più sorvegliato, con aspetti artigianali e tecnici:

nella realtà questa ispirazione è un'amministrazione pignolesca, da ragioniere, ovverosia, se vuole, da Benedettino, come preferisce, per tradurre questa ispirazione in atto. [...] nutro quasi sotterraneamente queste cose, si formano in me come si forma molte volte una sorgente, per tanti rivoli e... e poi, per far sorgere la sorgente, per farla venir fuori bisogna fare il pozzo artesiano, mettere il tubo, ecc., ci vuole l'ingegnere.¹³³

Il riaffiorare alla memoria del «vissuto» personale è dunque di grande importanza nella narrativa di Vigevani, come è visibile già in *Erba d'infanzia*. L'autore ne tiene conto anche nella rappresentazione che fa, all'interno del romanzo, dei processi memoriali di Emilio: la voce narrante li ritrae e li commenta, abbozzando così un discorso che potrebbe valere come una sorta di

¹³³ Le citazioni sono tratte da: GIORGIO TADORNO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, 11 settembre 1973; realizzata per la tesi di laurea *L'itinerario narrativo di Alberto Vigevani*, Università Cattolica del sacro Cuore di Milano, Facoltà di Magistero, Corso di laurea in Materie letterarie, relatore prof. Ines Scaramucci, anno accademico 1973-1974 (la trascrizione dell'intervista è conservata nell'Archivio Vigevani, Carte personali / Critica letteraria e commemorazioni, fasc. 3).

“teoria della memoria”.¹³⁴ Questa è, in primo luogo, indicata in *Erba d’infanzia* come lo spazio interiore in cui il personaggio accoglie i dati sensoriali. E non in modo indiscriminato: entrano nella memoria di Emilio solo i dati che sollecitano la sua fantasia (che è la sua modalità di relazione con la realtà a lui esterna).

In montagna, tra il prato e la casa, ogni oggetto, ogni luogo che colpisse la sua fantasia entrava immediatamente a far parte della sua memoria, che ora non era capace se non di ciò che Emilio poteva assorbire nella lenta elaborazione delle sue sensazioni. Ora invece ogni cosa gli era estranea e le sensazioni che esse gli rimandavano erano così numerose e incapaci di scolpirsi nella loro moltitudine nel suo animo che egli non riusciva a far sua la città.¹³⁵

È dunque il «vissuto» – nel senso più pieno del termine, cioè delle esperienze che colpiscono la fantasia, l’immaginario, e che sono assorbite «nella lenta elaborazione delle [...] sensazioni» – a sedimentarsi progressivamente, e a costituire il repertorio potenziale della memoria. In *Ricordo per l’Olona* – un testo contemporaneo a *Erba d’infanzia* – questo concetto è reso ancora più esplicito; sottolineando qui in particolare la personalità e la soggettività del «vissuto», Vigevani lo pone alla base di una sorta di dichiarazione di “poetica della città” (che, come si vedrà, anticipa, e per certi versi formalizza, uno degli aspetti fondamentali della sua letteratura):

¹³⁴ Oggetto di rappresentazione diretta e di commento, il motivo del processo memoriale è, nel romanzo, rappresentato anche attraverso la metafora del libro (che potrebbe prestarsi a una lettura in senso metaletterario): «Salì alla sua camera con il cuore che gli doleva e ne aprì adagio la porta: essa non era cambiata. Emilio la riguardò come una calda ed evocativa incisione sopra un libro meraviglioso – gli sembrava d’esser chinato sulle immagini che stavano al centro delle pagine in cui la sua infanzia si era iscritta e di volerle voltare tutte d’un colpo per vedere qual’era [così nel testo] l’epilogo, negli ultimi fogli. Ora che finalmente ritornava gli pareva che ogni suo gesto, ogni suo passo s’incidesse nella foresta dei segni che a mano a mano egli riconosceva più fitti sulle pagine che gli erano parse dapprima bianche intorno alle indimenticabili figure che rappresentavano i luoghi della sua infanzia, campate ora nel centro come le frecce e le cuspidi d’una cattedrale nel mezzo d’una pianura. Rapido o lento era stato il suo tempo volubile egli ne seguiva le tracce battendone la cadenza come se fossero le note ferme d’un compiuto spartito. La commozione gli giungeva per ogni senso comunicandosi al suo animo attraverso una finita espressione. Alle [così nel testo] musica succedevano i meravigliosi colori che si distendevano sui caratteri incisi, trascelti e condensati dalla mano esperta del tempo, simile a quella d’un antico miniatore. Sui pochi bianchi del libro, dove la sua infanzia si affollava per ritornargli intera in quei rari istanti, si aprivano a lui le concesse fughe verso il cielo solitario, la speranza della sua libertà. L’aria della casa era stata percorsa da un fremito al suo ingresso. Gli pareva che ogni cosa, ogni stanza lo attendesse e riconoscesse il suo passo./ L’incanto dei suoi sogni rinasceva a ogni istante. La sua memoria non gli parve più l’inutile ed ermetica eredità d’una fantastica stagione, ma la piena e vivificante radice della sua vita» (A. VIGEVANI, *Erba d’infanzia*, cit., pp. 94-95).

¹³⁵ Ivi, p. 89.

Della propria città la memoria traccia ad ognuno una pianta diversa rilevata sugli avvenimenti che vi si segnarono con maggior forza e che parendo oggi essenziali rimangono automaticamente uniti all'immagine dei luoghi ove si svolsero. Per un gioco prestigioso di corrispondenze, tali luoghi memorabili si accrescono oltre la loro importanza reale, facendo macchia sulla superficie altrimenti malcerta della città e soccorrono da lontano, alla nostalgia, ponendosi soli a rappresentare l'intera città. Non soltanto la memoria si lega alle immagini, ma pure al suono dei nomi – valore da non trascurare nella vita segreta della coscienza, nell'oppio e nella patina delle sue metamorfosi – e, tra i nomi che compongono alla fine la sonora, sebbene forse privata, esistenza di Milano, uno ha particolare valore per me, quello dell'Olonà.¹³⁶

È questa tipologia di materiale, personale e autobiografico, che riaffiora poi alla consapevolezza attraverso la memoria. Secondo Vigevani, questa è la materia su cui si esercita la scrittura letteraria, la costruzione delle narrazioni; per questo «quasi tutta la letteratura, in specie narrativa, è frutto di un'operazione della memoria». Parafrasando le sue stesse parole, si potrebbe proporre, per la produzione di Alberto Vigevani, la definizione di una letteratura «frutto della memoria». I nuclei narrativi autobiografico, infatti, non entrano direttamente nelle pagine dei suoi racconti; subiscono una trasfigurazione, operata dallo scrittore attraverso le risorse dell'immaginario. Come si è visto, secondo Vigevani:

la memoria, per uno scrittore, non è accumulo o magazzino di ricordi, ma memoria creativa. Cioè la materia è quasi sempre autobiografica ma rivissuta liberamente nell'immaginario. [...] Per me è una fantastica biografia del nostro vissuto narrare fatti della propria vita mescolando l'invenzione alla realtà. Anche se i personaggi sono reali vengono inevitabilmente trasformati dagli anni trascorsi.¹³⁷

Nel passaggio dalla memoria spontanea alla composizione letteraria si assisterebbe, come si desume dalle parole dell'autore, all'entrata in causa dell'«immaginario», di una componente «creativa»: l'«invenzione» si mescola alla «realtà» autobiografica. La letteratura di Vigevani si basa dunque sulla

¹³⁶ B. VANI, *Ricordo per l'Olonà*, in *La luna nel corso. Pagine milanesi*, raccolte da Luciano Anceschi, Giansiro Ferrata, Giorgio Labò, Ernesto Treccani, Milano, Corrente edizioni, 1941, p. 412. Il testo è ripubblicato a quattro anni di distanza – e ciò è una possibile testimonianza della sua conservata attualità nel contesto della letteratura di Vigevani, ancora verso la fine della guerra – con il titolo *L'Olonà di Milano* (sotto lo pseudonimo Tullio Righi) nel «Corriere del Ticino» del 22 giugno 1945.

¹³⁷ L. SIMONELLI, *Sono orgoglioso di essere un isolato*, cit., p. 50.

costruzione di narrazioni di finzione, composte a partire da dati e materiali appartenenti al suo «vissuto» autobiografico.

Tutte accomunate da questo procedimento di fondo, le narrazioni di Vigevani – come si vede fin dagli anni degli esordi – ne mostrano diverse possibili declinazioni. La prima è quella rappresentata proprio da *Erba d'infanzia*:

In *Erba d'infanzia*, che è il mio primo libro, c'è, di autobiografico, il senso di una persona che non ha avuto la madre; questo è un motivo ricorrente in quasi tutta la mia opera: la mancanza della madre. Io ho perso mia mamma in età di quattro mesi: è morta di spagnola, nel 1918; [...] mia madre, dopo avermi messo al mondo, morì, e mi restò mio padre. [...] Ed ecco quindi che la mia infanzia è stata dominata da una sete di amore materno, in parte saziata da quello paterno; la figura del padre, così, si ingigantiva e si raddoppiava; quindi queste figure dominanti, del padre e della madre, seppur travisate, perché in *Erba d'infanzia* il padre non è mio padre e la madre non è mia madre, mi hanno influenzato profondamente.¹³⁸

In questa tipologia testuale, la voce narrante – nella maggior parte dei casi in terza persona –¹³⁹ racconta le storie di personaggi e situazioni che hanno alla loro base una componente autobiografica dell'autore, trasfigurata attraverso le risorse dell'immaginario. Diversamente, a una seconda modalità di declinazione della letteratura «frutto della memoria» di Vigevani si potrebbe ricondurre un testo come il citato *Ricordo per l'Olonà*. Alla dichiarazione della “poetica della città”, di cui si è detto, seguono alcune immagini della Milano conosciuta – e “vissuta” – dal giovane Vigevani:

c'è un Olona privato, dove l'evocazione alla memoria si fa precisa e squillante: quel tratto che scorre appena oltrepassato Lampugnano tra la fabbrica dell'Isotta Fraschini e il ricovero dei Vecchi detto la «Baggina». Quello era l'Olonà al tempo in cui lo frequentavo [...].

Di giorno non l'ho quasi mai visto, si può dire che il mio Olona agisse nel buio come un richiamo, fosse un punto d'appoggio nella periferie poco conosciuta che da quella parte della città arriva oltre Baggio. Al calar della sera rapidamente uscito dal liceo mi affrettavo spesso a piedi verso l'Olonà, da Porta Vittoria. Si era in inverno, l'aria pungeva.

¹³⁸ G. TADORNO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.

¹³⁹ Nell'arco cronologico della produzione di Vigevani fatto oggetto di questa ricerca, si comprendono in questa tipologia testuale, oltre a *Erba d'infanzia*, i romanzi *Estate al lago*, *Giovinetta di Andrea*, *L'invenzione* e, in modo e misura diversa, *Le foglie di San Siro* e *Un certo Ramondès*.

Non il solo fiume, debbo dire, mi attirava laggiù, c'era una ragazza di nome Alice per la quale componevo versi liberi dannunzianeggianti e poemetti in terza rima.¹⁴⁰

In questa seconda tipologia testuale,¹⁴¹ la voce narrante è in prima persona; Vigevani, nel suo patto implicito col lettore, sembra porre qui come stabilita l'identità tra l'autore, la voce narrante (che parla al passato), e il personaggio. Questi testi si collocano per questo in una posizione di confine tra la narrazione letteraria e il breve racconto autobiografico.¹⁴² Nonostante il fatto che questi testi non siano propriamente di finzione, sembra però possibile comprenderli a pieno titolo nella produzione letteraria dello scrittore milanese, poiché – come a più riprese indicato dalla stessa voce narrante – i materiali del «vissuto» contenuti in essi sono, almeno in una certa misura, sottoposti al filtro della «memoria creativa», che Vigevani stesso cita tra i fattori in gioco nella sua scrittura letteraria.¹⁴³ Si veda, ad esempio, questo brano tratto da *All'ombra di mio padre*,

¹⁴⁰ B. VANI, *Ricordo per l'Olonza*, cit.

¹⁴¹ Di questo gruppo di testi si citeranno più avanti *Milano o la memoria* e, ora, il più maturo *All'ombra di mio padre*, l'opera più rappresentativa di quel filone della memoria milanese che è indicata come una delle cifre più caratteristiche della letteratura di Vigevani.

¹⁴² Si fa qui riferimento a: PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, in cui si indica appunto l'identità tra l'autore, il narratore e il personaggio come il presupposto essenziale per comprendere un testo nel genere dell'autobiografia (cfr., pp. 12-13). A proposito della natura "ibrida" di questi testi, sembra significativo osservare che molti di quelli raccolti in *All'ombra di mio padre* nascono come contributi dell'autore su testate periodiche: sono all'origine brevi ed eleganti rievocazioni elzeviristiche della Milano tra le due guerre (appunto quella dell'infanzia di Vigevani), piuttosto che pagine di vera e propria narrativa.

¹⁴³ Per questo, la seconda tipologia testuale della narrativa di Vigevani potrebbe rientrare nel dominio della letteratura, piuttosto che all'ambito dell'autobiografia. «In opposizione a tutte le forme di finzione, la biografia e l'autobiografia sono testi *referenziali*; proprio come il discorso scientifico e storico, esse pretendono di aggiungere un'informazione ad una "realtà" esterna al testo, dunque sottomettendosi a una prova di *verifica*» (P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, cit., p. 38). Nei racconti di Vigevani di cui qui si discute, i materiali autobiografici di partenza non sono sottoposti a un procedimento di trasfigurazione paragonabile a quello di *Erba d'infanzia* e delle opere ad esso simili; nonostante ciò, essi – proprio per le caratteristiche del funzionamento della memoria, che secondo Vigevani è per uno scrittore sempre «creativa» – non sembrano conservare la piena aderenza (almeno per quanto possibile all'autore) al reale, ma si potrebbero piuttosto considerare come un frutto dell'immaginario dello scrittore: sono dati del vissuto che subiscono, in ultima analisi, una trasfigurazione, per quanto limitata, attraverso quegli stessi filtri – che per giunta hanno un rilievo soprattutto stilistico – da cui passa la scrittura letteraria di invenzione. Si tratterebbe dunque di pura letteratura e non di autobiografia; e non tanto per la presenza di omissioni o deformazioni, che lo stesso Lejeune prevede possibili nel genere autobiografico: «il termine ultimo di verità [...] non può essere l'essere-in-sé del passato (se esistesse) ma l'essere-per-sé nel presente dell'enunciazione. Anche se nel suo correlarsi alla storia (lontana o quasi contemporanea) del personaggio il narratore si sbaglia, mente, dimentica o deforma, proprio l'errore, la menzogna, la dimenticanza o la deformazione assumeranno il valore di aspetti di una enunciazione che resta autentica» (ivi, p. 42). Vigevani accetta invece quei filtri della «memoria creativa» che trasformano la scrittura autobiografica in – come progressivamente si preciserà – una poetica contemplazione.

la raccolta di testi più rappresentativi di questa linea della produzione dello scrittore:

Non mi lascio tentare adesso dal discorso del cinema, che pure dovrebbe partire da lì. Passivamente, mi abbandono a una «dissolvenza» interiore. Rivedo la Galleria immersa nella sua mite mezzaluce d'acquario, le file di globi che sembrano, accentuando la profondità della prospettiva, restringerla verso il fondo. Per un attimo non si direbbe che essa emerga da ceneri spente, ma si proietti come un miraggio nel diafano pulviscolo d'un futuro impossibile. La dissolvenza si arresta davanti a un ultimo fotogramma. La mia Galleria termina – se non confondo con l'attiguo portico di San Carlo – contro due vetrine inquadrare da cristalli neri così spessi da parere onice.¹⁴⁴

Qui gli elementi memoriali sono, emblematicamente, rievocati facendo appello agli effetti propri della tecnica cinematografica; l'autore sottolinea dunque – oltre alla soggettività del racconto e dei suoi contenuti («la mia Galleria») – anche l'interpretazione e la rielaborazione di tali dati attraverso un procedimento riconducibile a quello delle arti, quindi sulla base di ragioni estetiche e stilistiche.

È dunque, quello dei filtri della memoria più in generale, un altro degli elementi caratterizzanti del modello di letteratura di Vigevani: la memoria – come è concepita dallo scrittore – non è neutra rispetto ai suoi contenuti, come in parte si è anticipato. Oltre a svolgere un'azione ordinatrice,¹⁴⁵ la memoria li connota – come si evince ancora da *Erba d'infanzia* – in un modo preciso:

La sua solitudine era ciò che vedeva e conosceva, il deserto che la persona lascia intorno a sé dopo una serie di repulse; ed Emilio era giunto assai presto, dalle prime esperienze, a questa desolata conclusione. La sua infanzia divenne soltanto poi l'ampia e folta riserva dei suoi ricordi, la materia nella quale scavava per ottenere i pretesti onde potersi illudere sopra una maturità che il dolore stesso della sua infanzia – cancellato dallo smalto vivificante della memoria – aveva altrimenti cresciuto arida e triste, d'una tristezza placata e sommersa, che non era per questo meno radicata alla sua esistenza.¹⁴⁶

¹⁴⁴ A. VIGEVANI, *All'ombra di mio padre. Infanzia milanese*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 34.

¹⁴⁵ «soltanto più tardi, quando ogni emozione è placata e non ci rimane che il malinconico cammino della memoria, comprendiamo ciò che è avvenuto e quello che era stato un indicibile e confuso rigoglio di sentimenti diviene per noi una serie concatenata ed evidente di azioni e reazioni» (ID., *Erba d'infanzia*, cit., p. 126).

¹⁴⁶ Ivi, p. 33.

La memoria, come già visto, pone dunque sui suoi contenuti uno «smalto vivificante». Questo fatto ha soprattutto l'effetto di ridimensionare, o almeno smorzare, i possibili motivi di inquietudine e di tensione contenuti nelle storie narrate. Così accade in *Erba d'infanzia*:

Emilio godeva a rappresentarsi la sua infanzia come un lungo sogno, fin dai tenerissimi principi, del quale la casa e le sue stanze oscure, il grande prato e il cielo che lo ricopriva ne fossero l'ardente tessuto. La paura infantile e creatrice si mescolava per lui alla gioia di esistere e di tentare, che era nello stesso tempo un dolore sottile, inseparabile compagno. La sua giornata era seminata d'inesplicabili visioni, cui lo conducevano i giochi più innocenti, le parole meno significative. Il suo tempo correva lento e incantato come un placido fiume negli argini – ma al fondo lo attendevano mille gorgi, mille ignorate macchie d'alghe viscide e lugubri. Ciò che è rimasto è il senso di quelle nascoste tentazioni del suo tempo addensato dall'angoscia, sentimento ora redento dalla lontananza in quello d'una perdita e ineffabile felicità.¹⁴⁷

Lo «smalto vivificante» che la memoria pone sui contenuti (propri, e di conseguenza del romanzo, che di tale processo memoriale è il racconto) è uno dei fattori che contribuiscono a conferire alla narrazione la nota atmosfera di sospensione e di “luce soffusa”. Ciò fa, come si legge nel testo, dell'infanzia di Emilio un «lungo sogno», e – in questo e in molti successivi romanzi di Vigevani – influenza la natura del motivo stesso dell'infanzia, con le sue implicazioni ai livelli contenutistico e dei significati del testo. D'altra parte, Vigevani, al di fuori della finzione narrativa, parla dell'infanzia come del «momento più bello della vita».

Perché spesso nei suoi racconti e nei suoi romanzi ritorna all'infanzia, all'adolescenza?

«Perché condivido profondamente quanto affermava Alain-Fournier. Lui sosteneva che il momento più bello della vita è proprio quello. L'infanzia, l'adolescenza, età in cui i colori del mondo sono più vivi e luminosi, le illusioni più fasciose, e l'esistenza si svolge nel mistero di emozioni ancora oscure».¹⁴⁸

¹⁴⁷ Ivi, p. 57.

¹⁴⁸ L. SIMONELLI, *Sono orgoglioso di essere un isolato*, cit., p. 50. A proposito dell'infanzia come il tempo dei colori «più vivi e luminosi», si è più volte osservato come, dal punto di vista delle tecniche di rappresentazione, Vigevani nel suo romanzo d'esordio non mette in pratica questo motivo rendendo più netti e definiti gli oggetti della narrazione, ma accentuando piuttosto la loro omogeneizzazione sotto l'effetto di una luce, di volta in volta, opaca, soffusa o accecante.

Una simile concezione dell'infanzia e dell'adolescenza, è decisiva per interpretare la natura dei giovani personaggi, per primo Emilio, creati da Vigevani; in seconda battuta, tale idea del tempo infantile si rivela essenziale per precisare i contorni del suo modello di letteratura dell'interiorità. Il personaggio di Emilio è fondamentalmente caratterizzato come solitario e introverso. A lui sono pure assegnati alcuni attributi riconducibili a motivi di inquietudine e disagio: tra questi, l'insoddisfacente rapporto affettivo con la madre, l'incapacità di stabilire relazioni con i coetanei e con le persone in generale, insieme ad alcune spie di un'intimità a tratti oscura.

Egli riempiva un secchiello di piccoli pesci e li estraeva poi ad uno ad uno tenendoli boccheggianti sul palmo della mano mentre essi si muovevano sempre meno rapidamente e negli ultimi sussulti simili ad un cuore che la fatica opprime battevano ritmicamente la coda. Olga lo costringeva a rigettarli nell'acqua, ma era inutile; cadevano sul fondo irrigiditi, mentre il moto dell'onda li strascicava morti sulla sabbia come schegge di fossili.¹⁴⁹

Il personaggio di Emilio è, anche per questi attributi, vicino ad alcuni coetanei della narrativa di matrice solariana:

E il bambino venne e crebbe. Il giardino non era lontano e nella vasca grande gli alberi all'ingiù parevano soltanto pesanti.

¹⁴⁹ Questa scena, è, nel romanzo, direttamente legata al disagio caratteriale di Emilio: «Durante l'estate Olga lo accompagnava ai bagni. Le era grato di quello svago benché non lo potesse godere pienamente: temeva l'acqua e, pur desiderandolo, non sapeva vincersi e apprendere a nuotare./ Guardava con invidia gli altri fanciulli giocare nell'acqua, azzuffarsi, lanciare lontano certi leggeri palloni e gareggiare nel raggiungerli a nuoto. Ogni contatto coi coetanei gli era ostacolato dalla sua diversità, sentimento che lo provava fortemente e gl'impediva qualsiasi espressione spontanea. Restava delle ore seduto al sole sulla sabbia seguendo con gli occhi il ritorno delle sciabiche. Le file dei pescatori appesi ai due capi estremi della rete convergevano lentamente scandendo una sorta di ritmica danza con le gambe nude e lustre, i piedi veloci, avvicinandosi a Emilio che s'illudeva per un istante d'esser compreso nel loro lavoro, il segnale prefisso dove sarebbe stata raccolta e alleggerita la rete. Poi, inginocchiati in circolo intorno alla rete disfatta, sulle loro mani e i volti bruni e salmastri guizzavano i riflessi delle sarde e delle triglie che volavano nei canestri in un tripudio d'argento. Egli riempiva un secchiello di piccoli pesci e li estraeva poi ad uno ad uno tenendoli boccheggianti sul palmo della mano mentre essi si muovevano sempre meno rapidamente e negli ultimi sussulti simili ad un cuore che la fatica opprime battevano ritmicamente la coda. Olga lo costringeva a rigettarli nell'acqua, ma era inutile; cadevano sul fondo irrigiditi, mentre il moto dell'onda li strascicava morti sulla sabbia come schegge di fossili./ Nutriva per la madre un sentimento ch'era quasi d'odio perché lo aveva tolto dal suo colle, magnifico ed alto in cima alla valle. La sospettava d'aver venduto la villa e questo pensiero gli era così doloroso che spesso la spiava mentre s'intratteneva con l'amministratore vicino allo stipo del salottino ov'essa riponeva le sue carte e che non poteva più soffrire all'idea che contenesse la prova di ciò che temeva. Ma non era vero: all'approssimarsi del terzo estate [così nel testo dell'edizione] da quando erano giunti in città il medico suggerì per Emilio che soffriva d'anemia l'aria di montagna. Solo allora la madre decise di partire per la villa» (A. VIGEVANI, *Erba d'infanzia*, cit., pp. 91-92).

Ma sugli alberi c'erano uccelli, tanti; e ognuno, cantando, voleva stancare, finire la felicità. [...]

Il bambino disse (non parlava quasi mai, e le parole gli uscivano di bocca tremanti, di cartavelina – disse:

– Bisognerebbe ammazzarli tutti, questi uccelli. – E scagliò un sasso.¹⁵⁰

Gli studiosi hanno messo in luce la centralità, in questa area narrativa, della tipologia del personaggio giovane: bambini e adolescenti, spesso profondamente riflessivi, la cui interiorità è l'oggetto della rappresentazione e dell'indagine letterarie. Essi incarnano, secondo la critica, la crisi dell'individuo, che è uno dei tratti essenziali dell'«idea del mondo» che gli scrittori degli anni Venti e Trenta traggono da modelli come Proust e Joyce. «È in questione il ritratto morale dell'uomo, la definizione della sua natura, l'ordine dei problemi che gli appartengono, il significato e il valore dell'esistenza»;¹⁵¹ di questi motivi è fatto carico alla tipologia del personaggio giovane:

L'età evolutiva era sempre stata intesa come una stagione transitoria, proiettata verso la vita adulta, senz'altro valore in sé che la progressiva acquisizione di una piena maturità. Ora, invece, acquistavano rilievo proprio i suoi difetti, le sue ribellioni, i suoi arbitrii, la sua sregolatezza, tutto ciò insomma che la distingueva dal comportamento ponderato dei grandi. Era appunto per la sua natura intrinseca di età critica, che l'adolescenza poteva essere chiamata, adesso, a condensare esemplarmente la crisi di una intera civiltà. Scompenso tra progetto e gesto, confusione tra sogno e realtà, “dramma intimo”, ansia di vita, ribellione alle leggi morali, diavolo in corpo, rovesciamento di tutti i principi, da connotati che erano di un periodo particolare del ciclo dell'esistenza, diventavano infatti, in quella congiuntura novecentesca, le stigmate stesse di un'epoca, o altrimenti quel che restava dell'essere umano una volta divelti i cardini spirituali intorno a cui avevano ruotato le precedenti concezioni antropologiche.¹⁵²

Come visto, in una carta misura, Emilio rientra in questa categoria. In *Erba d'infanzia*, però, non si riconosce, nel complesso, una simile carica problematica.

¹⁵⁰ G. MANZINI, *Tempo innamorato*, cit., p. 74.

¹⁵¹ «Per questo non è affatto indifferente che il personaggio sia supposto arrivista od inetto, *enfant terrible* o santo, fresco della “lieta furia di un uomo di vent'anni” o appassito in un precoce insenilimento, calato nei salotti mondani o nei sobborghi di periferia, ferito da una prepotenza sociale o condannato all'incomunicabilità, artefice del proprio destino o in balia degli eventi, obbediente alla ragione o soggiogato dall'istinto, sensibile o arido, responsabile o alienato, dotato di un animo cristallino o di una psicologia contorta e viziosa e malata: la posta in gioco è troppo alta perché l'analisi letteraria non sconfini nella controversia filosofica o nella preoccupazione morale» (G. LANGELLA, *Da Firenze all'Europa*, cit., p. 150).

¹⁵² Ivi, pp. 208-209.

Gli elementi che rendono Emilio un bambino senz'altro solitario e problematico, non sono condotti da Vigevani sino a rivelare la tensione e la drammaticità che potenzialmente potrebbero avere. Sembra significativo, ad esempio, il fatto che il personaggio manziniano finisca per gettarsi da una finestra, mentre Emilio, ricondotto alla villa dopo la parentesi nella città marittima, deponga gli accenti più forti della propria inquietudine (rappresentati, sembra, dal gesto dell'uccisione dei pesci), immergendosi di nuovo nell'atmosfera di sospensione e nella condizione di contemplazione che avevano caratterizzato la sua infanzia. Caso meno estremo di quello manziniano, lo stesso Sergio di Bilenchi sembra rivelare più evidentemente di Emilio i motivi del «“dramma intimo”» infantile.¹⁵³ Dalle rappresentazioni dei suoi fenomeni psichici (rappresentati nel loro svolgersi, con naturalezza e precisione pienamente realistica) emergere l'idea di un tempo infantile non del tutto spensierato, ma piuttosto venato di turbamenti e timori intimi, a volte incomunicabili. Così questa tipologia di personaggio può «condensare esemplarmente la crisi di una intera civiltà». In *Erba d'infanzia*, invece, simili spunti, sono inglobati, fino a smorzarsi, nella generale atmosfera di sospensione e di «lungo sogno». Lo «smalto vivificante della memoria» ne determina così l'immersione nell'omogenea “luce soffusa” del romanzo. Il modello di letteratura «frutto della memoria» infantile alla base di *Erba d'infanzia* rivela così un'idea di narrativa dell'interiorità che, pur in piena adesione alla linea fiorentina, non si fa carico della sua stessa problematicità.

Infine, a proposito del ruolo e dello spazio assegnato alla memoria nella letteratura di Vigevani, occorre precisare ancora i contorni del riferimento che egli fa al modello proustiano, secondo la voga del tempo.¹⁵⁴ Vigevani sembra

¹⁵³ Si potrebbe fare riferimento, ad esempio, alla scena della richiesta, da parte di Sergio alla madre, di essere accompagnato al fiume (cfr. R. BILENCHI, *Conservatorio di Santa Teresa*, cit., pp. 46-49). In questa scena, alcune circostanze della vita domestica paiono mettere in discussione il progetto della gita al fiume di Sergio; il timore di una delusione mette in moto la sua riflessione: «Ma Sergio senti agghiacciarsi la gioia procuratagli prima dalle parole di Marta. Più che una intromissione della nonna, donna rigida e autoritaria, scendevano contro il suo desiderio ostacoli oscuri e imprevedibili» (ivi, p. 48). Risulta qui soprattutto messa in luce la disparità di percezione tra il personaggio bambino e i suoi famigliari: quello che a loro pare un contrattempo, è percepito da Sergio come il segno di una forza ostile e oscura.

¹⁵⁴ «Il modello della *Recherche*, fondata sulla facoltà dei ricordi infantili di restituire il tempo perduto, ha suscitato tutta una letteratura della memoria involontaria» (GILBERT BOSETTI, «*Solaria*» e la cultura francese: l'influenza dei modelli della «*Nouvelle Revue Française*» sui narratori solariani, in *Gli anni di «Solaria»*, a cura di Gloria Manghetti, Verona, Bi&Gi Editori, 1986, p. 57). Lo stesso Bosetti cita Alberto Vigevani nel suo studio *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, ELLUG, 1987.

soprattutto richiamarsi, anche in questo caso, allo “stile Proust”, piuttosto che aderire ai risvolti anche teorici al modello.

E qual è la lezione di Vigevani?

«Io non posso credere di dare una lezione ma sono dell’idea che non possiamo lasciare perdere ciò che abbiamo vissuto perché non è soltanto storia nostra, ma di tutti. Cioè noi diamo agli altri quello che riusciamo a scovare in noi e lo scrittore che per moda si allontana da questo è un traditore».

Letteratura come testimonianza, dunque?

«Letteratura come compito di testimonianza. E nei miei romanzi della memoria c’è una collocazione storica precisa. No, non scrivo storia, non m’interessa raccontare, che so, la marcia su Roma, ma far invece emergere i sentimenti, i pensieri, le emozioni dell’epoca in cui si svolge il racconto. Allora il libro diventa documento non soltanto della mia privata esistenza, ma anche del suo tempo».¹⁵⁵

Vigevani lascia intendere che il compito dello scrittore sarebbe quello di consegnare alla pagina letteraria i ricordi che affiorano alla propria consapevolezza, secondo il procedimento che si è descritto; in ciò egli, come ora si vedrà, ravvisa «la motivazione di *Erba d’infanzia*». La scrittura avrebbe in questo modo la funzione di fissare tali immagini, tali figure, al fine di una «testimonianza», per diventare un «documento non soltanto della mia privata esistenza, ma anche del suo tempo». Vigevani dunque non pare seguire il modello proustiano sulla via di una letteratura della memoria come possibilità di ricerca di una verità. Lo scrittore milanese non assegna alla scrittura una funzione conoscitiva, quanto piuttosto una funzione di registrazione dei dati del vissuto secondo i toni di una poetica e letteraria rievocazione,¹⁵⁶ che valga anche come l’esercizio di un gusto distinto e ricercato. La rappresentazione, a livello contenutistico, dei meccanismi della memoria involontaria (nel caso del romanzo d’esordio, di Emilio) potrebbe dunque essere piuttosto interpretati come la conferma dell’adesione da parte del giovane scrittore milanese alla voga

¹⁵⁵ L. SIMONELLI, *Sono orgoglioso di essere un isolato*, cit., p. 51.

¹⁵⁶ Questa idea della memoria potrebbe spiegare il riferimento che Vigevani dichiara di fare all’opera di Guido Nobili, formalmente legata a un modello di letteratura diverso da quello in voga in quegli anni e in cui si radica *Erba d’infanzia*. Il racconto di Nobili sembra incarnare proprio l’idea di una letteratura costruita sulla registrazione – compiuta secondo il gusto del racconto e qualche punta di ironia (che non manca in alcune opere del Vigevani più maturo) – di una memoria infantile, rappresentata con consapevolezza psicologica (e su cui si riflette l’immagine del contesto storico: questo un tratto pare poco praticato da Vigevani in *Erba d’infanzia*, mentre, come si vedrà, potrebbe essere un buon punto di riferimento per i quadri soprattutto di vita milanese che emergono da altre opere successive).

proustiana, dal cui modello egli mutua alcuni aspetti, piuttosto che agli aspetti più profondi della poetica concepita dallo scrittore francese.

II. La messa a punto del modello di narrativa

1. La rappresentazione della guerra: referenzialità e favola

1. *Tra autonomia e eteronomia della letteratura di Vigevani*

Riflettendo proprio sulla genesi di *Erba d'infanzia*, Vigevani dà un saggio di come – secondo la sua idea di letteratura – avvenga l'invenzione letteraria e, di conseguenza, inizi il processo di scrittura:

Queste figure¹ si raccolgono in una solitudine di campagna, che è sempre stata per me un fatto importante: la solitudine di campagna, gli alberi... ancora oggi, qui, in quello che ho realizzato, allora, bambino, non l'avevo. Ecco che queste figure fanno come un gomitolo, una matassa, un nucleo, intorno a questa casa di campagna, ed ecco la motivazione di *Erba d'infanzia*, a cui si aggiunge la capacità, la volontà di sognare. Naturalmente mi vien da ridere ad adoperare le parole, marce ormai, dei rotocalchi, come “evasione”; la realtà è che questo bambino si sentiva solo, questo bambino non aveva la madre, i fratelli erano grandi, e quindi creava con la fantasia: ecco quella bambola, quella che veniva dall'America, mi pare.²

Queste parole confermano l'assenza della sfera dei rapporti sociali nel romanzo, e l'esclusiva messa al centro dell'interiorità del protagonista Emilio. Inoltre – ancora a proposito della dimensione interna al testo – la spiegazione dell'autore sottolinea ulteriormente il fatto che la condizione di languore e solitudine di Emilio dipende del tutto dalla sua natura intima, o al più dalla sua condizione familiare. Egli anestetizza la propria sofferenza ricorrendo alle

¹ Queste frasi seguono quelle precedentemente citate in cui Vigevani parla delle figure della madre assente e del padre che svolge anche una funzione materna.

² G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.

risorse della «fantasia»;³ i filtri della memoria, come noto, riducono ancora gli aspetti più problematici potenzialmente contenuti nel racconto.

Al di fuori della finzione romanzesca, le parole di Vigevani nell'intervista citata riguardano il piano delle ragioni sottese alla scrittura di *Erba d'infanzia*. Lo scrittore conferma, in primo luogo, il dato dell'assunzione, come oggetto della propria scrittura, di «immagini» e «ricordi» (come egli stesso li definisce precedentemente). Come si è in parte già visto, essi sono decisamente autobiografici: Vigevani stesso indica in *Erba d'infanzia* l'inizio di un «filone autobiografico» della sua produzione, che contrappone, come si vedrà, ad una linea «non autobiografica» o «obiettiva».⁴ Lo scrittore li trasfigura nella storia di Emilio, che si legge come una divagazione ricercata ed elegante, riflessiva e assorta, costruita a partire da tali nuclei memoriali (secondo il criterio della «fantastica biografia del vissuto»). La narrazione risulta, per questo, senza ragioni diverse – come indica lo stesso Vigevani parlando della «motivazione» del romanzo – da quelle del raffinato esercizio di trasfigurazione letteraria. Esclusa la sfera dei rapporti sociali, nell'adottare il modello del romanzo dell'interiorità e della memoria infantile, l'autore non fa ad esso carico neppure del possibile rimando, attraverso le luci e le ombre dell'interiorità infantile del protagonista, ai motivi di una crisi esistenziale di segno universale, o almeno generazionale.

Sulla base di un'idea di pratica letteraria così autoreferenziale e interna a una sfera di gusto e di richiami marcatamente letterari, si può misurare il rapporto di Vigevani con il clima culturale del tempo. Negli anni che precedono il conflitto, la vicenda umana, e anche quella intellettuale, dello scrittore non sono separate dalle

³ Vigevani fa, a questo proposito, riferimento all'episodio del ritrovamento, da parte di Emilio, della bambola/idolo. Come noto, questo episodio introduce nel romanzo motivi appartenenti alla sfera del misterioso e del sovranaturale; soprattutto, esso rafforza l'atmosfera onirica che caratterizza il racconto del rapporto immaginario tra Emilio e Armenia. Lo scrittore motiva dunque – nell'intervista citata – queste escursioni della fantasia di Emilio con il suo bisogno di rompere la propria solitudine. Tali «sogni ad occhi aperti», o inganni della sua immaginazione, sarebbero così da leggere come semplici risvolti della rappresentazione, nel romanzo, della singolare interiorità del personaggio. Tra i possibili modelli di Vigevani, ci sono invece casi in cui a simili elementi narrativi è affidato un valore più marcato, per certi versi dirompente per gli equilibri delle narrazioni. Nel caso, ad esempio, del racconto *La sorella ballerina* di Antonio Delfini, l'avventurosa vicenda amorosa, che è immaginata dalla protagonista (e che non corrisponde a nessun simile progresso nella vita reale), si interrompe con l'annotazione, da parte della voce narrante, della morte della protagonista stessa. Le avventure immaginate assumono così il ruolo di una beffarda immagine di ciò che avrebbe potuto accadere nella vita della protagonista, la quale consuma invece la propria esistenza nell'inerzia e in una condizione sfortunata. Il racconto di Delfini, in questo modo, può farsi veicolo di un significato esistenziale molto preciso ed efficace. Con una forza e una tensione problematica che non si riscontrano in *Erba d'infanzia*.

⁴ Cfr. *Ibidem*.

dimensioni della storia, della società e della politica. Vigevani, da studente universitario, prende parte alle manifestazioni culturali ufficiali del regime;⁵ presto, frequentando gli ambienti della libreria La lampada e del gruppo di «Corrente», egli matura una posizione di fronda e di embrionale antifascismo.⁶ La sua prima idea di letteratura, come si è visto, appare invece del tutto sottratta a tale dimensione. Come noto, l'idea di un'arte, e in particolare di una letteratura, mantenute autonome rispetto alle ragioni di una prospettiva sociale e della militanza politica, è riconoscibile proprio nelle esperienze di «Solaria» prima, e poi, soprattutto, di «Letteratura»;⁷ secondo quanto si è fin qui osservato, si potrebbe affermare che Vigevani estremizzi ulteriormente tali idee, non svolgendo neppure le tematiche esistenziali, che rappresentano «le stigmate stesse di un'epoca» secondo Langella, e che emergono da una parte di questa linea

⁵ Vigevani partecipa ai «littoriali» della cultura fascista nel 1937, nella categoria «teatro»; un quadro di questa esperienza, e dell'atteggiamento li assunto dai giovani già attestati sulle posizioni di un fascismo almeno non ortodosso, è in RUGGERO ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Milano, Feltrinelli, 1962, alle pp. 120-140. A proposito del convegno di «mistica fascista», a cui pure Vigevani prese parte nel 1939, si legge: «Il 19-20 febbraio '39 fu tenuto a Milano, il 1° (e ultimo) Convegno di "Mistica fascista". Anche su questa istituzione [...] continuano a correre polemiche convenzionali, sul tipo di quelle per i Littoriali, soprattutto a causa della ridicola denominazione. / In realtà, la "Scuola di mistica fascista" fondata da Niccolò Gianì [...] fu, per i giovani, un'occasione d'incontro e di dibattito assai più spregiudicato di quanto non si possa credere. Proprio come accadde per i Littoriali. / Rammento, tra l'altro, d'aver assistito a uno di questi dibattiti, se non erro nel '38, in cui giovani come Mario Zagari, Dino Del Bo, Vittorio Sereni, Giancarlo Vigorelli, Roberto Rebora, Carlo Bo, Giosué Bonfanti, Alberto Vigevani e non pochi altri si battevano da posizioni assolutamente eretiche, contro conformisti d'età matura» (p. 385). Non sorprende dunque che, a poca distanza da questi fatti, nella biografia del letterato milanese ci sia traccia della sua partecipazione a esperienze di segno opposto a quelle ufficiali: «nel 1937 medesimo, proprio in concomitanza con i Littoriali fascisti e in diretta contrapposizione con essi, lo troviamo a Capri, alla prima riunione degli studenti antifascisti intellettuali, in compagnia di Antonio Amendola, Renato Guttuso, Giorgio Bassani, Antonello Trombadori, Raffaellino De Grada e di quel Giovanni Barbera trucidato poi a Fossoli il 2 luglio 1944» (S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., 1977, pp. 981-982).

⁶ Vigevani – anche se di riflesso e, forse per questo, non in maniere approfondita – vive l'«intenso rapporto che si venne formando tra una generazione di giovani artisti – pittori e letterati – e la cattedra di Antonio Banfi. La lezione conversevole del maestro forniva il pretesto per la costituzione di un più vasto *entourage* che coinvolgeva anche gli amici degli scolari e indubbiamente le tesi filosofiche esposte portarono, lentamente, dapprima ad un atteggiamento di astensione e quindi di avversione al regime politico dominante [...]. Chi volesse ripercorrere le linee esposte e quelle segrete di un tale decennio, a ridosso della seconda guerra mondiale, non potrebbe non attribuire un posto centrale a quel gruppo di giovani che si raccolse poi ed ebbe una sua voce corale nel quindicinale "Vita giovanile" che, uscito nel gennaio del 1938, divenne dall'ottobre "Corrente". In un paragrafo di quel capitolo noi riteniamo debba trovare posto il nome di Alberto Vigevani di uno scrittore cioè che visse quegli anni con una discrezione pensosa ed entusiasta e con continua presenza» (ivi, p. 981).

⁷ «La rivista viene delineandosi come scelta e selezione di una cultura necessariamente estraniatasi dai problemi politici della società contemporanea e aperta invece alla discussione dei problemi letteraria in una prospettiva internazionale» (G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, cit., p. 188-189).

narrativa, della quale egli coltiva soprattutto i caratteri di aristocratica autonomia.⁸ Al contesto culturale fiorentino fa generalmente capo anche l'altro fenomeno a cui Vigevani dichiara, esplicitamente, di uniformarsi, soprattutto nello stabilire, nella sua attività, i termini del rapporto tra arte e società; è l'ermetismo, che, come noto, porta al massimo grado la difesa dell'autonomia della letteratura:⁹ «mi atteggiavo, senza riuscirvi troppo, a ermetico: era la moda di quegli anni».¹⁰ Pur in una certa misura convergenti a livello del rapporto tra arte e società, la narrativa di derivazione solariana e la letteratura ermetica sono esperienze culturali distinte e basate su fondamenta teoriche molto diverse.¹¹ Il fatto che Vigevani affermi di aver condiviso, almeno, l'atteggiamento degli ermetici, potrebbe da un lato confermare ancora una volta – al di là delle precise distinzioni tra gruppi, poetiche e linee di ricerca letterarie – l'esistenza di un clima, di un'atmosfera che

⁸ «Qui s'incontrano sul piano di un'alta cultura europea tutti coloro che negli anni della dittatura hanno recuperato il significato del loro lavoro, giustificando in esso il rifiuto a partecipare all'ambito linguaggio della ufficialità. Lezione dunque di coerenza e d'impegno nel settore ancora integro della vita italiana ed europea; difesa morale che lentamente diventa rigore, così da accogliere nella "repubblica delle lettere" le forze autonome ed efficienti della cultura letteraria d'Italia» (ivi, p. 189).

⁹ «Non si spiega l'ermetismo nella sua prima radice senza questo rifiuto indistinto delle immagini e dei movimenti che componevano a quel tempo la storia. [...] / La posizione dei giovani poteva così risultare aristocratica e lo era almeno in quanto essi rifiutavano qualsiasi contatto con la fiera che si svolgeva fuori, ma se si guarda meglio si capisce che alla base di quella sospensione di vita c'era il primo germe di una nuova religione che avrebbe preso il nome dalla letteratura, più specialmente dalla poesia» (CARLO BO, *Che cosa è stato l'ermetismo italiano*, in *Novecento*, ideazione e direzione di Gianni Grana, Milano, Marzorati Editore, 1979, vol. VI, p. 5691). Su questo tema cfr. ID., *Letteratura come vita*, intervento al Quinto Convegno degli Scrittori Cattolici (San Miniato, settembre 1938), riproposto in ID., *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 3-16. Alberto Cadioli indica il motivo del «testo letterario, entità autonoma la cui identità va riconosciuta nella forma e nello stile», sottolineando però che, per gli ermetici, tale idea della letteratura non è da intendersi «come sostituito alla vita, quanto piuttosto a una meditazione sulla condizione esistenziale» (ALBERTO CADIOLI, *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Milano, Edizioni Unicopli, 2002, pp. 22-23).

¹⁰ A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., p. 232.

¹¹ «la poesia appariva come la sola terra che avrebbe potuto accettare e contenere la nostra disperata solitudine e la sete di assoluto. Non il romanzo che fra l'altro non aveva saputo trovare la sua strada (l'eccezione di un Moravia non lasciava presagire nessuna reazione), non la prosa di memoria che nel frattempo risultava come una proposta interlocutoria e nei suoi aspetti più sicuri un succedaneo della poesia. No, l'unica via d'uscita era quella della poesia: inutile aggiungere di una poesia che rinnegasse o non tenesse conto della storia, che scartasse a priori qualsiasi condizionamento della realtà, insomma di una poesia che si presentasse con il volto dell'unica verità possibile» (C. BO, *Che cosa è stato l'ermetismo italiano*, cit., pp. 5691-5692).

genericamente caratterizzava il contesto culturale di quella, e forse di altre città.¹² Dall'altro lato, il fatto che lo scrittore milanese si collochi insieme agli ermetici – senza adottarne, evidentemente, il modello di letteratura, e senza basare la propria su presupposti teorici simili – potrebbe confermare l'ipotesi secondo la quale egli, giovane ammiratore della cerchia letteraria fiorentina, si sia posto in quel clima e in quell'ambiente senza la preoccupazione di avviare una personale riflessione, problematica e teorica, su tali esperienze; lo rivelano, d'altra parte le stesse parole di Vigevani, che rilegge da una prospettiva più matura quelle situazioni: «mi atteggiavo», «era la moda».

Il romanzo d'esordio di Vigevani è dunque del tutto radicato in questo contesto; mostra, in maniera esemplare e persino accentuata, caratteri del tutto

¹² Questa convergenza, in ambiente fiorentino, è suggerita implicitamente dalle parole con cui Luti descrive la posizione di Alessandro Bonsanti: «un tenace assertore delle possibilità autonomistiche della letteratura: l'arte come recupero autonomo della libertà individuale, chiusura "ermetica" di ogni varco all'equivoco politico e ideologico» (G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, cit., p. 119). Carlo Bo testimonia direttamente come nella Firenze degli anni Trenta esistesse, in effetti, un clima culturale che accomunava esperienze anche distinte, nel nome dell'apertura agli stimoli stranieri («basta sfogliare le annate del "Frontespizio" e poi quelle di "Letteratura" e sarà facile osservare anche che andando avanti negli anni il posto riservato alle letterature straniere cresceva con un ritmo particolare») e dell'«ansia per qualcosa che fosse completamente diverso e postulasse una letteratura del tutto staccata dal contesto sociale, politico, dalla stessa realtà in cui pure vivevamo» (C. BO, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'approdo letterario», anno XV, n° 46, aprile - giugno 1969, le citazioni sono tratte dalle pp. 17 e 8). Anche al di fuori dell'area fiorentina, e ancora al di là delle precise distinzioni di poetiche e di modelli di letteratura, ci sono altre prove di una qualche convergenza proprio sul tema dell'autonomia dell'arte: «L'annessione di Anceschi va ricondotta all'importanza riconosciuta dagli ermetici di *Autonomia ed eteronomia dell'arte* [...]. Tra la seconda metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta Anceschi, "milanese" per formazione e per ambiente culturale ma "annesso" ai territori ermetici per il suo impegno a favore di una nuova visione della letteratura, diventa il tramite tra i giovani fiorentini e i giovani letterati e filosofi, per lo più provenienti dalla scuola di Banfi (il poeta Vittorio Sereni, i filosofi Enzo Paci e Remo Cantoni), animatori della rivista "Corrente", che, pubblicata a Milano tra il 1938 e il 1940, è considerata una testimonianza di "ermetismo milanese"» (A. CADIOLI, *Il silenzio della parola*, cit., p. 21). Questo legame potrebbe avere avuto un qualche significato per Vigevani, legato a «Corrente», il quale parla proprio di «Luciano Anceschi, di cui ammiravo l'opera giovanile, *Autonomia e eteronomia dell'arte*» (A. VIGEVAANI, *La febbre dei libri*, cit., p. 162). Infine, Sergio Romagnoli indirettamente conferma ancora l'esistenza di un clima di generale ricerca di uno spazio di autonomia dalla «storia contemporanea» (rappresentato soprattutto dai «circoli culturali fiorentini»), inscrevendo la collaborazione di Vigevani alla rivista «Prospettive» in un simile retroterra: «Accolto da amici più anziani, collaborò a "Prospettive" quando sulla rivista d'allungava l'influenza dei circoli culturali fiorentini, volti ad una strenua ricerca di autonomia e d'indipendenza dell'esercizio letterario di fronte alla storia contemporanea; in effetti in "Prospettive" convissero e l'ambigua fronda del suo direttore, Curzio Malaparte, e l'ingenuità raffinata di più giovani, quali Vigevani, già votato d'altronde a una prosa evocativa, indugiante, intimistica che si può far risalire alla lezione dei solariani, al loro invito a un più ampio circuito europeo» (S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., p. 982).

riconducibili allo spirito del tempo,¹³ portandone al massimo grado gli attributi di

¹³ «In definitiva “Letteratura” era lo specchio di una situazione culturale operante anche fuori dei suoi confini. Di fronte a una realtà politica e sociale inaccettabile e a una cultura priva di agganci sicuri (da un lato le confusioni metafisiche dell’ermetismo, dall’altro le insufficienze sempre più manifeste dell’idealismo crociano e dell’attualismo gentiliano), lo scrittore cercava nella letteratura un rifugio, un’evasione non una verità, impossibile nel generare disorientamento. L’unica verità che gli restava era la propria soggettività: i privati sentimenti, i ricordi, le sensazioni. Non era cosa nuova, perché gran parte della narrativa fra i due conflitti ha un’impostazione autobiografica, ma proprio agli anni attorno alla seconda guerra mondiale risale una sua recrudescenza con caratteri piuttosto particolari, che giustificano l’intenzione di isolare il fenomeno. Questa narrativa di memoria non andava in cerca di episodi clamorosi, di esperienze straordinarie, ma si accontentava di riferire storie comuni, quotidiane, avvenimenti pressoché insignificanti a cui facevano da scenario periferie della città o la campagna. La memoria si aggirava nei domini dell’infanzia, riconquistata come età beata e favolosa, capace di far scendere le nebbie della dimenticanza sulle inquietudini del presente. Su quei fondali, campestri o cittadini, teatro di una esistenza spenta e appartata, si muovevano ragazzi e ragazze di temperamento piuttosto strano, tra il nevrotico e l’introverso, attorno ai quali era dato di intravedere altre figure umane (madri, zie, un operaio), o immagini di oggetti sparenti (una bicicletta, un tram, un treno). Si trattava di un’umanità un po’ evanescente, sorpresa dentro un’aura di sogno, priva pertanto di una caratteristica sociale. / Una narrativa del genere rivelava simpatie per la ricerca del tempo perduto di Proust, ma ancora più per il grigiore favoloso di *Le grand Meulnes* di Alain Fournier» (RODOLFO MACCHIONI JODI, *Realtà e memoria nella nuova narrativa*, in *Novecento*, cit., p. 5208). I caratteri che lo studioso sottolinea, con una evidente intenzione di critica, descrivono fedelmente un romanzo come *Erba d’infanzia*, e ricalcano le parole con cui lo stesso scrittore commenta il proprio esordio narrativo. È una nuova e diversa conferma del fatto che Vigevani si sia completamente inserito in questa linea letteraria, traendone e ostentando gli elementi più evidenti e caratterizzanti.

autoreferenzialità da un lato, e esclusione della dimensione sociale dall'altro.¹⁴

I fatti degli anni successivi – l'inasprirsi delle leggi razziali, lo scoppio del conflitto e il riparo in Svizzera nel settembre 1943 dello scrittore, ebreo, e della sua famiglia –¹⁵ segnano una fase di molto maggiore e di più violenta pressione del contesto storico sulla sua esperienza umana. Vigevani abbraccia ora l'impegno politico, assumendo posizioni socialiste,¹⁶ che dopo pochi anni, come si vedrà,

¹⁴ I giudizi della critica su questo punto sono, come noto, diversi: «L'evasione nella letteratura, messa in atto dal nuovo periodico fiorentino, non poteva, in realtà, corrispondere a un vero atteggiamento di opposizione al regime, ma rappresentava invece una fuga dalla storia, con le connesse responsabilità morali e culturali. Questo spiega come nella rivista potessero confluire gli ermetici del cattolico "Frontespizio", portatori di un'esperienza che si richiamava al decadentismo europeo e che, identificando tutta la realtà nella letteratura, finiva col concepire quest'ultima fuori della storia e della stessa cultura. [...] / "Letteratura" cercava una salvezza nel decoro letterario, nell'eclettismo sperimentale, nell'aggiornamento a livello europeo. Il suo europeismo perdeva quel tanto di simbolico che, quale richiamo a una civiltà, era ancora presente in "Solaria" e si riduceva a pura curiosità letteraria. Praticamente il periodo fiorentino riprendeva e prolungava, sotto specie genericamente calligrafica, la restaurazione classicista promossa da "la Ronda", che in parte aveva lievitato al fondo di "Solaria". Il culto del formalismo che ne derivava era il prodotto di una insanabile sfiducia nell'efficacia storica della cultura e nello storicismo. Accantonato l'impegno ideologico, non restava che il rigore formale, il giusto della pagina levigata» (ivi, p. 5206-5207). A questa interpretazione severa dell'atteggiamento dei letterati raccolti attorno alla rivista di Bonsanti, se ne affiancano altre più sfumate: «"Letteratura" appare quindi come una palestra non ampia ma dotata di solida attrezzatura, dove gran tempo è concesso ai necessari esercizi per tutti coloro, deboli o robusti, che vogliono farsi i muscoli protetti delle sbarre che difendono gli "eletti" dalle aggressioni esterne. Un mondo chiuso per chi voglia violarlo ma al tempo stesso apertissimo a tutto ciò che può arricchire l'esperienza tecnica e l'individualità morale dei suoi protagonisti. Il mondo attivo delle lettere italiane dal '30 al '40 passa così obbligatoriamente attraverso le pagine di "Letteratura": osasi solo apparentemente tranquilla, ché dietro la facciata si agitano le più inquiete esperienze prodotte dalla crisi italiana» (G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, cit., p. 119), che però Vigevani sembra non assumere tra i motivi della sua narrativa. Di segno ancora diverso, naturalmente, la posizione del fondatore della rivista Alessandro Bonsanti: «["Letteratura"] raccogliendo intorno a sé la maggior parte dei collaboratori di "Solaria", si pose allora come organo della cultura libera in una posizione centrista, che non si trovò a dover mutare, o comunque alterare, anche quando accolse nelle sue pagine quei collaboratori del "Frontespizio", non troppo legati ideologicamente alla rivista cattolica, quanto dire soprattutto i più giovani di essi. Il suo dichiarato e strenuo apoliticismo celò evidentemente una convinta opposizione alla politica culturale del regime e, continuando in questo l'atteggiamento di "Solaria", alla autarchia della cultura; ma si trattò di un'opposizione legale, e forse dei primi germi di un comportamento che andò sempre più diffondendosi e rafforzandosi negli anni a venire, specialmente a incominciare dal primo anno della seconda guerra mondiale» (ALESSANDRO BONSAANTI, *La cultura degli anni Trenta*, in «Nuova antologia», a. CXIII, fasc. 2127, luglio - settembre 1978, pp. 288-289).

¹⁵ Notizie del periodo svizzero di Vigevani sono in RENATA BROGGINI, *Terra d'asilo. I rifugiati italiani in Svizzera. 1943-1945*, Bologna, il Mulino, 1993; dall'ingresso dello scrittore in terra elvetica (p. 69), alla sua collaborazione con il «Corriere del Ticino», alla direzione di «Arte, letteratura e lavoro» (p. 343), alla pubblicazione del romanzo *I compagni di settembre* presso la Ghilda del libro (p. 367). Documenti riguardanti l'emigrazione in Svizzera dello scrittore sono conservati in: Archivio Vigevani, Carte personali / Documenti personali / Svizzera - Documenti, fasc. 5; tracce del periodo elvetico, in particolare lettere riguardanti lo stato di profugo di Vigevani, sono anche nell'Archivio Guglielmo Canevascini (della Fondazione Piero e Marco Pellegrini - Guglielmo Canevascini, presso l'Archivio di Stato, Bellinzona, CH), fasc. 83. La decisione di riparare in Svizzera insieme alla famiglia, infine, fu presa da Vigevani dopo il fallimento di un tentativo di espatrio negli Stati Uniti (cfr. Archivio Vigevani, Carte personali / Documenti personali / Documenti per l'espatrio negli Stati Uniti, fasc. 1; e A. VIGEVANI, *La mia America castello in aria fatto di libri e film*, in «La gazzetta del Mezzogiorno», aprile 1994).

¹⁶ Vigevani si iscrive al Partito Socialista nel 1943. Da ciò deriva, come si vedrà, la sua collaborazione alle testate periodiche legate al partito.

sostanzialmente ripudia; questa fase della sua vita è evidentemente transitoria, del tutto legata alle contingenze storiche. Anche la sua produzione letteraria immediatamente successiva al romanzo d'esordio – quella che coincide con gli anni della guerra – sembrerebbe rivelare un ribaltamento completo della prospettiva dello scrittore che si è fin qui descritta.

In Svizzera, Vigevani non interrompe la propria attività intellettuale, e non dirada, per quanto possibile, la propria rete di relazioni con altri letterati.¹⁷ Ricostituitala oltre confine, Vigevani avvia l'importante collaborazione con il giornale socialista ticinese «Libera Stampa»;¹⁸ la linea editoriale della testata, anche in ambito propriamente culturale, è molto connotata politicamente.¹⁹ Nel novembre 1944 Vigevani assume qui la direzione della rubrica di cultura «Arte, letteratura e lavoro», avviata nel gennaio dello stesso anno da Arturo Tofanelli.

Il titolo «Arte, letteratura e lavoro» intende sottolineare la connessione stretta, «necessaria», tra arte, vita, impegno civile; lo scrittore, l'artista, l'intellettuale si pongono al servizio di una causa, non in senso stretto socialista, ma in generale dell'antifascismo. Il dibattito si fa vivace, caratterizzato da forte tensione morale e dall'impegno a una letteratura che cerchi «un dialogo col popolo» per viverne «le

¹⁷ Matura ad esempio in questo contesto il progetto di traduzione in francese (condotto insieme a Pierre Jean Jouve) di alcune poesie di Eugenio Montale (pubblicate su «Lettres» nel 1944). Durante gli anni svizzeri, inoltre, Vigevani collabora con alcune testate periodiche: il «Corriere del Ticino», «Belle lettere» della «Collana di Lugano», il «Bollettino della Ghilda del libro», l'«Almanacco Letterario 1944». Dagli archivi emerge anche la notizia di un embrionale progetto editoriale, in cui, oltre al nome di Vigevani, compaiono quelli di Caversazio, Comencini, Santi, Tofanelli e Usellini (Archivio Guglielmo Canevascini, fasc. 85).

¹⁸ Oltre all'approfondimento del rapporto con Jean Starobinski, si possono indicare, tra i legami svizzeri di Vigevani, quelli con alcuni letterati che sono in rapporto proprio con questa testata: oltre alle collaborazioni già consolidate di Giansiro Ferrata, Concetto Marchesi, Gianfranco Contini, «col 1944 gli apporti culturali [su «Libera Stampa»] sono sempre più intensi: circolano i nomi di Aldo Borlenghi, Alberto Vigevani, Fabio Carpi, Arturo Tofanelli, Giuseppe Delogu, Vittorio Sereni, Titta Rosa. Poi Montale, Umberto Saba, Franco Fortini, Giacomo Debenedetti, Goffredo Sajani» (FERDINANDO CRESPI, *Le collaborazioni giornalistiche: spiriti liberi in «Libera Stampa»*, in *Spiriti liberi in Svizzera. La presenza dei fuoriusciti italiani nella Confederazione negli anni del fascismo e del nazismo. 1922-1945*, atti del convegno internazionale di studi, Ascona: Centro Monte Verità - Milano: Università degli Studi, 8 - 9 novembre 2004, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006, p. 212; si cita Vigevani a p. 217). Sembra di particolare interesse registrare, a questo proposito, il progressivo ricostituirsi attorno all'esperienza di «Arte, letteratura e lavoro» del nucleo della cultura milanese precedentemente raccolto intorno a «Corrente». Vigevani è affiancato nella direzione della rubrica da Luigi Comencini; egli «contribuisce ad attrarre alla pagina speciale di “Libera Stampa” altri amici milanesi: Nelo Risi, Lamberto Vitali, Luigi Santucci, Giorgio Strehler, Federico Alamnsi ed Ernesto Treccani. [...] [Si verifica il] ricomporsi in Ticino del gruppo di giovani già riuniti attorno a riviste dell'avanguardia milanese nella seconda metà degli anni Trenta» (R. BROGGINI, *Archivi dell'esilio: Alberto Vigevani e «Libera stampa» (1943-1945)*, in «Bollettino storico della Svizzera Italiana», serie IX, vol. CVIII, fasc. I, 2005, p. 123).

¹⁹ «In breve, sarebbe stato l'unico organo socialista antifascista edito, scritto e letto in terra italiana» (F. CRESPI, *Le collaborazioni giornalistiche: spiriti liberi in «Libera Stampa»*, cit., p. 212).

sofferenze, le aspirazioni di libertà». Il nuovo indirizzo è dato da Gianfranco Contini, professore all'Università di Friburgo, a contatto con l'ambiente italiano di Lugano. Non a caso Vigevani approda in questa fase alla rubrica, con una pattuglia di giovani, alcuni dei quali già collaboratori al «Tempo» di Mondadori: Aldo Borlenghi, Fernando Giolli, Giansiro Ferrata, Gianni Pavia, per citare solo qualche nome più conosciuto.²⁰

Il contesto in cui Vigevani ora lavora è improntato a principi sostanzialmente contrari – nel modo di intendere il rapporto tra arte e società – rispetto a quelli dell'ambiente dove ha compiuto la propria formazione letteraria. Lo scrittore, in Svizzera, collabora inoltre con le attività dell'amico Alberto Mondadori; anche in questo caso, in un quadro dove ha rilievo l'aspetto dell'impegno civile:

Alberto [*Mondadori*] elabora fin dal dicembre 1943 una prima serie di iniziative, che si definiranno nel marzo-aprile 1944: creare una nuova struttura produttiva, Edizioni libere, come editrice di «un nuove “Tempo”», di «un settimanale politico-letterario l'EUROPEO», di «un mensile artistico-culturale-politico UMANITÀ» (o «Meridiana»), e di «collezioni di opere politiche ed economiche», per appoggiare «le idee socialiste su un piano di cultura morale e civile». Vengono stipulati in questo senso contratti tra l'editore Alberto, i direttori dei primi due periodici Arturo Tofanelli e Lucio Luzzato, il redattore capo del terzo Alberto Vigevani (direttore, lo stesso Alberto), e altri.

Tutte queste iniziative non vengono realizzate e saranno abbandonate.²¹

Gli stessi motivi di fondo – espressi in forma più diretta – emergono da una sorta di manifesto di intellettuali antifascisti, redatto a mano dallo stesso Vigevani, e rinvenuto nel suo archivio.

In una recente riunione avvenuta tra intellettuali, artisti, scrittori italiani coscienti di rappresentare la tradizione letteraria, civile e artistica del loro paese destinata a portare intatto un patrimonio di umanità spirituale e capolavori [–] nella futura repubblica socialista italiana è stato approvato il seguente testo; che, nell'impossibilità di raggiungerli singolarmente, trasmettiamo ai nostri compagni di lavoro e a quanti sentono profonda una esigenza spirituale di rinnovamento.

Considerato che la borghesia ha formato le classi dirigenti che hanno fallito al loro compito nazionale dopo 70 anni di unità e 22 di fascismo.

Considerato che la borghesia e le classi dirigenti da lei espresse sono responsabili, nel loro complesso economico ideologico politico, della rovina

²⁰ R. BROGGINI, *Archivi dell'esilio: Alberto Vigevani e «Liberata stampa»*, cit., p. 120.

²¹ G. C. FERRETTI, *Alla sinistra del padre*, cit., p. XLII.

completa del paese, dell'oppressione capitalistica e della guerra che hanno condotto a quest'ultimo letale e infamante conflitto

Considerando che il proletariato operaio italiano e gli intellettuali usciti dalle carceri dal confino dalla segregazione volontaria sono gli unici effettivi strumenti della liberazione del paese e garanti del suo avvenire politico economico civile e hanno raggiunto una piena e matura coscienza della loro funzione educativa, selettiva, rappresentativa.

Dichiarano essere la cultura le arti la letteratura italiana pienamente solidale con essi e denunciano il tradimento infame ripetuto continuato delle forze reazionarie che hanno sorretto sostenuto condotto la dittatura fascista e i suoi epigoni servitori del nemico in terra nostra: siano esse i generali, la monarchia, i capitalisti e la quasi totalità della classe borghese italiana.

⟨Dichiarano di conseguenza di collaborare con l'azione la penna il pensiero con i partiti marxisti rivoluzionari che rappresentano il proletariato e l'intelligenza italiana nei suoi migliori elementi⟩

Dichiarano inoltre di porre con questo loro atteggiamento concreto le basi d'un rinnovamento profondo della morale e del costume italiano, destinato a liberarsi dalla immorale schiavitù capitalistica e dalla sofistica ipocrisia ecclesiastica.²²

Questa improvvisa svolta politica di Vigevani influenza dunque anche la sua attività letteraria, a cominciare dal romanzo di argomento resistenziale *I compagni di settembre*.

2. I compagni di settembre: *politica e referenzialità; interiorità e lirismo*

I compagni di settembre è un libro un po' che io rinnego, un libro che piacque a Silone, io ero un ragazzo, lui volle pubblicarlo; è stato, in ordine di data, il primo romanzo partigiano italiano; ha un valore storico, ma, naturalmente, il fenomeno partigiano non era ancora sorto nella sua vera forma né io sono stato partigiano. Era quasi un augurio, era un libro che aveva quasi una volontà di riscatto per il paese; anticipava i tempi, e, come tale, è un libro un po' letterario, un po' avulso dalla realtà. Interessante da un punto di vista schiettamente, diciamo così, politico; non direi che ha importanza alcuna nella mia opera.²³

²² Il testo è scritto su alcuni fogli conservati tra le carte preparatorie del romanzo *I compagni di settembre*, in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / "I compagni di settembre", fasc. 3.

²³ G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.

Alberto Vigevani giudica in questo modo, a quasi trent'anni di distanza, il proprio romanzo di argomento politico e resistenziale. Questo rimane, in effetti, nella sua produzione, un episodio isolato e strettamente legato al contesto in cui nasce; un'opera apparentemente estranea rispetto al resto della letteratura.

I compagni di settembre è pubblicato, sotto lo pseudonimo di Tullio Righi, presso la Ghilda del libro di Lugano nel 1944, con l'approvazione di Ignazio Silone, che della Ghilda è un fondatore.²⁴ La prima testimonianza relativa alla scrittura, probabilmente in corso, del romanzo risale al dicembre 1943, in una lettera inviata a Vigevani da Guido Bersellini;²⁵ il fatto che almeno l'inizio della stesura del testo risalga a quell'anno, è confermato da alcune annotazioni

²⁴ Sull'attività di Silone legata alla Ghilda del libro, cfr. RAFFAELLA CASTAGNOLA ROSSINI, *Incontri di spiriti liberi. Amicizie, relazioni professionali e iniziative editoriali di Silone in Svizzera*, Manduria - Bari - Roma, Lacaita, 2004, pp. 117-121. Sulla Ghilda del libro cfr. R. BROGGINI, *Terra d'asilo*, cit., pp. 367-368. La presentazione che l'impresa editoriale fa di se stessa ai lettori sul primo numero del proprio bollettino mensile (lo stesso dove è presentato *I compagni di settembre*) è un'ulteriore testimonianza del contesto, anche editoriale, completamente differente rispetto a quello fiorentino, in cui nasce e viene pubblicato il secondo romanzo di Vigevani: «La vita moderna si espande ed arricchisce in direzioni sempre nuove; né vi è oggi uomo di così multiforme ingegno da conoscerla tutta per diretta esperienza. La cultura, che gli antichi sentirono soprattutto nel suo momento introspettivo e analitico è per i moderni fatta di esplorazione e di sintesi. Fra un mondo che si fa ognora più grande e complesso ed esigente, e l'uomo che vive nel desiderio insaziabile della conoscenza, sta il libro, mediatore indispensabile d'ogni ricerca e d'ogni avventura del pensiero. / Arte nobile per antica tradizione di passione letteraria e di gusto creativo, l'editoria affronta oggi compiti, assume responsabilità che non conobbe un tempo, quando il libro era ancora preziosità riservata agli iniziati e una comune educazione letteraria ed umanistica ravvicinava, in cerchia quasi chiusa, maestri e discepoli, scrittori e lettori. / [...] Il libro non è più un privilegio di pochi uomini dotti, né va giudicato fine a se stesso: è il mezzo più importante di diffusione della cultura, strumento primo e maggiore di ogni elevamento ed educazione popolare» (BRUNO CAZZI, *Gli scopi della «Ghilda del libro»*, in «Ghilda del libro», bollettino mensile, Lugano, n° 1, novembre 1944, pp. 18-19). Evidentemente il pubblico a cui l'editore si rivolge è, almeno nelle intenzioni, diverso, più composito, senz'altro meno legato a un circolo di elezione, rispetto a quello delle trecento copie di *Erba d'infanzia*, tirate dai Fratelli Parenti e destinate agli «iniziati» della rivista «Letteratura»; la natura stessa di *I compagni di settembre* potrebbe meglio rispondere alle ragioni editoriali di comunicabilità auspicate della Ghilda del libro: «È un libro che si legge di un fiato, poiché la penna è di uomo del mestiere, poiché, soprattutto, vi si vive la vita di quei giorni. Quanti l'anno vissuta vi si troveranno, certo» (L., *Settembre 1943*, in «Azione», articolo conservato senza data in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / I compagni di settembre / Rassegna stampa, fasc. 6).

²⁵ In tono scherzoso Bersellini saluta l'amico Vigevani con la raccomandazione: «non affannarti troppo e soprattutto non farne scapitare il romanzo il quale è già abbastanza handicappato dal solo fatto di essere scritto da Alberto Vigevani» (Archivio Vigevani, Carteggi / Guido Bersellini, fasc. 29, Guido Bersellini a Alberto Vigevani, s. l., 23 dicembre 1943, manoscritto). Per prima Renata Broggin suggerisce l'idea di fare riferimento a questa lettera per datare la scrittura del romanzo: cfr. R. BROGGINI, *Archivi dall'esilio: Alberto Vigevani e «Libera Stampa»*, cit., p. 118.

autografe sulle carte del manoscritto.²⁶ Vigevani avvia dunque la scrittura già a ridosso del suo ingresso in Svizzera; ciò potrebbe confermare l'ipotesi di interpretazione del romanzo come la reazione dello scrittore a una situazione di emergenza collettiva (l'autunno del 1943, a cui allude pure il titolo *I compagni di settembre*) e personale; per questo Vigevani si sarebbe sentito sollecitato ad affrontare anche attraverso la scrittura letteraria i nuclei tematici legati al proprio passaggio oltre confine, a cui si affiancano le sue idee e passioni maturate in un clima di ormai aperta opposizione politica al regime. Come di consueto, lo scrittore avrebbe dunque trasfigurato letterariamente questa materia, proiettandola nella dimensione della lotta partigiana.²⁷

I compagni di settembre, a differenza del romanzo precedente, si presenta immediatamente come la narrazione di una storia costruita su fatti e accadimenti, che si svolgono nel tempo e nello spazio. L'incipit del testo mostra i caratteri di una più robusta narrazione:

La motocicletta azzurra mi aveva oltrepassato: trun trun trun, mentre camminavo lento sulla provinciale coi piedi che mi facevano male e gli occhi annebbiati dalla stanchezza. La trovai ferma davanti al bar di M***.

Il proprietario usciva con una cassa di sifoni vuoti e la caricò dietro. Gli corsi vicino col sudore che mi cadeva dalla fronte rigandomi le guancie, e il sacco che

²⁶ Cfr. appendice n° 1 per la descrizione delle carte d'archivio relative alla genesi di *I compagni di settembre* (Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / "I compagni di settembre", fasc. 3). In una carta non numerata è visibile il disegno, tracciato dallo scrittore, di un libro, intitolato *Pastasciutta all'italiana* (con ogni probabilità, come si vedrà, il primo titolo provvisorio assegnato al romanzo) e datato 1943; la data è successivamente corretta in 1944. Anche altrove Vigevani traccia, sulle proprie carte di lavoro, schizzi del volume in cui, secondo le sue aspettative, sarebbero dovuti comparire i romanzi che stava componendo. Lo scrittore avrebbe così potuto datare il libro disegnato 1943, l'anno in cui si sarebbe svolta gran parte della composizione; ritornando sulle stesse carte l'anno seguente, Vigevani avrebbe corretto la data aggiornandola al 1944.

²⁷ Nel settembre 1943, Tullio Righi, pittore milanese, partecipa nel capoluogo lombardo alle attività di un gruppo clandestino antifascista. È inviato nella zona lariana, con l'incarico di fomentare la resistenza nelle valli» (T. RIGHI, *I compagni di settembre*, Lugano, Ghilda del libro, 1944). Si unisce ad altri neo-partigiani (tra i quali Mario, ex-operaio e tipografo clandestino, e Ugo Baldi). Il gruppo progressivamente si organizza, prendendo contatto con le forze antifasciste del luogo. Tentano inoltre un colloquio con un ufficiale dell'esercito italiano, per ottenere appoggio contro le truppe tedesche: questo progetto non si concretizza, per la fuga dell'ufficiale insieme a un gruppo di personaggi, di cui si sottolinea nel romanzo la condizione di alto-borghesi. È in questa occasione che il personaggio Tullio Righi pronuncia le parole più dure contro la classe borghese, e, al contrario, loda i ceti popolari, come gli unici rimasti a difesa del proprio Paese. Il gruppo di partigiani prende la via dei monti. Ingaggia un conflitto a fuoco con un gruppo di militi fascisti, avendo la meglio. Righi è leggermente ferito per la caduta di una tegola. I partigiani salgono i monti fino ad una baita, dove si stabiliscono. Qui sono raggiunti da un gruppo di soldati tedeschi, con i quali ingaggiano un nuovo scontro. Il gruppo dei partigiani, con un ferito, è costretto alla fuga oltre il confine svizzero.

ballava sulla schiena. – Scusi – dissi – va a A***? Ho perso il battello, se potessi montare.

– Fino a T***. Salga, se vuole, alle sei debbo essere a casa e al ritorno faccio il ristorante di C***.

Abbassò una panchetta a fianco della sella. Gettato il sacco dietro mi ci sedetti, tenendomi avvinghiato con la mano al ferro del parabrezza.

Trun trun trun

Potrebbe essere rivelatore della diversità di questo testo da quello di *Erba d'infanzia* l'impiego molto maggiore, da parte dell'autore, dei verbi al tempo passato remoto, funzionali alla narrazione di fatti puntuali in successione. Anche le coordinate spaziali del racconto sono differenti dallo sfondo “da sogno ad occhi aperti” rappresentato dalla villa in cui vive Emilio. Lo si nota, ancora, nelle prime pagine del romanzo:

Il sole splendeva, il vento della corsa mi mordeva la mano e passavamo sobbalzando lungo le cancellate dei giardini, le aiole e gli oleandri a filo del lago luccicante. Ville con cipressi, montagna con ulivi contorti e poi noci, vasi e gerani sui davanzali delle casette.

[...] – Ha visto dei tedeschi? – domandò.

– Un camion a Camerlata e a Como due automobili. Speriamo di non trovarne per strada.

– Dio li ammazzi – disse – Se li vedo butto la macchina nel lago e taglio per la montagna. Com'è vero Dio, che lo faccio.²⁸

Anche il ritmo della narrazione è decisamente più sostenuto rispetto a quello lento e dilatato del romanzo precedente.

Da quell'istante il nostro capo divenne Baldi. Non so come fu, ma cominciò a dare ordini e noi a eseguirli. Forse fummo noi i primi a chiederne. Il taciturno, dopo, disse che era perchè possedeva «quel maledetto fucile». Mario ed io ci appostammo alla finestrella. Baldi, che col canocchiale aveva avvistato uno dei militari, disse che si trattava di militi e spari col taciturno dietro la casa, dieci metri più in alto, in una buca.

²⁸ Ivi, pp. 9-11. Nel testo dell'edizione molti toponimi sono abbreviati, ma nel manoscritto compaiono per esteso. La volontà di Vigevani di ambientare la storia di questo romanzo in uno spazio reale e individuato è testimoniata anche da una sorta di mappa della zona di frontiera nei pressi di Lanzo d'Intelvi, tracciata a mano dall'autore su una delle carte (non numerata) che compongono il manoscritto del romanzo, a cui verosimilmente egli ha fatto riferimento per visualizzare e organizzare i riferimenti spaziali della storia.

Passarono minuti che parvero ore, minuti di silenzio e di tensione. Poi vidi da una feritoia scoperta sopra il camino avanzare i militi a quattro gambe lungo il fianco del sentiero, tenendosi al coperto. Ne vidi cinque o sei. Uno, biondo e grande, tirò una bomba sul tetto che fece fracasso. Fu allora che sentii un sibilo e un'altro, piccolo e nero, con una barba riccia, cadde scomparendo dal mio esiguo campo visivo come un bersaglio tirato giù. Un istante dopo premetti il grilletto e scaricai tre colpi.

La narrazione, nella prima parte della scena dello scontro, è condotta secondo i modi di un racconto di azione, che è proseguito con un uguale ritmo:

Dal rumore diverso capii che il nero era stato colpito col *Walter* da Baldi. Contemporaneamente, o quasi, spararono gli altri due, ma non so con quale risultato poichè non vidi più nessuno davanti a me. Mai avevo visto un quadro terribile come quello che stava incorniciato nella feritoia tra le pietre sopra il camino: l'erba calpestata del sentiero, una fila bassa di noccioli e una radice movimentata e nodosa d'albero. Dietro, nel silenzio opprimente che segue i colpi di fuoco, la morte aveva forse operato, o stava per sopravvenire e portarci via, uno ad uno. Se mi avessero fatto prigioniero, dopo avermi insultato, mi avrebbero fucilato contro il muro di dietro, dove c'era la porta. Tutto questo che dico passò in un attimo. I militi tirarono due bombe a mano e un crollo si udì sopra il tetto che schiantò nell'angolo della dispensa con una pioggia di pietre e calcinacci. Cominciò rabbiosa la fucileria. Mario avvicinò una panca all'apertura del tetto, s'arrampicò sulla trave intatta e col busto fuori tirò una sipe dietro l'altra contro l'albero, un frassino, e i noccioli. La radice ch'io continuavo a fissare non si mosse, spellata nelle nocche, ma i cespugli si denudarono delle foglie e rimasero schiantati e intristiti come dopo una notte di tempesta. Sul sentiero giaceva il cappello d'un milite. Subito seguì una scarica degli amici, e sparai anch'io. Distinsi due colpi del *Walter*, il mio fucile e quello del taciturno, poi tutto il caricatore delle due parabellum. Capii l'astuzia e gridai a Mario di tirare. Tirò, io tirai ancora col novantuno e subito dopo con la Browning. I militi risposero incenerendo il «Corriere» e scheggiando l'impannata. Il mio sacco fu forato in due punti e cominciò a sgocciolare olio di sardine.²⁹

Il riferimento al foglio del «Corriere»³⁰ è emblematico della tendenza, sperimentata qui dall'autore, a una maggiore referenzialità del racconto, rispetto a

²⁹ La scena si conclude con il ferimento del protagonista: «L'ultima prodezza dei confinari consistette in una scarica di bombe a mano, forse dieci, ma dirette male. Crollò il muro verso il sentiero e l'intero tetto. Mario ed io fuggimmo in tempo dietro il muro posteriore e ci stendemmo a terra. / Mi entrò della polvere in bocca e mi girò la testa come la capocchia d'una vite confitta tra le spalle. All'ultimo rimbombo sentii un colpo durissimo alla nuca, poi nulla» (ivi, pp. 115-117).

³⁰ «Avevano lasciato a me incombenze minori, come quella di rifare parte del tetto o l'altra, d'aggiustare sul telaio dell'unica finestrella un vecchio numero del "Corriere" che puzzava di muffa» (ivi, pp. 113-114).

quanto accade in *Erba d'infanzia*, dove tutto rimane, come si è visto, sospeso in una dimensione di sogno, quasi separata rispetto a quella della realtà. Vigevani – per toccare anche con la pratica letteraria i nuclei tematici alle vicende del 1943, e i relativi argomenti politici – sceglie dunque come oggetto della narrazione una materia storicamente collocata (nel presente), e maggiormente radicata in una realtà concreta. I fatti e lo sfondo della storia, soprattutto, hanno ora valore autonomo, e si affrancano dalla condizione – che era a loro assegnata nel romanzo precedente – di elementi soltanto funzionali alla rappresentazione della dimensione interiore dei personaggi. Gli stessi personaggi, inoltre – ancora a confronto con quelli di *Erba d'infanzia* – sono caratterizzati attraverso attributi non solo intimi, ma anche legati alla dimensione dei rapporti sociali; essi appaiono infine modellati come figure individuabili nella realtà storica:

Oltre ai compagni, Righi, spesso con fine senso umoristico, tratteggia i rappresentanti di quasi tutte le classi sociali dell'Italia di oggi semplicemente, con sincerità e in modo significativo. Perché lui sceglie sapientemente le sue pennellate, le figure da lui create diventano simbolo e acquistano carattere generale. Così, il suo schizzo diventa affresco. Questi compagni che ci stanno davanti in carne e ossa sono l'espressione della migliore Italia: un intellettuale, un meccanico, un vecchio rivoluzionario, un giovane contadino e un ufficiale che sta dalla parte del popolo. L'unità della lotta per la liberazione diventa visibile nello sforzo reciproco compiuto da questi rappresentanti delle diverse classi per umanamente avvicinarsi. Ma, da autentici italiani, non costituiscono una massa omogenea: nonostante il loro ideale comune e la speranza e la disperazione che li tengono legati insieme, individualmente sono nettamente differenziati. Ed è questo che rende «vero» e convincente il racconto.³¹

La possibilità di una simile lettura di tipo sociologico del romanzo è una novità nel quadro della letteratura di Vigevani. Essa è, dunque, indicata nella presentazione del volume sul bollettino della Ghilda del libro; sembrerebbe però più proficuo sottolineare la possibilità di “leggere” i personaggi come «simboli», «espressione della migliore Italia», piuttosto che ipotizzare l'intenzione autoriale di creare figure tipiche, e non personaggi come individui autonomi: come si vedrà, il non scarso rilievo dedicato dalla voce narrante ai loro caratteri interiori,

³¹ ADOLF SAAGER, presentazione di *I compagni di settembre*, in «Ghilda del libro», bollettino mensile, Lugano, n° 1, novembre 1944, pp. 19-20.

fa in realtà propendere per questa ultima interpretazione. In ogni caso, la possibilità di una lettura del romanzo, che tenga conto delle dinamiche sociali in esso rappresentate, potrebbe essere suggerita dalle caratteristiche di alcuni punti del testo stesso. Tra questi, è esemplare quello in cui il protagonista, incontrato un uomo che legge Giuditta di Hebbel in un «libriccino dell'Universale Sonzogno», interpreta la scena in questo modo: «Non è un impiegato, pensai, è un meccanico o chissà cosa. Un fabbro o un tipografo. I tipografi possono leggere Hebbel».³²

Per uno scrittore come Vigevani, che – nel romanzo d'esordio e in quasi tutti quelli della maturità – non prescinde mai dai nuclei narrativi e dall'immaginario legati alla sfera alto-borghese a cui appartiene, è un fatto di rilievo l'apertura del proprio spazio letterario a personaggi di ceto, professione, grado di istruzione differenti, così come accade in *I compagni di settembre*, nonostante l'autore qui abbia, significativamente, assegnato al Righi protagonista (che coincide con la voce narrante e, per molti aspetti, all'autore medesimo) l'identità di pittore e intellettuale. Tale apertura potrebbe dipendere da sole ragioni di verosimiglianza, in rapporto alla realtà della storia narrata; l'introduzione di figure rappresentanti ceti sociali diversi, soprattutto di operai, potrebbe però anche dipendere dall'idea che lo scrittore ha di una letteratura coinvolta nella sfera politica. Lo proverebbe anche il testo di un racconto che risale al 1944 ed è rimasto inedito, *La sveglia*, in cui Vigevani approfondisce ed estremizza i noti motivi politici, attraverso la narrazione della storia di due operai che organizzano e compiono un atto di

³² «Il giovane fumava, poi tirò fuori dalla tasca un libriccino dell'Universale Sonzogno e prese a leggere, gettando la cenere per terra con un colpo dell'indice sulla sigaretta. [...] / – Se permette siedo a far due chiacchiere – dissi – Forse lei ha notizie fresche di Milano? / Il giovane alzò di nuovo gli occhi, stavolta iniettati d'ira. / – Faccia quel che vuole – disse rapidamente – Per le notizie può leggere i giornali. / – Vedo – risposi senza scompormi (il mio burbero concittadino mi piaceva di più ad ogni parola: portava una maglia rosso vino sotto la giacchetta grigia a righe, uguale ai calzoni) – Cosa legge? / – Quel che mi pare – rispose – let-te-ra-tu-ra – scandì e ribattè, voltandola, la copertina rosa per farmi leggere. Era la «Giuditta» di Hebbel. Proprio è uno strano tipo, pensai, e l'interesse che gli portavo s'avvivò. Mi sedetti al tavolino, con calma, come se davvero mi ci avesse invitato. [...] / – Sarà – rispose, sorpreso – ma sono eccezioni. Eppoi queste sono sciocchezze, le diciamo perchè abbiamo bevuto. Il fatto è che Milano è tedesca. Tedesca come Stoccarda, come Brema. / Mandò giù in gola qualcosa e capii. Il suo dolore era il mio. Dissi circospetto, benchè avessi ormai potuto giurare ch'era un compagno. / – È un boccone amaro. / – Quasi la fine – disse – dopo anni... / Voleva dire anni di umiliazione e di speranza. Tacqui e guardai le sue mani. Volevo piangere, ero stanco, la testa mi girava. Le mani del mio compagno erano grosse, nere, tagliuzzate come da una lametta di rasoio. Non è un impiegato, pensai, è un meccanico o chissà cosa. Un fabbro o un tipografo. I tipografi possono leggere Hebbel» (T. RIGHI, *I compagni di settembre*, cit., pp. 29-32).

sabotaggio.³³ Lo sfondo – sin qui inedito per Vigevani, e anche in seguito quasi mai presente nella sua narrativa – è quello della città operaia (la zona industriale intorno a Milano, dominata dagli stabilimenti dell’Alfa). Dunque, la concezione di Vigevani di una letteratura civile e politica potrebbe comprendere proprio l’elemento della rappresentazione di classi operaie, o comunque di realtà esterne alla sfera dall’alta borghesia a cui appartiene. È infine possibile ipotizzare che Vigevani avesse previsto la pubblicazione di *La sveglia* insieme a *I compagni di settembre*, in un dittico che, in questo modo, sarebbe risultato ancora più connotato in senso politico.³⁴

A tutto ciò, nel testo di *I compagni di settembre*, si sommano i motivi, ancora più esplicitamente di quanto sin qui osservato, politici e civili. La voce narrante (che conduce il racconto in prima persona e al passato) rivela un punto di vista, soprattutto a riguardo di questi temi, del tutto in linea con quello del personaggio Tullio Righi; da questa prospettiva conduce la narrazione, solidale con i personaggi che agiscono all’interno del contesto e delle passioni resistenziali. A tali personaggi sono pure affidate semplici battute, o più distese riflessioni di argomento esplicitamente politico («– Dio li ammazzi [i tedeschi] – disse – Se li vedo butto la macchina nel lago e taglio per la montagna. Com’è vero Dio, che lo faccio»)³⁵, che in alcuni punti si dilatano in ampie sequenze.

Guardavo il bosco, davanti a me. Vennero i raggi d’oro del tramonto, le cortecce
dei pini splendevano come corazze e il cielo vibrava, scosso da infervorati e lontani

³³ Il racconto contiene la storia di due fratelli: Rico, il protagonista, e Guido. Nella Milano occupata dai tedeschi, i due intraprendono un “affare”; nel corso della narrazione si intuisce che i fratelli sono coinvolti in un attentato antifascista: in coincidenza con lo sciopero programmato a Milano, Guido ha il compito di minare un ponte in un luogo di montagna. Incontrano altri personaggi legati al progetto: conoscono le figlie di uno di loro, e Rico intreccia una relazione (questa storia si sviluppa parallelamente a quella dell’azione di sabotaggio). L’azione di Guido ha infine successo. Il racconto è conservato manoscritto (Archivio Vigevani, Carte professionali / Materiale preparatorio / “La sveglia, Lugano marzo-aprile 1944”, fasc. 4), su carte numerate 2-49 (solo recto) con l’aggiunta di una, non numerata, con il titolo «La sveglia» e la firma di Alberto Vigevani; a queste carte sono unite altre dattiloscritte, numerate 1-15 (solo recto) con l’indicazione autografa a matita «Autocarro sul fiume / [inizio del racconto]».

³⁴ Al manoscritto di *La sveglia* è anteposto un foglio con l’indicazione autografa «La sveglia / Alla mia città. / Lugano marzo - aprile 1944». Sulla carta 49 v, Vigevani ha disegnato un libro con il titolo «I fratelli» e la sigla editoriale GL (Ghilda del libro); questo titolo è verosimilmente alternativo a «La sveglia». Sulla carta non numerata, oltre al titolo e alla firma dell’autore, compare aggiunta in seguito (nello stesso inchiostro blu dell’ultima parte del manoscritto) la nota: «I compagni / due racconti lunghi / I compagni nella valle p. 9-200 / La sveglia p. 201-203». È dunque possibile ipotizzare che Vigevani abbia pensato di riunire i due testi («I compagni nella valle» sembra, con pochi dubbi, un riferimento a *I compagni di settembre*) in un unico volume.

³⁵ T. RIGHI, *I compagni di settembre*, cit., p. 11.

bagliori. Nel silenzio i pensieri venivano a galla come bollicine d'aria e vagavano sulla superficie azzurra, inzuppata di luce tramortita e tepida. Che avrebbe fatto il giovane candido che sarei divenuto io, in questa disperata impresa?

Il mio paese rimaneva come un gigante corpo in agonia sul campo della battaglia, col sangue che stillava da ogni poro, e le iene urlando si avvicinavano.

Il popolo, senz'armi, non era fuggito. Mi vennero alla mente gli autocarri carichi d'operai a grappoli che chiedevano le armi, i soldati tedeschi assaliti dalle donne che strappavano loro il moschetto per darlo agli uomini. E intanto i generali tradivano, meno qualche eccezione, trattavano la resa credendo di salvare, con le loro sciabole di latta, un resto d'onore. Quasi tutti i soldati si nascondevano, il governo attraversava il fronte con uno stratagemma degno di romanzi d'appendice. Da sei giorni il paese era abbandonato a sè, e grondava sangue a rivoli da mille piaghe, senza armi, senza capi, tradito.³⁶

Da queste parti di testo emergono esplicitamente motivi ideologici affini a quelli del “manifesto” degli intellettuali antifascisti conservato nell'archivio di Vigevani; nel romanzo – rivelandone ancora di più l'intenzione politica di fondo – queste sequenze potrebbero essere lette come inserti di carattere politico inseriti dall'autore nella sua narrazione.

Narrazione (condotta in un ritmo almeno mediamente sostenuto) di fatti della storia presente, per questo capace di intercettare la sensibilità e l'immaginario di un gruppo di lettori mediamente ampio; tendenza alla referenzialità, e inserimento nello spazio letterario di situazioni e personaggi appartenenti alle classi sociali operaie e lavoratrici in generale, dal cui seno emergono con più decisione i fermenti della resistenza al regime; infine, ancora più esplicita dichiarazione di tali motivi politici. Questi elementi rappresentano i tratti di novità di *I compagni di settembre*, e lo rendono un caso unico nella narrativa di Vigevani. Giansiro Ferrata, infatti, ne indica alcuni nella sua recensione del libro: «Ne risulta che la narrazione corre spedita, interessa il lettore, tutta tesa ai fatti e a un dovere di risoluzione sociale non scevro di aspra polemica».³⁷ Allo stesso tempo, però, è

³⁶ La scena continua ancora, con la medesima intonazione: «Dalla valle cominciava a salire il freddo della sera. Non mi muovevo dalla finestra: vedevo gli occhi del compagno taciturno, vedevo quelli dei figli del popolo che giocavano con le biglie colorate o palle fatte di stracci nelle strade ingombre di rovine, a fianco delle macerie esalanti fumo e, sulle strade, cariche di bauli e di ricchezze, le macchine lucide e rombanti di coloro che avevano causato il disastro e fuggivano ora che la parola patria, da putrido nome e cadavere, era divenuta la parola soltanto del popolo ingannato e di coloro che mai l'avrebbero un tempo pronunciata senza arrossire di collera e di vergogna» (ivi, pp. 83-84).

³⁷ DON FERRANTE (GIANSIRO FERRATA), *Romanzo del nostro tempo*, in «Corriere del Ticino», Lugano, 1° dicembre 1944.

evidente che questi elementi – che compaiono qui abbastanza precocemente, tenendo conto del 1943 come data di composizione del romanzo – si avvicinano a quelli che, negli anni successivi, e poi per tutta la stagione neorealista, caratterizzano una parte ampia della letteratura italiana. Gli stimoli, destinati di lì a poco a manifestarsi nella produzione legata alle parole d'ordine delle nuove forme di realismo, dovevano già essere avvertiti tra i letterati;³⁸ lo testimonia il fatto che, proprio intorno al romanzo di Vigevani, sorge una sorta di dibattito, per mezzo delle recensioni in cui i critici – soprattutto il già citato Ferrata e Franco Fortini – esprimono il proprio punto di vista sui fenomeni in corso e sulle immediate prospettive della narrativa. *I compagni di settembre*, dunque, da un lato potrebbe rappresentare un documento interessante per il fatto di essere il primo romanzo di argomento resistenziale, e perché permette di osservare – come si farà più avanti – il modo in cui uno scrittore di maniera fiorentina come Vigevani aggiorna il proprio modello di narrativa per farsi carico di tale materia; dall'altro lato, il caso di *I compagni di settembre* potrebbe permettere di effettuare un sondaggio nei fenomeni (e nel relativo dibattito) che porteranno, nell'immediato dopoguerra, all'apertura delle linee narrative generalmente raggruppate sotto l'insegna del Neorealismo.

Il giudizio di Ferrata introduce i primi motivi di discussione:

Cinque anni di guerra e di sommovimenti sociali non possono non indurre molti scrittori nella tentazione di raccontare fatti ed episodi ai quali hanno assistito o direttamente partecipato. E vi sono indotti in particolar modo gli scrittori giovani, i quali oltre al desiderio di raccontare sentono le necessità di esprimere il loro entusiasmo e il loro sdegno per le idee che tali fatti ed episodi hanno generato. È dunque certo che i romanzi e racconti del nostro tempo avranno molta fortuna, e sia pur transitoria; nè varrà a frenare la loro fioritura una cautelosa richiesta di distacco, di ripensamento e di rasserenamento. Quel flusso narrativo sarà necessario, forse, come uno sfogo salutare, così come sembra necessario che la gente si sfoghi nel ridirsi e commentare scambievolmente cose alle quali tutti hanno assistito.

³⁸ Una rassegna delle recensioni del romanzo conferma il fatto che, presso i contemporanei, questo è percepito come un prodotto letterario in linea con le esigenze del tempo. È emblematico il titolo della recensione di Ferrata; su questo punto si sofferma in particolare anche Luigi Comencini (la cui posizione sul romanzo si preciserà in seguito): «Per tornare al racconto di Righi, si potrebbe dire che è come una primizia che improvvisamente rompe il ghiaccio. [...] è il libro di un giovanissimo scrittore, e uno dei primi libri di una letteratura che rinasce» (L. C. – LUIGI COMENCINI, recensione di *I compagni di settembre*, in «Gazzetta Ticinese», 1° febbraio 1945, p. 1).

Ferrata prende dunque atto dell'inevitabilità del bisogno (o «tentazione») per molti di narrare i fatti degli anni della guerra; lucidamente, il critico prevede la grande misura, e la fortuna, di questa produzione letteraria. Le sue parole lasciano trasparire alcune perplessità attorno a questo fenomeno, che sono pure espresse per il caso del romanzo di Vigevani:

Uno dei primi romanzi del nostro tempo, almeno fra quelli che abbiamo potuto leggere, lo ha pubblicato in questi giorni Tullio Righi nelle edizioni luganesi della «Ghilda del libro»: *I compagni di settembre*. Fedeli al nostro compito informativo, non ci addentriamo nell'analisi di quest'opera, limitandoci a qualche osservazione di carattere generale. Osserviamo intanto che nel libro il lettore troverà l'artista e l'uomo di parte ugualmente fervidi, ma talvolta allontanati l'uno dall'altro: sdoppiamento forse inevitabile in momenti ancora troppo brucianti; e osserviamo ancora come l'autore abbia trovato il maggior ostacolo nella necessità di far assumere a un episodio (l'azione di alcuni partigiani nel settembre 1943) un significato che esprimesse la grande tragedia dell'Italia in quel fatalissimo mese: un andare dal particolare all'universale, sì, ma sempre guardando da un ben definito punto di vista extra-artistico.

Ferrata insiste ancora sul dato di questo «sdoppiamento» tra «l'artista e l'uomo di parte»; arriva a parlare di una «vacanza» che Vigevani scrittore avrebbe dato alla propria penna, concedendo poco al «poeta»: «la cronaca non è arte», per quanto possa avere in sé «tanta forza», e, in definitiva, giustificare la scrittura di un simile romanzo.

Il soggetto ha dunque operato il suo irresistibile influsso. Tullio Righi, che conosciamo sotto altro nome come un letterato tra i più avvertiti, che ama le squisitezze, le allusioni, i misteri della poesia europea contemporanea, qui ha dato pieno vacanza alla sua penna, ha scelto un tono narrativo normale, si è giovato ampiamente del dialogo, del riferimento crudo e preciso; e soltanto di quando in quando ha concesso al poeta che è in lui di apparire, forse in improvvisi desideri di riconquista e di solitudine. Ne risulta che la narrazione corre spedita, interessa il lettore, tutta tesa ai fatti e a un dovere di risoluzione sociale non scevro di aspra polemica; ma anche risulta che la coscienza dell'artista si trova troppo sovente costretta nei recinti del paesaggio o dei sensi. Ma se la cronaca non è arte, uno scrittore può accettarla quando essa abbia tanta forza da suscitare una profonda

commozione morale: e questa ci pare, insomma, la migliore giustificazione de *I compagni di settembre*, anche laddove di quei recinti non vi sia più traccia alcuna.³⁹

Le ragioni politiche che indica lo stesso Ferrata sono, come osservato, una componente fondamentale di una simile tipologia di narrazione. Secondo questa prospettiva, Franco Fortini legge il romanzo di Vigevani:

Una storia del settembre 1943: la nascita spontanea di un gruppo di partigiani, qualche scontro, il passaggio in Svizzera. Un racconto di 160 pagine, secco, tirato di fiato, quasi sprezzante. Ci senti la mano dello scrittore, che sa misurare gli effetti e li trascura quanto basta. La sintassi ha del discorso parlato, con rapide aperture ragionate, come, in certa pittura d'oggi, dei dettagli legati e realistici: un discorso parlato, di gergo e dialetto che s'impasta con un fondo di lingua sapiente e scritta, in una contraddizione che è quella stessa, storica, della lingua e della nazione italiana – o, quella stessa del pittore Righi che parla in prima persona, e che, tra i nuovi compagni operai e partigiani, non sa dimenticare il suo liceo, Mozart e Velasquez. Il pericolo della «attualità» è sormontato d'assalto, tanto è il disinteresse dell'autore per un problema letterario «assoluto».

Fortini – che mostra immediatamente un punto di vista, e un'idea di letteratura sostanzialmente opposti rispetto a quelli di Ferrata – saluta l'opera come pienamente letteraria, come scritta da «mano dello scrittore». Lo fa, inoltre, insistendo sull'opportunità del raccogliere nella realtà, nella «cronaca», i materiali narrativi:

C'è l'aria, il tono e la passione di quelle giornate di settembre tremende che nessuno degli italiani dimenticherà – e figure che rischiano la macchietta, senza diventarla. Si sente che quello che è visto e detto, non è una *invenzione* – nel senso di realtà *trovata* – ma qualcosa di accettato nella sua fugacità e nella cronaca. E il succo della storia è forse tutto nei colpi di sonda affondati in quella cronaca, condizionati gioiosamente da essa, ricordi, allusioni, ricostruzioni, che tengono ora di un mondo perduto (le illusioni borghesi) ora di un mondo sperato e atteso. Vogliamo dire, gli intervalli della memoria nel protagonista, gli «occhi canini» della ragazza, il bosco delle penultime pagine.

Infine, Fortini propone una lettura più direttamente politica dei personaggi e del loro linguaggio:

³⁹ DON FERRANTE, *Romanzo del nostro tempo*, cit.

Ma il meglio del libro, quello che lo pone al disopra di ogni interesse di circostanza sta, come s'è detto in principio, nei grumi della espressione accartocciata: «... una donna vestita di nero coi capelli neri e la voce che pareva una vindice frusta rabbiosa. La folla pigiava e urlava...» o «Lo starnazzare dei volatili strozzati in cucina mi atterrava e chiamavo “assassina” mia madre, se vedevo il *lungo coltello insanguinato di visceri rosare l'acqua torbida* dei lavapiatti». Crudeltà visiva: che è il meglio e il meno bene, a un tempo, di questa prosa. Il meglio: perché solidifica la realtà più di certe pagine ben scritte (la veglia d'armi) e scopre i rapporti tra le cose gli uomini e il sangue della lingua. Il meno bene: perché vi vedi dentro un qualche intenzione feroce, un gesto un po' troppo evidente e volontario. E questo, che è lo squilibrio essenziale del libro e che ne fa al tempo stesso il sapore e la resistenza, è in altro senso lo squilibrio *tout court*. Infatti, da una parte questi uomini nuovi e nudi («il partigiano è un uomo solo») si sono spogliati delle vesti cadenti di una società marcia, di vecchie cadenze e scrupoli e amori. Ma d'altra parte hanno un che di troppo rivoltato, d'improvvisato e primitivo nel loro rivoluzionarismo, proprio come il gergo che adoperano. Dietro l'operaio partigiano il lettore scorge, più che non voglia scorgerlo l'autore, il vecchio fondo anarchico italiano; e così dietro la «sprezzatura» della sua prosa, affiora la muscolatura di certi scrittori e moralisti dell'altra guerra, lacerati tra l'assoluto capitalistico e la dialettica marxista: Jahier Slataper – e persino Soffici. Di questa contraddizione la pupilla è Tullio Righi, che dice «io», nel libro. Ma dalla metà in giù quella pupilla cessa di far la critica di tutta questa rete di contraddizioni; e il racconto scadrebbe a *pathos*. Tutte ragioni che fanno del libro qualcosa di ben diverso di un componimento d'occasione o da un esperimento letterario; e lo indicano quale saggio esemplare di un momento della storia dell'autore, e di quella italiana.⁴⁰

Un simile prodotto letterario, per Fortini, è dunque un «saggio esemplare di un momento della storia dell'autore, di quella italiana». Il letterato esprime il proprio giudizio positivo sul romanzo anche direttamente all'autore:

Ho letto Righi. Ci sono delle cose davvero bellissime e il piglio e il tono soprattutto della prima metà è proprio vivo e sodo (e quei giorni ci sono, in tutta la loro aria). Delude un po', sul finire. Si ha l'impressione che avrebbe potuto “salire”. Avrei piacere di leggere qualcos'altro di lui, se ha scritto qualcos'altro.⁴¹

Le letture di Ferrata e di Fortini incarnano dunque due punti di vista differenti, se non opposti. Il primo – legato alle stesse esperienze di marca fiorentina in cui

⁴⁰ FR. F. (FRANCO FORTINI), *Compagni di settembre*, in «L'avvenire dei lavoratori. Quindicinale socialista», 1° maggio 1945.

⁴¹ Archivio Vigevani, Carte professionali / Collaborazioni a quotidiani, periodici e riviste / «Libera stampa», fasc. 6 (sottocartella della corrispondenza con Franco Fortini), Franco Fortini a Alberto Vigevani, Zurigo, s. d. (probabilmente delle prime settimane del 1945), manoscritto.

Vigevani affonda le proprie radici – insiste sul fatto che lo scrittore milanese («che conosciamo sotto altro nome come un letterato tra i più avvertiti, che ama le squisitezze, le allusioni, i misteri della poesia europea contemporanea») in questo caso avrebbe dato «vacanza alla sua penna», scegliendo «un tono narrativo normale». Per Ferrata la cronaca, in definitiva, non sarebbe arte; l'arte riguarderebbe altri aspetti, che nel romanzo di Vigevani-Righi sarebbero confinati «nei recinti del paesaggio o dei sensi». In questo modo, il critico mette in luce l'esistenza di alcune parti del romanzo (pur in apparenza tanto diverso dal precedente) in cui l'autore avrebbe scritto “da artista”, secondo la sua reale fisionomia. Ferrata lo ribadisce direttamente a Vigevani:

Sin quasi alla fine mi è parso mancato, mancato assolutamente. È molto “intellettualistico”, e privo d'espressione reale; molto decorativo, per dirla in un modo solito. Non si capisce perché i personaggi parlino come parlano e quando sono più “semplici”, risultano più astratti. Perché mai hai scelto un modo di scrivere, invece di scrivere come è usuale a te? Io ricordo quelle prose per Letteratura; parevano letterarie ad alcuni, ed erano invece spontanee, nel loro magro e chiaro respiro lirico. Qui la spontaneità è superficiale, mentre è intimo l'impaccio, l'imbarazzo di chi lavora per un puro mestiere e lo vuole definire alla meglio. Solo le ultime pagine sono vive. Il libro si giustifica in esse. C'è qualche punto assai bello. Diavolo, non potresti incominciare di lì?⁴²

In questo modo, Ferrata conferma anche in questo frangente la propria fedeltà all'idea di narrativa di «Solaria» e «Letteratura», secondo la quale, come egli qui ricorda, lo stesso Vigevani sarebbe cresciuto, diventando autore di una letteratura più spontanea, nel suo «magro e chiaro respiro lirico». Per questo, di *I compagni di settembre*, Ferrata dichiara di apprezzare specialmente le ultime pagine; quelle

⁴² Archivio Vigevani, Carte professionali / Collaborazioni a quotidiani, periodici e riviste / «Libera stampa», fasc. 6 (sottocartella della corrispondenza con Giansiro Ferrata), Giansiro Ferrata a Alberto Vigevani, s. d., manoscritto. Bisogna comunque registrare il fatto che – come in parte emerge dalla recensione, e soprattutto da un'altra lettera –, nonostante Ferrata esprima un giudizio sostanzialmente negativo su questo modo di fare letteratura, egli riconosca comunque la validità, e addirittura la necessità, della decisione presa da Vigevani di misurarsi con la materia della storia attuale: «Grazie per quel che mi hai scritto riguardo al tuo libro. Ero certissimo che ti saresti mantenuto sereno di fronte a te stesso. Tanto più, che il libro è motivo d'orgoglio per te; non sei stato il solo tra noi ad affrontare fino in fondo una nostra figura attuale, senza rinviarne gli effetti? Anch'io oggi vorrei scontare una responsabilità simile. E ti manderei, dattilografate, otto-dieci cartelle da un diario del 25 luglio e segg., se tu mi dicessi una possibilità di vederle uscire (anche in due puntate) su L. S. od altrove. Naturalmente rispondimi con precauzione, pensando a Madame Anastasia – La conosci?» (Archivio Vigevani, Carte professionali / Collaborazioni a quotidiani, periodici e riviste / «Libera stampa», fasc. 6, Giansiro Ferrata a Alberto Vigevani, s. l., 7 marzo 1945, manoscritto).

giudicate, invece, meno interessanti da Fortini, che preferisce invece la «prima metà» del testo, dove il romanzo gli appare «vivo e sodo». Verso la fine del romanzo, il gruppo dei partigiani a cui Righi si è associato matura la consapevolezza del fallimento della propria azione, ed è costretto alla fuga oltre il confine svizzero, dopo l'uccisione di un proprio membro e il ferimento di un altro. Affiorano qui – più decisamente che nelle parti precedenti – motivi come la paura, l'angoscia, la delusione e il senso di sconfitta dei personaggi; è ora, in sostanza, in primo piano la loro dimensione più umana:

Il pensiero di Bruno ci opprimeva. Ogni tanto uno di noi aveva bisogno di uno sfogo e spariva nel bosco, udivamo i rami crepitare e i passi nel fango. La pioggia scendeva serrata e incessante. Con i teli e le coperte appoggiate ai rami bassi d'un abete formammo una tenda per Mario. Il lavoro ci riconfortò. Forse ci rimaneva ancora un giorno di vita, e all'aria aperta.

Guardai il bosco come fosse l'ultima cosa bella che ci rimanesse. Non m'importava d'aver le scarpe zuppe e la fronte madida. I pini si levavano scuri e solenni dal fango, le cortecce luccicavano fitte di tacche gonfie di resina e di protuberanze spellate. Il rumore dell'acqua ci cullava, unico, sordo, senza sosta. Per un poco la valle avrebbe avuto pace.⁴³

Al dolore e alla paura, negli animi dei personaggi si affacciano l'angoscia e la frustrazione per la fuga:

Fuggire non era vergognoso, era però abbandonare l'avventura. È vero che si sapeva ormai come sarebbe finita. E tanto più ci bruciava riconoscerci vinti e in noi vinto il paese, che viveva in ognuno di noi, aggrappandosi ad ognuno di noi. Lasciavo mia moglie Andrea soli, cui non avevo avuto il coraggio di pensare fino allora. Lasciavo Milano e il mio paese.

Tutti pensammo alle stesse cose, mentre cadeva la pioggia, ma la nostra decisione era presa.⁴⁴

⁴³ T. RIGHI, *I compagni di settembre*, cit., p. 156.

⁴⁴ Ivi, p. 158.

In questo modo il romanzo arriva alla sua conclusione.⁴⁵ L'autore lascia spazio alla rappresentazione dell'interiorità dei personaggi, e la narrazione mostra un'intonazione quasi lirica, ottenuta soprattutto attraverso l'inserimento nel racconto di immagini paesaggistiche. Non sorprende dunque che Ferrata dichiarò di preferire proprio queste pagine, in cui Vigevani lascia trasparire la propria originaria matrice letteraria, che in quest'opera sarebbe «troppo sovente costretta nei recinti del paesaggio o dei sensi», come si legge nella recensione.

Tutte queste riflessioni portano al cuore dei problemi relativi al massiccio ingresso in letteratura della materia dell'attualità storica e politica; il fenomeno si affaccia dunque verso la fine della guerra,⁴⁶ e impegna negli anni successivi, come

⁴⁵ «Il compagno aveva gli occhi a terra. Mario piangeva silenziosamente, le labbra bianche dal dolore, ed io tremavo dal freddo e dalla tristezza perchè non sentivo in petto il cuore scaldarmi. Dietro i reticolati a mezza costa stava appeso agli ultimi pini il nostro cuore come nelle immagini parrocchiane, cuore fulgente appeso agli alberi della mia terra. / Mi sentivo uno straccio, un ramo divelto e buttato lì dalla burrasca, e battevo i denti. Lanciai un'occhiata al compagno e vidi che vomitava in un angolo della barriera, con la schiena squassata dai sussulti. Baldi era eretto e rigido, stava salvando la faccia, il decoro della sua uniforme inverosimilmente strapazzata. Ma noi nudi non avevamo uniforme o erano i verdi prati della nostra terra da cui ci eravamo divisi, su cui Bruno era scivolato lentamente, portato a valle dall'acqua torbida. Mentre attendevamo che aprissero la barriera, un aeroplano passò alto tra le nubi e lo seguii il solo fioco diradante la foschia in quella stretta valle che pareva la piega perduta d'un altro mondo. / Finalmente passammo nel corpo di guardia. Vollero nome e cognome e ci dettero asciugamani. Un'autoambulanza sarebbe venuta a prendere Mario. Baldi mangiava in disparte, col capitano. Io ingollavo la cioccolata calda spezzando il pane grigio come l'anima mia, come il cielo nel ritaglio della finestra, come le pareti di quella stanza. I soldati ci stavano attorno, parlando basso tra di loro. Ci offrirono sigarette e cioccolata. I loro stivali di vacchetta stampavano pedate sulla terra loro, erano grassi e umidi d'acque e di zolle del loro pascoli. / In un angolo, seduto sopra una panca, gli occhi chinati a terra e i gomiti puntati sulle cosce, il compagno pareva piegato in due» (ivi, pp. 162-163).

⁴⁶ Queste dinamiche, a giudicare dalla ricezione del romanzo di Righi, sembrano da molti già percepite da molti al loro apparire: «Con il lungo racconto di Tullio Righi, ha inizio nelle lettere italiane quello che indubbiamente sarà il notevole tentativo di tuffarsi senza bruciare nelle fiamme di questi anni terribili. Sarà per molti scrittori l'occasione per una frattura netta da posizioni mantenute a fatica negli anni recenti, allorché il caos sorprese la narrativa italiana, perlomeno la parte più ragguardevole di essa, in procinto di sciogliersi dalle sue perplessità – l'angoscioso problema per noi dell'interferenza della lirica con la prosa, per cui si è conservata negli spiriti più tesi e ambiziosi quella repugnanza al romanzo che nel pubblico internazionale meno avvertito induce a considerare di secondo ordine la letteratura italiana. [...] Tullio Righi, che proviene da circoli coltivatissimi, è uno dei primi ad accettare la lezione dei tempi: abbiamo qui un distacco dai fatti che già può dare la misura di possibilità che ieri avremmo perlomeno ritenute azzardate su un piano tutto narrativo. Il suo racconto è apprezzabile per il raro equilibrio che lo sostiene: un compenso costante fra la materia bruta crudemente espressa e un dato lirico che interviene senza molestia a stemperare e addolcire l'aria» (A. T. – ARTURO TOFANELLI, recensione di *I compagni di settembre*, in «Libera stampa», 14 dicembre 1944).

noto, i critici, tra i quali lo stesso Ferrata,⁴⁷ il quale si mostra più favorevole alla continuità con le esperienze che precedono il conflitto, in un'ottica di generale delusione per i prodotti del nuovo realismo:⁴⁸

Sforzo, più in generale, di una narrativa che si era equilibrata fra caratteri lirici e intima rappresentazione della vita – non esclusa certo la storia –, sforzo a reggere il passo dei propri nuovi diritti e doveri. Farne un bilancio soprattutto formale sarebbe accompagnare a qualche opera perentoria una fila di romanzetti e diari e racconti, che «si difendono». Preferiremmo far questione di presenze aperte, di eloquenza magari, oggi. Con quali prospettive? Imbrogliarci in un moralismo o scendere alla verifica di una narrativa semi- e criptogiornalistica, plausibile in sé quanto dispersa via via da se stessa?⁴⁹

Diversamente, Fortini, nel salutare la pubblicazione di *I compagni di settembre*, mostra un'idea della letteratura in cui i motivi politici hanno una rilevanza primaria. Egli, d'altra parte, potrebbe anche aver scorto in quest'opera un prodotto che, per certi versi, incarnerebbe un modello di letteratura affine a quello verso il quale egli stesso tendeva; l'appassionata recensione al romanzo potrebbe dunque tradire un taglio, in un certo senso, autobiografico di Fortini, contenendo i suoi auspici e i suoi propositi. È significativo il fatto che – proprio al

⁴⁷ «Se diverse forme di realismo interiore avevano potuto farsi strada prima del 1943, nella letteratura italiana, fra i divieti politici e le tendenze ad una fantasia poetico-evocativa e poetico-memorialistica, adesso ciò che si era potuto solo “adombrare” in passato aveva via libera per svolgersi apertamente, insieme ai motivi attuali. [...] In genere venivano a mancare le più salde radici storiche a tutta quella condizione di linguaggio e di gusto superletterario, i cui aspetti preponderanti erano stati dapprima il “rondismo”, poi l'ermetismo di più stretta osservanza; ma che si era riflessa pressoché sull'intero corso e svolgimento della poesia, della prosa, della critica autentiche nel ventennio fascista, non restando estranea ai narratori. Tutto ciò che il regime impediva di dire, e quanto gli scrittori si rifiutarono a dire; lo spirito di clausura che si impone a tanti ingegni durante le dittature; il turbamento profondo in cui procedeva, sempre più, l'epoca fra le due guerre mondiali, questo e altro aveva moltiplicato le inclinazioni già spontanee a gran parte della poesia e della prosa italiane dopo “La Voce” di Prezolini. Le opere più importanti anche nei significati storici si erano determinate, quai sempre, attraverso una accentuazione degli elementi formali, suggestivi e metaforici, portata all'estremo negli anni 1938-1942. I motivi realistici prendevano ora tutt'altro potere» (G. FERRATA, *Nuova letteratura italiana*. 1960, raccolto in ID., *Presentazioni e sentimenti critici. 1942-1965*, Cremona, Gianni Mangiarotti editore, 1966, pp. 225-226).

⁴⁸ «I giovani apparsi dopo il '44 hanno, quasi tutti, deluso. Manca lo slancio di correnti e d'intenzioni che viene per natura dai giovani; silenziosa ogni idea, ogni immagine di lavoro dove agiscono positivamente degli incontri, solo i ritornelli del “realismo nuovo” e della “libertà dello scrittore” tengono il campo. La politica, imponendoli, li blocca. Nel '45 fu ben giusto di non essere troppo sottili, nell'accogliere e nel rifiutare engagements di cronaca, scopi estremi, eccetera... Mai realtà storica poté sembrare più sollecitante e avida di sacrifici, di fede ulteriore, di presenza immediata, oppure provvisoria nei suoi caratteri spirituali fino al punto di suggerire la reazione più scontrosa. Poi il tempo sprofondò in qualche enorme trincea. La politica pretese dagli scrittori una parte tutta di guerra, tambureggiante o felpata, senza più lasciar loro una possibilità d'intervento originale» (G. FERRATA, *Linea narrativa*. 1950, raccolto in ID., *Presentazioni e sentimenti critici. 1942-1965*, cit., 169-170).

⁴⁹ Ivi, p. 173.

testo della lettera in cui esprime a Vigevani il proprio giudizio su *I compagni di settembre* – Fortini allega il testo di *Estate 1943. Racconto di un militare*,⁵⁰ pubblicato da Vigevani nella rubrica «Arte, letteratura e lavoro» di «Libera stampa» nel febbraio e nel marzo 1945.⁵¹

Tutto ciò dimostra il fatto che il caso del romanzo pubblicato dalla Ghilda del libro tocca effettivamente i nervi, a quel tempo, più sensibili del dibattito letterario, investendo il problema della rappresentazione della storia presente, e prefigurando alcuni dei fenomeni caratteristici dei nuovi realismi dell'immediato dopoguerra. Come anticipato, in ogni caso, rimane da verificare in che misura e con quale grado di tensione a un effettivo rinnovamento della propria scrittura, un autore come Vigevani – la cui attività letteraria, come noto, è tutta inscritta nell'esercizio di una letterarietà eletta, secondo il modello fiorentino – affronti tali nuclei narrativi. Egli, quasi paradossalmente, è uno dei primi scrittori (il primo, in base alla data di pubblicazione del romanzo) a mettersi sulla via, come si è visto, della narrazione di fatti connessi alla storia del presente, con una prospettiva evidentemente politica. In *I compagni di settembre*, però è visibile anche altro. Ferrata parla di una doppia anima del romanzo, che, per quanto più nascosti, ha ancora in sé gli elementi di un'intonazione a tratti lyricizzante, e, in misura non trascurabile, della rappresentazione della dimensione umana e intima dei personaggi. Più evidenti, come già visto, nelle ultime parti del racconto, tali caratteri sono riconoscibili in tutto il romanzo. Si consideri ad esempio la scena della «veglia d'armi», come la definisce Fortini, giudicandola negativamente, tra le «pagine ben scritte», ma meno in grado di «solidificare la realtà»:

Alla fine decidemmo di vegliare dalla mezzanotte al mattino, a turno. Il mio cadde per primo. Indossai il cappotto, tolsi la sicura alla Browning e la misi in tasca. Uscii che Baldi e il compagno russavano; Mario fumava nel buio, a rischio d'appiccar fuoco alla paglia. Glielo dissi, e spense la sigaretta mettendosi il mozzicone in una tasca della camicia di flanella.

⁵⁰ «Ti mando dei fogli dai “Ricordi dell'estate '43”. [...] Scorrili e vedi che cosa vi può essere utile da pubblicare. C'è in più un foglio, orribilmente scritto a macchina, con una scena o due d'Ossola» (Archivio Vigevani, Carte professionali / Collaborazioni a quotidiani, periodici e riviste / «Libera stampa», sottocarta della corrispondenza con Franco Fortini, Franco Fortini a Alberto Vigevani, Zurigo, s. d., manoscritto).

⁵¹ Questo racconto confluisce, in parte riscritto, in: F. FORTINI, *Sere in Valdossola*, Milano, Mondadori, 1963, nella parte *La guerra a Milano*, dal brano *7 agosto, sabato*, pp. 106 e seguenti.

Uscii sul pascolo dove si trovava la baita, un dorso di monte lungo e pelato, in salita verso il G***. La luna gettava un alone offuscato, lugubre, in mezzo alle nuvole nere come macchie, e a intervalli tiravano folate di vento brevi e radenti che gelavano le mie ossa sotto il cappotto. E come presi a meditare su di me e comincio a rodermi l'angoscia che si svegliava in mezzo al mio cervello quando mi trovo solo, mi apparve ben curioso il mio destino di trovarmi là, a vegliare con lo stesso amore che fossero stati la mia famiglia, quei ragazzi che dormivano ed io non conoscevo una settimana prima.

Comincia qui, da questa condizione di solitudine del protagonista, un'ampia sequenza riflessiva e introspettiva, dove compaiono immagini e dati paesaggistici rappresentati secondo il loro valore di poetica evocazione (cfr. le pp. 108-112 del romanzo, il cui testo è riportato nell'appendice 1, tabella 1). Sono questi segnali – insieme a quanto osservato da Ferrata (da parte sua, con un giudizio positivo) – di continuità tra il Vigevani-Righi di questo racconto partigiano, e l'esordiente autore di *Erba d'infanzia*. Data la vicinanza cronologica tra le due esperienze, si potrebbe in prima battuta interpretare tali elementi semplicemente come le tracce di una maniera stilistica da cui l'autore starebbe in realtà, in questo caso, cercando di affrancarsi, per meglio svolgere il nuovo impegno affidato alla scrittura letteraria. Le carte che testimoniano la genesi del romanzo, però, sembrano smentire, almeno in parte, questa ipotesi; il processo messo in atto da Vigevani durante la scrittura è sostanzialmente opposto: si osserva infatti la tendenza non tanto a ridurre gli elementi di introspezione e i quadri lirici che ancora costellano il testo, quanto l'attenzione a elaborarli progressivamente e, in alcuni casi, a espanderli (cfr. appendice 1, tabella 1). Si nota, in primo luogo, un complessivo lavoro di lima a livello stilistico del testo, con interventi anche minuti, che rivelano l'attenzione anche per gli aspetti musicali della pagina («folate brevi e radenti di vento» > «folate di vento brevi e radenti»; «i coppi» > «le informi tegole» > «le tegole slabbrate»). Allo stesso modo, emerge lo sforzo di composizione di immagini che contribuiscono a connotare liricamente il testo («la luna era offuscata, lugubre» > «La luna gettava un alone offuscato, lugubre»), o elaborate attraverso il ricorso agli strumenti della fantasia e di una evidente letterarietà: «il cielo entrava coperto di mani aperte, le mani degli angeli» > «fulgido e spietato aperto alla solitudine e alla voce degli angeli» > «fulgido, aperto alla solitudine e ai messaggi improvvisi». Si registra poi il progressivo

arricchimento della dimensione riflessiva e psicologica del personaggio: l'esplicita dichiarazione dell'avvio di una parentesi riflessiva, che si legge nel testo dell'edizione («E come presi a meditare su di me e cominciai a rodermi l'angoscia che si svegliava in mezzo al mio cervello quando mi trovavo solo») non compare nella prima redazione del romanzo; la si legge invece, in forma non definitiva, nella seconda stesura manoscritta: «E come presi a meditare su di me, a rodermi l'angoscia che si svegliava in mezzo al <mio> cervello quando mi trovavo solo». Emblematica della direzione che l'autore segue nel suo lavoro sul testo, è la progressiva composizione dell'immaginaria identificazione del personaggio con una pianta, anch'essa assente nella prima redazione conservata; Vigevani la crea in un secondo tempo, e poi la precisa: «Mi figuravo fossi un <albero> tronco di compatto legno, le cui radici giacessero all'incrocio dei più diversi terreni, l'una zuppa d'acqua, l'altra arida e crepitante, l'altra ancora <grassa> viscida di terra grassa» » «Mi figuravo fossimo una pianta, le cui radici giacessero all'incrocio dei più diversi terreni, l'una zuppa d'acqua, l'altra arida e crepitante, l'altra ancora viscida di terra grassa e aggrumata», come si legge infine nel testo dell'edizione.

Accanto dunque ai fatti dell'attualità storica, e ai temi della dimensione politica – ai quali sono senz'altro da ricondurre le ragioni di *I compagni di settembre* – nel romanzo ha un ruolo importante anche l'interiorità dei personaggi; la rappresentazione sovente si allontana dall'andamento cronachistico, e si avvicina a una modalità narrativa più letterariamente connotata. Visibile dal testo, e dalla sua genesi, l'intenzione di Vigevani di assegnare una parte importante a questi elementi,⁵² potrebbe essere d'altra parte confermata anche dai titoli con cui egli designa il romanzo durante la composizione. Il primo è *Pastasciutta all'italiana*, un titolo che è probabilmente scelto in relazione al frequente consumo di questo alimento da parte dei personaggi, ma che forse non è privo, soprattutto per la

⁵² Le carte che compongono il manoscritto di *La sveglia* testimoniano la stessa volontà dell'autore, che è qui visibile, di inserire nel proprio testo anche temi e motivi diversi da quelli socio-politici. Sulla carta, non numerata, che reca il titolo del racconto rimasto inedito, Vigevani traccia una sorta di schema, in cui accosta alla linea temporale della storia (con l'indicazione dei giorni in cui essa si svolge), una linea con i fatti in essa contenuti (quelli legati all'azione di rivolta e quelli legati alla vicenda amorosa) e una terza linea con l'indicazione di altri elementi, che si potrebbero definire come motivi o nuclei narrativi (in particolare «amore» e «morte», posti in corrispondenza con i fatti che, nel racconto, incarnano tali motivi). Vigevani dimostra così, anche durante la scrittura del suo racconto più violentemente politico, di tenere effettivamente presenti motivi e temi di carattere più propriamente intimo e esistenziale.

presenza dell'aggettivo di nazionalità, di un'allusione alla rappresentazione di una precisa realtà sociale. Seguono i titoli *I partigiani sono degli uomini* e poi *I partigiani sono uomini*,⁵³ che sottolineano più esplicitamente la centralità della riflessione sui partigiani come persone e, in ultima analisi, sulla loro dimensione umana e interiore. È questo infatti un altro dei motivi fondamentali del romanzo, che appare al centro dei pensieri del protagonista fin dall'inizio della sua avventura,⁵⁴ e che poi si riaffaccia nel corso della storia:

Il giovane era a terra. Non rispondeva e guardava le buche dell'asfalto. Non c'erano altro che buche su quella strada.

– Bene – dissi – prima di tutto bisogna trovare un partigiano. Gli altri vengono dopo.

– Ho una rivoltella – disse palpandosi la tasca.

– Serve a niente. In ogni modo ci vuole il partigiano, prima. Il partigiano bisogna trovarlo in sè.

– Questo è vero – disse alzando la testa – Io ci sto di certo.

– Ed io anche. Questo volevo. Ed i miei amici. Ecco che abbiamo raggiunto i partigiani.

– I partigiani sono uomini – disse lui con vivacità.

Io mi fermai, in mezzo alla strada, colpito dalle sue parole.

– Un partigiano – dissi pensando ad alta voce, mentre si continuava a camminare – è un uomo che ha buttato tutto dietro le spalle. Non è un pittore uno studente un prete. E neppure un soldato. Un partigiano è un uomo. Un uomo solo – ripetei guardando la mia recluta. Così, pensai, si fa la propaganda. E tu lo sei, un partigiano? Una voce si levava a chiederlo al mio orecchio, come un ronzio appena udibile, con la voce bassa e ridicola del compagno taciturno.⁵⁵

Il titolo definitivo, *I compagni di settembre*, finisce dunque per porre più in primo piano i motivi politici e storici della narrazione. Ma la dimensione umana dei personaggi rimane un elemento che caratterizza, in egual misura, la fisionomia del romanzo. Essa, a livello contenutistico, dipende del tutto dall'intenzione, da

⁵³ La successione dei titoli è ricostruibile a partire dal fatto che, nelle carte del manoscritto, *Pastasciutta all'italiana* compaia affiancato dalla data 1943, poi corretta in 1944, mentre *I partigiani sono uomini* (nelle sue varianti) è accompagnato sempre dalla data 1944.

⁵⁴ «← Domattina vado a P***, a raggiungere i partigiani. / Per la prima volta pronunciavo la parola con un senso preciso. Non c'era traccia di romanticismo o di letteratura da "inviati speciali". Dovevano essere persone come noi, i partigiani, ridicole magari, col vestito ancora nuovo o poco adatto, calzoni knickerboker e sacco da montagna, ma poi la polvere le fughe il fango, tutto quanto avremmo incontrato ci avrebbe uguagliato, in pochi giorni. I partigiani! Gente cacciata, senza tregua, nei boschi e per la montagna o allineati lungo il muro di una caserma con in faccia la morte, e l'odio che fa tenere lo sguardo alto» (T. RIGHI, *I compagni di settembre*, cit., p. 33).

⁵⁵ Ivi, pp. 81-82.

parte di Vigevani, di praticare una letteratura politicamente militante. A livello formale (dal punto di vista del modello di narrativa) vi si riconoscono però molti tratti della prima matrice letteraria dello scrittore. Nel romanzo compaiono anche rappresentazione di processi memoriali,⁵⁶ che si svolgono in scene di assorta contemplazione e dall'intonazione tipicamente letteraria:

Prima di abbandonarmi pensai un po' ai casi miei. È un'abitudine che mai ho abbandonato e ch'era di mio padre, quella di pensare prima d'addormentarsi. Mia moglie se ne lamenta; spesso, prima di lasciarsi prendere dal sonno, voleva che l'abbracciassi e mi trovava distratto. Mi rannicchiavo nel letto, quasi stringendo le parti distanti e sciolte del mio corpo vicino al calore del sonno che mi velava gli occhi: da quando ero fanciullo facevo così, ogni sera, e nascondevo il cuore sotto il cuscino, lo udivo pulsare alle orecchie, dopo che mia madre mi aveva fatto ripetere la preghiera (ed era, in quel tempo lontano, una voce tenera e chiara, svanita ora). Dovunque fossi stato, mai un luogo mi restava straniero; venuta la notte, ripetendo atti uguali e pensieri simili, m'accorgevo d'essere sempre con me. Erravo nei ricordi e nel sonno, in una zona incerta di confine che li confondeva: era perennemente un paesaggio immobile e ceruleo dove le nuvole mi parevano sempre bellissime, ora come vacche bianche e tristi sui pascoli smunti del cielo, ora come velieri candidi e lenti, che si governassero capricciosamente con poco, dolcissimo vento.

In questo brano, dove sono riconoscibili i motivi e le atmosfere già noti in Vigevani, si riaffaccia pure la sua tendenza al gusto per le immagini ricercate e elaborate, in concomitanza con le rappresentazioni marcatamente letterarie delle aree della consapevolezza dei personaggi limitrofe al sonno:

Galli con lunghe penne e meravigliosi colori cantavano in quella mia notte, i cipressi erano neri e profumati, le ombre si disegnavano nette come crepacci in mezzo alle arancere dai frutti d'oro tra le foglie fosforescenti, che costeggiavano le strade bianche e contorte. Mi pareva di stare a attendere il sonno, solitario in riva ad un fiume, e sentire nel buio l'acqua scorrere sulla corrente. Fantasmi che passano e non faccio in tempo a trattenere per un lembo del lenzuolo. Spesso, i fantasmi vengono dalla mia vita, sono immagini che prolungano la loro ombra sul quadrante di calce della memoria. Bambino che correvo nell'erba, ragazzo che sognavo dormir

⁵⁶ «Distratto da un ciclista che scendeva pazzamente, misurai la distanza che mi separava dagli anni passati, e poi vidi la strada, e le mie scarpe che battevano la strada, e i ricordi mi abbandonarono, leggero e solo, come quando ci si sveglia con la mente tenera e fresca dopo aver passato una notte all'addiaccio e le tenebre svaniscono lentamente attratte dal gallo che canta. Il lago non si vedeva più, eravamo ben dentro la valle. Il solo stava battagliando con le nuvole; nei campi sul verde ancora offuscato e carico nascevano strie di giallo, di ocre, di violetto. Il cielo si andava uguagliando in un tepido grigio» (ivi, p. 41).

nei pagliai e andare a caccia di folaghe con il fucile come un mio zio che raccontava le ore passate in botte, nascosto tra i canneti, irretito da una angoscia continua, sensibile ad ogni strepito d'ali o fruscio sulla superficie del lago.⁵⁷

Il richiamo alle immagini infantili («Bambino che correvo nell'erba») mette in maniera emblematica in contatto questo romanzo con gli stessi motivi che stanno alla base di quello d'esordio di Vigevani. *I compagni di settembre* è dunque, contenutisticamente, un'opera con molti caratteri di novità; ma si potrebbe, per le ragioni che si sono sin qui esposte, riconoscere ancora nella linea fiorentina qualche possibile precedente della tipologia di narrazione che Vigevani, ancora in questo caso, adotta. Un modello – diretto o indiretto – potrebbe essere quello offerto proprio da Bonsanti con il racconto *Viaggio*, pubblicato nel libro *La serva amorosa*. Vi si narra la storia di un gruppo di fuorilegge, in viaggio sugli Appennini e in fuga dai gendarmi; quando gli inseguitori sono troppo vicini, il gruppo si scioglie. I fuorilegge di Bonsanti potrebbero, come tipologia di personaggio, essere in una certa misura progenitori dei partigiani tratteggiati da Vigevani. La narrazione di *Viaggio* si svolge secondo le tipiche atmosfere dei racconti di matrice solariana:

Partimmo in venticinque che già scendeva la sera, e il silenzio s'accompagnò ai nostri passi. Da qualche chiesetta spersa sotto di noi, una campana prese a suonare l'ora della sera, e i rintocchi tristi come un addio, si conciliarono coi nostri pensieri e con lo scandire dei passi sull'acciottolato.⁵⁸

⁵⁷ La scena si chiude mostrando un'intonazione decisamente lirica della narrazione: «Ora ero divenuto davvero un soldato, mancava solo l'incontro con il fuoco. la valle stava silenziosa ai miei piedi come un mantello di pastore gettato a terra nella cui pieghe scure vivesse minima gente pacifica. Ed io avrei portato la guerra... Oltre il casotto scendeva dal monte un basso bosco di rovi eppoi veniva la selva di pini lugubre, solenne. Eravamo in tre compagni, e la paura me l'ero gettata dietro le spalle, me n'ero scaricato come del sacco ai piedi della parete d'assi fradicio del casotto. / Saremmo scesi sotto un ponte; si fa una breccia piccola in un pilone o anche nell'asfalto della carreggiata, si srotola la miccia e si scappa voltando le spalle. Così credevo; una volta a Courmayeur dove andammo qualche anno a villeggiare facevano dei lavori sulla montagna: i minatori suonavano risplendenti corni d'ottone e si gettavano per i sentieri agitando una pezza rossa. Il fumo giallo si posava come una farfalla con le ali aperte, sui fianchi fragili dei picchi» (ivi, pp. 62-64).

⁵⁸ A. BONSAANTI, *Viaggio*, in ID., *La serva amorosa*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1929, p. 29.

Immersi di frequente in pause di assorta riflessione,⁵⁹ i personaggi sono espressione di un immaginario letterario di marca evidentemente poetica:

Il profumo della carne che arrostita, i canti degli uccelli nei boschi vicini, un leggero vento che smoveva le fronde, qualche fruscio nell'erba alta ed i suoni lontani, si fondevano in un'unica armonia, e il desiderio di pace che ci vinceva, s'accordava ad essa come le note di un canto. Ci sperdevamo in quella quiete come in un sogno, e lo Schianta disse che mai si era sentito così bene. Allora l'uomo che aveva parlato dapprima sulla nostra inconsulta partenza, ci raccontò del convento dove era stato servo. La sua voce era la solita, bruciata dagli alcool, le cose raccontate espresse a fatica e senza colore, ma le immagini evocate si presentavano al nostro sguardo nitide e vere ricostruite dalla fantasia, e quando ci parlò delle campane a vespro e del mattutino, un suono di campane parve veramente rompere il silenzio ed arrivare per il cielo ai nostri cuori.⁶⁰

Già Bonsanti, dunque, pratica un modello di narrazione di fatti, con un loro carattere avventuroso, condotta secondo con un ritmo mediamente sostenuto; dà inoltre ampio spazio alle immagini evocative, e alla rappresentazione dell'interiorità dei personaggi. Di essi compare nel testo anche la dimensione più intima.⁶¹ Lia Fava Guzzetta, descrivendo le articolazioni della letteratura di matrice solariana, traccia una linea che va da un polo di testi in cui è dominante l'attenzione alla prosa elegante e raffinata, ed è assoluta la centralità dell'interiorità dei personaggi, a un secondo gruppo di testi caratterizzati da

⁵⁹ «Incontrammo sul nostro cammino dei ruderi enormi quasi interamente sepolti in quel terreno sassoso e tenace. Larghe mura diroccate innalzavano pietre pesanti e squadrate che tenevano fra loro soltanto per la perfezione delle connetture, poiché non v'era alcuna traccia di malta. L'abbandono in cui giacevano quelle costruzioni superbe e la certezza che tra breve nulla sarebbe restato d'esse, mi condusse a riflettere sulla fragilità dell'opera umana e sul peso che spetta alla morte durante la vita. Lo Schianta che le conosceva mi disse che datavano da Roma, ed io mi sentii colmo di riverente rispetto» (ivi, p. 32).

⁶⁰ Ivi, p. 34.

⁶¹ «Camminavo a fianco del Capo, ed egli cominciò a lamentarsi della nostra sporca vita e a maledire coloro che a questa vita l'avevano fatto nascere, ed io pensai che lo dicevano nato signore, e ridotto a quel punto per amore del vizio e per quel suo prepotente bisogno di comando che gli rendevano intollerabile ogni minima e pur rispettosa obiezione. Anche pensai che avevo sentito bestemmiare la vita da innumerevoli altri, ed allora il Capo mi parve anch'egli uno degli innumerevoli e feci eco alle sue parole con parole di sconforto. Così camminando e lamentandoci dei comuni malanni, cercavamo la pace che si nasconde nei confessati e compressi dolori, più che nel piacere e nelle gioie che dividono. / Ce n'andavamo, uomini senza tetto e senza terra, ma tutta la terra era intorno, odorosa e piena di vita, accogliente nel riposo, e chi camminava avanti era pel susseguente difesa e chi seguiva un'altra difesa. A quel male insieme domandavamo e trovavamo sostegno. / Era la nostra vita legata ad un sottile filo come l'orlo dei burroni su cui camminavamo, e in ogni momento necessitava una mano che la ritraesse dal baratro, ma era pur sempre l'unica cosa nostra, la sola posseduta» (ivi, pp. 36-37).

maggiore referenzialità.⁶² Nel caso di Vigevani, che in tale tradizione si inserisce, si potrebbe collocare *Erba d'infanzia* al primo dei due estremi; *I compagni di settembre*, più che un allontanamento da questa linea narrativa, potrebbe dunque essere considerato come il frutto di uno spostamento compiuto dall'autore verso il secondo dei due estremi. Vigevani potrebbe aver assunto questi ultimi modelli perché ritenuti più adatti alla materia del nuovo romanzo; è anche possibile che la natura stessa dei nuclei narrativi, composti dai fatti partigiani, abbiano naturalmente portato all'esito di una narrazione più robusta, e di una maggiore referenzialità.

Lo scrittore milanese, anche nel caso di quest'opera così eccentrica nel contesto della sua produzione, conferma dunque la fedeltà ai propri primo modelli di narrazione. Se ne distacca però nella rappresentazione delle voci dei personaggi; è questo un elemento, come ora si vedrà, che potrebbe rivelare l'atteggiamento con cui Vigevani mette in pratica l'idea di una letteratura con ragioni politiche. In *Viaggio* Bonsanti evita la rappresentazione mimetica del parlato di personaggi. Essi, verosimilmente, non sono uomini acculturati. Le loro voci, però, non deviano dal registro alto e letterario della narrazione (che è condotta al passato, in prima persona, proprio dalla voce di uno dei fuorilegge); ciò non accade neppure nel caso dello Storno, un capobanda «noto per la sua crudeltà», e fisicamente caratterizzato dalla rudezza dei tratti: «quella fronte bassa e stretta, rinserrata fin sopra gli occhi dai capelli folti e crespi, e il rossore sanguigno delle grosse labbra semiaperte e cascanti».⁶³

Poiché nella fretta una tazza ricolma traboccò prima di giungere alla sua bocca, il liquido gli colò lungo la barba fin sul petto, ed egli levata la mano, si mise a torcere la barba come fanno le donne ai lavatoi con la biancheria, facendone sprizzare mille gocce nerastre.

Raccontava di come tenne in iscacco per più giorni una numerosa truppa di gendarmi, che lo aveva assediato in una profonda grotta della Maiella, e come le era sfuggito.

«L'incontrammo sul nostro cammino che la notte già ci avvolgeva. Fu Grado che se ne accorse, perché attirato da un folto cespuglio di more nere e lucenti, ed avvicinosi per coglierne, l'ingresso della grotta apparve al suo sguardo. Siccome

⁶² L. FAVA GUZZETTA, «*Solaria*» e la narrativa italiana intorno al 1930, cit., cfr. in particolare le pp. 48-79.

⁶³ A. BONSAANTI, *Viaggio*, cit., p. 38.

eravamo in cerca di un rifugio, accese le torcie, ci inoltrammo nel buio. Era una vasta spelonca altissima, ed il fumo vi si perdeva. Divisa in quattro o cinque scomparti, poteva servire da rifugio eccellente. Senz'altro ordinai che tutti i miei vi si introdussero, e anche i muli ed i cavalli vi feci entrare. Poiché non avevo notizie di vicini gendarmi, giudicai inutile ogni sorveglianza e ci addormentammo. Ci svegliò un colpo di fucile che rintonò sotto la volta facendoci balzare in armi, mentre in fondo i cavalli ed i muli scalpitavano dal terrore. Una numerosa truppa circondava la grotta non so come avvertita, forse da qualcuno che ci aveva veduti entrare in essa, e senza quel colpo di fucile sfuggito ad un impaziente, la nostra fine sarebbe stata sicura, sorpresi nel sonno. Poche scariche valsero a respingere gli assalitori, e come l'imbocco inquadrava, offrendolo ad una mira sicura, colui che avesse tentato sorpassarlo, restammo per il momento sicuri. Alcuni massi vi furono posti davanti a difesa, e quando il giorno sorse, vedemmo con sorpresa la grotta ricevere luce da nascoste fessure». ⁶⁴

La lingua dello Storno è appartiene, in sostanza, alla stessa dimensione letteraria che pervade la narrazione di tutto il racconto: lo testimoniano le scelte lessicali («more nere e lucenti», l'alternanza delle parole 'grotta' e 'spelonca'), fenomeni quali l'anteposizione dell'aggettivo al sostantivo («nascoste fessure»), la scelta di costruzioni distese («Una numerosa truppa circondava la grotta non so come avvertita, forse da qualcuno che ci aveva veduti entrare in essa»), con l'esplicitazione del complemento di moto a luogo con il pronome), e la cura nella costruzione e nell'elaborazione dei periodi («come l'imbocco inquadrava, offrendolo ad una mira sicura, colui che avesse tentato sorpassarlo, restammo per il momento sicuri»). La rappresentazione della fisicità rozza dello Storno, in realtà anticipa alcune descrizioni di personaggi del romanzo di Vigevani:

⁶⁴ Il registro impiegato dallo Storno nella narrazione della scena non varia nella conclusione del suo racconto: «Un tentativo di sortita mi costò un uomo, perché i gendarmi imboscati avevano come noi la mira sicura, ed un loro ripetuto attacco verso la sera non sortì esito migliore e più non lo tentarono. Avevano la certezza di prenderci per fame. Recavamo provviste in buona quantità e facendone un moderato consumo, potevamo resistere anche due settimane. Io mi torturavo per cercare un'idea che ci salvasse. Restammo per qualche giorno in quelle condizioni, e le bestie costrette a un magro pasto di rinsecchiti rovi diventarono inquiete. Già nella banda correva un sordo mormorio favorevole alla resa, e solo valeva contro le voci aperte, il timore della mie forza e della mia risolutezza, quando mi apparve la speranza della salvezza. / La vigilanza, nel frattempo, si era rallentata e resa stanca e disattenta, come tutto quando il tempo trascorre. Una sera senza luna e senza stelle, decidemmo la fuga. Un temporale s'andava formando fra le vette, e già il tuono si ripercuoteva nella valle. Non ci si vedeva a un metro di distanza. Ci raccogliemmo in armi nel secondo scomparto, mentre un gruppo di noi, slegate le bestie, le sospingeva verso l'uscita al galoppo con secchi colpi di bastone sulle groppe ischeletrite. Giunte esse all'aperto si slanciarono a tutta corsa verso il fondo della valle. I gendarmi, sorpresi da quella improvvisa sortita, si gettarono dietro a loro sparando all'impazzata credendole montate. Era la nostra volta. Avemmo ben presto ragione dei pochi rimasti sul luogo, poi ci gettammo alla macchia e in due giorni di marcia forzata mettemmo tanto spazio fra noi e costoro che non li rivedemmo più» (ivi, pp. 39-41).

I giocatori di scopone scrivevano col gesso rosa i punti nelle lavagnette umide sulle quali erano appiccicati riccioli di tabacco sputato, e deponevano di tanto in tanto la carta decisiva della scopa sopra il tavolo, battendo il pugno sulla tovaglia verde e raccogliendo le carte dal taglio grasso e annerito con un aperto gesto circolare. Le voci rauche delle dispute sullo spariglio si accendevano intorno ai quattro tavoli ad ogni pausa di mano che permetteva d'assaporare con calma una sorsata di Bardolino Valpolicella o Barbera, mentre le femminili che si sgranavano ad intervalli sulla piazza erano voci calde, amoroze, piane, rotte da accenni di canto o dal fischio intermittente d'un giovane che passava lungo le aiole della banchina, ritagliando con la figura nera la superficie pallida del lago.⁶⁵

Anche qui la voce narrante tende a un tono alto e letterario («le femminili che si sgranavano ad intervalli sulla piazza erano voci»), a cui è riconducibile anche l'elaborazione dell'immagine della sagome del giovane, “ritagliata” sullo sfondo lacustre; è un'immagine accordata alle molte altre che potrebbero dipendere dal punto di vista “da pittore” di Righi, voce narrante e personaggio, e che soprattutto testimoniano ancora il noto gusto dell'autore. Vigevani si allontana invece da Bonsanti per le scelte compiute nella rappresentazione delle voci dei personaggi. Le loro battute sono di norma brevi, e per questo prevalgono nel romanzo i dialoghi rapidi e serrati:

– Se si bevesse qualcosa – dissi.

– Fai – rispose – io non bevo.

Entrai in un bar e mandai giù un bicchierone di agretta. Quando uscii sulla piazza lo rividi che parlava con Bruno.

– Buongiorno – feci.

– 'giorno – rispose Bruno.

– I bersaglieri? – domandai.

– Andati.

– Mussolini... – prese a dire il taciturno.

– Tocco ferro – dissi io, toccandomi i calzoni.

– ...era bersagliere.

– Ma ci sono bersaglieri per bene – dissi.

– Qualche volta – rispose asciutto Bruno. Lui, che non voleva muoversi da casa.

– I bersaglieri sono uomini come gli altri – disse a bassa voce il taciturno.

⁶⁵ T. RIGHI, *I compagni di settembre*, cit., p. 41.

– Soltanto le piume, hanno, di galline – ma non era il momento di scherzare tanto più che la colpa era dei capi, e questo lo si sapeva, non di un uomo o dei soldati, che sono come li fanno i capi.⁶⁶

L'autore cerca di ricalcare, mimeticamente, una lingua dell'uso comune, meno sorvegliata, e caratterizzata da formule colloquiali, parole dialettali o gergali e dai fenomeni propri del parlato: «– Domattina ci saran le corriere. I battelli li han presi i *tuderi*»;⁶⁷ «– Ho dormito bene stanotte – disse – ho dormito come un sasso»;⁶⁸ «– Bombe non ne hanno più. Le mitragliatrici le han spedite due settimane fà a Milano per falciare un po' di “canaglia rossa”. Armi, contro gli operai, ce ne sono sempre».⁶⁹ La lingua dei personaggi comprendere anche il turpiloquio, specialmente quando i loro discorsi riguardano i temi politici e sociali.

– Soprattutto all'estero – rispose – Venivano tutti dall'estero. Fior di macchine correvano in fila per questa strada. Ci si rompeva l'osso del collo a filare in queste curve.

– Certo – dissi – ricordo bene. Pieno di pescicani era 'sto lago; preferisco adesso.⁷⁰

I personaggi apostrofano dunque ironicamente le figure delle classi borghesi e benestanti. Bersaglio di questi discorsi sono però soprattutto i fascisti e i soldati tedeschi, talvolta con un accento di spavalda ironia:

– Qui son arrivati [*i tedeschi*]? – chiesi.

Fece le corna con entrambe le mani.

– A B*** han visto un motoscafo con degli ufficiali. Qui nemmeno l'ombra, se vengono gli facciamo la pelle: quattro occhielli!⁷¹

Altrove, il tono si fa più aggressivo:

– Fottuti di vagabondi – mugolò il conducente. Sembrava un pezzo d'uomo, col collo gonfio e muscoloso piegato fuori dal finestrino. Aveva una faccia bonaria, rossa, non era il caso di offendersi.

⁶⁶ Ivi, pp. 68-69.

⁶⁷ Ivi, p. 13.

⁶⁸ Ivi, p. 41.

⁶⁹ Ivi, p. 61.

⁷⁰ Ivi, p. 11-12.

⁷¹ Ivi, p. 13.

– Via, – rispose Mario – siamo stanchi, veniamo da Milano, quei cani con le Asture passano senza nemmeno guardare se ci schiacciano.

– Questo è vero – ammise. – Mi hanno spolverato il naso a D***. Chi dà la benzina, vorrei sapere. la pagano un occhio per portare a spasso le puttane.

– Han paura che gli sporchino la vettura, quelli che vanno a piedi.

– Ditelo a me – disse – quando Milano bruciava ho fatto tre traslochi per il puro prezzo della benzina. Operai che avevano perso la casa, allo scalo Farini.

– Quelli non raccoglievano le donne incinte, nemmeno i feriti, per non sporcare i cuscini – dissi io.

– Cosa? – tuonò il conducente – lasciavano per strada dei bambini senza nessuno. Figli di cani. Per fortuna l’han perduta la loro guerra!

– Sei un compagno – urlò Mario [...].⁷²

I partigiani di Vigevani parlano una lingua a tratti violenta e sprezzante:

Baldi ordinò di nascondersi e guardò col canocchiale.

– Tedeschi – disse senza voltarsi.

Fu come quando il leone entra nel circo ruggendo, dopo che i facchini hanno spazzato la pula, e i fanciulli si nascondono contro il fianco della madre. Rimanemmo non meno pietrificati e forse fu quello l’unico momento in cui, per tutti, la paura vinse l’odio e ogni altro sentimento.

– Maledetti – sibilò Bruno.

– *Tuderi* dell’inferno – scagliò Mario. [...]

– Sono S.S. – dissi dopo aver guardato attraverso le lenti.

– Provo a tirare col *Walter*.

[...] In quel momento i due colpi partirono. [...]

Bruno corse a disarmarli. Tornò indietro con due moschetti corti, due parabellum e le buste delle munizioni.

– Che vadano a farsi fottere – disse.⁷³

Le carte d’archivio testimoniano che questa tipologia di parlato è assegnata dall’autore ai suoi personaggi sin dalle prime stesure del testo (cfr. appendice 1, tabella 2). È questo, dunque, uno dei primi elementi assunti da Vigevani per dare concreta realizzazione alla propria idea di un romanzo con alla base ragioni di polemica politica. In questo modo, dunque, lo scrittore avrebbe inteso connotare i personaggi, e così la loro storia, secondo il fervore delle passioni civili e della lotta politica. Vigevani avrebbe per questa via cercato di fare dei propri personaggi dei “compagni”, parafrasando le parole di Mario che – nel brano citato

⁷² Ivi, p. 47.

⁷³ Ivi, pp. 146-148.

da p. 47 del romanzo – riconosce nel conducente un proprio alleato politico, proprio sulla base del linguaggio violentemente polemico che costui usa nell'invettiva contro i «cani con le Asture». In alcuni punti del testo, tale tendenza di caratterizzazione dei personaggi appare particolarmente marcata, persino esibita. Vigevani sembrerebbe, nel complesso, aver conferito al proprio romanzo la sua coloritura politica in maniera non spontanea, naturale, caricandone le tinte in modo quasi artificiale. È quanto, d'altra parte, ravvisano i critici del romanzo. Lo dice Fortini, proprio a proposito del linguaggio assegnato dall'autore ai personaggi: «vi vedi dentro una qualche intenzione feroce, un gesto un po' troppo evidente e volontario».⁷⁴ Simile è l'osservazione di Arturo Tofanelli:

Forse nuoce a una più completa spontaneità e sincerità dei personaggi e ad una più originale composizione dell'ambiente il dialogo, non sempre di eccezionale qualità, non sempre capace di liberarsi dal sospetto dell'artificio: qualche volta si sente in Tullio Righi una giacca troppo stretta che gli impedisce liberi e larghi i movimenti.

Non altrettanto potremmo dire di certi suoi tocchi capaci d'illuminare di colpo un paesaggio e di farcelo sentire. Come sempre puntuale e precisa è la sua parola, appoggiata, si capisce subito, all'istinto e all'accortezza di uno scrittore padrone di mezzi indiscutibili.⁷⁵

Tofanelli riconduce dunque tale difetto del testo all'atteggiamento autoriale di fondo e alle sue intenzioni a proposito del romanzo. Vigevani indosserebbe qui una «giacca troppo stretta»: autoimponendosi le vesti di scrittore politico, in un certo senso partigiano, egli svilupperebbe nuclei narrativi per lui non del tutto congeniali, e soprattutto cercherebbe per la propria scrittura un'intonazione secca, aspra e violenta troppo diversa da quella sua abituale, finendo per suscitare «il sospetto dell'artificio». La sua scrittura sarebbe, in questa circostanza, impedita nei «liberi e larghi movimenti» concessi dal suo originario modello di narrativa, che pure traspaiono nel testo proprio nelle scene paesaggistiche – e, si potrebbe

⁷⁴ Fortini sviluppa anche questa osservazione nel senso di una lettura integralmente politica del romanzo, concludendo che i personaggi «hanno un che di troppo rivoltato, d'improvvisato e primitivo nel loro rivoluzionarismo, proprio come il gergo che adoperano. Dietro l'operaio partigiano il lettore scorge, più che non voglia scorgerlo l'autore, il vecchio fondo anarchico italiano; e così dietro la "sprezzatura" della sua prosa, affiora la muscolatura di certi scrittori e moralisti dell'atra guerra, lacerati tra l'assoluto capitalistico e la dialettica marxista: Jahier Slataper – e persino Soffici. Di questa contraddizione la pupilla è Tullio Righi, che dice "io", nel libro».

⁷⁵ A. T. – A. TOFANELLI, recensione di *I compagni di settembre*, cit.

aggiungere, di intima riflessione dei personaggi – dove egli si dimostra più a suo agio, rivelando la propria vera matrice letteraria, e guadagnando l'apprezzamento di chi ha condiviso i passi d'avvio del suo percorso di scrittore. Come si è visto, è il caso di Giansiro Ferrata, che – probabilmente sulla base di quanto si è ora osservato – giudica questo romanzo «molto “intellettualistico”, e privo d'espressione reale; molto decorativo, per dirla in un modo solito». Ferrata osserva: «Non si capisce perché i personaggi parlino come parlano e quando sono più “semplici”, risultano più astratti. [...] Qui la spontaneità è superficiale, mentre è intimo l'impaccio, l'imbarazzo di chi lavora per un puro mestiere e lo vuole definire alla meglio». Proprio nel tentativo di diluire gli elementi dell'alta e raffinata letteratura, per cercare le movenze di una narrativa che risultasse polemicamente spregiudicata, Vigevani sarebbe incorso nell'artificio: nelle pagine e nei dialoghi, che nelle sue intenzioni dovrebbero rivelarsi più spontanei e genuini, sarebbe invece visibile il «mestiere» di una costruzione di natura intellettuale e letteraria.⁷⁶

Per tutto questo, secondo Ferrata, in *I compagni di settembre* «l'artista e l'uomo di parte [sarebbero] ugualmente fervidi, ma talvolta allontanati l'uno dall'altro». Così “il più solariano” dei critici del romanzo. Anche Tofanelli – il quale pur riconosce, nella narrazione, un «equilibrio» tra la «materia brutta» e il «dato lirico» – accenna, come si è visto, al duplice aspetto del romanzo: troppo ostentata caratterizzazione dei dialoghi da un lato, miglior qualità nelle pause paesaggistiche dall'altro. Che nell'equilibrio tra la misura letteraria e le ragioni politiche stia il punto critico di *I compagni di settembre* è un fatto testimoniato anche dalla recensione di Comencini, il quale – da una prospettiva diversa, e del tutto favorevole ai prodotti di un'arte che esca dal proprio isolamento dalla realtà

⁷⁶ Il giudizio di Ferrata sembra del tutto in linea con quello che, a pochi anni di distanza, egli stesso formulerà, interpellato sulla questione del neorealismo: «“Il Vittorini di *Conversazione in Sicilia*, il Moravia degli *Indifferenti* furono estremamente più efficaci anche nell'influenza morale dei cosiddetti neorealisti. La realtà interpretata può essere tutto, la realtà fotografata, anche su un “cliché” storico-politico, è sempre falsa per uno scrittore. Il suo controllo critico è appunto interpretazione continua: in un misto di consensi e di dissensi anche feroci, qualche volta. Da Balzac a Dostoevskij, da Giovanni Verga a Franz Kafka [...]”» (queste parole di Ferrata sono riportate nell'*Inchiesta sul neorealismo*, a cura di C. BO, Edizioni Radio italiana, 1951, p. 112).

–⁷⁷ rimprovera all'autore un qualche «ritorno di compiacimenti letterari». Unendo a queste voci quella di Fortini, si conferma il fatto che il caso di *I compagni di settembre* rappresenta un'occasione privilegiata per sondare le dinamiche, in quei mesi già in corso nel mondo culturale, che negli anni successivi porteranno all'apertura della stagione neorealista, e dei relativi dibattiti intorno alle forme artistiche che rappresentano la realtà storica e con un dichiarato intento civile e politico. Da un punto di vista più specificamente letterario, inoltre, dal caso di Vigevani si potrebbero trarre alcune osservazioni sulle modalità in cui tali materiali narrativi, e tali istanze, si innestano sul modello di narrativa derivato dalla spinta solariana verso il romanzo, che, d'altra parte, molti studiosi indicano

⁷⁷ Nella sua recensione, Comencini amplia il discorso dal romanzo di Vigevani ai temi della letteratura e dell'arte in generale, affrancate da una condizione di assoluta autonomia. Anche questo articolo, come gli altri citati in queste pagine, potrebbe essere letto come una successione di appunti per certi versi programmatici del suo autore, sollecitato dalla lettura di *I compagni di settembre*: «L'arte, a forza di dover essere soltanto arte, finisce per non essere più nulla. La mentalità che giudica a questo modo delle cose italiane perpetua un pregiudizio errato, che negli ultimi anni s'era andato sempre più generalizzando, fondato sul presupposto che l'ingegno italiano sia ricco, ma freddo, grande, ma lontano dalla vita, sublima ma inumano, quando oggi, come svegliandosi da un lungo letargo, la cultura italiana vuole essere viva, anche se ancora balbuziente, accostarsi agli uomini anche se ancora non riesce ad afferrarli nella loro pienezza, umile, anche a costo di essere meno grande. E tutto questo non per programma, ma perché altro non è possibile, dopo le sofferenze che l'Italia ha attraversato. Il pregiudizio ancora oggi imperante non è che una facile generalizzazione di superficiali confronti. È facile trovarlo esatto paragonando l'800 italiano a quello francese, tenendo presente D'Annunzio e quello che seguì, cioè il fascismo, che obbligò la cultura che non volle asservirsi a un duro ripiegamento su se stessa, ad isolarsi dalla vita, che come vita non poteva esistere che in funzione antiordine prestabilito, antifascista, ripiegamento senza dubbio ricco d'ingegno in certi casi, ma che certamente, in senso assoluto, era un'abdicazione. / E questa abdicazione le fu abbastanza rimproverata durante tutto il ventennio, senonché oggi, divenuto abituale il difetto, si vorrebbe conservarlo come una caratteristica indispensabile, perché stupisce gli stranieri un improvviso volta faccia, e secca agli italiani ormai abituati a cercare all'estero le "emozioni" artistiche, vedersi improvvisamente oggetto di una letteratura, che prima li aveva lasciati tranquilli, costretta com'era a riempire di astratte avventure e belle frasi vuote i libri pubblicati. / Per tornare al racconto di Righi, si potrebbe dire che è come una primizia che improvvisamente rompe il ghiaccio. [...] Un libro sui partigiani? Non direi. Oggi sono molto di moda, lanciati soprattutto dal "maquis". Ma questo non è un libro sui partigiani. Infatti gli sforzi di quei pochi uomini falliscono, e sono costretti a riparare in Svizzera, e il loro eroismo è molto modesto, le loro avventure, sebbene tragiche, molto semplici, e i loro discorsi quasi frasi di bambini che apprendono a parlare. È questo il merito maggiore dell'autore: ha colto una situazione. Quelle giornate bruciate, l'attesa febbrile di cose incerte, tutto messo in dubbio [...]. Tutto questo è visto nel libro di Righi con colpi più o meno precisi. Talvolta appare come un improvviso ritorno di compiacimenti letterari, talvolta la freddezza nel descrivere rasenta una voluta indifferenza. Ma è il libro di un giovanissimo scrittore, e uno dei primi libri di una letteratura che rinasce. Che importa se localmente vi sono dei difetti, quando nell'insieme l'autore ha infilato coraggiosamente la via maestra e ha portato nelle pagine di un libro operai, contadini, vili e coraggiosi, santi e buffoni, gli italiani d'oggi insomma, e non quelli di una stratta Italia turistica? Mi è sembrato di gustare leggendolo un frutto fresco, appena colto, dopo tanti cibi conservati, da serra, ch'eravamo stati costretti a sorbire» (L. C. – L. COMENCINI, recensione di *I compagni di settembre*, cit.).

come una premessa necessaria alla stagione del realismo del dopoguerra.⁷⁸ Se i problemi, visibili in *I compagni di settembre*, di una mancata fusione tra l'anima letteraria e le ragioni politiche dello scrittore da un lato, e il suo ricorso a modalità espressive artificiali dall'altro, potrebbero riguardare il caso particolare di Vigevani, la tendenza – in questa tipologia di letteratura – a incorrere in alcuni «compiacimenti letterari» potrebbe essere un fenomeno non isolato, e riguardare alcuni degli scrittori cresciuti nell'atmosfera della letterarietà più eletta, e che poi si sono esercitati nella pratica della letteratura della realtà.

Infine, come anticipato, gli elementi testuali di *I compagni di settembre* permettono di interpretare ancora l'atteggiamento e la misura con cui Vigevani, in questa circostanza, abbandona la parola d'ordine dell'autonomia letteraria, e assume le vesti di scrittore politico. Come si è osservato, per lo scrittore milanese, la via per impegnare in questo senso la propria scrittura narrativa potrebbe aver in sostanza coinciso con la scelta di assumere come suo oggetto la rappresentazione della storia partigiana, dando spazio a personaggi appartenenti ai ceti popolari e a classi operaie. Facendo ciò, lo scrittore non dà segno di mettere in discussione, anche parzialmente, il proprio modello di narrativa: nonostante attorno al suo romanzo sorga un vero e proprio dibattito, egli non formula una propria riflessione intorno ai problemi dello sviluppo di una simile linea narrativa; d'altra parte, come si è visto, la fisionomia del testo romanzesco mostra evidenti i caratteri di parentale con un modello, primario per Vigevani, come quello di Bonsanti. Le ragioni politiche che lo scrittore pone alla base di *I compagni di settembre* stanno soprattutto nella coloritura di “ferocia” verbale, tanto esibita da rivelarsi artificiale. Come rivela la sua biografia, Vigevani – arrivato in Svizzera – si lascia investire dai fervori più esplicitamente antifascisti, accogliendo pure suggestioni socialiste, antiborghesi e persino rivoluzionarie. Per questo egli si propone di incarnare una figura di scrittore politico in un certo senso stereotipata, a sua volta “letteraria”: lo riconoscerebbe lo stesso Vigevani, quando, in seguito,

⁷⁸ Lia Fava Guzzetta propone l'idea di una continuità tra il modello solariano e l'affermazione del nuovo realismo: «La scoperta di Svevo, contemporaneamente a quella di Joyce, di Proust e della narrativa d'analisi, matura certamente in “Solaria” la sensibilità verso una narrazione realistica, psicoanalitica e memorialistica, che prepara un chiaro passaggio al Neorealismo» (L. FAVA GUZZETTA, «Solaria» e la narrativa italiana intorno al 1930, cit., p. 40). Bruno Falchetto, indica, tra gli altri fenomeni in atto negli anni Trenta, il ruolo di «Solaria» nella costruzione di «una piccola “civiltà del racconto”», in cui il realismo del dopoguerra affonda le proprie radici (B. FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 17; cfr. anche ivi, p. 7).

avendo preso le distanze da *I compagni di settembre* – soprattutto per ragioni di convinzione politica, ma anche per il repentino rientro all'interno dei confini di una idea di letteratura autonoma – ne parla come di «un libro un po' letterario, un po' avulso dalla realtà».

3. Taccuino rosso e La fidanzata: la via della favola apocalittica

Si è osservata l'assenza di una riflessione, da parte di Vigevani, sulla forma romanzesca, in seguito all'apertura della propria letteratura alla materia storica e politica. Piuttosto, un punto del testo di *I compagni di settembre* potrebbe essere letto come la cellula di una sorta di riflessione dell'autore sulla propria poetica:

Mi sembrò che quegli ultimi giorni fossero stati anni perchè, sebbene la signora mi piacesse assai, gli apprezzamenti intorno alla mia pittura mi lasciarono indifferente. Forse si dovrà dipingere in modo diverso, pensavo, più apertamente. Renato era sulla buona strada.⁷⁹

Il protagonista del romanzo – che, come si è detto, ha in sé molti caratteri autobiografici di Vigevani stesso – prende così coscienza del proprio cambiamento di prospettiva, maturato di fronte ai fatti della storia presente e in seguito ai giorni vissuti da partigiano, che egli ha trascorso con un'inedita percezione della tensione e del pericolo, e nei quali ha sperimentato il legame umano con i compagni (cementato anche sulla base delle passioni politiche di quel contesto). Tale cambiamento gli fa apparire superata la modalità di rappresentazione pittorica che, fino ad allora, egli ha praticato. Potrebbe essere questo, fuori dalla finzione narrativa, uno spunto di riflessione dell'autore sulla necessità di ripensare le modalità di rappresentazione del reale, la cui percezione appare ora profondamente influenzata dall'enormità dei fatti storici e dalle loro implicazioni nell'immaginario e nell'interiorità degli uomini. Righi, in particolare, riflette sulla possibilità di dipingere «più apertamente». Si potrebbe, in prima battuta, ipotizzare che da questo proposito sia derivata la scrittura dello stesso *I compagni di settembre*; in questo caso, «più apertamente» sarebbe da interpretare

⁷⁹ T. RIGHI, *I compagni di settembre*, cit., p. 90.

con il ricorso alla più diretta referenzialità, e con l'esplicitazione delle motivazioni politiche.⁸⁰ Il riferimento del personaggio a un preciso nome di pittore, «Renato», potrebbe però suggerire una diversa interpretazione. Vigevani potrebbe qui intendere l'amico Renato Guttuso, anch'egli legato al gruppo di «Corrente».⁸¹ Tale allusione lascerebbe dunque intendere il riferimento dell'autore a una modalità di rappresentazione alternativa a quella sino a quel momento praticata.

Potrebbero rafforzare questa seconda ipotesi alcuni elementi che caratterizzano una parte della produzione letteraria di Vigevani risalente agli anni della guerra, che comprende il gruppo dei testi pubblicati sull'«Avanti!» nel corso del 1945.⁸² Queste prose sono, in realtà, in maggioranza riconducibili alla stessa tipologia di scrittura che è visibile in *I compagni di settembre*. In esse si legge la cronaca di fatti come il rientro dello scrittore in Italia, le immagini della popolazione o dei profughi ancora in movimento all'altezza del Po, le reazioni popolari alla notizia della fine della guerra. La scrittura è improntata alla consueta elaborazione stilistica, a cui si uniscono sia la nota tendenza a creare immagini di tono lirico, sia l'attenzione per i dati intimi delle figure che popolano la scena.

Esaurite le formalità della dogana, peraltro assai superficiali, la prima nostra emozione fu di vedere il ponte sulla Tresa, là dove essa è per gettarsi nel lago. Il sole batteva diritto sull'asfalto; da parte svizzera, accanto a noi, stavano armati fanti di un cantone alemannico, aldilà, sotto un grande tricolore netto di stemmi, stava dietro un cancello un capannello di gente, e davanti due partigiani che imbracciavano il mitra. [...]

Quando fu il mio turno temetti il ridicolo di quella scena degli abbracci e dei battimani, e sperai che non si ripettesse. Ma poi, come misi il piede sopra il ponte, l'emozione di quel breve passaggio, che nella sua dolcezza mi parve lunghissimo, mi distrasse; mi sentivo leggero e alato, l'acqua chiara sui fianchi del ponte, al di là delle spallette, mi sembrò un tappeto di freschezza e oltre, la gente nera, confusa e

⁸⁰ Questa riflessione del protagonista Tullio Righi è, per di più, inserita in una più ampia riflessione di carattere sociale e politico: egli rimane indifferente ai complimenti di una donna appartenente a un gruppo di personaggi evidentemente connotati come alto-borghesi, i quali mantengono un atteggiamento ambiguo verso i fatti storici e, sottraendosi a una diretta presa di posizione, fuggono dall'Italia del dopo 8 settembre. Alla citazione qui riportata, segue questa frase: «Io disprezzavo quella gente, se non la signora con la quale avrei voluto... ma il tempo mancava» (*Ibidem*).

⁸¹ Il nome di Guttuso compare nella rassegna dei pittori amici citati dallo stesso Vigevani in A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., p. 13. A Guttuso, lo scrittore milanese dedicherà anche un articolo giornalistico: *Il giovane Guttuso*, in «Il Giornale», 11 gennaio 1990, p. 3.

⁸² ID., *Taccuino Rosso*, in «Avanti!», 3 maggio - 8 maggio 1945; *Incontri sul Po*, in «Avanti!», 17 maggio 1945; *Sapore della pace*, in «Avanti!», 21 giugno 1945; *Frontiera*, in «Avanti!», 1° luglio 1945.

vociante dietro il cancello, mentre in alto flottava sul pennone la grande bandiera, m'insinuò nell'animo un tale sentimento di gioia che avevo l'impressione che la testa mi girasse e fossi per compiere l'ultimo quadro di un sonno, prima di precipitare all'improvviso nei palpiti di un incubo magari terrificante, invece che di compiere una cosa tanto semplice quale quella di traversare un ponte.⁸³

In questi testi sono visibili anche motivi politici affini a quelli di *I compagni di settembre*.

Giunti in piazza e seduti all'osteria, fummo circondati da villeggianti e da gente del posto. E sebbene ci fosse ripetuto che erano stati sempre in accordo con il comitato locale, l'esserci accorti davvicino e rimirandoli che i due partigiani non eran tali, ma questurini cresimati con il bracciale di seta cruda, ci procurò una rude delusione. Presto, da altre osservazioni, ci convinchemmo che si trattava di un generale voltafaccia.

Ognuno infatti pretendeva di aver prestato la propria opera in questa o in quella azione, e non potendo credere a tutti si finì, forse con esagerata diffidenza, a non credere a nessuno. Fu più tardi soltanto che vedemmo veri partigiani, e leggemmo sulla carrozzeria dell'automobile che transitava veloce il nome di una divisione le cui gesta erano ben note.⁸⁴

Talvolta, da parte della voce narrante, la rappresentazione delle immagini di questa realtà, e anche l'espressione di tali motivi civili, sono condotte secondo un'intonazione elegiaca:

Sono deportati, operai e militari, che rientrano a piedi dalla Germania, dopo mesi e mesi di stenti: hanno visto dei compagni morire sotto le percosse delle S. S., o ammalarsi e spegnersi su un sudicio pagliericcio, senza cure e senza nutrimento. Par quasi impossibile che abbiano potuto, questi superstiti, compiere un così lungo cammino, dopo una vita durissima e feroce certo più di quanto sia possibile immaginare. I volti dei più sono patiti, altri chiusi, induriti dalle sofferenze: taluni addirittura sconvolti dalla fatica inumana. Ma un ostinato anelito, una allucinante brama di tornare e rivedere i familiari e le case li spinge, e li ha sostenuti durante la via. Uno, piccolo e bruno, con la pelle ricotta dal sole e morsa dalla polvere, ci dice la sua meraviglia nel riaccostarsi ad una nuova Italia: ovunque essi hanno ricevuto fraterne accoglienze. Dalla frontiera del Tirolo in poi, su tutte le strade, il Comitato di Liberazione dell'Alta Italia ed i Comitati locali hanno approvato posti di ristoro. Ci leviamo di tasca le poche sigarette per il viaggio e le distribuiamo. Vorremmo avere qualcosa di più e far loro intendere che non è carità, ma spirito fraterno;

⁸³ ID., *Frontiera*, cit.

⁸⁴ *Ibidem*.

vorremmo dir loro che troveranno nelle case, sui campi, alle fabbriche, i posti che hanno dovuto lasciare e che l'immane compito della ricostruzione ha bisogno di questi italiani che sono tra i migliori, poichè in difficilissime e misere condizioni han sostenuto, al di là della loro propria, la dignità della patria.⁸⁵

Tutto ciò, non aggiunge elementi di particolare novità al quadro della narrativa di Vigevani in questi anni. *Taccuino rosso*, però – il più ampio e articolato di questi testi – pur non distanziandosi completamente dal modello degli altri, mostra soluzioni formali diverse e, per certi versi, anticipatrici delle tecniche adottate da Vigevani nel successivo romanzo *La fidanzata*. In *Taccuino Rosso* – che compare in due parti sull'«Avanti!» del 3 maggio e dell'8 maggio 1945, e in seguito è ripubblicato unitariamente nella rivista «Mercurio» –⁸⁶ sono raccontati in forma diaristica i fatti milanesi da domenica 29 aprile a domenica 6 maggio: l'ingresso a Milano delle truppe americane (tra la domenica e il lunedì), la festa del 1° maggio, la prima riorganizzazione della città. Il racconto è ancora sostanzialmente riconducibile alla tipologia di scrittura praticata da Vigevani nel suo romanzo di argomento resistenziale; la modalità diaristica, inoltre, agevola l'inserzione nel testo di commenti di taglio politico da parte della voce narrante. In alcune sequenze descrittive, in cui è rappresentata la Milano liberata, si notano però elementi diversi:

Domenica

La città è una città di pietra, di muri calcinati, di mattoni slabbrati: rosei come garofani stinti sul grigio delle macerie. Alle finestre sbarrate chiazze, virgole di nerofumo. Scheletri e moncherini d'alberi montano la guardia ai viali: sentinelle non più vegetali, ma fossili, sugli spiazzati brulli. È l'alba, rara e sperduta la gente: spossati e immobili in una ferrea rigidità i garibaldini che l'hanno liberata: ai crocicchi, con i mitragliatori imbracciati. Di pietra, così, per mesi, è stata Milano, e sorda, senza voce.

Nel descrivere lo spazio della città, la voce narrante lascia trasparire il proprio soggettivo coinvolgimento emotivo, che condiziona il suo punto di vista e, di conseguenza, il suo racconto. Tale spazio è, inizialmente, connotato nel segno

⁸⁵ ID., *Incontri sul Po*, cit.

⁸⁶ ID., *Taccuino Rosso*, cit., giovedì 3 maggio (le parti *Domenica*, *Lunedì*, *Martedì primo maggio*) - martedì 8 maggio 1945 (le parti *Venerdì*, *Sabato*, *Domenica*, comprese sotto il titolo *Gli ultimi giorni*); poi in «Mercurio», n° 16, a. II, 1945, pp. 357-363 (le parti sono intitolate: *Domenica*, *29 aprile*, *Lunedì*, *Martedì*, *primo maggio*, *Giovedì*, *Venerdì*, *Sabato*, *Domenica*).

della violenza e della morte, attraverso l'impiego delle similitudini e delle metafore: «città di pietra», «mattoni slabbrati: rosei come garofani stinti sul grigio delle macerie», «spiazzi brulli». Inoltre, con un doppio passaggio logico, gli alberi sono assimilati a soldati, ora ischeletriti e fossili. Agli occhi dei personaggi in scena – i cui dialoghi e pensieri sono introdotti nella narrazione in modo fluido, riportati in stile diretto libero –⁸⁷ compaiono progressivamente le immagini della città in questi giorni cruciali:

Andiamo, dice, ancora, l'amico. Sulla folla palpitano fazzoletti rossi; alle finestre pendono bandiere tricolori e bandiere rosse.

Il rosso è il colore nuovo della città: la pietra si anima, la piaga rimargina con quel sangue vivo dei fazzoletti e delle insegne. Il pomeriggio salgo su un'automobile, incontro gli Americani. Sui parafanghi stanno due garibaldini con la faccia cotta dal sole e dalla polvere, gli occhi vivaci; sulla bocca brunita dei mitragliatori sventolano due fazzoletti rossi. Alla periferia, sulla strada, la folla si assiepa. Quando passiamo salutano, levano il pugno. Ed io non penso più che al colore della mia città, che è rosso. Penso che la mia città non ha vissuto mai giornate come questa, dal quarantotto, forse: le *cinque giornate*. Mi viene all'orecchio, insistente, una parola: *La Comune*, un'altra: *La ceinture rouge*, la periferia di Parigi: *Passy, Saint-Cloud, Neully, La Villette*. Ora la cintura rossa è questa di Milano: Bullona, Bovisa, Sesto, Monza. I fazzoletti rossi sono qui. E donne uomini bambini sulle strade. Ormai la città è superata e annega con le pietre delle ultime fabbriche, delle ultime osterie, in un'onda di verde: godo a vedere il grano crescere bene, e mi sorprendo a pensare è tutto per noi: per quelle donne, quegli uomini, quei bambini. [...] la città in cui [*gli americani*] saranno accolti trionfalmente è una libera città, una nuova città, dove sulle pietre e le rovine sono nate bandiere rosse a migliaia, dove il sangue ha pagato il riscatto, e giustizia è stata fatta.

Si nota l'insistenza della voce narrante sul dato dell'onnipresenza del colore rosso, evidentemente richiamato anche per il suo valore simbolico politico.

⁸⁷ «Salgo, con un amico, a una terrazza: gli occhi di lui sono fissi in un lungo sonno, impietrito, che non può ancora abbattersi. Lo odo, mentre mi precede sulle scale, parlare come raccontasse a sé, ad uno spettro di sé: non ho mai dormito davvero, dice, cambiavo letto ogni notte. Venivano a cercarmi, vedevo questo, quello, avevo tanti recapiti, ho conosciuto donne, operai, contadini: uomini come non credevo ce ne fossero. Avete vinto, rispondo. Le parole cadono nel silenzio. E dalla terrazza la città intera appare: taciturna, con il cielo azzurro ed immobile sulla prospettiva dei tetti accasciati, dei tetti sventrati, dei tetti intatti. / Usciamo nella strada. Passano donne del popolo, vecchie con la rete nera della spesa; ci fermano, dicono: venite a vederli. La folla cresce ad ogni angolo. Raggiungiamo di nuovo il grande viale. Manipoli si muovono, in silenzio, verso la piazza tetra, al fondo, tra le bandiere che flottano in cielo repentinamente rincupito: cresce un vocio rotto, a scatti delirante. L'amico è scuro in volto. Dice: io ero su un tranvai, ci hanno fatto scendere e sfilare davanti ai compagni stesi a terra, nel sangue, quel giorno. I fascisti gettavano la cenere delle sigarette e sputavano sul loro volto».

Questo elemento si ingigantisce a livello della percezione del personaggio – «Con quel colore negli occhi mi addormento»⁸⁸ e, di conseguenza, finisce per condizionare la rappresentazione della città, che è soggettivamente descritta quasi come un unico scorrere di elementi rossi palpitanti, come «una marea che sale», «Milano, la rossa!»:

Martedì, primo maggio

Non amo le feste comandate: ma questa è spontanea allegrezza di popolo, e coincide con la festa della liberazione, la più bella di tutte. È l'alba, già lunghi cortei muovono verso il centro. Cortei rossi, animati. Fazzoletti e bandiere rosse posano macchie vivaci sulle tute turchine. Fiumane di popolo che canta, ancora esitando, le vecchie canzoni della rivoluzione: l'*Internazionale*, *Bandiera rossa*. Nei dintorni del Duomo è una marea che sale: non più uniforme, come al tempo degli uomini neri. Marea variopinta, marea di volti e pugni e sorrisi di donna, e diverse bandiere e quel colore che domina: già, Milano, la rossa!⁸⁹

La rappresentazione della realtà della storia risulta, in questo modo, molto filtrata dall'emotività e dalla soggettività della voce narrante (che corrisponde in questo caso a quella del protagonista). Come anticipato, questo fenomeno potrebbe essere indicato come la prima comparsa della tecnica di rappresentazione del reale praticata da Vigevani nella scrittura del successivo romanzo.

Nell'incipit di *La fidanzata*, pubblicato da Mondadori nel 1947, si manifesta tale modalità di rappresentazione (cfr. Alberto Vigevani, *La fidanzata*, Milano, Mondadori, 1947, pp. 9-11. Il testo è citato integralmente nell'appendice 2). In queste pagine lo spazio della storia è rappresentato in modo deformato, fino al punto di suggerire al lettore l'idea di un paesaggio apocalittico. Tale effetto è ottenuto dall'autore attraverso l'impiego di una voce narrante che guarda e interpreta, in questo modo, i dati visivi. Essa è, nel romanzo, eterodiegetica e onnisciente; in questo punto del testo, però, più che di voce narrante, si potrebbe parlare di un narratore, o di una figura fittizia di narratore, che non solo ha una posizione rispetto agli oggetti che vede e rappresenta («Di lassú»), ma che sembra

⁸⁸ «A sera, nel cortile d'una cascina: le ragazze sono intorno ai saldi giovanotti che sorvegliano gli accessi della città, e vogliono toccare le loro armi. Qualcuna veste di rosso. Con quel colore negli occhi mi addormento. Più tardi, nel buio, mi svegliano le detonazioni secche dei mitragliatori. Il silenzio della notte è risucchiato dai colpi, e la città si anima ad un tratto, con il suo lungo respiro d'insurrezione».

⁸⁹ Le citazioni sono tratte da ID., *Taccuino rosso*, in «Avanti!», cit.

anche dotato di una fisicità, che influenza e determina queste due azioni; lo si osserva in frasi come: «solchi larghi e profondi che a distanza *l'occhio* avvertiva, calcolate le proporzioni con l'aiuto d'un tronco o d'un muro, come non prodotti da vomero, ma da un furore implacabile e solo all'apparenza ordinato»; o in: «diminuendo la prospettiva *nel procedere all'interno* della terra così scalpellata di abrasioni e sconvolgimenti, pareva una pozzanghera senza fine». Secondo questa tecnica – che rappresenta la maggiore novità formale di *La fidanzata* – l'autore sottopone gran parte degli elementi della realtà rappresentata al filtro del punto di vista di uno dei personaggi. In questo modo la realtà è sempre percepita da un'individualità soggettiva, che la vive e la interpreta in base alle proprie caratteristiche intellettuali, e soprattutto al proprio stato interiore;⁹⁰ così si spiega, nelle pagine incipitarie e in molti punti del romanzo, il ricorrere di espressioni come: «da sembrare», «pareva», «all'apparenza», «somigliavano», «sembrava». All'inizio del racconto, dunque, la voce narrante vede, interpreta e rappresenta gli elementi paesaggistici secondo i motivi della violenza, della distruzione e della desolazione. La descrizione è orientata in questa direzione, in primo luogo, dal criterio di selezione della immagini rappresentate: si cita, ad esempio, la presenza dei topi, delle serpi e delle salamandre tra le rovine, che rendono l'idea di un'ambientazione “post-umana”, apocalittica, in cui questi animali prendono possesso dei luoghi un tempo teatro della vita quotidiana degli uomini. La connotazione della scena rappresentata nell'incipit è, in secondo luogo, ottenuta attraverso l'uso di commenti ai dati visuali, svolti anche attraverso la creazione di similitudini.⁹¹ Dallo sguardo, “apocalittico” e sconvolto dalla violenza, del

⁹⁰ Si fa qui ricorso agli strumenti forniti da Seymour Chatman nella sua distinzione tra punto di vista percettivo e punto di vista concettuale: il primo indica la posizione fisica dalla quale si pone il soggetto osservatore (o, in generale, recettore dei dati percettivi), con il secondo invece «ci si riferisce ai suoi atteggiamenti, al suo mondo concettuale, al suo modo di pensare, e alla maniera in cui fatti e impressioni vengono filtrati» (SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Nuova Pratiche Editrice, 1998, p. 160). La distinzione è ripresa e approfondita da Gianni Turchetta, secondo il presupposto che, in una narrazione, l'immagine del mondo è evidentemente orientata, prospettica, costituisce cioè un'interpretazione parziale della totalità del mondo» (GIANNI TURCHETTA, *Il punto di vista*, Roma - Bari, Laterza, 1999, p. 16). Conta qui soprattutto ricavare l'idea di un'immagine della realtà non neutra, ma filtrata soggettivamente, fino al grado estremo – raggiunto in *La fidanzata* – della deformazione.

⁹¹ Si prendano come esempi: «il paesaggio pareva un grande campo arato a solchi larghi e profondi che a distanza *l'occhio* avvertiva [...] non prodotti da vomero, ma da un furore implacabile e solo all'apparenza ordinato»; «paesaggio destinato, come quelli della luna che si vedono al cinematografo, a offrire l'illusione d'un mondo inabitabile»; «pareva una pozzanghera senza fine di fango asciutto, slabbrato dal sole»; «le zolle intatte somigliavano a zattere in miracoloso equilibrio su una banda di mare mosso»; «scorrendo come un immondo torrente la discesa».

narratore dipende, inoltre, l'ampia presenza di un lessico riconducibile al campo semantico del corpo umano corrotto e ferito: «rughe», «abrasioni», «slabbrato», «mordeva», «supporava», «piaga». L'elemento della luce del sole, che cade con violenza sul paesaggio, contribuisce infine a caratterizzare lo spazio ancora di più nel segno della violenza;⁹² la storia inizia dunque in tale atmosfera, che incombe in tutto il primo capitolo del romanzo, ambientato tra le rovine della città incendiata. Tra le pagine si incontrano espressioni e immagini quali: «il calore cuoceva i corpi che si scomponavano con un fetore dolciastro e acre»,⁹³ «al sole che stordiva la carreggiata, si vedeva luccicare sull'argine il radiatore di qualche autocarro rovesciato»,⁹⁴ «entro l'alone che cerchiava i suoi occhi riflesso dalla calce viva del paesaggio»,⁹⁵ «gli spalti di cemento riverberavano di lampi».⁹⁶

Questa ambiente – che ha su di sé, così vistosa, la cifra della violenza – è collocato in un luogo e in un tempo non precisati; essi, più che semplicemente indeterminati, appaiono, come si vedrà, assoluti.⁹⁷ Nel romanzo, inoltre, alle rappresentazioni dello spazio nel tempo diurno, si affiancano quelle del tempo notturno. Ne è un esempio la scena che precede la violenza di Raffaele sulla

⁹² Lo si nota in espressioni come: «fiammeggiare disperso e inflessibile del sole», «mattino che irrorava di fiamme le pietre», «raggi spioventi come rettili dal fogliame», «luce cruda che folgorava la finestra».

⁹³ Ivi, p. 11.

⁹⁴ Ivi, p. 14.

⁹⁵ Ivi, p. 17. Il riferimento alla calce viva si potrebbe spiegare con l'allusione alla proprietà bruciante di questo materiale.

⁹⁶ Ivi, p. 20.

⁹⁷ Alla valle e alla città che fanno da sfondo alla storia non è mai assegnato un nome; la loro collocazione geografica dovrebbe genericamente corrispondere al nord dell'Italia, secondo quanto si desume dal fatto che gli abitanti della città, rinata dalla distruzione, giudichino l'origine del protagonista Raffaele «straniera, siciliana», «meridionale» (ivi, p. 54). Non sono più precise le indicazioni cronologiche: la storia si svolge in un tempo di guerra, che è identificabile come quella ancora in corso all'avvio della scrittura del romanzo, per l'accento alla presenza di truppe militari americane e canadesi. Il romanzo è dunque genericamente ambientato in una città in un tempo di guerra: la storia, e soprattutto i suoi motivi di fondo (come la violenza, la disumanità dell'orrore), potrebbero assumere anche per questo – come si vedrà meglio in seguito – un valore generale, essendo riconducibili alla condizione di un'intero paese coinvolto nel conflitto, piuttosto che essere puntualmente circoscrivibili in un luogo e in un tempo precisi. Questa ipotesi sembra avvalorata dalla presenza della dedica «A una qualunque città del mio Paese» posta dall'autore (e non inserita nell'edizione Mondadori) in apertura del testo del romanzo in una delle sue redazioni dattiloscritte conservate nell'Archivio Vigevani (Carte professionali / Attività letteraria / La fidanzata, fasc. 8. Per la descrizione delle carte, cfr. appendice 2; la carta qui citata non è numerata, ed è con ogni probabilità da unire alla redazione B²).

fidanzata.⁹⁸ Qui lo spazio è rappresentato come misterioso, e in un certo senso magico.⁹⁹ A tali motivi rimanda ancora la voce narrante, nell'insistere sugli elementi della luna e della sua luce. «Fidanzata della luna»¹⁰⁰ è, nel corso del romanzo, il soprannome imposto alla protagonista, connotandola come un personaggio per certi versi misterioso, quasi fiabesco.¹⁰¹ Tale motivo “notturno” del romanzo doveva essere considerato di non secondaria importanza dallo stesso autore: tra le carte delle redazioni del romanzo precedenti alla pubblicazione, una, non numerata, reca il titolo «La fidanzata», seguito da quelle che possono essere considerate come alternative, previste dall'autore – «La fidanzata della luna» e «Nostalgia della luna» – e in seguito cancellate a matita.¹⁰²

⁹⁸ «La luna illuminava il pavimento e le pareti di fronte alla finestra, i mobili non si vedevano quasi, annegati in una luce fosforescente. L'uomo si affacciò e disse: / “Vieni a vedere”. / Essa mise il mento sul davanzale e fissò gli occhi al bosco inondato dalla luna. Leggere ombre scivolavano come rettili nella polvere che saliva il colle cingendolo d'una nube d'argento. Nel cielo qualche stella splendeva, alta, sugli ultimi rami degli ulivi che tagliavano al confine del colle l'alone opaco della luna. Ad un tratto si udì sgorgare il canto di un uccello, poi fischiarono i tordi. Il bosco si svegliava, si empiva di musica. del grande paesaggio arato e morso dal fuoco, tempestato di buche, non si vedeva nulla; stava dietro la villa, ne circondava i fianchi, ma la fanciulla era penetrata dal miracolo del bosco che inumidiva la luna, in cui la luna versava la metamorfosi della sua nostalgia; certo non ricordava più. / Rimasero in silenzio. Il tempo si perdeva nel canto e quando alla fine gli uccelli tacquero il tempo si fermò sui rami degli ultimi ulivi al confine del cielo. Ora la luce segnava il contorno dei colli lontani e brulli, le rughe delle pendici disboscate apparivano nette come cerchi sulla bocca d'un vulcano spento» (ivi, pp. 34-35).

⁹⁹ È in questo contesto che il protagonista Raffaele prende consapevolezza del fallimento del proprio progetto di una vita felice con la fidanzata: «La luna aveva trasformato le rovine in schegge di cristallo. La bellezza del paesaggio opprimeva, tra i colli non sorgeva un fremito e il cielo traspariva come un'immobile cupola alla luce d'un faro. Passeggiò sulla strada col sentimento d'aver perduta la recente gioia, l'unica della vita, che passava già nel ricordo; invidiò il sonno della ragazza, la immaginò dormire sotto la grande cupola come la notte fosse sorta intorno al suo respiro. Forse nella città non c'erano altri esseri umani: poteva andarsene, continuare la strada uscendo dalla notte non più sua. Un vago sgomento lo rendeva accorto nel cogliere dal più lieve fruscio un'ammonizione; camminava a capo chino. Il rumore del passo gli era molesto, la sua ombra tagliava le pietre candide, poi scivolava come una serpe nelle pozzanghere di latte e lui la seguiva affascinato: dietro veniva la eco del suo passo» (ivi, p. 37). Raffaele, secondo la propria prospettiva ormai definitivamente sconvolta, imputa questa situazione a una forma di magia. Anche per questo motivo, il tempo notturno è caratterizzato nel romanzo secondo tali caratteri: «L'angoscia lo assaliva, s'era sentito di nuovo vile davanti alla sua purezza, e stanco: avrebbe voluto conoscere il modo di diventare un compagno per lei, di rinfrescare la propria voce e stirar le rughe che gli segnavano il volto e sentiva come una ragnatela irretirlo in un silenzio disperato. Sapeva ch'era impossibile [...]. “Ora il bosco non è più mio” si diceva, “è divenuto uno dei suoi sogni e non mi dà più gioia, soltanto desiderio. L'ho portata qui perché fosse mia, lei come il bosco, guardarla vivere, e ora ogni cosa è sua.” Sentì, senza saperselo spiegare, d'essere tra la luna sul bosco e la fanciulla un testimoniao ripugnante, come i topi che la spaventavano o il cane incontrato il mattino. Ebbe timore che la città fosse rinata a sconfiggere la sua solitudine. / Dalla fanciulla alla finestra che guardava il bosco, penetrata dalla sua magia, la città risorgeva: con essa la gioia che sempre lo aveva offeso, cui era stato da sempre straniero» (ivi, pp. 35-36).

¹⁰⁰ Ivi, p. 55.

¹⁰¹ A tale connotazione fiabesca del personaggio contribuisce anche la sua identificazione col personaggio leggendario di Solimana: cfr. ivi, pp. 98 e seguenti.

¹⁰² Per la descrizione delle carte relative alla composizione di *La fidanzata*, cfr. appendice 2. La carta che si cita qui, come si evince dalla filigrana, appartiene a uno stadio avanzato del lavoro sul testo. Pertanto, l'idea di un titolo che facesse esplicito riferimento all'elemento lunare doveva essere mantenuta da Vigevani fino a una fase avanzata della scrittura del romanzo.

In una simile ambientazione, entrano in scena¹⁰³ i due protagonisti, gli unici del primo capitolo del romanzo. Raffaele compare già alla fine dell'incipit, individuato da attributi animaleschi: «la sua testa aggiustata al collo nudo e rugoso, carenata a foggia di scafandro, sembrava quella d'una testuggine, d'uno struzzo, col cranio senza quasi un capello». Questa caratterizzazione prosegue in tutto il romanzo,¹⁰⁴ ed è fissata all'inizio del secondo capitolo, quando gli abitanti della città, in ricostruzione dopo l'incendio, gli assegnano il soprannome di “corvo” e poi di “sciacallo”, in riferimento alla violenza commessa sulla ragazza orfana tra le rovine della propria casa.¹⁰⁵ Al personaggio della ragazza – il cui nome rimane ignoto – considerata da Raffaele come la propria fidanzata, sono invece assegnati nel romanzo attributi legati al mondo vegetale.¹⁰⁶ In questo modo, Raffaele incarna i tratti dell'animalità, della brutalità bestiale;¹⁰⁷ alla fidanzata sono invece assegnati gli attributi della delicatezza, della fragilità, e

¹⁰³ Nel primo capitolo del romanzo è riconoscibile qualche allusione alla messa in scena teatrale; la voce narrante accosta il personaggio di Raffaele a un attore nell'atto di recitare o di provare la propria parte: «[Raffaele] provava un certo piacere in quei movimenti macchinali, ma non si perdeva a risognare, ne correggeva l'inclinazione stirando il volto e le labbra, con una compunzione austera, come se recitasse»; «la bocca gli si aprì sul volto giallo come un fiore di porpora; a bassa voce disse: “Margherita”. Poi, con maggior forza, stirando le labbra: “Margherita!”. Non riusciva a trovare un tono carezzevole, per nulla allarmante. Nella voce vibrava ancora un'esitazione che la rendeva sospetta, quasi melliflua. / Rientrando nella stanza ripeté cautamente il nome, a voce assai bassa, e gli parve andasse» (ivi, p. 12 e 24). Come si vedrà questo atteggiamento di Raffaele sembra dipendere soprattutto dal fatto che egli reciti, di fronte a se stesso, una parte all'interno del copione che egli stesso immaginato per la propria nuova vita, dopo la distruzione della città. Questa sorta di recitazione si svolge all'interno del paesaggio in rovina, che appare in alcuni punti come una scenografia, tracciata secondo un disegno espressionisticamente deformato della realtà.

¹⁰⁴ Tra i possibili esempi, si segnalano: «piedi [...] come zampe d'uccello» (ivi, p. 17), «poteva da lontano parere una gallina» (*Ibidem*), «si sentiva vile, un ragno vicino alla farfalla» (ivi, p. 26), «abbassò vergognosamente [gli occhi] paragonandoli a quelli d'una vipera» (ivi, p. 27), «gli pareva d'essere un verme» (ivi, p. 28), «era come un insetto che si divincola nel miele» (ivi, p. 29), «senti [...] d'essere [...] come i topi che la spaventavano o il cane incontrato il mattino» (ivi, p. 36), «scivolava come una serpe» (ivi, p. 37), «si accorse intanto della sua mano grassa e grigia [...] e gli fece l'effetto d'un topo morto» (ivi, p. 38), «nudo verme sotto la luce cruda nel centro della sala» (ivi, p. 64), «sembrava uno di quei mastini che smarriscono il vigore in un sonno risentito» (ivi, p. 88), «cadde bocconi, guaiando dalla rabbia» (ivi, p. 148), «seguire il destino, morire come una bestia» (ivi, p. 171).

¹⁰⁵ «Ripeteva i diversi nomi che gli appioppavano, a bassa voce, fermandosi in mezzo alla strada, colpito da un'improvvisa amarezza: “Vecchio corvo, uccello del malaugurio”» (ivi, pp. 57-58). «“Di certo siete voi lo sciacallo che cercano”» (ivi, p. 65).

¹⁰⁶ «“si nutre della purezza come dell'acqua un loto che affiora”» (ivi, p. 26), «al colmo della carne pallida passava una vena azzurra, tortuosa come un ruscello su un prato tagliato» (ivi, pp. 27-28), «nel sonno le erano fioriti occhi e gesti di donna» (ivi, p. 29), «una vegetazione ardente risale le sue membra» (ivi, p. 71), «dall'incavo delle cosce smagrite saliva un'ombra, curva come una foglia piegata» (ivi, p. 79), «nella sua carne che si schiudeva non diversa da un albero che frema all'alito del vento, le foglie appena gemmate» (*Ibidem*), «trepida come un fuscello» (ivi, p. 100).

¹⁰⁷ Questa interpretazione potrebbe essere confermata dal fatto che anche i due soldati, autori della seconda e fatale violenza sulla ragazza, sono caratterizzati con attributi animaleschi: «L'altro rise ancora, mostrando i canini con una smorfia. [...] “Paura!” sillabò il piccolo, e messo di buon umore partì in una risata acuta che pareva un nitrito» (ivi, p. 130).

forse della passività, propri del regno vegetale. Ciò sancisce, come si vedrà, il loro allontanamento dalla sfera del controllo razionale e, forse, dalla piena umanità. I due personaggi, dunque, hanno fisionomie caratterizzate in modo estremo, quasi violento; essi – per ragioni intimamente legate alla sua psicologia nel caso di Raffaele, e a causa degli eventi subiti nel corso della storia nel caso della fidanzata – sono portatori di una prospettiva allucinata e sconvolta. Come anticipato, è secondo questi loro punti di vista che, nel romanzo, è rappresentata la realtà della storia. Come fa la voce narrante nell'incipit, così i due protagonisti vedono la realtà, in prima battuta dalla loro prospettiva fisica all'interno della scena:

Nel cortile d'una casa, attraverso la volta del portone, si scorgeva un balconcino di ferro e appesa a una corda una sottoveste rosa.¹⁰⁸

In alcuni casi, tale tecnica di narrazione, determina la presenza nel racconto di effetti di restringimento e allargamento del campo visivo, secondo una modalità che ricorda i procedimenti cinematografici:

L'uomo, inginocchiatosi, aveva deposto a terra la gabbia e guardava dormire la ragazza col volto preso nella luce che dalla porta fendeva in due strisce la seta del suo vestito, scorrendo a ventaglio sui mattoni del corridoio. Nel fondo, contro una porta, si vedevano i primi gradini d'una scala. La luce ritagliava il suo collo seguendo la piega del capo reclino e lasciava i capelli nell'ombra. La pelle dilatata nella striscia di sole mostrava i pori, e nelle grandi palpebre circondate da un segno bruno piccole vene azzurre trasalivano al suo respiro. La bocca, con le labbra sottili chiuse nella durezza del pianto, s'era rilasciata a un inatteso accenno di sorriso. O così faceva credere il riflesso entro la lacrima che scorreva tra la guancia e la curva del naso. [...]

Vide la gamba di lei irrorata di luce e la pelurie bionda contro il chiaro, il polpaccio tenero che s'arrotondava come un frutto, vide la propria mano lisciarlo ascoltandone la morbidezza. La mano s'era mossa per seguire l'immagine e carezzò lievemente la gamba. Dorme, non dirà nulla, dorme così bene che non dirà nulla. Pensò che magari era morta, o che sarebbe morta tra poco. Al colmo della carne pallida passava una vena azzurra, tortuosa come un ruscello su un prato tagliato. Il sangue correva chiaro e fragile che certamente non è morta, perché quello era sangue di sorgente. Alla sorgente era giunto, della purezza di lei e avrebbe dovuto

¹⁰⁸ Ivi, p. 17.

far penitenza della sua viltà, senonché l'usignolo si agitò nella gabbia e frullò le ali come stesse per cantare.¹⁰⁹

Da ciò risulta molto accresciuta, per le dinamiche del racconto, l'importanza dello sguardo dei personaggi: soprattutto nel primo capitolo – come l'incipit potrebbe, d'altra parte, dichiarare – *La fidanzata* potrebbe essere per questo definito come un romanzo marcatamente visuale. Alla prospettiva fisica e percettiva dei personaggi, è congiunto il loro punto di vista concettuale.

Allo sbocco della strada, tra due case diroccate, si lanciava a cavallo della ferrovia una passerella di ferro. Oltre la trincea il cielo turchino si perdeva sulle colline brulle; gli spalti di cemento riverberavano di lampi. Il treno non sarebbe passato, sotto il ponte, col frastuono di ferraglia, che rimbombava in tutte le case del viale. In fondo, dove sbucava la trincea, un gruppo di fili ad alta tensione pendeva tra i pali, formando coi nodi e le volute una sagoma di cavalluccio impennato. Venti metri più in là, sulla destra, una piccola casa era per metà crollata. Ne restava uno spicchio sopra la terrazza incolume circondata da un cancelletto; ci si arrivava da una scala sulla strada. L'uomo salì i primi gradini e chiamò.¹¹⁰

Un'immagine come quella del gruppo di fili che, per la loro disposizione, sembrano un «cavalluccio» impennato, presuppone appunto la presenza di un soggetto osservatore che la elabori mentalmente a partire dai propri dati sensoriali; da questo procedimento, deriva in tutto il testo del romanzo una rappresentazione soggettiva della realtà. A ciò si lega l'elemento di un giudizio, altrettanto soggettivo e persino emotivo, sulla realtà della storia; gli oggetti, i fatti, i personaggi sono per questo rappresentati, di norma, in chiave positiva o negativa. Nel brano citato, ad esempio, si legge: «Il treno non sarebbe passato, sotto il ponte». La narrazione passa qui nella modalità dello stile indiretto libero: si tratta della consapevolezza di Raffaele del fatto che il treno non sarebbe passato, «col *frastuono* di ferraglia». Il sostantivo 'frastuono', che ha una connotazione negativa, dipende dal punto di vista del personaggio, e in ultima analisi della sua condizione interiore; egli, che nella città viva e popolata viveva da escluso e rifiutato, mal tollerando le persone, è ora in uno stato di allucinata beatitudine, tra le rovine della città deserta: se ne sente padrone, e crede di potervi

¹⁰⁹ Ivi, pp. 25-28.

¹¹⁰ Ivi, p. 21.

realizzare il proprio delirante progetto di una vita finalmente felice, insieme alla ragazza, alla quale assegna in questo copione il ruolo di propria fidanzata.¹¹¹ Per questo motivo, dal punto di vista di Raffaele, ogni elemento legato alla distruzione e all'abbandono della città è percepito positivamente, mentre ogni elemento che ricorda l'attività e la vita passata degli abitanti (come il passaggio del treno) si colora di una sfumatura negativa.

Nel cortile era rovinata un'altra casa: tra i detriti qualche mattone mostrava la polpa rosea. Un tanfo come di fiori vizzi saturava l'aria. Salì le scale tenendo un fazzoletto premuto sulle narici; metteva i piedi con prudenza staccandoli a tempo uno dietro l'altro. Piacevolmente le scarpette di vernice scricchiolavano sui gradini che suonavano nel vuoto.¹¹²

¹¹¹ È da questo disegno di Raffaele che si generano i fatti della storia (la violenza sulla ragazza alla fine del primo capitolo e tutto ciò che ne consegue nei capitoli successivi), la quale, anche per questo verso, ha alla sua base il motivo della follia. Il piano concepito del personaggio – di poter costruire dopo l'incendio della città una vita a propria misura, che lo ripaghi dei rifiuti e delle delusioni precedenti – è legato a uno stato mentale alterato: «La città venne distrutta a bocconi e il sopravvivere, dopo ogni prova, e l'arricchirsi ancora d'emozioni e esperienze, avevano eccitato nell'uomo il sentimento d'una grazia; in altri tempi, di fronte alla contentezza altrui e alla propria miseria, aveva creduto in una maledizione che dalla nascita non gli lasciasse requie. / L'ultimo incendio, avvenuto quando un gran numero di incendi parziali avevano già divorato nell'interno le case, lo portò al culmine dell'esperienza del miracolo. Divampato il mattino in cui gli abitanti avevano deciso l'abbandono della città sotto la tempesta crescente delle granate, nacque da un equivoco e forse da un triste scherzo di qualche soldato. Lo sgombero ebbe luogo in un silenzio lugubre, rotto da crolli, tra i pianti delle donne e dei bimbi, lo scoppiettio del fuoco sulle travi delle stalle. Sorpreso dalle fiamme in strada, era corso traversando quartieri devastati e cortine furiose in cui volavano braci ardenti, fino alla villa. Da un terrazzino scoperto sopra il tetto assistette all'ultimo guizzo dell'agonia cui aveva partecipato compiendo però un cammino inverso, che l'aveva fatto rinascere. L'odio che la città, con la sua gioia volgare e festiva e gli abitanti che lo umiliavano con la loro allegrezza, lo sprezzo che nutrivano per lui: quasi che la sua umiltà, qualcosa di vile nella sua natura, lo avessero messo ai margini del loro mondo: era andato lentamente appagandosi, e s'era sciolto quel giorno di fronte allo spettacolo dell'incendio. / Ora, pure nell'apprensione che la vita un giorno o l'altro dovesse riprendere, rianimando col ritorno dei fuggiaschi e di truppe le rovine, la strada addormentata nel sole gli faceva l'affetto scorante d'una carogna di serpe che si dissecca. Di tanto in tanto, monotone, le granate deviavano scoppiando non più sulla città, ma lungo il rettilineo: ravvivandolo a un tratto, come in un fiume asciutto il tonfo d'una scatola» (ivi, p. 16). Raffaele agisce dunque con una calma e una naturalezza che, agli occhi del lettore, stridono con lo scenario di desolata distruzione in cui in realtà si trova: egli concepisce come un «appuntamento» galante (ivi, p. 24), con colei che reputa la propria fidanzata, quello che in sostanza è l'adescamento della ragazza, orfana e abbandonata tra le rovine della propria casa. Egli dunque recita (cfr. ivi, pp. 12 e 24) questa parte di fronte a se stesso. Nel momento decisivo, quello della consegna dell'anello, la ragazza schernisce Raffaele, uscendo dal copione che egli aveva pensato per lei: «Essa rise forte buttando indietro i capelli e il vento che li rischiarava le scivolò dalla fronte. Supina sulla sponda del letto continuò a ridere colla gola candida palpitante. / "Il mio fidanzato!" esclamò, indicandolo col dito scosso dal tremito che s'era impadronito della sue spalle e le scrollava» (ivi, p. 37). L'uomo si sente così smascherato, scippato del proprio piano di una vita felice: dopo la passeggiata notturna, in cui è in balia dei sentimenti contrastanti della sua sconfitta (roso anche dal dubbio che la stessa presenza della ragazza possa rompere l'incantesimo della sua solitudine), preso dal completo furore, compie la violenza sulla ragazza.

¹¹² Ivi, p. 17. In alcuni punti la voce narrante spiega direttamente questi caratteri della prospettiva di Raffaele: «Era l'amore che prendeva il posto dell'odio nel suo cuore e si rivolgeva ai resti di ciò che l'aveva umiliato, e gli parevan più belli del loro splendore, suoi mentre un tempo erano stati ostili, irraggiungibili persino col pensiero» (ivi, p. 19).

Lo scricchiolio delle scarpe, che si percepisce nel vuoto fisico delle case abbattute e dell'assenza di ogni altro essere umano, è percepito «piacevolmente» da Raffaele. Al contrario, il rumore degli autocarri – che assume, come si vedrà, un valore quasi simbolico della presenza e dell'attività umana della città – è per lui, anche nel ricordo, un «frastuono» negativo:

La maestra apparì sollevata sul dorso dei colli e sopra le rovine. A vederla, senza udire il solito frastuono degli autocarri o scorgere la nube gialla che disegnava la traccia delle colonne fino al limite dell'orizzonte su cui talora la polvere rappresa conteneva, come una sbarra librata tra cielo e terra, la caligine del tramonto, l'uomo fu ripreso dallo stupore che lo inclinava a risognare il passato.¹¹³

La fidanzata, rimasta abbandonata in città e orfana dopo il crollo della casa, ha una prospettiva opposta a quella di Raffaele.¹¹⁴ L'opposizione dei due punti di vista appare ancora più marcata per il fatto che i due personaggi, come si è visto, sono in una condizione di estrema eccitazione, che progressivamente si avvicina al delirio: Raffaele, sfruttando l'occasione della città deserta e distrutta, agisce furiosamente pur di raggiungere quella che egli identifica come la condizione di felicità completa; la fidanzata è sconvolta per le perdite subite, e per la violenza che sta subendo. Tale distorsione prospettica si riverbera nel testo, emergendo proprio a livello della modalità di rappresentazione della realtà, che è condotta secondo i loro punti di vista. Punto culminante di questo processo è, alla fine del primo capitolo, la scena della violenza che la fidanzata subisce da parte di Raffaele:

Il rumore infittiva, sonoro e strepitante. Dal Sud salivano gli autocarri e con loro sarebbe tornata la vita tra i colli, a brulicare tra le case; essa infine lo avrebbe sommerso di nuovo, togliendogli la solitudine: tutto gli avrebbero tolto, di ciò ch'era stata la sua gioia. Ora i mostri passavano al di sopra del bosco e lo schiacciavano. Lo schiamazzo dei motori cresceva, scuotendo i muri della villa, scrollando dagli ulivi i corpi fragili degli uccelli nel sonno, sazi di canto. All'uomo pareva che gli autocarri l'accecassero nel polverone misto a ghiaia, come entro una torbida nuvola.

La ragazza, immobile, le mani aperte, pronte a respingerlo, stava in ascolto e lo fissava con negli occhi l'ossessione della paura, come il primo giorno.

¹¹³ Ivi, p. 13.

¹¹⁴ «“Tu aspetti gli autocarri” disse l'uomo con tristezza “eppure è meglio assai che qui rimanga la pace”» (ivi, p. 30).

Il ritmo della narrazione di questa scena – che sembra una di quelle in cui sono ottenuti i risultati migliori dalla tecnica di rappresentazione praticata da Vigevani in *La fidanzata* – si accelera progressivamente, in accordo col crescente furore di Raffaele, il quale, accorgendosi dell’arrivo degli autocarri e del conseguente ritorno degli uomini in città («sarebbe tornata la villa tra i colli, a *brulicare* tra le case»), vede crollare il proprio progetto di nuova vita. Tale accelerazione risulta sottolineata dalla ripetizione, ossessiva, della domanda «Come ti chiami?», e dall’inserzione, in stile indiretto libero, del pensiero di Raffaele, che, ormai privo di ogni lucidità, prevede il precipitare della situazione.

«Come ti chiami?» urlò.

La ragazza aprì la bocca e le sue labbra formarono due sillabe, ma non le udì. La notte intera crepitava, pulsava, frastornata dagli scoppi di mille motori.

«Come ti chiami?» urlò l’uomo configgendo le unghie nella stoffa della coperta. Ora avrebbe dovuto nascondersi, cacciato come un cane dal bosco e dalla villa: e la perdeva, la fanciulla, anzi era colpa sua. Lei aveva trascinato la vita con sé e fatto capire al bosco e alla luna, colla sua ripugnanza, che mostro era lui. Gli autocarri venivano perché li aveva invocati lei: del resto aveva perduto ogni cosa quella notte. nemmeno il nome, poteva sapere, di lei che tutto gli aveva preso.

Essa ripeté ancora le due sillabe, ma lui non sentiva. Come quando parlava all’usignolo, che apriva e chiudeva la bocca, e non si udiva il suono. Le sue labbra si muovevano senza stancarsi, afone nel pronunciare le due sillabe e la stanza pullulava di quell’unico moto, che ci propalava nel buio, facendolo oscillare in una vertigine lenta, irrimediabile.

La bocca di lei si richiuse in un sorriso di pietà per lui, o di gioia per gli autocarri che avrebbero sospinto la morte lontano, davanti a loro. L’urlo dei motori scuoteva la casa con un’implacabile allegria. Vacillando, l’uomo di issò sul letto, strisciò verso di lei rannicchiata contro il muro e cominciò a baciarla sugli occhi e sul collo.

Le puerili parole di odio che essa gridava non s’udivano nemmeno. L’uno dopo l’altro gli autocarri rotolavano nella notte verso il Nord, spazzando coi fari il nome sbiadito della città.¹¹⁵

Dal punto di vista di Raffaele gli autocarri sono dunque «mostri», e lo «schiamazzo dei motori» squarcia la pace della valle deserta: «la notte intera crepitava, pulsava, frastornata dagli scoppi di mille motori»;¹¹⁶ all’opposto,

¹¹⁵ Ivi, pp. 40-42.

¹¹⁶ Ugualmente, il balbettio della ragazza spaventata e incapace di parlare, appare agli occhi di Raffaele in modo deformato, come un rumore terribile: «la stanza pullulava di quell’unico moto, che si propalava nel buio, facendolo oscillare in una vertigine lenta, irrimediabile».

attraverso il filtro del punto di vista della ragazza, il rumore dei motori è un «urlo», che «scuoteva la casa con un'implacabile allegria».

In *La fidanzata* è così raccontata una storia, costituita dalla successione di azioni e di fatti. Anche se non più oggetto esclusivo della narrazione, alla maniera di *Erba d'infanzia*, la dimensione interiore dei personaggi ha comunque una posizione di primaria importanza nel romanzo: da essa dipende il loro punto di vista e, di conseguenza, la modalità di rappresentazione della realtà, secondo il meccanismo descritto. Sulla base della condizione intima dei protagonisti, Vigevani compone un romanzo che si potrebbe definire della visualità deformata, e che si differenzia dall'assorta contemplazione e dalla più marcata referenzialità dei due precedenti. Dal punto di vista delle tecniche del racconto, nel primo capitolo di *La fidanzata*, come si è visto, questo procedimento è attuato dall'autore soprattutto ponendo il filtro del punto di vista dei personaggi sulla narrazione. La quale, nel complesso, è dominata da atmosfere di violenza e di follia. Tale effetto è sostanzialmente mantenuto in tutto il romanzo; ma, a partire dal secondo capitolo, deriva da un procedimento in parte diverso. Si osserva, da questo punto, l'aumento delle parti di testo dedicate alla rappresentazione dei pensieri dei personaggi in preda a una crescente follia, dei loro sogni e dei loro deliri; ciò contribuisce al mantenimento in tutta la storia di un'atmosfera allucinata. Tali elementi sono inseriti nel racconto sia in stile indiretto, sia in stile diretto; talvolta, come si vedrà in alcuni esempi, ci sono in una stessa scena passaggi immediati dall'uno all'altro stile: i pensieri e le visioni dei personaggi si mescolano in questo modo al racconto in maniera fluida, aumentando l'effetto generale di angoscia e distorsione della realtà. Le redazioni del romanzo precedenti alla sua pubblicazione rivelano che forse – a giudicare dalla norma, visibile nelle carte, impiegata dall'autore durante la scrittura – questo fenomeno avrebbe dovuto essere ancora più esteso. Nelle parti di racconto in cui le parole pronunciate dai personaggi sono inserite in stile diretto, Vigevani impiega gli opportuni segni tipografici per legarle al resto della narrazione; il testo dell'edizione riporta questa soluzione. Invece, nelle parti di racconto in cui sono inseriti i pensieri dei personaggi, resi ancora in stile diretto, l'autore non impiega, nei dattiloscritti, segni tipografici di legatura. Il pensiero dei personaggi compare

dunque in queste redazioni del testo in stile diretto libero; soltanto, in alcuni casi, le parole riconducibili al pensiero sono introdotte da formule come ‘pensava’, senza l’impiego delle virgolette. In queste redazioni del romanzo, dunque, i pensieri, le visioni, e anche le allucinazioni e i sogni dei personaggi si inseriscono all’interno della narrazione in maniera ancora più fluida rispetto a quanto avviene nel testo dell’edizione. Qui, infatti, sono di norma aggiunte le virgolette. Non sono conservate le bozze del libro, e non è pertanto possibile attribuire l’origine di tale cambiamento alla volontà dell’autore o piuttosto alla norma redazionali mondadoriana.

Come si è detto, la grande presenza di pensieri, sogni, allucinazione – in sostanza, delle rappresentazioni della dimensione interiore dei personaggi – contribuisce dal secondo capitolo al mantenimento dell’atmosfera di generale angoscia per il corso di tutta la storia, la quale, in realtà, si svolge ora in uno spazio (quello della città risorta e ripopolata) che non ha più in se stesso attributi apocalittici. È significativo, per questo, il fatto che il secondo capitolo si apre con una storia di nuovo incipit, corrispondente rovesciato di quello del primo capitolo:

In poco meno d’un anno la valle aveva medicato le ferite. I contadini, fuggiti per salvare il bestiame eran tornati dai monti. Sui colli si stendevano campi mietuti rigati da muriccioli, da scoli scavati di fresco. I vigneti mostravano file di pampini spruzzati di zolfo. Le cicatrici rimarginavano le labbra con terra rimossa, o sassi stemperati negli acquazzoni. Sopra le buche tonde delle granate veniva sù un’erba magra, una pelurie; drenaggi di sabbia usciti sotto le falde screpolate dal caldo livellavano il terreno. Sparse nella campagna, rovine sul punto di farsi assorbire dalla vegetazione assumevano figure bizzarre. Dalle finestre scalpellate, entravano lembi di cielo, tra gracili colonne di mattoni; i muri nuovi gonfiavano l’intonaco; nocchiuti e agili i rampicanti si divincolavano dalle fessure come serpi, sgretolando il cemento. Gli scantinati scoprivano antri umidi, foderati di muschio e pullulanti d’insetti, che alitavano un fetore di fungo.

La prima frase, con il riferimento alle ferite della valle, richiama l’attacco del romanzo, e il motivo, lì presente, del paesaggio come corpo corrotto; questo nuovo quadro paesaggistico appare invece impostato sul tema della ferita in via di guarigione: «la valle aveva medicato le ferite», «Le cicatrici rimarginavano le labbra con terra rimossa», «le case, ripulite dai roditori con fuochi di pece, avevan cicatrizzato gli sfregi». Per quanto il contesto porti ancora evidenti le tracce della

distruzione, e la rinascita della città sia lenta e provvisoria, si affaccia nel testo la presenza umana: «I contadini, fuggiti per salvare il bestiame eran tornati dai monti», «Gli autocarri rallentavano nella curva dove fiammeggiava il nome della città», «giovanette dai capelli di stoppa passavano da un giardino all'altro ridendo a scatti». ¹¹⁷ Lo spazio della storia perde così i suoi caratteri più spettrali, lunari, da scenario apocalittico, e mostra ora i segni delle presenze vitali: «Sui colli si stendevano campi mietuti rigati da muriccioli, da scoli scavati di fresco», «I vigneti mostravano file di pampini spruzzati di zolfo», «Sopra le buche tonde delle granate veniva sù un'erba magra, una pelurie», «Dopo stagioni di siccità bracci d'acqua celeste tagliavano a fette le golene del torrente». Dall'inizio del secondo capitolo, dunque, i due personaggi non sono più figure inumane che agiscono in uno scenario apocalittico, spettrale e irreale; la loro storia si mescola ora a quella di altri personaggi, e si sviluppa in rapporto ai fatti che accadono dopo la rinascita della città. La voce narrante conduce dunque il racconto secondo una modalità di rappresentazione più neutra:

Scendeva con gioia le scale, a balzi quasi dovesse trattenere i corti polpacci dal saltare. La domestica strofinava nella sala il metallo del banco. Rispose al suo saluto e per un istante rimase a compiacersi del dondolio dei suoi fianchi troppo ampi. Quel mattino ogni cosa lo trovava consenziente, sgombro di pregiudizi. Aperse nel ripostiglio la cassaforte e ne trasse una grossa busta che infilò nella giacca. Prima d'uscire dette uno sguardo in giro quasi con riconoscenza; non era stato molto, un anno, per spremere tanto denaro: ne sentiva la carezza sopra il petto. Un anno che

¹¹⁷ «Dopo stagioni di siccità bracci d'acqua celeste tagliavano a fette le golene del torrente. La strada, sebbene costellata di buche e bubboni, correva tra due strisce di paracarri di fresco pennellati: sotto il caldo le pozze di benzina fumavano, con occhi d'oro in mezzo a strie metalliche. Gli autocarri rallentavano nella curva dove fiammeggiava il nome della città circondato da cerchi e triangoli che indicavano la tappa con le lettere ridipinte in un colore fosforescente che di giorno lampeggiava. Sui radiatori ammusoniti il sole dibatteva una sferza di rame. / Nell'interno della città duravano tuttora le testimonianze dell'incendio e della distruzione, le rovine sparse a lato delle strade o sui bordi dei crateri pieni al fondo di mota e d'acqua: un cimitero di calcinacci per chi vi s'avventurava in cerca d'un relitto, colla speranza sovente delusa dal cammino arduo, tagliato a tratti da un crollo. Nelle case superstiti, rappezzate in qualche modo, gli abitanti scampati s'avvilivano in traffici disonoranti e meschini. Bandiere di carta stingevano alle impannate e fumacchi di fornelli improvvisati sbandavano sulle vie disselciate. Il quartiere delle ville aveva racquistato invece l'aspetto d'un tempo: le case, ripulite dai roditori con fuochi di pece, avevan cicatrizzato gli sfregi. Militari in vestaglie bianche, l'occhio coperto d'ovatta o la gamba o un gomito irrigidito in bende di gesso, si scaldavano immobili sui terrazzini intonacati di fresco. Con piume immacolate e barbighi incrociati sui càmici, giovanette dai capelli di stoppa passavano da un giardino all'altro ridendo a scatti, con un tremolio nella gola che ricordava il verso della covata. E tra la strada e le ville, nel fossato sul ciglio del quale pencolavano carcasse d'automezzi e barili di lubrificante, s'animava un vasto quartiere di capanni. Nel buio, da una villa sull'argine opposto della strada, verso le colline di creta, luci rosa colavano sul pendio del prato nero, drizzandosi sull'asfalto come stecche d'un ventaglio luccicante» (ivi, pp. 45-46).

tuttavia si chiudeva con uno spiraglio di speranza che in quel momento gli parve raggianti. Traversò la corte, la porta della lavanderia era chiusa. Eugenio, l'uomo di fatica, aveva acceso già la stufa: un giovane affezionato e taciturno, pensò che a lui potesse dispiacere che se ne andasse per sempre. Un fiocco di fumo stentava a salire sul cielo bianchiccio, lampi di luce bassa percuotevano i gerani sui davanzali e la latta luccicante della grondaia sulla facciata dalle pigre persiane abbassate.

Sono soprattutto i segni della presenza umana a ridurre la connotazione apocalittica che domina l'ambientazione del primo capitolo del romanzo; essa è meno intensa, nonostante compaiano ancora i riferimenti alle rovine – «Le pendici eran sparse di tronchi monchi, di radici affettate che mostravan la polpa», «la ruota della fabbrica usciva sdentata dal torrente» –, ¹¹⁸ rappresentate con la consueta forza espressiva, che è mantenuta in altri punti della narrazione.¹¹⁹ Le tinte fosche che ancora caratterizzano l'atmosfera della storia sono ora più esplicitamente ricondotte allo stato d'animo del personaggio, il cui pensiero compare, nel finale della scena, rappresentato in stile indiretto libero:

Pur non insolito, quello spettacolo lo rattristò; la luce era scomparsa dalla strada che si svolgeva in una gola cupa, con le pareti di sasso macchiato di ruggine. Un ponte di ferro, di fresco miniato traversava il burrone riagganciando al di là la strada. Si arrestò lasciare il passo a un convoglio che veniva dalla parte opposta. Ogni motore, nella ripresa sulla strada, scattava rombando. La teoria monotona dei volti dei soldati gli rimescolava i pensieri: un riflesso molesto gli cuoceva sul cranio nudo; infine poté premere il piede sull'acceleratore.

¹¹⁸ «Dietro, in una piccola rimessa, c'era l'auto che aveva acquistato, una torpedo a due posti, ancora in buone condizioni. Ogni volta che la vedeva gli veniva alle labbra un sorriso: gli pareva di essere un uomo diverso, sicuro di sé. Quel mattino vestiva anche come l'immaginario proprietario dell'automobile che gli era camminato a fianco da quando l'aveva comperata. Oltre alle scarpe scamosciate portava un immacolato completo di lino. Manovrò nel cortile, sfilò dal cancello senza rumore per non svegliarla: certo dormiva ancora. La strada era deserta sino alla strozza. Sulla porta del cantiere il vecchio colla tuta gialla l'accorse con un sorriso e gli riempì il serbatoio di benzina: la pompa pulsava a piccoli colpi, come una vena. Quand'ebbe finito lo salutò con un cenno della mano avviando il motore. / Andava a passo lento, le mani appoggiate al volante. In fondo alla strada, dalla valle, il sole saliva alzando la plumbea serranda dei vapori. Lampi di caldo si dibattevano sulle golene affocate tra cui scorreva turgido il torrente, con un rumore di cascata. Ogni cosa gli appariva fresca, còlta così al risveglio del sonno: il motore cantava disteso. Morbidi i prati in discesa s'arrestavano ai bordi del catrame grasso, ai paracarri che seguivan la strada nella valle. Come la raggiunse, gli parve imbronciata. Le pendici eran sparse di tronchi monchi, di radici affettate che mostravan la polpa. Un tempo là s'infittiva la foresta, il sole non penetrava mai tra gli alberi stretti uno all'altro. le coppie la domenica venivano dalla città: i vestiti chiari e le gonne impallidivano a sera come campanule in mezzo ai nerissimi pini. Più in là erano i resti d'un grosso villaggio, i rampicanti s'avvinghiavano alle pietre, crescevano ovunque: la ruota della fabbrica usciva sdentata dal torrente».

¹¹⁹ «Si risvegliò che la porta si apriva e balzò in piedi intorpidita. «La fidanzata» piagnucolò l'uomo ch'era entrato per il primo, quello che l'aveva sorpresa nella stanza di Dora. Il suo volto era sfatto e volgare, con tacche di vaiolo sulle guance e un sugo di capelli rossi sulla fronte» (ivi, p. 130).

Essa non sarebbe mai venuta con lui; s'era illuso. Non sarebbe nemmeno guarita.¹²⁰

Nel racconto aumenta dunque lo spazio dedicato alla rappresentazione vera e propria della dimensione interiore dei personaggi. I suoi contenuti, sempre più folli e angosciosi, acquistano maggiore rilievo, e determinano la caratterizzazione del testo secondo tali attributi:

Passava i giorni sulla soglia, o alla finestra a guardare la pioggia infittire in lontananza, la terra fumare. Poi il sole s'affacciava a un davanzale di nuvole e l'arcobaleno si tendeva tra le facciate di madreperla che salivano dalla cima dei colli. Parlava tra sé, se era sola nella stanza.

L'uomo, gliel'aveva raccontato? Da chi aveva saputo di Solimana e del cacciatore? Solimana la principessa, che portava sulla fronte il diamante splendido e vivo come l'occhio d'un serpente.¹²¹

Gli stili indiretto, indiretto libero e diretto libero si alternano in modo fluido in questo e in altri punti del testo del romanzo (dove abbondano anche i casi di stile diretto legato). Attraverso questa tecnica, l'allucinazione e l'incubo sono confermati come i tratti caratterizzante di tutto il romanzo:

Al risveglio un gallo di cobalto, acceso come un'insegna sulla parete di calce, canterà imbestialito il suo terrore. Dal cortile ecco le voci farsi sicure: la ruota gratta la strada, sobbalza, il canarino frulla, sulla finestra, contro le stecche. Spezzandosi in

¹²⁰ Ivi, pp. 117-119.

¹²¹ «Delle voci crescevano intorno, frullavano nell'aria finché distingueva annodarsi nel loro suono il racconto della principessa e del cacciatore, o quello del capitano morente, di cui diceva la canzone delle donne al lavatoio. O quello della fanciulla che un'altra canzone faceva solitaria nella casa sul monte ad attendere il ritorno di un giovane dalla guerra: s'accorgeva d'amarlo nella nuova stagione, mesi e mesi dopo la sua partenza; forse era tardi. O erano, le parole che udiva, d'una preghiera borbottata da un nero gigante che correva sul prato inseguito dall'ombra? / Ascoltava le voci che sgorgavano dalla terra, dalla strada muta, un istante, tra gli argini luccicanti, e tutte si mescolavano in una favola, bella e accogliente, tra le apparenze ostili che stavano intorno a lei. Scopriva in una zolla dell'orto la lumaca col guscio lavato dalla guazza e il bruco che puntava gli anelli sulla corteccia del pero, verso il cancello. Ogni scoperta, le parole, vivevano intensamente, facendola palpitare di meraviglia, trepida come una bimba perduta nel bosco. Non era perduta in una fitta selva dove nessuno le dava ascolto, non fosse a seguirla lo sguardo dell'uomo? Ma i suoi occhi rivelavano a tratti una febbre che non riusciva a spiegare e di nuovo la cacciavano nella solitudine. / Era davvero sola; fuggire il mondo doveva per cercar la purezza, le cose innocenti di cui risuscitava il ricordo: parlare, doveva, parlare a lungo tra sé, con la madre e le voci che s'affacciavano ai sogni. Raccontami lumaca il lungo viaggio che hai compiuto stanotte nella pioggia. Chi sono io? La fanciulla che attende nella casa triste in cima al monte, ma il giovane non tornerà: leggero galoppa il suo cavallo lungo la via del ritorno a portar la notizia che essa non sa ancora. Sono Solimana, la mia fronte delusa arde sfiorata dal vento che asciuga il deserto. (ivi, pp. 97-98).

un pulviscolo l'abbaglia il giorno tra le palpebre: un giorno che le preme il cuore e paurosamente la chiama.

Il volto della donna è aggrinzito come un'oliva: la sua bocca sembra una ferita spalmata d'unguenti, la gengiva d'una vipera colante miele. Parla come pungesse, anche quando vorrebbe parer dolce. Irrequieta, la giovane appare e scompare al suo fianco, illumina la stanza a intermittenza col suo accappatoio, coi denti che sfavillano sul corallo delle labbra. Parla con la gola: il profumo dei suoi capelli è tale da far svenire, se subito non s'allontanasse. "Vorrei dirle di restare, per capire chi è, ma ho le orecchie intronate dal suo riso: la testa mi gira come una trottola.

"Che dicono?" "Tua madre non tornerà, ti farò io da mamma: questa è tua sorella". Ma io non crederò mai più, a nessuno: forse è vero che mia madre è morta, ma questa chi è? Non ho sorelle. Vorrei poterle voler bene; perché ride così? Quand'esce, dove va: sulla terrazza a gareggiare col sole? Le sue gambe mi fanno nausea, lustre, nude, coi puntini rossi sulla pelle dov'è stata seduta, il pelo fulvo lucido come la lanuggine del bozzolo, appena si svolge.

"L'uomo è buono: ti manda quest'uva per calmar la tua sete". "Di certo hai sognato: nemmeno ti ha mai vista, l'uomo!" Ho sognato? Ecco cos'ho visto: la Madonna somiglia alla giovane, la stessa bocca sanguinante e molle e putrefatta: l'ho uccisa a coltellate (che questo non si sappia). Il suo cuore d'argento è rimasto appeso al muro della stanza. Anche allora ho sognato? Era un incubo, forse. E l'usignolo? non era un usignolo, ma un canarino: eccolo, sulla finestra, dentro la gabbia. "Te l'ha regalato l'uomo". L'oliva torce la ferita e le grinze s'affondano, le fanno lo sguardo piccino, uno spillo: "Vuoi ringraziarlo?" Chiudo gli occhi e attendo. Quando li riaprì se ne dev'essere andata. "Chiamami mamma" insiste. La giovane, in coro: "Maam". Ho spalancato un attimo gli occhi e li chiudo stringendoli: un urlo. Un urlo... Escono, io sorrido. So di urlare, ma gli urli nascono senza che lo sappia. [...] Sono stanca e m'addormento. Ora dormo accanto al sonno, non proprio nel sonno, il sonno è accanto a me, lo sento scorrere caldo, e dolce. Andrà molto lontano e posso sognare ciò che voglio.¹²²

Col precipitare della fidanzata in una condizione di sempre più profondo delirio, il romanzo appare sempre più avvicinarsi alla rappresentazione di una successione di incubi:

"Da una parte la ferrovia, col frastuono dei treni sotto il ponte: sulla terrazza i vasi di gerani e da lì le colline che salgono rannuvolandosi: la strada, deserta, bianca, che non si può fissare a lungo, dall'altra parte. Io e mia madre siamo appoggiate alla ringhiera. Dietro, nel muro, una crepa ci spia, stringendo gli occhi. Intorno il velo del paesaggio grigio... Si aspetta senza fretta, con un'ansia sottile, raccolta in gola, che c'impedisce di parlare: ma che c'è, *dietro* il paesaggio, cosa

¹²² Ivi, pp. 72-74.

aspettiamo? E nelle ville, chi è laggiù, nelle ville? Un salto nell'abisso di buio. E anche il buio si popola: ma prima era un muro con tanti cuori d'argento. Chi ha lasciato lì il proprio cuore a gelare? Degli angeli che vengono ora a scherzare, a farmi confidenze che poi non ricordo; ma è bello starli ad ascoltare.¹²³

Emerge, in queste parti del testo, il noto gusto di Vigevani per le immagini oniriche, misteriose e inquietanti. Si può ancora osservare il fatto che, talvolta, i confini tra realtà, sogno e immaginazione appaiono sfumati, e la storia risulta, in questo modo, sospesa tra queste dimensioni. Ne è esempio, nel quarto capitolo, l'episodio dell'incontro tra la fidanzata e il giovane soldato ferito, di passaggio nella città.¹²⁴ La scena è raccontata attraverso lo sguardo retrospettivo della protagonista, ed è sospesa in una dimensione irreal e visionaria.¹²⁵

¹²³ Il delirio della protagonista prosegue ancora: «Mi chiamano Margherita. Non mi chiamo Margherita, dico, e chiudo gli occhi per urlare. Ma non lo fanno apposta: eppure basta quel gesto a metterli in fuga. Certo non sanno dove andare. Mia madre lo sapeva, il mio nome. La vedo muover le labbra e mi sento portata verso di lei, benché qualcosa mi trattenga: sento l'aria che si muove e conduce il suono, ma non l'odo. Basterebbe che provassi a muover le labbra come lei e saprei il nome che porto. Ma come le muoveva le labbra: ora sta zitta. Come a dire *An*. Anna, allora. Annamaria. No, è diverso. *Am*: America. Non so, lo saprò un giorno quando sarò meno stanca, ora sono malata. America lo diceva quello con gli occhi d'ovatta che non osava guardarmi dritto. Si vergognava dei suoi occhi e teneva la testa china. Diceva, a voce alta: 'Sei là, fidanzata?'. Io dicevo: 'Ciao'. Lui: 'Bimba, ti porterò in America'. Sì, e quando? Rideva, aveva una bocca fresca e rossa, sotto gli occhi d'ovatta. Ora non voglio pensarci, perché mi stanca. Dormirò. basta che pensi all'America. Il viaggio è lungo e mi prende una grande stanchezza. / "Appena dormo, che vengono a svegliarmi. Brodo non ne voglio: ci sono occhi porcini, nel brodo, pieni d'ipocrisia. Che c'è d'altro, sul vassoio? Marmellata, zucchero e prugne? 'Non è marmellata: è una torta di crema e cioccolato, la manda l'uomo. [...]'"» (ivi, pp. 74-76).

¹²⁴ «Infine uno sguardo, lieve come un alito, le sfiora la nuca, ed essa si volta per scoprire nella luce incerta il volto adolescente: fisso, in silenzio, a guardarla. per un istante i loro occhi s'incrociano. vede i capelli castani adombrare i suoi gracili lineamenti e un sorriso enigmatico, rinchiuso entro il pallore della carne, illuminarli debolmente. da una benda di garza puntata al suo collo pende nascosto appena lungo il fianco il braccio ferito. / È certamente poco per ricordarlo, la sola volta nella vita che uno di essi viene a trovarci: un eroe. [...] Già il tempo s'era fermato per il loro incontro: l'eroe era uscito dal sogno, dalle lunghe battaglie in cui s'era compromesso per la sua stessa sete di innocenza, dal corpo a corpo che continuava laggiù, eterno come l'arabesco che si muoveva sulla parete tediosa della stanza, al risveglio da cui ripartivano i sogni e gl'incubi in un'alternata giostra, diradata o oscurata dalla vicenda dei lumi e delle stagioni, nel loro giorno senz'argine. / Era là, non diverso dalle voci, dai sogni, una presenza incorporea, di luce nell'ombra in cui essa viveva. Di lui non ricordava che il sorriso e l'umiliava ora che l'immagine intera sfuggisse alla sua fedeltà, appena se ne colmassero gli occhi. Così si raccontava: "Stavo seduta alla finestra, sulla strada cadeva il tramonto, tra i pali si dipanavano i fili tintinnanti: cercavo di cogliere dal loro suono un messaggio, quando parlò"» (ivi, pp. 100-102).

¹²⁵ Supporta questa ipotesi di lettura il richiamo costante operato dall'autore nella scena all'elemento del sogno; ciò accade anche in chiusura dell'episodio, quando la fidanzata ricorda la passeggiata nel bosco sua e dell'«eroe»: «Poi il loro sguardo sazio cadeva sul sentiero dove i piedi calcavano ombre intrecciate, tra cui si slacciavano luccicanti serpenti di polver fine, candida come il sale. / Così rimase il sentiero nella memoria della fanciulla: era un sentiero che confluiva con altri in un deserto dove le impronte dei passi si corrugavano fragili come tracce appena allineate dalle onde della marea, asciutte all'aurora. Sui quelle impronte i suoi piedi nudi non ripassavano mai: andava avanti, nel sogno, intenta a continuare un difficile merletto: i suoi piedi intatti e freschi sgusciavano dai solchi riposati e la portavano diminuendo il suo peso a quello d'una farfalla nel cielo che s'apriva tra un fiore e l'altro, limpido e immenso come nelle sere trascorse» (Ivi, p. 113).

La fuga finale di Raffaele è raccontata attraverso l'impiego di questa tecnica: nella narrazione dei fatti,¹²⁶ si aprono ampie pause in cui è rappresentata direttamente l'interiorità sconvolta del personaggio Raffaele, con l'alternanza degli stile diretto e indiretto:

A penetrare quelle visioni, a ricercarvi una coerenza, un seguito, lo spingeva l'avidità di sapere, come se soffrire di qualcosa di preciso, tale da fargli provare nella carne il dolore d'una frusta, lo potesse sollevare dalla maledizione che oscuramente lo soffocava. A mano a mano che ogni cosa si rendeva nitida, e come se le visioni fossero ferme dinanzi a lui, vi correva incontro col desiderio di ferirvisi e sentir scorrere caldo il proprio sangue nello sciacquo della pioggia. Quelle ore trascorse appena, in cui il destino s'era compiuto così diverso da come in ultimo se l'era figurato: e pure coerente all'intera sua storia che ad altro non poteva condurlo.

Perché non l'aveva uccisa? Dora che nel buio correva a scontrarlo col corpo fremente e l'obbligava di continuo a mutare cammino: gonfia di carne stillante sotto lo scroscio dell'acqua, colla gola gorgogliante di adii e risate: prona, il seno teso sotto la stoffa, tepido al di là del buio come il frutto del suo peccato che non aveva colto.¹²⁷

Uno spazio ampio dell'episodio¹²⁸ è dedicato dall'autore alla rappresentazione degli incubi di Raffaele. Egli associa le figure femminile di Dora e della fidanzata, in un quadro di erotismo e violenza. Si riconoscono ancora elementi espressivamente marcati.

Di certo era morta, eppure avrebbe dato la propria vita perché si svegliasse da quel sonno senza respiro, siccome il peccato gravava ora tutto sulle sue spalle. Inutilmente l'aveva implorata, rosso ancora per il piacere, con le vene gonfie sotto la pelle come uno zotico amante, e sudato: era lì, gettata immobile sul letto. [...] Da un momento all'altro sarebbe giunta la vecchia, con lei la schiera delle donne inviperite: dal buio lo assalivano quei volti contratti, imprecanti. Doveva fuggire, ma non sapeva staccarsi dal corpo ancora vivo nei suoi colori, come spremuti e fusi sopra una tavolozza allucinante: senza sguardo gli occhi di lei, arrovesciati, attiravano la luce della stanza. I suoi pensieri fluivano inevitabilmente verso quelle spente sorgenti di gioia, e fuori era il buio, in cui sentiva alietare a tratti, col vento, l'odore caldo della pioggia.¹²⁹

¹²⁶ «Scivolò dalla scaletta, s'arrampicò agilmente sul muro di cinta e piegò le ginocchia toccando l'erba sul terreno aperto che risaliva fino al pendio delle colline. Quando raggiunse la strada per traversarla, girando al largo lungo le dune, cominciarono a cadere i primi goccioloni» (ivi, p. 153).

¹²⁷ Ivi, pp. 154-155.

¹²⁸ Cfr. ivi, pp. 157-161.

¹²⁹ Ivi, pp. 160-161.

Si intensificano ancora i caratteri allucinati e apocalittici della storia:

Quando si svegliò un sogno strano – quasi la vita fosse vera solo a occhi chiusi com'era stato anche allora, che nelle lunghe ore tediose dell'ufficio, il rintocco dell'alfabeto Morse, il suo lungo e sottile serpente di carta, i voli delle mosche, alimentavano la notte futura – gli durava a allontanare dalla memoria quelle puerili visioni d'Apocalisse.¹³⁰

Progressivamente, si acuisce il delirio del personaggio, febbricitante e ormai braccato, fino al suo furibondo gettarsi nelle braccia degli stessi inseguitori. Dal punto di vista tecnico, si notano nel corso della narrazione aumentare, fino a una sostanziale confusione dei piani, gli affioramenti del pensiero e delle allucinazioni di Raffaele,¹³¹ che è infine linciato dalla folla.¹³²

Facendo di *La fidanzata* un romanzo della visione deformata e allucinata, Vigevani propone una diversa modalità di rappresentazione del reale. A livello dei contenuti, quest'opera non si distanzia del tutto da quella precedente, insistendo sui nuclei narrativi della guerra e della violenza. L'autore potrebbe avere però inteso, in questa circostanza, non tanto insistere sui fatti in quanto tali, quanto piuttosto esprimere la natura astratta, in un certo senso assoluta, di questi temi. Da ciò deriverebbe la sua scelta di collocare la storia in uno scenario che rimane sostanzialmente indeterminato, in una dimensione quasi emblematica, assoluta, e universale. Vigevani scrittore affronta ancora il tema – allora pienamente attuale – della realtà sconvolta dalla violenza; in questo caso, egli pone l'attenzione sulla loro dimensione umana e esistenziale, più di quanto non accada in *I compagni di*

¹³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 162-164.

¹³¹ Cfr. *ivi*, pp. 171, 172-173, 175.

¹³² «Sulla grande strada lo attendeva la folla. Accampati forse da ore, coi bimbi che giocavano sugli argini saltando i paracarri e i resti della colazione ancora sparsi nel fosso. Quando lo videro apparire insorse un mormorio: alcuni che s'erano allontanati scendevano dai viottoli verso la strada, chiamando altri, alla finestra, per nome. A mano a mano il mormorio si trasformava in escandescenze, in grida d'indignazione. Le donne gli vennero incontro all'improvviso, coi pugni chiusi, e tra quelle era la vecchia. Vestita di nero incitava la folla levando alte le braccia. A veder gli le labbra ancora atteggiate al sorriso, presero a lanciargli delle pietre, a gridare allo scandalo, a graffiarlo. Cadde ancora e lo risollevarono per riprendere a ferirlo; il sangue gli grondava sull'abito. Davanti agli occhi che aveva chiusi un istante gli durava l'immagine della vecchia, la sua bocca imprecante che si apriva e chiudeva come una ferita. Tra la folla non risaltava per lui un altro volto, come accade in un rigagnolo a notare solo un cespo che affiora e seguirlo lontano scivolare fra altre immondizie. Poi anch'esso sparì e il rigagnolo continuò a brulicare intorno a lui. Nel perdere coscienza ebbe un'ultima visione: il sangue che gli usciva dalla bocca in un fiotto caldo gli sembrò uno sputo incontenibile, lo sciogliersi della nausea che dal tempo remoto dell'infanzia poteva infine rendere al mondo» (*ivi*, pp. 175-176).

settembre (per quanto, anche lì, come noto, questi temi siano presenti): per questo scrive un romanzo sulla follia, sulla violenza e sulla distorsione della realtà, di cui la storia di Raffaele e della fidanzata – figure a mezza via tra esseri umani, creature animali e vegetali, e incarnazioni di questi elementi – sembra assumere il valore di caso emblematico. Le poche parole che, negli anni successivi, lo stesso Vigevani dedica a *La fidanzata* potrebbero confermare la possibilità di una simile chiave di lettura.

L'opera, diciamo così, più obiettiva, prende le mosse dall'esperienza della guerra. C'è una bambina e un uomo, l'uomo che violenta la bambina; ma quest'uomo... il male... nasce come male... o è implicato anche nel bene? Questa è la domanda... insomma è il libro di un uomo che aveva sofferto, aveva visto i massacri della guerra, e si è chiesto un poco, attraverso questi due personaggi, se c'è una possibilità, in qualche modo, nella materia stessa dell'orrore e del male; una salvezza di carattere spirituale [...].¹³³

Vigevani, in primo luogo, colloca dunque *La fidanzata* nel filone «obiettivo» della propria produzione: «questo filone ha un significato, è un tentativo di entrare nella realtà di tutti».¹³⁴ Si vedrà ancora in seguito quale idea di obiettività cerchi di perseguire lo scrittore nella sua attività letteraria; in ogni caso, è questa la conferma della sua intenzione, con questo romanzo, di realizzare una riflessione su motivi con un carattere universale. Vigevani sembra inoltre sottolineare, qui, il fatto che la storia di *La fidanzata* sarebbe nata in conseguenza di una domanda sorta in lui (nell'«uomo»), «che aveva sofferto, aveva visto i massacri della guerra». Di fronte a questi fatti, egli tenderebbe qui alla rappresentazione delle loro implicazioni esistenziali, spirituali, «attraverso questi due personaggi». Potrebbe essere questo l'esito del proposito, espresso per bocca del personaggio Tullio Righi, di «dipingere in modo diverso», dopo aver preso atto del fatto che l'attualità storica della guerra, soprattutto per il suo impatto sul vissuto umano,

¹³³ Vigevani fa cenno anche alla possibilità di una chiave di lettura religiosa del romanzo: «una salvezza di carattere spirituale [...] un accenno ai cattolici; è piaciuto molto quel mio libro, ebbi una grande recensione di Santucci sul "Popolo", giornale cristiano, perché si parlava di Grazia; naturalmente io non l'intendevo in senso teologico e in senso poi cattolico. / [...] in un senso generale, di storia della civiltà; poteva essere la grazia vista dai protestanti come dai cattolici come dagli ebrei, voglio dire: la ricerca della grazia era la possibilità di un rapporto diretto con la divinità, un rapporto di riscatto, ma era accertata in termini nettamente teologici, era una speranza poetica» (G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.).

¹³⁴ *Ibidem*.

avrebbe reso necessario praticare una modalità di rappresentazione del reale, in grado di farsi carico di tali motivi.

Enrico Falqui, nella sua recensione al romanzo, propone per *La fidanzata* la definizione di «favola», che sembra riassumere i caratteri di emblematizzazione e di assolutizzazione dei temi in esso contenuti.¹³⁵

Ma non tutto è realismo, non tutto è cronachismo nella nostra odierna Narrativa. Ancora v'ha chi non si perita di tentare le vie della «favola». E per solito sono quelli, tra i narratori, che più s'affidano al senso lirico e al valore artistico, senza temerne contaminazione e ambiguità. Tra la propria natura e la propria espressione essi perseguono una rispondenza non meno fedele e reale di quelli che cercano invece raggiungerla attraverso mezzi più immediati e più crudi. La schiera è

¹³⁵ Questa definizione accompagnerà poi il romanzo nella sua storia editoriale, influenzandone probabilmente la ricezione; le parole di Falqui, che indicano *La fidanzata* come «una favola apocalittica», si leggono, infatti, nel testo di presentazione del volume: «In una città calpestata dalla guerra, nella pausa fra eserciti in fuga e eserciti in arrivo, un uomo schianta la purezza d'una adolescente orfana, ignara e indifesa. Su questo sacrilegio germoglierà però in Raffaele un amore struggente per la vittima, che ora egli insegue con rinata ingenuità come la donna a lui promessa, come una candida fidanzata. Verrà il giorno in cui il paese scoprirà la colpa dell'uomo e sfogherà contro di lui – che è l'eterno straniero – l'ira da tanto tempo covata. Ma sotto le pietre che lo abbattono, Raffaele riconosce di aver conquistato per sempre – in una espiazione tutta umana e interiore – la propria redenzione. «Una favola apocalittica – ha definito questo libro Enrico Falqui – ove un furore implacabile sommuove il paesaggio e lo popola di rovine e di serpi» (Catalogo a stampa della collana «La Medusa degli italiani», febbraio 1955; una copia del catalogo è conservata nell'Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / La fidanzata / Rassegna stampa, fasc. 10).

tutt'altro che esigua ed uniforme; e con *La fidanzata* (Mondadori, Milano, 1947)
mostra oggi di volervisi aggiungere anche il giovane Alberto Vigevani.¹³⁶

Al critico si deve dunque il primo riconoscimento dell'«andamento favoloso» (dove starebbero «il buono e il promettente» della narrazione di

¹³⁶ «Clima e paesaggio sono quelli di una favola. Di una favola apocalittica; che decade di tono e s'impoverisce e s'immeschinisce sempre che l'azione, dall'essere raffigurata nella circostante Natura, passa nelle parole nei gesti nei pensieri di quelli che dovrebbero risultrne come la personificazione umana, ma non riescono a diventarlo perché sopraffatti dalla Natura, fino a rivelarsene la manifestazione allucinata, quasi la continuazione, la secrezione. E in quanto tali ritrovano una ragion d'essere nel turbinoso svolgimento della favola. Si confrontino le pagine sulla violazione, sul suicidio, sull'uccisione, sulla fuga e sul linciaggio: col loro affascinato crescendo, di fronte a una Natura di una bellezza sempre più ossessiva, tanto che i protagonisti, nell'affondarvi e disperdersi, sembrano restituirvisi e annientarvisi. / La "fidanzata", lo "straniero", l'"eroe", la megera, la bagascia, con lo stuolo delle donne inviperite (creature? arbusti? pietre? o piuttosto bestie?), entrano ed escono dai sogni e dagli incubi, vi risaltano e vi scompaiono "in un'alterna giostra, diradata od oscurata dalla vicenda dei lumi, e delle stagioni, nel giorno senz'argine". Scorporandosi come fantasmi vi formano un arabesco della follia e bramosia. E, anche quando consentono all'illusione, si muovono nella nebbia, ora opaca e ora lucente, di un'allucinata, allarmata realtà che, dal dover essere il romanticissimo scenario della favola, ha finito coll'invaderla e dominarla, sino a diventarne il protagonista e regolatore assoluto, sia che lo raggeli la luna o che l'infuochi il sole. / Il clima è così apocalittico da struggere le annodature logiche e le giunture realistiche, i trapassi e i raccordi, e molte annotazioni, quasi che le prove di fusione del linguaggio non fossero state condotte abbastanza addentro, mal s'amalgamano col testo e scadono a didascalia. A gara con quelle descritte s'allineano invece le pagine dove le allucinazioni e le fantasmagorie (specialmente nella povera folle) sono colte come in un caleidoscopio stregato. [...] / Nel cerchio (quasi nel cratere, o nel gorgo) di un paesaggio contagiato dal serpeggiare del male, sconvolto e incenerito dall'imperversare della guerra, l'immaginazione esercita sfrenatamente le sue violenze. Tutte le visioni scivolano dall'incubo nel sogno e ne riscappano ingrandite, con un alone di orrore e di bellezza, di là dal quale la realtà diventa sempre più remota. Un "furore implacabile" sommuove il paesaggio e lo popola di rovine e di serpi. Come serpi s'annunziano e come serpi si riducono le spesse personificazioni che adombrano le creature umane; e a serpi somigliano anche le strade, i rampicanti, le ombre, le strisce di sole, i rigagnoli, i vortici: tutto quanto: dallo splendore del diamante al grumo di polvere e al rotolo di carta. Onde l'angoscia di un "mondo inabitabile" se non intervenga la grazie di un miracolo. E questo avverrà; ma a patto di riconquistare fiducia nel potere rigeneratore dell'espiazione. La colpa e la purezza. L'odio e l'amore. / Coi suoi sortilegi e con le sue estasi, la favola reca dunque un "messaggio". L'illuminarsi e l'oscurarsi, l'apparire e il disparire del messaggio segue gli stessi alti e bassi, entusiasmi e scoramenti degli esseri abnormi che l'adombrano. E se il suo verbo non comporta tanto scombussolo, oppure resta soffocato e confuso sotto il viluppo di tante sensazioni e similitudini, non però la favola (anche sminuendo così la propria esemplarità) si risolve in un frivolo giuoco. Nella *Fidanzata* la Natura s'impone con un soffocante turbinio, che solo in ultimo accenna a placarsi. E chi sa che l'uomo non sia condannato a dover agognare in eterno, sempre più ansiosamente, l'antica purezza. Nella *Fidanzata* parrebbe che un certo annientamento della propria viltà e solitudine fosse la condizione estrema per potervisi riaccostare. Ma quella "nausea" che, accumulata "dal tempo remoto dell'infanzia", non può essere restituita "al mondo" se non in un ultimo flotto di sangue ch' esce dalla bocca come "uno sputo incontenibile", ci lascia piuttosto dubbiosi sul decantato ottimismo costruttivo del messaggio della *Fidanzata*. / Un disperato dopoguerra come il nostro, era fatale che portasse avanti, quasi legittimandolo per normale, un tipo di scrittura (e di scritture) cui per molti versi (interni ed esterni) non disdice la qualifica di "apocalittico". Non che precedentemente ne mancassimo del tutto. (Citeremo Gallian, come il più genuino e il più corrusco del Novecento.) Ma pareva un fatto più letterario che moralistico. Oggi è il contrario; anche se ogni suo eventuale risultato resti accertabile in sede artistica; e quantunque ciò si verifichi in una misura ancora insufficiente a suffragare il moralismo al messaggio» (E. FALQUI, *Una favola del '900*, in «Milano Sera», ottobre 1947; *Una favola del Novecento*, in «Il Giornale», Napoli, 4 dicembre 1947; poi: Alberto Vigevani. «La *Fidanzata*», in ID., *Novecento letterario. Serie sesta*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 214-218 (da cui si cita), e poi in ID., *Novecento letterario italiano. 4: Narratori e prosatori: da Svevo a Bassani*, Firenze, Vallecchi, 1970, pp. 888-891).

Vigevani)¹³⁷ e del «clima così apocalittico da struggere le annodature logiche e le giunture realistiche». Falqui applica fino in fondo la chiave di lettura favolosa al testo, mettendo in risalto la natura ambigua o almeno non completamente umana dei personaggi («creature? arbusti? pietre? o piuttosto bestie?») e soprattutto individuando un messaggio di fondo.

¹³⁷ Questo giudizio positivo sulla scelta di Vigevani di praticare una simile modalità di scrittura è legato al punto di vista che Falqui, in quegli anni, assume sulle dinamiche della letteratura italiana dell'immediato dopoguerra: «Per Enrico Falqui la soluzione del problema va prospettata in questi termini: "I risultati positivi non è da escludere che possano, domani, venire registrati nel conseguimento di una maggiore disponibilità di 'contenuti' e di una maggiore duttilità di 'forme': con tutto quanto ciò comporta di più largo e accogliente e pronto nel campo non solo della tecnica: perché in arte ogni fatto tecnico non è che il riflesso e cioè l'espressione di un fatto spirituale. Circa gli esercizi di ripetizione basta osservare che si tratta delle noiose conseguenze cui possono dare e infatti danno larghissimo luogo quegli stessi risultati in via di diventar positivi, sempre che a volersene giovare, ma prendendoli d'accatto anzi che conquistandoseli, siano dei narratori troppo modesti, troppo deboli, troppo anonimi". In rapporto alle soluzioni, che più o meno direttamente sono intervenute nella definizione pratica del neorealismo, il Falqui aggiunge: "Inizialmente ci sarebbe da osservare che ogni manifestazione artistica muove sempre da un dato, da un elemento, da un sollecito della realtà. Anche la più magica. Anche la più fantasiosa. ma qui la questione del realismo vuol essere considerata da un punto di vista più particolare e dentro limiti più circoscritti. / Dopo il famoso 25 luglio fu subito chiaro che nella narrativa avremmo avuto, specialmente da parte dei più giovani ossia dei più liberi, una forte ripresa di realismo, come conseguenza immediata della fiera polemica sociale alla quale si era potuto finalmente dare l'avvio. Ma fu anche chiaro che l'eccessiva, ostentata immediatezza avrebbe sottratto la maggioranza di quelle narrazioni al necessario filtro e decentramento dell'arte. Perché tanta immediatezza? Per timore che un intervento letterario, risolvendosi in un abbellimento e in un compiacimento estetico, potesse finire col raggelare il rinfocolato calore del "engagement" di quelle narrazioni. E così è accaduto che ci siamo trovati a dover prendere atto di una narrativa neorealistica sì, ma il cui principale se non unico valore era troppo spesso da limitare al suo contributo documentario, sia che tenesse della cronaca e sia che partecipasse dello sfogo. / Eppoi non si è badato che, volendo attraverso il neorealismo combattere un certo lirismo e poeticismo – in quanto ritenuti colpevoli di degenerare in un accademismo del tutto evasivo ed elusivo rispetto alla drammaticità dei sentimenti e degli avvenimenti all'ordine del giorno – si correva il rischio d'incappare in un altro non meno accademico accademismo. E in virtù del deciso intenzionalismo politico lasciatovi prevalere, ben si potrebbe aggiungere e precisare, che si tratta del conformismo dell'anticonformismo; dato e non concesso che lirismo e poeticismo siano da riguardare come le manifestazioni di non si sa quale conformismo. Ma tant'è. Parrebbe che la ricerca della verità e la conquista della giustizia – che sono gli scopi principali del nuovo realismo – non potessero effettuarsi se non con disprezzo e a detrimento dell'arte. Altri dice: superando la letteratura. E, difatti, la corrente neorealistica vanta propositi di polemica antiletteraria. Senonché la letteratura non si supera che possedendola e dominandola"» (*Inchiesta sul neorealismo*, a cura di C. Bo, cit., pp. 105-106). Con *La fidanzata*, dunque, dopo *I compagni di settembre*, Vigevani dà segno di rimettere al centro l'interesse per un lavoro di invenzione e elaborazione letteraria, in primo luogo attuato sul piano della trasfigurazione favolistica della materia della narrazione, e in secondo luogo perseguito, come si vedrà, attraverso il ricorso a uno stile ricco, fantasioso e anche, in alcuni punti, abbondante.

4. La fidanzata nella narrativa di Vigevani e nella letteratura contemporanea: il ruolo di Alberto Mondadori

Nella sua analisi, Enrico Falqui ravvisa in *La fidanzata* un difetto di misura a livello dell'elaborazione stilistica:

Il buono e il promettente della sua narrazione a noi sembra di doverlo infatti riscontrare (e segnalare) nell'andamento favoloso saputo imprimere e serbare ininterrotto con una foga e un'abbondanza cui chi sa che domani non subentrino armonie più discrete e riflessioni più equilibrate, ma che intanto testimoniano d'una vena e d'una fantasia che s'avrebbe torto a voler subito gelare e mortificare per quel tanto di non pienamente realizzato e dominato che ribolle e spumeggia nel loro copioso trascorrere.

Il critico riflette sul fatto che, «trovandosi a disporre d'una materia così ricca, il Vigevani non vuol sacrificare un filo: l'ingrossa, l'aggrava e finisce con l'avvolgerla dentro una visionaria mostruosità, mediante la quale, a furia di rimescolarla, la fa traboccare in barocchismi vistosissimi»; «il suo temperamento vi si dispiega (a volte vi soggiace) e lo fa con un vigore spesso enfiato dalla sovrabbondanza e dal compiacimento».¹³⁸ La tendenza all'abbondanza nell'elaborazione, soprattutto delle immagini con cui Vigevani costella questo romanzo della visione allucinata e deformata, compare già nell'incipit. L'abbondante aggettivazione si accompagna qui al frequente ricorso a similitudini che, arricchendo di particolari le singole immagini, le dilatano ampiamente. Ciò si riverbera sulla natura della sintassi: i periodi – assecondando un simile aggregarsi di ampliamenti e di specificazioni – si presentano piuttosto articolati, arrivando a

¹³⁸ «la narrazione, contrariamente a quel che dovrebbe accadere nel tempo e nel modo della favola, risulta dilatata e perde d'intensità. Trovandosi a disporre d'una materia così ricca, il Vigevani non vuol sacrificarne un filo: l'ingrossa, l'aggrava e finisce con l'avvolgerla dentro una visionaria mostruosità, mediante la quale, a furia di rimescolarla, la fa traboccare in barocchismi vistosissimi». Ciò nonostante, come visto, il giudizio di Falqui su *La fidanzata* rimane positivo: «Uno scrittore giovane è sempre ingordo d'esperienze e pieno d'imprevisti, pur dando a vedere, come il Vigevani, di seguir già una sua linea. E del Vigevani, per adesso, va elogiata come migliore la dote sfoggiata nel riversare (rovesciare) sulla Natura un forsennato groviglio di sensazioni. Nell'averci fatto risentire la Natura come la gran madre e la gran divoratrice. Che importa sia incorso nello stemperamento di un certo ossianesco «paesaggismo» e non abbia pertanto evitato di abbandonarsi a un certo «scespirismo»? Gli effetti ai quali è pervenuto tengono apertamente del poetico (e magari ne trasudano). Il suo temperamento vi si dispiega (a volte vi soggiace) e lo fa con un vigore spesso enfiato dalla sovrabbondanza e dal compiacimento» (le tre citazioni sono tratta da: E. FALQUI, *Una favola del Novecento*, cit.).

un grado di ipotassi elevato.¹³⁹ Ancora a livello stilistico, in *La fidanzata* si riaffaccia anche la nota tendenza di Vigevani alla composizione di immagini ricercate e preziose: dalla citata identificazione di «una sagoma di cavalluccio impennato» nei fili elettrici, all'insistenza posta dalla voce narrante sugli effetti di luce sui corpi, soprattutto liquidi (a cui si associa, talvolta, l'attribuzione all'elemento della luce di attributi propri dei liquidi):

La fronte appoggiata al vetro lasciava la luna vagabondare intorno alle sue tempie, una blanda carezza. S'ergeva sopra il bosco nudo la sfera gocciolante, arruffati gli ulivi salivano il colle in piena luce, sprofondandosi poi nella conca come sottili ombre che le rovine cancellavano allungando buie falci taglienti. Dai colli all'orizzonte inclinavano luminosi pascoli, morsi da crepacci: a fianco della strada sbarrata dagli spettri dei pali il torrente colava lattiginoso, intrecciato ai sassi come un groviglio di serpi spellate.

Quel paesaggio le premeva da dentro con tutta la dolcezza di cui essa stessa era capace. Lo guardava come una cosa sua, nata in lei appena e pure da sempre recata come un peso, rivelata in quell'attimo e non a lei sola: la notte che saliva di là dai monti colando sul mondo una rugiada di luce¹⁴⁰

È inoltre visibile, specie in queste parti del romanzo, la tendenza a conferire alla narrazione un'intonazione lirica. Si potrebbe indicare come esempio di ciò l'episodio dell'incontro della fidanzata con il soldato-«eroe» (che, come si è detto, potrebbe essere considerato come una scena irrealistica, tutta rappresentata attraverso lo sguardo trasognato della protagonista):

La fanciulla dormì quella notte un sonno opaco, da cui i sogni fuggivano entro una nebbia. Il giorno la sorprese ribelle alla sua attesa di sempre per la nuova, di cui non conosceva ancora il respiro, nel petto. Anelava alla sera, all'ombra da cui lui era sorto: i colori più spenti le parevano accesi, le voci ruvidi gridi nel pomeriggio vuoto che doveva percorrere ora per ora. Le immagini del suo desiderio si occultavano nel cielo grigio lasciando traboccare senza speranza la sua angoscia; il canto delle ragazze s'era spento contro il tramonto. Infine s'era seduto a cavalcioni d'una

¹³⁹ «Intorno a piccoli crateri, a rovine, s'incidevano rughe e segmenti quasi per propagarne i contorni irrequieti, formando nell'insieme un paesaggio destinato, come quelli della luna che si vedono al cinematografo, a offrire l'illusione d'un mondo inabitabile» (A. VIGEVA NI, *La fidanzata*, cit., p. 9).

¹⁴⁰ Ivi, p. 81.

seggiola, un poco indietro, vicino a lei rimasta senza parole in un incanto che le pareva d'una favola conosciuta da sempre.¹⁴¹

Come in parte già osservato in *La fidanzata*, e come noto fin dai suoi esordi, il compiacimento dell'autore per simili soluzioni sorprendenti e stilisticamente ricercate, ha modo di esprimersi in misura ampia nella rappresentazione di sogni, di deliri e di elementi immaginari, che abbondano in questo romanzo della follia e dell'allucinazione:

“[...] Era un uomo verde, l'ho sognato: usciva da un gruppo di piante e tirava la luna dietro di sé, con una cordicella come fosse un pallone. La faceva salire a splendere in alto, la faceva scendere a toccare i rami. La stanza s'è confusa nel bosco e le pareti frusciano di foglie: la finestra spalancata è il sole, i motori urlano sotto, nella strada. Sono stanca e m'addormento. Ora dormo accanto al sonno, non proprio nel sonno, il sonno è accanto a me, lo sento scorrere caldo, e dolce. Andrà molto lontano e posso sognare ciò che voglio. [...]”¹⁴²

Come già osservato da Falqui, questa tendenza tocca, talvolta, punte in cui l'elaborazione stilistica finisce per tracimare nell'artificio, di «barocchismi vistosissimi», e di «un vigore spesso enfiato dalla sovrabbondanza e dal

¹⁴¹ Ivi, pp. 103-104. A questo esempio si aggiungano i seguenti: «“Non debbo dire più nulla, non ascoltare più quella voce, mi ripetevo. Eppure appena dette mi sembrava che quelle parole fossero vere e le avessi sempre pensate. / “In mezzo all'orto, tra i panni che scolorivano al buio, ne era rimasto uno scarlatto che il vento agitava: sembrava, ritta sulla corda, una civetta di fiamma. / “Una magia che atterri per un istante il nostro silenzio”» (ivi, p. 103); «Tra gli ulivi una luna rigonfia gettava il suo incanto: ai confini del colle, nel varco tra i gruppi di piante, si levava pallido il cielo che rincupiva sulle curve lontane e morbide del monte. Il giovane la fece sedere accanto al pozzo, tirandola pei polsi, e si stese ai suoi piedi, nell'erba» (ivi, p. 111).

¹⁴² Ivi, p. 74. Si nota, oltre alla curiosa immagine dell'uomo verde, negli ultimi due periodi il tentativo di rendere la particolare condizione di un dormiveglia, che costringe l'autore all'uso di una perifrasi descrittiva che, ricondotta al pensiero del soggetto che si trova in tale condizione, appare poco naturale.

compiacimento».¹⁴³ Ciò non sempre giova alla forza espressiva del romanzo, il cui ritmo è rallentato: la narrazione «risulta dilatata e perde d'intensità», ancora secondo Falqui.¹⁴⁴ La tensione – potenzialmente determinata dai motivi dell'angoscia e della follia dei personaggi, e della violenza che incombe su tutta la storia – non si dispiega in ogni parte di *La fidanzata* con la stessa efficacia visibile, ad esempio, nella scena citata della violenza di Raffaele sulla fidanzata; come si è visto, qui il ritmo della narrazione riesce progressivamente ad innalzarsi, e la deformazione della realtà è resa attraverso l'impiego di forme più sintetiche di quelle che si sono sopra citate, quali la sostituzione metaforica di 'autocarri' con 'mostri', e l'uso di sostantivi come 'schiamazzo' e 'urlo' per caratterizzare positivamente o negativamente il loro rumore.

¹⁴³ Si veda, ad esempio, questo brano: «Le porte si aprivano una sull'altra prolungando il suo desiderio d'un'improvvisa cieca tenerezza, a un doloroso spasimo d'attesa che a un tratto, nell'incubo che la suggella, rompe l'urlo che soffoca vanamente dibattendosi: oppressa da qualcosa che l'ha silenziosamente raggiunta. Una vegetazione ardente risale le sue membra, seguendo il solco del sangue mosso a un precipitare sordo che la divora di sete. La colomba di desiderio che palpitava al principio del dormiveglia nel suo cuore, soffoca ora per lo spavento. Qualcosa d'oscuro le pesa sul grembo, sull'anima catturata in lembi diversi, impotenti. Vorrebbe morire. Lunghi a trascorrere, separati da un'inarticolata angoscia, gl'istanti dell'incubo camminano su di lei che giace tramortita in un sudore acre; il suo singhiozzo rantola sino al giorno che la trattiene soltanto per un filo, come una riva cui s'è impigliato il ricordo d'una speranza che le sorrida, velata dalla solitudine di cui ritrova, prima del risveglio, il sapore: come d'un pianto amaro nella gola arida. / Le porte si aprivano una sull'altra, sparpagliando le luci e i rumori in un'onda che la raggiunge sul guanciale dove scolorisce un giorno identico a molti altri, un intervallo tra gli incubi nell'eterno viaggio dell'anima che si cerca: ai tonfi di cose ignote succedevano passi attutiti, lontani, separati da un diaframma che, quando ne smania il possesso, sempre la divide dalla casa sconosciuta, lentamente ricostruita dai sogni. Dal corridoio che si figura sconfinato, comunicante con altre case e terrazze aperte al battere spietato del sole, fino ai colli che intravede un attimo nel taglio accecante della finestra, attraverso complicate scale di cui la spaurisce il passo vertiginoso, una folata di vento le porta un torbido tanfo di cose viventi e forti che non potrebbe tollerare a lungo, se non giungesse presto alle sue narici l'odore calmo della terra inzuppata di pioggia, o secca, arsa come la sete che dura. Le porte sbattevano, nell'ombra gremita dei piani, delle stanze, delle pareti, che la diradano e l'offusciano in toni diversi, fino al giorno splendente che sa al di là delle palpebre pesanti e mai può raggiungere intatto nella sua vibrazione. Il gemere dei cardini, l'approssimarsi d'un tonfo, rinsaldano la sua angoscia fissandola nello spavento e scancellando le immagini che s'erano per un istante aperte nell'ombra. Di nuovo precipita nel sonno. / Non porta nulla con sé. Nemmeno un ricordo, o il suo desiderio; ancora la sua anima è lacerata: va distesa sopra un tappeto che scorre sull'acqua. Supina, le braccia in croce, il fiume l'attira vorace come un occhio che si muove in un infinito buio. Un sole opaco s'apre inatteso tra due colli e l'acqua cede verso quel precipizio di luce. Ardente, robusto come una gigantesca serpe, il vortice la trattiene sull'orlo rotando vertiginosamente» (ivi, pp. 71-72).

¹⁴⁴ In questo brano, ad esempio, la resa della sensazione di paura della protagonista, determinata dagli incubi, sembra smorzata, nel testo, dall'accumulo di immagini elaborate: «La stanza, le pareti su cui scorrevano tepide l'ombre e le luci della giornata, era un dado chiaro gettato sul liquido estroso e buio della casa e della campagna, dei cui mutamenti l'avvertivano i rumori sopiti, gli scoppi improvvisi, i laceramenti d'un tempo che non conosceva e poteva soltanto immaginare: un soffio di vento, una foglia che rotolava lungo l'erba rasa del prato, una voce improvvisa, una risata che, nell'istante, sorta dal nulla, l'impauriva a cercarne subito, dietro, una figura, il motivo. V'era lo specchio a tenerle compagnia tra un sonno e l'altro, nel buio della stanza: incastrato sull'armadio nell'angolo verso la finestra s'illuminava come un'acqua al passare d'ogni autocarro. Le luci lampeggiavano un istante sul cristallo e rimbalzavano poi quiete sulle pareti immergendo nell'ombra della stanza le luminose risonanze d'un acquario» (ivi, p. 77).

La genesi dell'incipit del romanzo – ricostruibile in parte dalle stesure dattiloscritte che precedono il testo dell'edizione, e che sono conservate nell'archivio dell'autore – conferma l'abbondanza del lavoro di rifinitura stilistica compiuto da Vigevani su *La fidanzata* (cfr. appendice 2). A livello contenutistico, e a livello della tecnica di rappresentazione della realtà della storia, la redazione A si mostra già sostanziale vicina al testo dell'edizione. Il livello stilistico è dunque, in primo luogo, il vero oggetto degli interventi autoriali nelle redazioni successive. Abbondano i casi di sostituzioni sinonimiche, di inversioni dell'ordine delle parole, e di progressiva precisazione delle singole immagini che compongono il quadro paesaggistico iniziale del romanzo, nella maniera testimoniata da questo esempio:

Era l'ultima della salita che s'avviava mollemente al bosco. Le altre, disabitate, avevano subito da tempo l'impresa dei topi: grossi animali nella specie, quali ne appaiono <appunto> in occasione di collettive morie <o d'infezioni> e <che si> [vengono] chiama(no)[ti] <volgarmente> [dal popolo] rattoni. [Redazione A]

Era l'ultima della salita che s'avviava mollemente dalla città al bosco; le altre ville, disabitate, <erano sottostate> [sottostavano] da tempo all'impresa dei topi: esemplari assai vistosi della specie, quali ne appaiono in occasione di collettive morie e di susseguente incuria dell'igiene, e che vengono chiamati popolarmente rattoni. [Redazione B]

Era l'ultima della salita che s'avviava mollemente dalla città al bosco; le altre <ville>, disabitate, sottostavano da tempo all'impresa dei topi: esemplari assai vistosi della specie, quali ne appaiono in occasione di collettive morie e di susseguente incuria dell'igiene, e che vengono popolarmente chiamati rattoni. [Redazione C]

Era l'ultima della salita che si avviava mollemente dalla città al bosco. Le altre, disabitate, sottostavano alle malefatte dei topi: esemplari assai vistosi nella specie, quali ne appaiono in occasione di collettive morie e di susseguente incuria dell'igiene. [Redazione D]

[...] l'ultima d'una serie di costruzioni uguali e certo quella rimasta in condizioni migliori; le altre, disabitate, s'avviavano lentamente alla rovina sotto il dominio dei roditori riaffiorati dalle fogne, come avviene in occasione di morie o pestilenze. [Testo dell'edizione]

Sono qui visibili – accanto all’evoluzione di singole espressioni (avevano subito › erano sottostate › sottostavano › s’avviavano sotto) – la progressiva rastremazione dell’immagine dei roditori e l’eliminazione del termine «rattoni». Si rileva soprattutto la scomparsa delle formule, quasi didascaliche, attraverso le quali la voce narrante (in questo punto del testo molto visibile) commenta l’immagine e persino la connotazione popolare di questa stessa parola. La riduzione di tali parti di testo, in cui la voce narrante commenta gli oggetti del racconto, è un dato tra i più significativi del lavoro compiuto dallo scrittore sull’incipit del romanzo. Si veda questo secondo esempio:

Quello che meravigliava, era che un uomo abitasse l’ultima, ma ci sarebbe da chiedersi se [c’] erano state ⟨più di tre o quattro le⟩ persone, che [avessero potuto rimanere colpite da] ⟨quella⟩ meraviglia ⟨avesse colpito⟩: la scossa maggiore [,] ⟨e⟩ forse quotidiana, [provocata dal] ⟨del⟩ perdurare ⟨di quel⟩ [dal] fenomeno [della presenza dell’uomo], doveva essere ⟨il discorso⟩ [la] principale [preoccupazione], se non addirittura l’angoscia, dei ⟨rattoni⟩ [topi], ⟨grigi o fulvi⟩ [fulvi o grigi], ugualmente grassi, che bloccavano le soglie e i davanzali, impiombati in un sonno ⟨torpido e risoluto⟩ [risoluto e torpido]. [Redazione A]

⟨Quello che⟩ stupiva ⟨era⟩ [solo] che un uomo abitasse l’ultima, ma ci ⟨sarebbe da⟩ [si potrebbe] domandar⟨si⟩[e] [opportunamente] se c’erano ⟨state⟩ [parecchie] persone ⟨che avessero potuto⟩ [da] rimaner colpite da ⟨quella⟩ meraviglia; la scossa maggiore e forse quotidiana provocata dalla sua presenza, doveva essere l’unica preoccupazione in tanta licenza dei topi, fulvi o grigi, ugualmente grassi, che bloccavano le soglie e i davanzali delle altre ville, impiombati in un sonno torpido e risoluto, da dominatori. [Redazione B]

[...] stupiva più d’ogni altra cosa che un uomo abitasse l’ultima, ma ci si potrebbe domandare ⟨opportunamente⟩ se c’erano persone da rimaner[ne] ⟨colpite da meraviglia⟩ [meravigliate]; la scossa maggiore, [e] forse quotidiana, provocata dalla ⟨sua⟩ presenza [dell’uomo], doveva essere ⟨l’unica preoccupazione in tanta licenza⟩ [in tanta licenza l’unica preoccupazione] dei topi, fulvi o grigi, ma ⟨tutti⟩ ugualmente grassi, che bloccavano le soglie e i davanzali delle altre ville, impiombati in un sonno torpido e risoluto, d⟨a⟩[i] dominatori. [Redazione C]

[...] stupiva più di ogni altra cosa che un uomo abitasse l’ultima. Ma tale meraviglia, dato l’esiguo numero di persone che in quelle contingenze avrebbero potuto rimanere colpite, doveva essere esclusiva e, alla lunga, in tanta licenza, fonte di preoccupazione per i topi, fulvi o grigi, ma ugualmente grassi, che bloccavano le

soglie e i davanzali delle altre ville, impiombati in un sonno torpido e risoluto, di dominatori, quando non uscivano in turbe, scorrendo sulla discesa come torrente immondo, per compiere le loro fulminee razzie. [Redazione D]

Grassi e soddisfatti a godere il tepore del mattino, alcuni di quegli animali bloccavano i davanzali e le soglie. Altri balzavano a frotte dalle finestre, scorrendo come un immondo torrente la discesa, segnalando il loro passaggio con uno scroscio di sassi o il rotolio d'una latta. [Testo dell'edizione]

È progressivamente assottigliata la presenza della voce narrante: l'autore avrebbe inteso in questo modo rafforzare le immagini che di per sé connotano la scena secondo gli attributi della violenza e della rovina (in questo caso forse troppo esibiti, con la similitudine tra i topi e «un immondo torrente»), piuttosto che assegnare la resa di questo effetto a una voce narrante didascalica. Nella stessa direzione potrebbe andare anche la scomparsa delle frasi, ugualmente didascaliche, in cui la voce narrante racconta il passato dell'uomo e la storia del quartiere; alcuni di questi dati, nel testo dell'edizione, emergono poi progressivamente nel corso del racconto. Infine, la scelta di eliminare – almeno in tutto il primo capitolo – ogni riferimento ad altre presenze umane, oltre ai due protagonisti, aumenta l'effetto di connotazione della realtà della storia secondo i caratteri di una dimensione astratta, spettrale e assoluta.

La fisionomia del testo di *La fidanzata*, e la sua genesi, rivelano in questa circostanza la continuità dell'idea di Vigevani di una scrittura narrativa caratterizzata dalla ricercatezza e dall'estrema elaborazione, nella direzione di una marcata – e, talvolta, ostentata – letterarietà. In conseguenza di ciò, potrebbe profilarsi un'ipotesi di interpretazione complessiva della produzione letteraria di Vigevani negli anni della guerra. *I compagni di settembre* ha alla sua base, come noto, ragioni soprattutto politiche; per perseguirle, l'autore si affida a una tecnica di rappresentazione della realtà maggiormente referenziale, e che meno visibilmente riveli (al di là, come si è visto, degli effettivi risultati sul piano della spontaneità) l'appartenenza a una sfera di pura ed eletta letterarietà. Per questo, una volta venute meno tali ragioni, Vigevani arriva a escludere del tutto quel

romanzo, e gli altri testi affini, dalla propria produzione letteraria.¹⁴⁵ Ciò non accade nel caso di *La fidanzata*. Le carte d'archivio rivelano che l'avvio della sua composizione risalirebbe almeno al 1944; essa non sarebbe dunque posteriore, ma sostanzialmente contemporanea a quella di *I compagni di settembre*. Le due opere non sono dunque il frutto di due fasi diverse, per quanto prossime, del percorso intellettuale di Vigevani. Piuttosto, potrebbero incarnare diverse esigenze, e esprimere due differenti ragioni dello scrittore. Mentre, dunque, il romanzo di argomento resistenziale sarebbe il prodotto derivato dalla volontà o dall'esigenza di Vigevani di vestire i panni di letterato politicamente militante, *La fidanzata* sarebbe l'esito del suo tentativo di affrontare "da scrittore" (in maniera, in sostanza, coerente alla sua originaria idea di arte e di letteratura)¹⁴⁶ i motivi della violenza e del disagio procurato dalla guerra sul vissuto umano. Ciò, forse nel modo auspicato per voce del personaggio Tullio Righi, che approva la via intrapresa dal pittore «Renato».

Questo spunto legato alle arti visive, potrebbe poi confermare l'idea della definizione di *La fidanzata* come di un romanzo della visione soggettiva e distorta del reale. Tendendo alla ricerca – secondo quanto si è ipotizzato a proposito della battuta del protagonista di *I compagni di settembre* – di una modalità di rappresentazione in grado di restituire gli effetti di distorsione, prodotti sul vissuto dei soggetti e sulla loro percezione della realtà dalla violenza e dalla durezza della guerra e delle esperienze personali ad essa legate, Vigevani avrebbe dunque scelto, nell'opera pubblicata nel 1947, di assolutizzare tali temi e motivi, dandone una rappresentazione per certi versi emblematica, filtrata attraverso la prospettiva

¹⁴⁵ Così, ad esempio, Vigevani parla di *Taccuino rosso*: «il *Taccuino rosso* sono gli articoli di carattere giornalistico e politico apparsi sull'«Avanti!», subito dopo la liberazione, e quindi non entrano nella mia opera narrativa, non hanno importanza». Si è già citato quanto Vigevani dice a proposito di *I Compagni di settembre*: «è un libro un po' che io rinnego [...] Interessante da un punto di vista schiettamente, diciamo così, politico; non direi che ha importanza alcuna nella mia opera» (le citazioni sono tratte da: G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.).

¹⁴⁶ Nell'ottica di tale ipotesi complessiva di interpretazione della produzione di Vigevani negli anni della guerra, suona come particolarmente esatta l'osservazione di Ferrata; egli, nella sua recensione a *I compagni di settembre*, come si è visto, parla di Vigevani come di «un letterato tra i più avvertiti, che ama le squisitezze, le allusioni, i misteri della poesia europea contemporanea, [e che] qui ha dato piena vacanza alla sua penna». Una "vacanza" motivata dalle note ragioni politiche. Ferrata è, in quegli anni, vicino a Vigevani, e frequentemente in contatto con lui; non è quindi da escludere che il critico abbia colto quella che, forse, era l'idea dello stesso Vigevani intorno al proprio impegno di scrittore in quel periodo. Lo scrittore milanese, infatti, come si legge in una delle lettere citate, accoglie serenamente, e forse in parte condivide, il punto di vista di Ferrata sul suo romanzo; Ferrata scrive a Vigevani: «Grazie per quel che mi hai scritto riguardo al tuo libro. Ero certissimo che ti saresti mantenuto sereno di fronte a te stesso».

deformante e allucinata di un soggetto insieme osservatore e vittima di tale realtà. In ciò, si potrebbero effettivamente scorgere alcuni punti di contatto con il percorso di ricerca svolto dal citato Renato Guttuso; egli, in opere come *Fuga dall'Etna* (1938) e *La Crocefissione* (1941), mette a punto una modalità di rappresentazione del reale non neutra, “fotografica”, ma che sia «espressione di umanità e di vita».¹⁴⁷ Una simile interpretazione delle novità formali introdotte in *La fidanzata* confermerebbe – aumentandone l’influenza – l’importanza per Vigevani scrittore della giovanile vicinanza al gruppo di «Corrente». Si è fin qui indicata soprattutto l’evidente matrice fiorentina della letteratura di Vigevani, che è ancora riconoscibile, in quest’opera, nell’idea di una scrittura estremamente elaborata, nelle ragioni di gusto in essa riconoscibili, e nel nuovo massiccio riferimento fatto dall’autore all’immaginario onirico e “lunare” delle atmosfere, neppure troppo velatamente, landolfiane. Più che in altri romanzo, però, in *La fidanzata* a tutto ciò si affiancherebbe con maggiore evidenza la radice più

¹⁴⁷ «Che l’arte d’oggi tenda ad una sempre maggiore espressione di umanità e di vita è certo. L’artista d’oggi – uscito dalle esperienze cubiste e metafisiche – realizza in un campo umano e poetico allo stesso tempo, che diremo, per intenderci, di realismo puro. Ma nessuno può negare che la pittura sia una operazione mentale, come la matematica e l’architettura – e ciò senza per nulla voler diminuire le ragioni del sentimento – cioè un processo di elaborazione di un fenomeno emozionale o sensuale tradotto coi mezzi a disposizione dell’uomo soprattutto se si pone, come è giusto, a base di ogni arte figurativa il disegno che è l’espressione in linee – creazione astratta dell’uomo, come il punto e il numero – di una forma o di concetto. [...] Nulla di più falso ed ingannevole che l’impressione visiva; se la pittura non penetra l’oggetto e non ne svela le vibrazioni, se non arriva, partendo dall’oggetto e dall’osservazione sentimentale di esso, alla creazione di un equivalente plastico dell’oggetto, non si perviene alla poesia, ma si precipita nella fotografia. E non c’è cosa più lontana dalla realtà che la fotografia. Non imitazione del vero apparente, ma elaborazione poetica fondata su una sensazione umana, comprensione lenta e graduale di un fenomeno fisico che si trasforma poi fatalmente in poesia, nell’espressione pittorica» (RENATO GUTTUSO, *Picasso e la pittura moderna*, in «L’Ora», 6-7 marzo 1933; poi in *Renato Guttuso dagli esordi al Gott mit Uns 1924-1944*. Catalogo della mostra: Milano, Palazzo Isimbardi. 29 ottobre 1987 - 10 gennaio 1988, Palermo, Sellerio, 1987, da cui si cita dalle pp. 293-294).

propriamente milanese (almeno, della Milano di «Corrente») dello scrittore.¹⁴⁸ Al di là del possibile riferimento di Vigevani a precisi modelli offerti dalle arti figurative, si può in ogni caso osservare in questo romanzo la persistenza e l'intensificazione dell'idea, caratteristica dello scrittore, della dipendenza della rappresentazione letteraria della realtà dal vissuto personale. Come noto, descrivendo il processo creativo che regola la propria attività di scrittura, Vigevani parla di «immagini, che si raccolgono e si depositano verso... dentro di me», e fa esplicitamente cenno anche a «immagini visive»;¹⁴⁹ sono questi gli oggetti della sua scrittura letteraria, che è, a suo giudizio, una «biografia del nostro vissuto».¹⁵⁰ In *La fidanzata*, l'elemento del filtro del punto di vista soggettivo – in questo caso dei personaggi – è in un certo senso messo a tema, e posto alla base della modalità

¹⁴⁸ «La pattuglia di *Corrente* avvertì che bisognava di nuovo raccontare dell'uomo, mentre per tanto tempo ci si era fermati a svariare sul suo stato d'animo. La vita (il *leben* dei filosofi tedeschi. Quanto ti dobbiamo, cara ombra di Antonio Banfi!), questo ormai contava, non tanto l'analisi viscerale del mondo interiore. E perciò l'approssimazione formale dell'esistente prese l'avvio, il piglio decisivo contro la rifinitura della "natura morta in sé", del "paesaggio in sé", della "figura in sé"». In «Corrente», tale scelta di poetica assume un valore di impegno morale: «l'acquisto improvviso di una coscienza politica ci fece vedere come "nuove" soluzioni formali che "nuove" non erano (il Van Gogh di Birolli, il Delacroix di Sassu, il Picasso di Morlotti e così via) mentre "nuova", assolutamente "nuova", era la condizione culturale e politica, e "nuova" era la temperia sociale in cui l'operazione artistica avveniva». «Riportandosi alla rappresentazione della realtà, la generazione degli anni Trenta (*Corrente* in primis) dette un colpo mortale all'autonomia della forma. I colori e poi i simboli diventarono un'arma del riscatto fantastico, una invocazione alla lotta senza quartiere per recuperare l'uomo, umiliato dal manichino novecentesco, in tutta la sua interezza di generoso autore della sua storia personale e civile. Si dice: recupero dell'uomo». Anche per questo, nel clima di una generale compartecipazione alle varie esperienze di elaborazione culturale, secondo l'appassionato resoconto di De Grada, «in breve *Corrente* diventò il veicolo d'espressione delle vecchie (ma giovani d'età) forze di Solaria, della poesia nuova, dei prorompenti fermenti critici, perfino di una fronda politica e, soprattutto, del nuovo momento, in Italia, di un discorso europeo» (RAFFAELE DE GRADA, *Il movimento di «Corrente»*, Milano, Edizioni di cultura popolare, 1975, le citazioni sono tratte dalle pp. 26, 27, 31, 32). Vigevani stesso deve aver colto il motivo dell'impegno morale e civile alle spalle di simili dichiarazioni di poetica; rimanendo all'interno dell'ipotesi di un rapporto tra *La fidanzata* e tale contesto culturale, si potrebbe dunque scorgere anche in questo romanzo un'intenzione di presa di posizione dell'autore nei confronti dell'attualità storica; in questo senso si potrebbe interpretare la sua collocazione, come si è visto, nella linea che Vigevani considera la più «obiettiva» della propria produzione narrativa.

¹⁴⁹ G. TADORNO, intervista a Alberto Vigevani, cit.

¹⁵⁰ L. SIMONELLI, *Sono orgoglioso di essere un isolato*, cit., p. 50. Si ricordi a questo proposito ciò che Vigevani scrive nel citato *Ricordo per l'Olonà*: «Della propria città la memoria traccia ad ognuno una pianta diversa rilevata sugli avvenimenti che vi si segnarono con maggior forza e che parendo oggi essenziali rimangono automaticamente uniti all'immagine dei luoghi ove si svolsero. Per un gioco prestigioso di corrispondenze, tali luoghi memorabili si accrescono oltre la loro importanza reale, facendo macchia sulla superficie altrimenti malcerta della città e soccorrono da lontano, alla nostalgia, ponendosi soli a rappresentare l'intera città» (B. VANI, *Ricordo per l'Olonà*, cit., p. 412).

di rappresentazione del reale qui praticata da Vigevani, per cercare di esprimere gli aspetti esistenziali e umani connessi all'attualità storica.¹⁵¹

È soprattutto nel primo capitolo di *La fidanzata* che a queste sollecitazioni lo scrittore dà corpo in una storia che ha i caratteri di un gesto assoluto e allucinato, compiuto sullo sfondo apocalittico che si è descritto. Questi attributi, in parte, si perdono dal secondo capitolo in avanti. La storia si articola nel tempo, e si svolge in uno spazio, che, come noto, pur non essendo del tutto realistico, è almeno maggiormente “terreno” rispetto a quello lunare dell'incontro tra Raffaele e la fidanzata, e della prima violenza. Si è inoltre visto che l'affacciarsi sulla scena degli altri personaggi approfondisce ulteriormente questo stacco. Un'ulteriore ragione di riflessione deriva dallo stato delle carte conservate in archivio. Pur tenendo presente le lacune di questi materiali, il fatto che le redazioni A, B, C siano limitate al primo capitolo, e che la sola D si estenda oltre questo limite, potrebbe far pensare che Vigevani abbia, in un primo tempo, composto un racconto breve (corrispondente al definitivo primo capitolo), e in seguito abbia

¹⁵¹ L'ipotesi di una corrispondenza tra le soluzioni formali assunte da Vigevani in *La fidanzata* e il contesto della realtà storica, trova qualche eco in altre esperienze artistiche contemporanee con le quali Vigevani stesso è in contatto. Si veda, ad esempio, un articolo della rivista milanese «Questi giorni», della quale egli è redattore: «I nostri occhi, ogni giorno, si riempiono di cose che la memoria non tiene. Una casa spezzata, un crocevia, un capannello, un cartello, sarebbero l'avvio di riflessioni che altre viste dissolvono; che, forse, improvvisamente risorgeranno dopo ore o dopo anni, per inattese contingenze e richiami. / E sempre, ai nostri sguardi, si frappone la malinconia o la gioia, la cattiveria o la bontà, che in quel momento ci dominava: stanchezza, uggia, speranza, affanno e tranquillità che di istante in istante – pel lungo tratto della vita – muovono su di noi e ci cangiano, premono gli oggetti a dilatarne o impicciolirne le forme, deviano i contenuti astratti (così concreti da essere astratti) in volontarie accettazioni e repugnanze. [...] / Notabile, per cominciare, che non è questa la fisionomia, l'aria di una particolare città. Son tali i tempi da non sopportare – e durerà fin quando certe profonde fratture, nonché certe suturarsi avranno divaricato costume e intenti – nessuna compiacenza storica o locale, nessuna intrusione di quegli oggetti che la memoria ha caricato d'ineffabili significati. [...] / Intorno a noi non sono, non possono essere, attualmente, le suggestioni culturali che rendevano singolarmente caro un edificio o una strada, persino alberi, campagne, cielo di un determinato orizzonte: troppi anni trascorsero chiudendoci sempre più in noi, togliendo progressivamente all'esistenza qualsiasi accento che non fosse quello della personale incolumità [...]. / Tutta la regione italiana, adesso, vede le medesime pene inattese; gli stessi travisamenti di forme; miseri piaceri di un'ora – che salvano però nella gioia di pochi istanti, ci si rifletta, tutta una vita penosa e grigia –, e paure e abbandoni» (C. D. – forse CARLO DOGLIO, anch'egli tra i redattori della rivista –, *Storia contemporanea*, in «Questi giorni», n° 1, 20 novembre 1945). Nelle stesse pagine, dedicate al tema delle immagini fotografiche che ritraggono scorci della contemporaneità, compare una fotografia di un'edificio sventrato dai bombardamenti intitolata *Il cielo alla finestra*. All'inizio del secondo capitolo di *La fidanzata* si legge: «[d]alle finestre scalpellate, entravano lembi di cielo, tra gracili colonne di mattoni [...]» (A. VIGEVANI, *La fidanzata*, cit., p. 45). L'esperienza della percezione soggettiva di uno spazio che reca i segni della violenza era comune in quel contesto. Da qui potrebbe derivare la motivazione che spinge Vigevani a cercare una modalità di rappresentazione del reale che con forza restituisca tali motivi, nella loro dimensione non solo concreta e cronachistica, ma anche e soprattutto esistenziale.

proseguito la stesura del romanzo.¹⁵² Questo fatto potrebbe dipendere da varie ragioni. Non si può, in primo luogo, escludere che l'autore abbia stabilito di ampliare la narrazione sulla base di un autonomo avanzamento del proprio processo creativo. Ma il possibile sviluppo del testo da racconto apocalittico a romanzo potrebbe anche essere motivato dalla necessità da parte di Vigevani di rispondere a ragioni – o almeno di raccogliere un invito – di tipo editoriale. Alberto Mondadori pubblica *La fidanzata* nel 1947, nella collana «La Medusa degli italiani», da lui fondata nello stesso anno. Si potrebbe ipotizzare che Mondadori, avendo letto il racconto dell'amico Vigevani – con il quale, in quegli anni, era anche in rapporto di collaborazione professionale –¹⁵³ gli abbia proposto di ampliare la narrazione, per comporre un romanzo da pubblicare nella neonata collana. Il carteggio tra i due testimonia quanto meno il fatto che Mondadori seguisse effettivamente l'avanzamento del lavoro, ancora in corso, di Vigevani sul romanzo; è indirettamente provato anche il suo proposito, almeno sin dal 1946, di pubblicarlo sotto le insegne della casa editrice paterna, probabilmente proprio nella «Medusa» italiana:

Carissimo Alberto,
“La Fidanzata” procede, ne spero bene: lavoro giorno e notte per essere fedele all'appuntamento – che spero non ti deluda troppo.
Mi spiace non averti visito con un po' di calma. Appena a Milano ti telefonerò.
Ricordami alla Signora.
Affettuosamente tuo
Alberto V.
P.S. guarda Lugano!¹⁵⁴

«La Medusa degli italiani» nasce nel 1947 con l'intento di portare «nel tronco della letteratura europea la linfa sempre viva della narrativa italiana, le sue

¹⁵² Al di là dell'assenza di una prosecuzione delle redazioni A, B, C, il fatto che alla fine di esse lo scrittore abbia posto la data (come, d'abitudine, fa alla fine di ogni redazione completa manoscritta o dattiloscritta dei suoi testi letterari), confermerebbe l'ipotesi dell'originario concepimento di quei testi come racconti conclusi, solo in seguito estesi in forma romanzesca.

¹⁵³ Ciò è testimoniato dal carteggio tra i due letterati negli anni del comune soggiorno in Svizzera, conservato in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Collaborazioni a quotidiani, periodici, riviste / «Libera Stampa» (sottocartella della corrispondenza con Alberto Mondadori). La testimonianza della prosecuzione del rapporto personale e professionale tra i due a partire dal 1946, è invece contenuta in: Archivio storico il Saggiatore (conservato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori), Carteggio Alberto Mondadori, fasc. Alberto Vigevani.

¹⁵⁴ Archivio storico il Saggiatore, Carteggio Alberto Mondadori, fasc. Alberto Vigevani, Alberto Vigevani a Alberto Mondadori, Lugano, 18 agosto 1946, manoscritto.

affermazioni più caratteristiche, i suoi nuovi e più genuini esperimenti».¹⁵⁵ Voluta dunque da Alberto Mondadori in una dichiarata ottica di innovazione e sperimentaltà,¹⁵⁶ la collana ospita tra i primi autori Carlo Alianello, Carlo Bernari, Massimo Bontempelli, Giovanni Comisso, Oreste Del Buono, Grazia Deledda, Milena Milani, Marino Moretti, Raul Radice, Luigi Santucci, Elio Vittorini; *La fidanzata* è il quinto volume della collana, e Vigevani entra a pieno titolo nella storia della collezione anche per il suo ruolo di giurato del «Premio Mondadori 1947».¹⁵⁷ Un profilo, non separato da un giudizio critico, di «La Medusa degli italiani» è proposto da Niccolò Gallo:

Nata circa nove anni fa, nel pieno di quel fervore revisionistico e velleitario che investì la letteratura e le dette l'illusione di poter riflettere, per incanto, l'ora nuova della vita nazionale, la Medusa italiana si trovò in condizioni di partenza particolarmente privilegiate. In quel confuso accendersi di speranze e di facili conversioni poté perfino accogliere taluni esperimenti, e tra i più crudi e spericolati, del cosiddetto neorealismo letterario di quegli anni, senza apparire rivoluzionaria: come poté mettere in circolazione libri d'altro genere o ristamparne altri della vecchia guardia, più o meno consacrati dal successo, senza eccessive preoccupazioni di passare per retriva.

Il critico esprime dunque un parere sostanzialmente negativo sulla collana (nonostante vi riconosca la presenza di singoli titoli di buon valore), che sarebbe

¹⁵⁵ *La Medusa degli italiani. Un grande avvenimento editoriale*, in «I libri Mondadori. Bollettino bibliografico mensile», anno I, n° 2 - 3, aprile - maggio 1947, p. 29.

¹⁵⁶ Per quanto riguarda, nello specifico, il libro di Vigevani, al desiderio dei promotori della collana di enfatizzare i suoi tratti di novità e di ricerca si potrebbe ricondurre la decisione di presentare *La fidanzata* come l'esordio romanzesco dello scrittore: «sotto lo pseudonimo di Tullio Righi ha pubblicato un romanzo, *I compagni di settembre*, che cronologicamente fu il primo sulla Resistenza italiana e che ha avuto un grande successo nella Svizzera tedesca. «Tuttavia», ci ha confidato Vigevani, «io a questo romanzo do un valore soltanto cronistico, d'occasione, così come il mio primo lungo racconto, 'Erba d'infanzia', del '43, lo considero soltanto un'esperienza della giovinezza. La mia figura definita di scrittore comincia solamente con 'La fidanzata', il romanzo che uscirà nella Medusa, e vorrei che pubblico e critica cominciassero a valutarmi partendo appunto da questo romanzo» (*Galleria degli autori della Medusa italiana*, in «I libri Mondadori. Bollettino bibliografico mensile», cit., p. 31). Il giudizio che lo scrittore esprime sul proprio romanzo resistenziale, e che viene riportato in questo testo, è in effetti aderente a quello che egli ribadisce in altre circostanze; invece, come si è visto, Vigevani considera abitualmente *Erba d'infanzia* come una parte integrante del proprio percorso letterario. Ciò che si legge qui, dunque, potrebbe essere spiegato con la volontà – probabilmente in accordo con le esigenze promozionali della collana – di sottolineare la novità di *La fidanzata*, presentandola come l'opera di un nuovo scrittore.

¹⁵⁷ Il concorso letterario è ideato dalla casa editrice per scoprire, e inserire nel proprio catalogo, nuove voci della produzione nazionale contemporanea; nell'edizione 1947 sono selezionate le opere di tre autori – Oreste Del Buono, Milena Milani, Luigi Santucci –, poi pubblicate nella collana «La Medusa degli italiani» (cfr. la cronaca del concorso contenuta in *La prima tappa del Premio Mondadori 1947. Del Buono, Milani, Santucci, verso il traguardo*, in ivi, pp. 32-35).

improntata a un «non so quanto programmatico eclettismo»; da ciò deriverebbe il suo «carattere indeciso e generico, quell'aria incolore di ordinaria amministrazione, che di anno in anno sono venuti sempre più ingrigendola». Tutto ciò, secondo Gallo, nell'ottica di un'ostinata ricerca degli esiti della produzione letteraria neorealista: «una collezione che si è in gran parte bruciata al fuoco fatuo di diversi tentativi neorealistici di marca deteriore».¹⁵⁸

La fidanzata non è un romanzo riconducibile ai modelli neorealisti; nel contesto della collana potrebbe forse rappresentare uno dei casi di eclettismo ravvisati da Gallo. Ciò nonostante, alcuni dei caratteri del testo, e soprattutto alcuni degli elementi legati alla sua genesi, potrebbero rivelare punti di contatto con l'idea di letteratura secondo la quale Alberto Mondadori imposta il proprio lavoro editoriale nell'immediato dopoguerra. Egli, d'altra parte, dichiara le proprie posizioni direttamente a Vigevani, in una lettera in cui esprime il proprio giudizio dopo aver letto *La fidanzata* prima della pubblicazione:

Caro Alberto,

ho finito di leggere in questi giorni il tuo romanzo, che mi è piaciuto e che pubblicherò seguendo gli impegni che ci legano. Ma, indipendentemente da questi impegni, e nel tuo interesse di scrittore che esce col suo primo libro importante, vorrei esporti qualche osservazione che mi è nata leggendo il romanzo: senza pretesa di critico, ma da lettore, e nel modo che un amico scrive a un amico.

Mondadori, che pure apre la lettera assicurando di scrivere «senza pretesa di critico», avvia in realtà un discorso condotto dalla prospettiva di un editore-critico, secondo l'espressione proposta da Alberto Cadioli e derivata dalle parole dello stesso Mondadori:¹⁵⁹

¹⁵⁸ «In realtà, sotto l'apparente eclettismo, che ha pure le sue ragioni editoriali e di cassetta, la Medusa non ha mai tenuto celate le sue mire. Sono le mire che un editore dabbene ha tutto il diritto di prefiggersi, per marciare al rullo di tamburo: la scoperta del romanzo di fatti accaduti quale frettolosamente fu invocato e lo è tuttora dalla critica e dal pubblico meno avvertiti; la scoperta del romanzo documento, come poté essere concepito subito dopo la guerra e che perdura come aspirazione e prodotto di un inveterato provincialismo culturale, l'equivoco della testimonianza rivissuta in esasperati termini romanzeschi. Non è certamente un caso che abbiano trovato posto nella Medusa, all'ombra o no dei premi Hemingway, le manifestazioni più stantie del neorealismo d'accatto» (NICCOLÒ GALLO, *Gli italiani della Medusa*, in «Il Contemporaneo», 31 dicembre 1955, pp. 10-11).

¹⁵⁹ Cfr. A. CADIOLI, *Modelli di romanzo nei progetti editoriali del secondo Novecento*, in «Esperienze letterarie», anno XXIX, n° 1, gennaio-marzo 2004, p. 41.

A mio vedere, il romanzo di uno scrittore vero come sei tu, nasce da un bisogno di stile: la necessità un po' astratta del raccontare prima, ma insieme l'urgenza di certe verità, di certi movimenti psicologici, di gusto di confessare le cose della sua umanità, anche quelle segrete. E scrivere vuol dire appunto reggere il filo di questo rapporto, che nelle prime prove è incerto e più tardi esperto, tra l'umanità del narratore da una parte e l'elaborazione stilistica dall'altra.

Pensa ad Alvaro dell' "UOMO È FORTE", per esempio: come l'urgenza e quasi il poco pudore di certi motivi umani gli aveva fatto dimenticare in qualche momento la concretezza psicologica dei suoi personaggi. E pensa al suo ultimo romanzo "L'ETÀ BREVE" che è così nitido, pulito, perfetto: tutto tirato sul margine di una convenienza assoluta tra il poeta e il suo mondo umano.

Nel tuo caso la bilancia pende dall'altra parte: da quella della letteratura, per intenderci. Leggermente se vuoi, ma quel tanto che basta per lasciare nel lettore l'impressione che c'è troppa fatica di stile nel tuo libro, un accumularsi di particolari e di elementi decorativi, un infittirsi eccessivo della pagina, uno spostare continuamente l'attenzione di chi legge verso oggetti minimi, forse non necessari.

Mondadori dunque – per certi versi anticipando i rilievi che anche Falqui muoverà a *La fidanzata* – segnala gli eccessi stilistici del romanzo, nel senso del troppo esibito compiacimento letterario, che non giova all'efficacia della narrazione.

Il senso di un eccesso nel lettore non nasce dal fatto che gli oggetti sono minimi: ma forse dalla considerazione della loro scarsa necessità narrativa.

Tu sai fino a che punto io sono legato alla letteratura dei fatti minimi della coscienza: da Valery alla Woolf: dove l'oggetto perde la sua arida lucidità esteriore, per diventare il simbolo di una immaginazione perfetta, il riferimento esatto di un sentimento.

Ma, mi sembra, che la meccanica di questa letteratura soverchi qualche volta in te il gusto e l'anima.

Non sempre, naturalmente: ci sono nel tuo libro pagine chiare e distese dove l'abitudine a moltiplicare i riferimenti descrittivi intorno a un uomo o a un paesaggio, il peso dei particolari sulla pagina cede a motivi più delicati e più intimi.

Per esempio, molte pagine del capitolo IV e soprattutto quelle che incominciano "Invano s'era illuso che qualcosa mai potesse guarire la fanciulla...". I capitoli finali del racconto della morte della fidanzata, e la solitudine desolata, fissa dell'uomo, che pure colpevole e perseguitato da gente più vile e colpevole di lui, sono, per conto mio, la parte migliore; quella dove prendono forza le qualità più solide del tuo scrivere.

Sono cose assai belle: c'è una forte capacità sintetica, invece di quelle dispersioni analitiche che tolgono ai capitoli iniziali parte della loro efficacia narrativa.

E qui vorrei farti l'obiezione a mio parere più grave: quella che, se fossi nella tua condizione, mi consiglierebbe d'aspettare e di maturare ancora più perfettamente i miei problemi.

C'è nel tuo libro l'idea, tutta moderna, di un racconto sciolto dai suoi legami temporali e di spazio, e dagli immediati riferimenti realistici, dove il tempo è una "manovra" interna, ha il senso che gli dà il personaggio con i suoi fatti e le sue reazioni psicologiche.

Ma il tuo modo di raccontare tradisce, almeno parzialmente, l'idea: nell'accumulo, nell'urgenza dei particolari ("ora sulle spalle rigonfie il collo si afflosciava e sulla nuca cerchiata d'adipe spuntavano peli incolori": spalle rigonfie, collo che si affloscia, adipe sulla nuca, peli incolori, non ti pare che sia troppo per una immaginazione antirealistica?), che non riescono a raccogliere intorno ai personaggi quell'aria di pura astrazione, che ti avrebbe permesso, come forse volevi, di scioglierli da ogni riferimento troppo immediato e lavorarli nell'intimo delle loro sofferenze psicologiche.

Il romanzo che tu devi scrivere, perché ne hai la forza, l'ingegno e l'immaginazione, è, a mio vedere, ancora una meta, un punto di riferimento.

Queste sono le osservazioni che mi sono venute fatte leggendo, e che ho preferito scriverti: come obbligo di amico e di editore. Se ho sbagliato, ed è più che possibile, straccia la lettera: ti ripeto che essa è completamente indipendente dall'impegno di pubblicare il tuo libro entro il giugno.

Ti abbraccio

(Alberto Mondadori)¹⁶⁰

Alberto Mondadori entra nella prospettiva letteraria incarnata dal romanzo, isolando, alla sua base, l'«idea, tutta moderna, di un racconto sciolto dai suoi legami temporali e di spazio, e dagli immediati riferimenti realistici, dove il tempo è una "manovra" interna, ha il senso che gli dà il personaggio con i suoi fatti e le sue reazioni psicologiche». Egli, da un lato, anticipa in questo modo la chiave di lettura che sarà proposta da Falqui per il romanzo; dall'altro, sottolinea per primo il ruolo fondamentale rivestito dall'elemento dell'interiorità dei personaggi all'interno della modalità di rappresentazione qui praticata da Vigevani. A partire da questa prospettiva – e sulla base del riconoscimento dell'identità di un autore come Vigevani (dove parla del «bisogno di stile» proprio «di uno scrittore vero come sei tu») – Mondadori giudica il romanzo, e ne ravvisa il principale limite, come anticipato, negli eccessi a livello stilistico: «nel tuo caso la bilancia pende dall'altra parte: da quella della letteratura, per intenderci».

¹⁶⁰ Archivio storico il Saggiatore, Carteggio Alberto Mondadori, fasc. Alberto Vigevani, Alberto Mondadori a Alberto Vigevani, Milano, 4 gennaio 1947, dattiloscritto. La lettera è anche pubblicata in: A. MONDADORI, *Lettere di una vita. 1922-1975*, cit., pp. 202-204.

Mondadori si dimostra dunque abile nel porsi nell'ottica di un'idea di scrittura «sciolta dai suoi legami temporali e di spazio, e dagli immediati riferimenti realistici», e nel proporre all'autore osservazioni per valorizzarla al meglio. Egli insiste sulla possibilità di una più compiuta «astrazione», che sciogla i personaggi «da ogni riferimento troppo immediato e [*permetta di*] lavorarli nell'intimo delle loro sofferenze psicologiche». Sembra in linea con tutto ciò il fatto che, in questa stessa lettera, Mondadori indichi come esempio positivo le pagine dei capitoli quarto e quinto («quelle che incominciano “Invano s'era illuso che qualcosa mai potesse guarire la fanciulla...”»). Esse contengono il racconto – che, come si è visto, rimane sospeso tra realtà e sogno, ed è dominato dalla tendenza a un tono lirico – dell'incontro della fidanzata con il giovane soldato «eroe»,¹⁶¹ e la rappresentazione dello stato di turbamento della protagonista dopo la sua partenza. In queste parti del testo, in effetti, Vigevani indugia meno nell'elaborazione di immagini ricercate e sorprendenti; l'intima angoscia della fidanzata è rappresentata attraverso uno stile più nitido.¹⁶² Anche le pagine dedicate alla morte della fidanzata e alla «solitudine desolata, fissa dell'uomo» sembrano caratterizzate da una narrazione meno incline, rispetto ad altri punti (ad esempio ai capitoli iniziali, come sostiene lo stesso Mondadori), all'accumulo di particolari, spesso accresciuti e interpretati in senso deformante. Preparata attraverso la rappresentazione della sua interiorità in rapporto al nuovo tentativo

¹⁶¹ Cfr. A. VIGEVANI, *La fidanzata*, cit., p. 101.

¹⁶² «Invano s'era illuso che qualcosa mai potesse guarire la fanciulla e farle ritrovare l'anima lacerata dalle sue estreme vicissitudini, che le apparivano oscure, senza una causa cui risalire per vincerle. In lei, convalescente dalla prima scossa che l'aveva gettata in un'oscurità percorsa solo dall'allucinazione dell'attesa, la scomparsa dello straniero, come un fantasma che era stato sul punto di assuefarla a un'immagine possibile del futuro – e forse nemmeno avrebbe potuto conservarla quando fosse divenuto lo schermo d'un'esistenza reale – aveva levato un cieco spasimo, vanamente incrudelito nella sua sofferenza per incidersi in qualche modo nella realtà. Nella lunga catena di ore insolite la speranza s'era assottigliata, e infine scomparsa, ed essa era di nuovo caduta in una forma di follia, forse cosciente di sé quel tanto da poterla indirizzare verso una propria, confusa, singolare missione accanto e per la salvezza di ciò che l'aveva umiliata» (ivi, p. 122).

di violenza, la morte della protagonista è rappresentata in modo piuttosto asciutto ed efficace:¹⁶³

L'uomo, spaventato, si alzò d'un balzo. Essa si gettò come una cieca attraverso la stanza per raggiungere il corridoio. A tentoni ne seguiva correndo le pareti scure. Dietro a lei, dopo un istante, udì l'uomo ansimare: le sue scarpe battevano con un breve tonfo l'impiantito di legno. Sui primi gradini della scala scendeva dal solaio una lama luccicante.

Sopra, sulla terrazza, era ancora lei che l'aspettava, risplendente sul grande lenzuolo teso dal colmo del cielo alla terra buia. Sarebbe corsa leggere incontro a lei, l'uomo il cui affanno sentiva ora distintamente, non l'avrebbe raggiunta. Si sporse alla ringhiera e sentì invaderla una felicità tanto copiosa da condurle sul ciglio una lacrima che non fece in tempo a scorrere sulla guancia. Con un tremito di gioia si lasciò andare, quando udì il passo di lui sull'ultimo gradino della scala.¹⁶⁴

Mondadori preferisce dunque, in *La fidanzata*, le parti da cui meno affiora il gusto di Vigevani per le immagini abbondantemente elaborate, e per l'accumulo «di particolari e di elementi decorativi». Mondadori accoglie dunque l'idea, perseguita da Vigevani in quest'opera, di una letteratura svincolata dal reale, ma propone di correggerla secondo una misura stilistica, a suo giudizio, più equilibrata. Nella lettera, l'editore-critico ricorre all'esempio offerto da Corrado Alvaro. Cita *L'uomo è forte*, in cui l'«urgenza» e la volontà di sottolineare «certi motivi umani» – con riferimento forse al senso di soffocamento causato

¹⁶³ «In piedi, sul letto, stava irrigidite da una strana forza che le impediva di muoversi. L'uomo le diede uno sgambetto, col braccio teso, e l'abbatté sul cuscino. Poi le schiacciò il respiro, premendole il seno con una mano. Essa fu per svenire ancora: d'improvviso dalla finestra entrò la luna, mille uccelli cantavano nel bosco. La luna s'era versata sul cuscino, con un alito di vento gelido che soffiava sui suoi capelli, sulle tempie cocenti. Guizzò a terra, l'uomo le rotolò addosso con un tonfo. la luce si riaccese. Dora le era accanto. / “Sei una stupida” disse “una piccola carogna.” / Il piccolo ripeté le ultime parole con soddisfazione. Si era avvicinato, con uno stuzzicadenti in bocca, e se lo levò per sghignazzare. Il rosso si alzò sbuffando da terra e cominciò a inveire contro la fanciulla stesa, minacciandola col pugno lentiginoso. Si vedeva che Dora era confusa: per darsi un contegno le strappò una spallina, dicendo con un'intonazione cattiva: “Ora lo rivoglio, il mio vestito”. / Allora anche il rosso rise di buonumore. Presto si rifece silenzio. Udì le scarpe del rosso che scricchiolavano vicino a lei, sul pavimento, ebbe la sensazione che le sue mani la cercassero: teneva gli occhi chiusi e i pugni rattrappiti: delirava entro di sé, ma taceva per trasformare il suo delirio in una forza estrema, quando l'uomo sarebbe tornato sopra di lei. / ‘Mi avvinghiano, mi calpestando, vorrei il coltello per difendermi da loro.’ La Madonna, nel quadro, rideva con le stesse labbra di Dora: e lui era dietro, lontano da quella scena, triste come l'avesse potuta vedere, col braccio legato al collo. Morto, di certo, oramai, né l'avrebbe rivisto più. Il rosso intanto le era venuto sopra e la soffocava. Cominciò a divincolarsi, a torcersi, a graffiare. La mano molle e viscida le ardeva sui fianchi, le scivolava sul petto. La nausea e il peso la tremavano, sopra di lei era tornato il buio: al di là sapeva che c'era il bosco, e la luna che l'attendeva, la sua strada illuminata. Voleva raggiungerla con ogni fibra di sé, e n'era impedita. Non rimaneva che morire senza averla rivista. Si agitò freneticamente e infine l'urlo le uscì di gola, a lungo contenuto e così formidabile che le schiantò le tempie, le abbagliò gli occhi».

¹⁶⁴ Ivi, pp. 134-135.

dall'ossessiva presenza del regime – «aveva fatto dimenticare in qualche momento la concretezza psicologica dei suoi personaggi»; Alvaro accentua, in effetti, nel suo racconto alcuni tratti che li caratterizzano unicamente per il loro essere intrappolati in tale contesto. Mondadori preferisce invece il modello di *L'età breve*, «che è così nitido, pulito, perfetto: tutto tirato sul margine di una convenienza assoluta tra il poeta e il suo mondo umano». È questo un nuovo invito a Vigevani a lavorare su tali nuclei narrativi, disciplinando la propria misura di elaborazione stilistica. Allo stesso tempo, l'indicazione dell'opera di Alvaro da parte di Mondadori è rivelatrice di qualche elemento della sua idea di letteratura, anche al di là del discorso sulla modalità di rappresentazione di *La fidanzata*: «è il modello della narrativa degli anni Trenta, da inserire in una nuova temperie, quanto meno ideologica»,¹⁶⁵ spiega Alberto Cadioli. L'idea di Mondadori si avvicina a quella di un modello di narrativa – stilisticamente raffinata, ma più misurata, «nitida», poco incline alle concessioni sul piano di una esibita letterarietà – che conferisca la giusta centralità al personaggio e alla sua interiorità, per «lavorarlo nell'intimo delle *sue* sofferenze psicologiche»; a partire da questi presupposti, come accade in *L'età breve*, questo modello di narrativa dovrebbe farsi carico anche di motivi legati alla dimensione sociale.

Ritornando all'ipotesi per cui il romanzo *La fidanzata* sarebbe l'evoluzione del nucleo narrativo rappresentato dall'attuale primo capitolo, e accogliendo la possibilità che tale sviluppo sia legato a una sollecitazione mondadoriana a Vigevani, le osservazioni contenute nella lettera citata potrebbero chiarire alcuni punti di questo processo. Mondadori, come si è visto, invita l'autore alla ricerca di una maggiore «astrazione». Ciò potrebbe, ad esempio, spiegare ciò che accade nella genesi dell'incipit del romanzo, con la soppressione delle parti di testo dedicate ai particolari della storia del quartiere, e con la scelta di non fornire subito tutti i dati dell'identità del protagonista, ottenendo, in questo modo un testo appunto più astratto; come si è visto, va verso il medesimo effetto la soppressione, sempre nel primo capitolo, del riferimento a personaggi diversi dai due protagonisti.

¹⁶⁵ A. CADIOLI, *Modelli di romanzo nei progetti editoriali del secondo Novecento*, cit., p. 41.

Ma è nelle parti successive del romanzo che la presenza mondadoriana e della sua idea di letteratura potrebbero avere inciso maggiormente. Si sono progressivamente riconosciute le differenze tecniche tra il primo capitolo e i successivi. In particolare, la tendenza dell'autore ad affrancare lo spazio della storia dai suoi connotati più apocalittici e lunari (ottenuti, come noto, attraverso il ricorso a un'abbondanza di particolari e di immagini deformate); dal secondo capitolo, sono rappresentati più direttamente i pensieri, i sogni, i risvolti psicologici dei personaggi, che mantengono l'atmosfera di angoscia della narrazione, ma su uno sfondo più concreto, per certi versi neutro. Lo si osserva, ad esempio, nella scena – che è portata ad esempio dallo stesso Mondadori nella sua lettera – in cui Raffaele assiste di nascosto alla denuncia pubblica del suo delitto, e al sorgere della furia collettiva contro di lui:

A quel punto l'uomo si morse il labbro per non gridare che non era vero. Del resto, anche se qualcosa lo fosse stato, nulla lo era più, di quello che diceva la vecchia. La sua espiazione durava da un anno e anche se non gli sembrava valer più nulla, ora che lei era morta, lo stesso non era stato quello che diceva la donna, perlomeno non sentiva più, in sé, la verità del suo passato. Era venuto lui per accusare, e tutte le parole che quella diceva calunnie, perché era lei colpevole della morte di Margherita...

«Non sapete perché» continuava «la mia nipote la chiamavano la “fidanzata”? Lui le ha dato quel nome, per scherno, capite? Non aveva quindici anni, l'orfana. Capite?... Quando noi non si aveva lacrime abbastanza e il cadavere di mia sorella era ancora fresco, lì sotto la casa, quel mostro ne approfittava per saziare il suo appetito!»

Già un vocio d'indignazione era scorso a più riprese [...]. Ora vedeva la sua colpa come se la sua pena, che l'aveva oscurata per tanto tempo, fosse caduta all'improvviso, e gliela mostrasse quale era stato allora, non velata dalla sue intenzioni di poi, che erano risultate inutili e non l'avevano salvata.

[...] Dall'alto l'uomo seguiva quello sguardo, e nel figurarselo vi ravvisava una luce, come di trionfo. Ora non si sentiva più colpevole, ma colpito dall'ingiustizia delle invettive che si rivolgevano al suo passato, a un uomo che non era più, e sotto l'impressione d'una ultima violenza che non aveva commessa lui.¹⁶⁶

La scrittura, in parte, si allontana dalla galleria di immagini e di particolari rappresentati in modo deformato, e si avvicina al modello originario praticato da Vigevani. Si potrebbero dunque – alla luce del contesto in cui lo scrittore

¹⁶⁶ A. VIGEVANI, *La fidanzata*, cit., pp. 149-152.

compone la propria opera – interpretare queste differenze come il (parziale) riavvicinamento dell'autore a una forma di realismo sul modello degli anni Trenta; non nel senso di una piena referenzialità e dell'aderenza alla realtà storica, quanto piuttosto nella direzione di una più nitida rappresentazione delle dinamiche psicologiche dei personaggi.¹⁶⁷ A questo proposito si potrebbe ancora osservare il fatto che la preferenza di Mondadori per un modello affine a quello di *L'età breve* potrebbe aver determinato la scelta di risolvere i passaggi fluidi da uno stile all'altro di rappresentazione dell'interiorità dei personaggi, producendo, in sede redazionale, la sistematica inserzione delle virgolette, come legatura delle parti di pensiero diretto. In questa struttura narrativa più asciutta e più nitida, sono ora i temi della violenza e dell'angoscia, contenuti in tali pensieri e allucinazioni, a conservare l'atmosfera di sospensione angosciosa del racconto, che mantiene anche il fondamentale attributo dell'emblematicità.

5. *Il Vigevani inedito degli anni della guerra: Rapporto agli angeli e Ottaviano*

Nei mesi trascorsi in Svizzera e negli ultimi tempi della guerra, Vigevani si dedica intensamente alla scrittura letteraria. Accanto a *I compagni di settembre* e a *La fidanzata*, lo scrittore avvia la lavorazione di altri due testi, che restano interrotti e inediti – *Rapporto agli angeli ossia annali della nostra città e Ottaviano* –, le cui redazioni sono oggi conservate nell'archivio dell'autore. Le prose *Milano o la memoria* e *Memoria improbabile* completano il quadro della sua attività letteraria in questi anni.

Il vissuto autobiografico, variamente trasfigurato in chiave letteraria, è ancora il punto di partenza della sua scrittura; in questi testi, inoltre, ricorrono temi e motivi legati al nucleo narrativo della città di Milano, spesso in rapporto ai fatti

¹⁶⁷ A questo punto si può rilevare più chiaramente che anche nel primo capitolo di *La fidanzata* si osservano rappresentazioni delle dinamiche psicologiche dei personaggi: è questo il caso del folle disegno di Raffaele di costruire una vita felice per sé e per la fidanzata nella solitudine della città distrutta. In effetti, però, questo e altri elementi simili tendono a passare in secondo piano, rispetto alle immagini descrittive dello scenario in cui si svolge la storia. Invece, nelle parti successive del romanzo, come osserva Mondadori, «c'è una forte capacità sintetica, invece di quelle dispersioni analitiche che tolgono ai capitoli iniziali parte della loro efficacia narrativa».

storici in corso. *Milano o la memoria* è un breve testo datato «Lugano 1944»; rimasto a lungo inedito allo stato di manoscritto, è stato recentemente pubblicato a cura di Marco Vigevani.¹⁶⁸ I motivi di interesse di queste pagine sembrano soprattutto risiedere nel fatto che esse testimoniano, anche a questa altezza cronologica, il riaffiorare della personale poetica della città, inaugurata da Alberto Vigevani con *Ricordo per l'Olonza*; proprio questo testo è significativamente ripubblicato ancora nel giugno del 1945, con il titolo *L'Olonza di Milano*.¹⁶⁹ Ne consegue dunque la conferma del fatto che questi elementi rimangono continuamente al centro degli interessi dello scrittore, anche se in questi anni si mantengono più sotterranei rispetto ai più pressanti temi legati alla guerra.

Dal centro di Milano, ora quasi completamente distrutto, sia dai bombardamenti dell'agosto 1943, sia dal piano regolatore che aveva voluto fare della mia città una metropoli, mi tornano non di rado alla mente alcune vie, che mi addolora poi non ritrovare quando, giunto sul limite o nei paraggi dove ci si entrava, mi scontro in un palazzo moderno, o nello scheletro grigio d'un cantiere.¹⁷⁰

L'immagine di Milano è dunque rappresentata sulla base dell'esperienza soggettiva (il «vissuto») e attraverso il filtro della memoria di un io narrante assimilabile all'autore stesso. Questo «promemoria narrativo su Milano vista attraverso gli occhi dello scrittore»¹⁷¹ è dunque pienamente riconducibile al modello della letteratura «frutto» della memoria di Vigevani; si avvicina in particolare a quella tipologia di testi in cui è più forte la componente autobiografica:

Talora è un sogno che mi richiama quella via, o un'immagine: quella di mio padre, per esempio. Lui sorge in mezzo a una Milano fantastica, di cui ho conosciuto i relitti solamente: perché quando arrivò a Milano con la sua laurea in tasca, questa doveva essere del tutto differente da come la conobbi io – e già essa mi sembra ora tanto cambiata. Un'idea di come poteva essere mi è rimasta impressa, quasi l'avessi conosciuta io da bambino, in un'infanzia remota alla mia stessa dalle immagini sfogliate allora con una mente tanto accesa, che chiudeva in sé, come proprie, le rappresentazioni da una fotografia o una illustrazione, sbiadita come una larva ai

¹⁶⁸ A. VIGEVANI, *Milano o la memoria*, in appendice a ID., *All'ombra di mio padre*, cit., pp. 173-180.

¹⁶⁹ T. RIGHI, *L'Olonza di Milano*, in «Corriere del Ticino», 22 giugno 1945.

¹⁷⁰ A. VIGEVANI, *Milano o la memoria*, cit., p. 175.

¹⁷¹ MARCO VIGEVANI, nota in A. VIGEVANI, *Milano o la memoria*, cit., p. 173.

miei occhi, tenuti nelle palpebre abbassate, neanche fossero due cani al guinzaglio.¹⁷²

Il testo è composto da una serie di immagini cittadine; la voce narrante le rappresenta con un atteggiamento quasi contemplativo,¹⁷³ venato di nostalgia per un tempo e una città ormai trascorsi e mutati.¹⁷⁴ In questa occasione, «Vigevani ventiseienne, nella piena stagione dell'impegno politico e a guerra non ancora conclusa, anticipa compiutamente i temi centrali e la prospettiva di *All'ombra di mio padre*»,¹⁷⁵ il libro pubblicato nel 1984.¹⁷⁶ È qui, in sostanza, in massimo risalto il dato della continuità dell'opera di Vigevani, e del radicamento della sua produzione, anche della maturità, nel modello di letteratura che egli inizia a praticare sin dagli esordi.

Milano, ferita dai bombardamenti, fa da sfondo anche a *Memoria improbabile*, pubblicato nello stesso 1944.¹⁷⁷ Questo testo potrebbe essere accostato a quelli pubblicati da Vigevani su rivista negli anni precedenti, che sembrano risentire di più dell'influenza della prosa d'arte. L'io narrante (con cui l'autore stabilisce un'identificazione attraverso alcuni indizi, quali l'indirizzo di residenza) descrive qui in prima persona un sogno, che riguarda l'evento della distruzione della propria abitazione; la scelta di rappresentare questo fatto in chiave onirica potrebbe derivare dalla volontà dello scrittore di sottolinearne con maggior forza le implicazioni e il drammatico impatto sul vissuto intimo del soggetto, in una maniera che dunque prefigura qualche tratto di *La fidanzata*. All'inizio del sogno raccontato, il protagonista rientra nella propria dimora milanese di via della Spiga: la voce narrante insiste sulla presenza, qui, degli oggetti della vita quotidiana,

¹⁷² A. VIGEVANI, *Milano o la memoria*, cit., p. 175-176.

¹⁷³ «C'era come prima immagine, a colori, Piazza del Duomo con i tramvai in carosello, dipinti di giallo-crema, e le airole pompose, animate di rossi e celesti squillanti. La cattedrale, in mezzo, aveva l'aria d'un dolce o di un trofeo di tonno» (ivi, p. 176).

¹⁷⁴ «C'era un costume, un accento e persino un rumore diverso, che gli anni hanno affievolito e infine il peso di due guerre ha ridotto a un ricordo da vetrina: che non metterebbe in bacheca – vicino alle pendole monumentali con trombe e arcangeli – una carrozza verde, col mantice nero e le ruote dipinte di rosso, e i vetturini con la “stadera” screpolata e la pellegrina foderata di montone» (ivi, p. 178); «Quando mio padre arrivò a Milano gli affari erano gli affari... I suoi coetanei hanno tutti una storia bizzarra: Rizzoli e Bianchi, forse erano ancora dei trovatelli; Ernesto Breda, Alberto Pirelli, Augusto Stigler uscivano appena dalla preistoria artigiana e sul mondo di speculatori, avidi commercianti, usurai e ruffiani, primeggiava ancora la figura del “patron” balzacchiano» (ivi, p. 178-179).

¹⁷⁵ M. VIGEVANI, nota in A. VIGEVANI, *Milano o la memoria*, cit., p. 173.

¹⁷⁶ A. VIGEVANI, *All'ombra di mio padre*, Milano, Mondadori, 1984.

¹⁷⁷ B. VANI, *Memoria improbabile*, in «Almanacco letterario della collana di Lugano», 1944, pp. 50-56.

molti dei quali connotati soprattutto secondo il loro valore affettivo.¹⁷⁸
Nell'attacco del racconto, l'immagine della città dipende ancora una volta della stessa poetica che è alla base di *Milano o la memoria*:

Abitavo in via Spiga e per giungervi percorrevo la contrada di vie silenziose e severe, dai grandi palazzi difesi dal flusso esterno e rado dei passanti con quei lucidi cancelli di legno, odorosi di cera, che fin dall'infanzia cercavo di sorpassare per sorprendere chissà quali romantici e polverosi recessi dell'ottocento, intime e comode poltrone in cuoio verde, grandi sveglie in porcellana avorio, vasi sassoni e trofei d'armi disposti sul velluto nelle sale fasciate di quercia e guarnite da soffitti a cassettoni.¹⁷⁹

L'atmosfera del racconto è sospesa,¹⁸⁰ «di campana di vetro»;¹⁸¹ nella rappresentazione del sogno, inoltre, si potrebbero scorgere nuove tracce del noto gusto dello scrittore per le immagini oniriche, e per il ricorso alla sfera dell'immaginario e ai suoi effetti, come si osserva soprattutto nella scena in cui il protagonista assiste all'improvviso crollo dell'appartamento:

Affacciatomi alla porta dello studio ebbi l'impressione di poter cadere nel vuoto e mi ritrassi spaventato sulla soglia. In quel punto notai con meraviglia che il parquet si spaccava, sui gomiti esatti delle giunture, simili ai denti d'una grande sega e vidi che oltre tutto era crollato, svuotando i muri.¹⁸²

Il sogno termina. Nel testo si dice che esso aveva avuto luogo a una settimana di distanza da un bombardamento della città. Nel finale del racconto, la voce narrante insiste ancora più esplicitamente sulla propria nostalgia e sulla propria

¹⁷⁸ «Ogni scaffale mi ricordava luoghi, letture, volti di amici per una dedica che nobilitava l'occhietto del libro di Carlo Emilio o quello di Vittorio o di Gilberto o perchè i libri che ospitava li avevo acquistati in una botteguccia odorosa di muffa e di carta brunita nelle strade silenziose del Quartiere latino che discendono al purgatorio del Boul Mich e nelle contrade romane, che sanno di travertino sfaldato e d'erba salvia, dietro le palazzine barocche di Via dei Brurò» (ivi, p. 52).

¹⁷⁹ Ivi, p. 50.

¹⁸⁰ «Ora, nel sogno, non mi tornavano alla mente quelle spente fantasticherie ma piuttosto m'assediavano come una nostalgia chiusa, complicata e vaga che non sapevo penetrare con l'abituale distensione dei rimpianti che scaturiscono e si compongono intorno ad una immagine precisa» (*ibidem*).

¹⁸¹ Ivi, p. 54.

¹⁸² Ivi, p. 53.

amarezza per la distruzione degli oggetti e dei luoghi legati al proprio vissuto, e per questo tanto cari.¹⁸³

In *Milano o la memoria* e in *Memoria improbabile*, la Milano dell'esperienza di Vigevani compare dunque sfregiata dalla violenza della guerra e dei bombardamenti. *Rapporto agli angeli ossia annali della nostra città* prende in una certa misura le mosse dallo stesso nucleo narrativo, all'origine chiaramente autobiografico. Nel testo – conservato in archivio allo stato di manoscritto e incompleto –¹⁸⁴ Vigevani raccoglie i temi della propria origine, della propria infanzia e giovinezza, e quelli dell'affermazione della dittatura e della guerra, che ne hanno determinato l'esilio all'estero. Lo scrittore affida il racconto a una voce narrante che, in prima persona, narra questi fatti come accaduti in un tempo e in uno spazio che non corrispondono a quelli della storia reale, ma che sono collocati in una dimensione mitica. La rappresentazione del reale è così sottoposta, nel *Rapporto agli angeli*, a una più evidente trasfigurazione letteraria, rispetto a quanto non accada negli altri due testi di cui si è detto. Inoltre, curiosamente, Vigevani – che al tempo della scrittura (1944) è ancora in Svizzera – fa avanzare in questo testo il racconto fino al rientro del protagonista in patria dopo molti anni di assenza; qui egli, amaramente, si rende conto del cambiamento dei costumi avvenuto, ed si sente inserito in una realtà sociale nuova, non più completamente libera e serena. Nella finzione narrativa, questo testo avrebbe la funzione appunto di un «rapporto agli angeli», per denunciare la condizione di dolore dell'uomo di fronte a tale realtà. Tutti questi fatti, temi e motivi, oltre ad essere trasportati dallo scrittore in una dimensione mitica, sono narrati con un tono evocativo e sospeso, accordato a tale ambientazione.

L'inizio del racconto risale fino alla fondazione della città dell'io narrante (da ciò forse deriva l'aggiunta al titolo: *ossia annali della nostra città*), preceduta da

¹⁸³ «Seppi dunque dopo valutare la perdita subita, dei luoghi e dei costumi cari alla mia adolescenza e mi rassegnai ad una memoria avvilita e devastata in cui la rappresentazione del passato si connetteva ancora con l'aiuto di oggetti ormai inesistenti, come nulla fosse avvenuto, e in tal misura da indurmi sovente a rivolgermi con angoscia la domanda se tutto, e non soltanto i sentimenti – la cui probabilità passata si è troppo spesso e leggermente disposti a mettere in dubbio – non era stato che un incubo, una fantasia troppo a lungo durata» (ivi, p. 55).

¹⁸⁴ Archivio Vigevani, Carte professionali / Materiale preparatorio / "Rapporto agli angeli ossia Annali della nostra città", fasc. 5. Il manoscritto è costituito da ventitré carte, numerate 1-23, e da tre carte numerate xI, xII, xIII. Su una carta, che doveva fungere da frontespizio del manoscritto, si legge: Alberto Vigevani / Rapporto agli angeli [ossia annali della nostra città] (aggiunto a matita) / A Annamaria / Ginevra 1944 / giugno. Nello stesso fascicolo è conservato il principio di una redazione dattiloscritta dello stesso testo (due carte).

una dissertazione sulla geografia del luogo in cui essa sorge¹⁸⁵ e sulle ragioni di fondazione di una città.

— Il maggiore mistero d'una città, è la sua nascita. Ho visitato il sottosuolo e la campagna che circonda la mia città, oltre a quella che circonda grandi capitali. Le tombe, gli avanzi, i relitti di strade smarrite, entro cloache, giardini o semplici cortili. I manuali di storia tacciono in generale le vere ragioni della nascita d'una città. Ma immaginandomi nella fuga che ho tentato io stesso quale dovette essere la reazione che indusse in tempi lontanissimi, un mio lontanissimo avo, a fondare la mia città, credo credo che il motivo fondamentale abbia due facce: paura di continuare la strada e di [non] trovare mai un luogo che risponda alla propria paura della strada, e speranza di averlo trovato in quel posto: in fondo le città sono un nascondiglio dell'uomo e nascono così: da uno scavo nella terra oppure dall'elevazione di uno steccato di pali: per nascondersi, appunto, di notte, quando la paura e la speranza sono maggiori. Ho sempre avuto il sentimento che il mondo sia troppo vasto e che non si potrebbe tentare un modo di vita senza localizzare la propria angoscia. Altre ragioni, minori, sono la stanchezza o un accidente di strada: il parto d'una compagna che ha bisogno di fermarsi più d'una notte, una ferita che deve rimarginare. Altra ragione: l'amore. Questa viene ultima e non decide della fermata in quel luogo ma del prolungarsi e, infine, della vera fondazione della città. Sorge il primo mattino quando l'acqua appare non so bene il perché più chiara e saporita che altrove, o i boschi più salubri e freschi, il clima più mite e decide <del continu> della procrastinazione della partenza fino al mattino in cui ci si accorge di avere definitivamente fissato il luogo della propria tomba. Ed è un atto d'amore.¹⁸⁶

¹⁸⁵ «— Non so per quale decreto divino la mia città è stata posta in una regione tanto piacevole e rinomata per le <sue> bellezze naturali, a metà strada tra <l'>Oriente e <l'>Occidente, esatta sotto la pressione esatta del sole a perpendicolo nell'ora di mezzogiorno. Le sue case sono disseminate <in una decina di> [sulle pendici di tre] piccoli colline <e> legate tra loro da ponti superbi. In mezzo <ad esse> scorre un fiume e benché <essa> non sia una metropoli nel senso moderno <della parola> e i suoi abitanti non abbiano l'orgoglio di dimorare [in] una capitale i monumenti del passato la segnano in ogni direzione; le sue vie, sovente strette, sono lungo il fiume lastricate di marmo e fiancheggiate di larghi e nobili portici. Nel cuore stesso della città, in mezzo al fiume – un fiume, come portata d'acqua, <relativamente modesto> [assolutamente secondario] – un'isola di creta gialla popolata di olmi e salici è <abitata esclusivamente> [dominio] d<a>[e]i morti <della> [d'una] città, <che si> costituit[asi], parrebbe, lentamente intorno ad una necropoli come una pesca sul nocciolo» (carta 1).

¹⁸⁶ «— [...] Un'altra legge la cui frequente applicazione si riscontra nella selva delle origini è quella che le città sono fondate da fuggiaschi: Caino, Loth, Enea, Didone. Nella nostra città il padre di tutti si chiamava Ornabi, e veniva come fuggiasco dalla Calabria ove suoi antenati erano verosimilmente venuti fuggiaschi dall'Egitto e se devo dare credito allo studio degli eruditi (certe particelle e suffissi, rinvenute nel dialetto patrio nei nomi della tradizione) essi medesimi avevano fatto vela alle foci del Nilo da <Alessandria> Creta. Andare più in là sarebbe un gioco <stupido> infantile (ma quelli sono i giochi più belli) come quello delle scatole che dicono cinesi: si apre una scatola e se ne trova un'altra fino all'essenza della scatola. E dentro una fuga un'altra fino a quella di Adamo (tanto per approdare ad un limite tuttavia così seppellito nella leggenda da parere non un limite nel senso stretto del numero – infinitesimale)» (carte 1-2).

Da questo lontano passato, la voce narrante risale fino alla propria era,¹⁸⁷ e la narrazione è incentrata, nella prima parte del racconto, sui temi della continuità tra le generazioni e dell'adesione da parte del protagonista a tale immaginario ancestrale: «Fu il figlio a ricondurmi definitivamente al mistero della origine. Il mio stupore di vedermi nel futuro attraverso lui mi faceva risalire al passato».¹⁸⁸ Nel racconto, quando il protagonista compie i propri studi universitari, la situazione politica della sua città cambia in peggio: in queste pagine si scorge il tentativo da parte dell'autore di fornire una rappresentazione, in chiave immaginaria, dell'affermazione del fascismo, con il quale egli si è confrontato più direttamente proprio durante gli anni della formazione.¹⁸⁹ Il protagonista parte così per l'estero, dove si stabilisce (salvo un breve rientro in patria per sposare Anka, che poi lo segue ancora oltre confine). La linea dei contenuti autobiografici che regge *Rapporto agli angeli* arriva in questo modo a coincidere con il presente dell'autore reale, che al momento della scrittura è appunto in Svizzera con la moglie; come anticipato, Vigevani stabilisce a questo punto di proseguire il racconto, probabilmente dando spazio in questo modo alle proprie aspettative – come ora si vedrà, piuttosto pessimistiche e cariche di timori – sul futuro rientro

¹⁸⁷ Alla dissertazione sulla fondazione delle città, la voce narrante fa seguire la citazione degli avi e della propria origine e giovinezza; si apre qui una nuova riflessione sulla successione delle generazioni. L'io narrante racconta la propria infanzia felice, con il padre medico, nonostante la prematura morte della madre (che conferma, alla base di questo *Rapporto agli angeli*, il procedimento di mitizzazione di una realtà autobiografica dell'autore). La narrazione si allarga poi alla storia politica della città, citando passate guerre e battaglie, fino a indicare la successione di diverse età distinte dalla detenzione del potere da parte di diverse classi: Sacerdoti, Baroni, Mercanti, Capitani. Emerge un'immagine positiva della società, almeno fino all'epoca della nascita del protagonista: «Alla mia nascita [...] trovai il mondo illuso» (carta 11).

¹⁸⁸ Carta 5.

¹⁸⁹ «— Ed ecco che assorto nei miei Poeti dimenticai di vivere la vita [–], quella che si svolgeva nell'Università come nelle Officine. Durante quegli anni i Consigli del Popolo furono disciolti per volontà dei Reduci, (categoria) [corporazione] divenuta potente, è naturale, con la guerra. Essi fecero il gioco dei Ricchi e dei Generali, cui i Sacerdoti si erano uniti per paura del potere delle Leghe dei Braccianti e di quelle degli Artefici e un nuovo governo detto dei Rettori si stabilì nella capitale. Ora un Reggente imponeva da impenetrabili palazzi di marmo le direttive e le leggi. I Rettori, preposti ad ogni mansione, [–] o attività, badarono all'applicazione delle leggi. Da noi tutto ciò avvenne insensibilmente, o quasi. Nel Nord successero conflitti e si versò ancora sangue ma (da noi), come ho detto, la [nostra] gente (era) [è di natura] pacifica e [allora era anche] soddisfatta. Pochi reduci invasero le sedi delle Leghe e delle Associazioni: in una piazza quasi festa furono bruciati (dei) vessilli di Braccianti e [–]. [...] A questo proposito, con pochi compagni e gran numero di Braccianti [,] protestammo in piazza ma l'intervento di Reduci e Birri ci indusse a disperderci, molti, tra cui io stesso, rinunciarono ad opporsi» (carta 16).

in patria. Il protagonista vi ritorna solo dopo dieci anni, e il suo punto di vista sulla realtà che vi ritrova, fin da subito, non è sereno.¹⁹⁰

venni a <conoscere> [conoscenza] di certi avvenimenti e soprattutto <presi coscienza> [mi accorsi] del mutamento <radicale> dei costumi e delle consuetudini della vita [-] nella <mia> città durante la <nostra> [mia] assenza. Questo fu il risultato d'una serie di <piccole> [frammentarie] esperienze <personali>, completate dalle confessioni che a mezza voce <intorno ad una bottiglia o ad una fetta di dolce> i vicini di casa <facevano guardandosi bene intorno come dicessero cose peccaminose> [ritraducevano[-] negli spiragli guardandosi dai loro [-], come se alludessero a cosa pericolose, che era infine meglio tacere].¹⁹¹

In primo luogo, l'io narrante lamenta un drastico cambiamento dell'organizzazione del lavoro e delle sue ricadute sociali.

— Se la ricchezza non aveva mai profuso i suoi danni sulla città, la miseria ora tarlava come una lanugine sudicia e grigia le vecchie case del popolo. Fabbriche di recente costruzione, ma già oscure per il fumo, si erano impiantate alla periferia, verso la piana di Magia. Avvilendo i prezzi dei prodotti dei nostri artigiani e speculando sui cattivi raccolti per acquistare bene, i rettori e coloro che si richiamavano ad essi per compiere traffici d'appalti e di prebende, avevano distolto il popolo dalle sue fonti tradizionali di guadagno. Gli uomini dovevano trascorrere l'intera giornata, dall'alba al tramonto, negli angusti e malsani stanzoni degli opifici, e il lavoro che non li appassionava, monotono, uguale e da cui traevano stentato salario, li spingeva ad una lenta e ostinata animalità.¹⁹²

Potrebbero essere almeno due le possibili interpretazioni per questa parte di testo, che riguarda la trasformazione del lavoro artigianale in industriale, e i suoi

¹⁹⁰ «— Tornammo in <Italia> [patria] il decimo anno per un improvviso desiderio del nostro paese che ci uni entrambi nell'attesa d'una primavera che tardava a nascere in quella contrada straniera ove solitamente l'inverno protrae la nebbia e l'umido fino ai soli di aprile [...]. / — L'assenza mi aveva reso straniero: quando arrivai i parenti di Anka erano morti, molti compagni della mia giovinezza avevano emigrato o, essi stessi sposati e assorbiti dal loro lavoro, [-] loro ed io in diverse abitudini, la dimestichezza d'un tempo non si ristabili. Presi in affitto una casa lungo il fiume, poco lontano dalla Porta del Popolo. Avevamo qualche stanza luminosa arredata con mobili scelti tra quelli antichi delle nostre famiglie ed alcuni che ci avevano servito nell'esilio — come, dimentico della falsità passata e contento dell'avviarsi della mia nuova vita in patria, chiamavo scherzando quel nostro soggiorno all'estero con un nome di cui assaporo soltanto adesso l'infinita amarezza» (carte 20-21).

¹⁹¹ Carta 22.

¹⁹² *Ibidem*.

condizionamenti sulla vita della società nel suo complesso.¹⁹³ Da un lato si potrebbe pensare che Vigevani, nel pieno del suo periodo di militanza e dell'adesione alle idee socialiste, intenda muovere in questo modo una critica al moderno modello industriale, forse prevedendone un ulteriore rafforzamento dopo la guerra, a discapito del modello artigianale che egli stesso aveva conosciuto nella Milano della sua infanzia. In questo caso, questo brano manoscritto sarebbe la testimonianza dell'inedito tentativo dello scrittore di misurarsi, da un punto di vista critico, con i temi connessi all'organizzazione della società industriale.

Alla produzione di rari campioni di vasi eleganti e snelli, all'arte del rame e del ferro battuto, all'artigianato dei vetri soffiati e dei dolciumi si era sostituita la fabbricazione in serie di bottiglie e di stoffe scadenti. E mi pareva, nelle ore del giorno su cui splende – in quel cielo colore cobalto in cui pare consumarsi la luce ad alta temperatura come il riverbero del fuoco nella gole delle fornaci – il sole nei calli e sulle pietre [–] che lastricano la via, sugli aguzzi tetti d'ardesia, ⟨passegg⟩ camminare in una città deserta: mi angosciava lo spettacolo della miseria come quello dell'incuria e dell'abbandono delle vecchie case in cui un tempo la vita lentamente formicolava.¹⁹⁴

Dall'altro lato, però, questo testo potrebbe – forse con maggiori probabilità – avere alla propria base altre ragioni, più legate a quello sguardo sostanzialmente nostalgico (nei modi di una rievocazione affettuosa e quasi elegiaca) che lo stesso Vigevani ha verso il tempo, e la società, della propria infanzia, e che non sembra scomparire neppure nel periodo dell'esilio svizzero e della sua più vivace adesione alle ragioni della Resistenza e dell'impegno politico antifascista, come

¹⁹³ «Le donne, un tempo allegre, use a cantare sulle altane distendendo la biancheria al sole, o sciamare nelle strade ricantandosi in interminabili chiacchiere davanti alle porte o intorno alle fontane, abbandonavano genitori vecchi e malfermi o brutti gracili e malati, nei cortili delle case trasandate per guastare anzitempo la loro bellezza di fanciulle e di madri, e il [–] e nobile portamento della persona, davanti alle spolette meccaniche dei telai» (*ibidem*).

¹⁹⁴ Carte 22-23.

testimonia lo stesso *Milano o la memoria*.¹⁹⁵ In questo caso, l'appunto critico di Vigevani non sarebbe mosso tanto (in un'ottica progressista) verso la possibile degenerazione del tessuto sociale in conseguenza dell'affermazione di un modello industriale squilibrato, quanto piuttosto verso la scomparsa di una società del passato ancora organizzata su basi tradizionali, ricordata dall'autore con nostalgia e percepita come positiva e dai contorni quasi idilliaci.¹⁹⁶

La degenerazione che l'io narrante del *Rapporto agli angeli* osserva nel modello di organizzazione del lavoro, investe anche la sfera politica della città in cui ha fatto ritorno.

— Gente nuova, venuta d'altre città, o cresciuta nell'ambizione per tradire la propria, pullulava nei Pubblici edifici radunati in nuovi palazzi, riccamente adorni con sfarzo spagnuolo, da offendere nel contrasto con le case dei poveri. In taluni casi

¹⁹⁵ Si potrebbe infatti cogliere almeno un'assonanza tra gli ultimi brani qui citati (in particolare questo relativo al fatto che nella città, «all'artigianato dei vetri soffiati e dei dolciumi si era sostituita la fabbricazione in serie di bottiglie e di stoffe scadenti») e alcuni pensieri contenuti nel breve racconto precedentemente analizzato: «Quando mio padre arrivò a Milano gli affari erano gli affari... I suoi coetanei hanno tutti una storia bizzarra: Rizzoli e Bianchi, forse erano ancora dei trovatelli; Ernesto Breda, Alberto Pirelli, Augusto Stigler uscivano appena dalla preistoria artigiana e sul mondo di speculatori, avidi commercianti, usurai e ruffiani, primeggiava ancora la figura del “patron” balzacchiano» (A. VIGEVANI, *Milano o la memoria*, p. 178-179). Tutto ciò è peraltro coerente al punto di vista dello scrittore maturo, ormai lontano da ogni adesione alle idee socialiste e pienamente radicato – come si vedrà – nell'immaginario dell'alta borghesia ebraica milanese tra le due guerre, a cui appartiene: «Dicono che il magazzino di granaglie, insaccati, conserve ed altre prelibatezze di tradizione campagnola e casalinga esista ancora, ma, dai locali d'angolo che guardavano sulla piazza e la via attigua, si sia ritirato in fondo alla corte. Inoltre dicono che, causa la decadenza o se si vuole il progresso dell'agricoltura, la moda ecologica e la costosa rarità dei cibi genuini, quel rozzo santuario di mio padre e mio, rudere di una civiltà sepolta e di quella veridica cultura (fatta di costumanze, di gesti rituali, e meno assai di parole) che Lévy-Strauss chiama “del crudo e del cotto”, sia da parecchio tempo ritornato in cresta all'onda. Altri pretendono invece che l'abbiano di recente chiuso, non so per quale motivo» (A. VIGEVANI, *All'ombra di mio padre*, cit., p. 150).

¹⁹⁶ Sembra esemplare di ciò l'immagine, che forse tradisce una nota di populismo, delle «donne, un tempo allegre, use a cantare sulle altane distendendo la biancheria al sole, o sciamare nelle strade ricantandosi in interminabili chiacchiere davanti alle porte o intorno alle fontane», e ora costrette al lavoro dell'industria manifatturiera.

i Rettori si erano impadroniti dei palazzi patrizi, ne avevano ridipinta la facciata e sostituiti gli stemmi con emblemi di cui non capivo l'origine.¹⁹⁷

Anche in questo caso, lo scrittore consegna a queste pagine – che sostanzialmente si proiettano nel futuro del dopoguerra – una visione pessimistica, derivata dal presentimento di un cambiamento radicale, e a suo giudizio in peggio, della società e dell'amministrazione del potere al suo interno.

Il *Rapporto agli angeli* – che pure presenta vari elementi originali e innovativi, soprattutto nella scelta di trasporre in una dimensione mitica i fatti della storia reale – sembra comunque, almeno in una certa misura, essere in consonanza con le soluzioni letterarie praticate da Vigevani in quegli anni. Tralasciando le considerazioni sul livello stilistico del testo – che non sembra possibile giudicare a causa dello stato di provvisorietà della stesura manoscritta, e che sembra comunque soprattutto risentire della necessità di assecondare la collocazione della storia nello spazio mitico – si potrebbe almeno osservare che la trasposizione in tale dimensione di un nucleo narrativo autobiografico, risponda ancora all'ormai consolidata idea dello scrittore della letteratura come «fantastica biografia del vissuto». Nel *Rapporto agli angeli* Vigevani porterebbe dunque all'estremo questo processo. Si potrebbe infine qui anche osservare un'analogia con *La fidanzata*: la

¹⁹⁷ Carta 23, che prosegue: «Nell'acquisto della casa, nelle pratiche per stabilirmici e in altre relazioni che dovetti avere con i funzionari, fui trattato con alterigia e infinite difficoltà di procedure ostacolavano la semplicissima realizzazione di alcuni miei progetti. Tanto che dovetti rinunciare non soltanto a circondare il giardino con una cancellata di ferro – privilegio riservato a carte corporazioni – ma persino a fare sventolare sopra il camino una bandieuruola di latta per indicare la forza e la direzione del vento (ne mai compresi la portata di un tale ridicolo divieto). Di più non essendomi iscritto alle Corporazioni, mi imposero il gravame d'una decima, che superava la metà dei miei redditi. L'avvocato che amministrava i miei averi e da cui mi recai, dopo avermi [–] la diminuzione del del patrimonio paterno sfumato quasi negli anni trascorsi all'estero dove non avevo guadagnato quasi nulla, mi consigliò di iscrivermi alle Corporazioni; si trattava di una formalità in seguito alla quale avrei potuto raggiungere un grado confacente al nome della mia famiglia e tale da alleggerirmi dai gravami fiscali, e dai divieti sulla cancellata, la banderuola e altri innumerevoli che nemmeno ricordo. Vi era poi il fatto che senza tale formalità, io non avrei potuto concorrere alla cattedra della nostra università [...]. / — Già mi era parso strano quel riedificarsi dei privilegi in una comunità che ne aveva vissuta monda per anni. O se privilegi vi erano, essi erano sopportabili e soprattutto temevano la pubblicità, tacciandosi così, fin dall'origine, come riprovevoli. Stanco però delle angherie subite, vedendo come tutti coloro che conoscevo – pure apparentemente un poco vergognosi – si erano adattati alle attuali costumanze – e riconoscendo che alla mia famiglia, necessitava ormai (l'apporto d'un guad) che il mio lavoro fruttasse, mi informai, col progetto di attenermici, sulla portata e le procedure delle formalità necessarie. Il mio avvocato mi fece firmare un foglio nel quale chiedevo ai Massimi Rettori d'[-] l'ammissione al primo grado delle Corporazioni [–], e sempre distratto dai progetti di studio che andavo carezzando in lunghi pomeriggi trascorsi alla biblioteca e più ancora nella vita familiare, divenuta tanto colma di novità e di delizie, lasciai passare dei mesi senza occuparmene: sicuro che avrei potuto, nella prossima estate, presentarmi al Consiglio dell'Università per chiedere la cattedra».

traslazione del reale in una dimensione mitica potrebbe essere letta come l'intensificazione della scelta, li compiuta, di ambientare la storia in uno spazio assoluto, quasi fiabesco o comunque al di fuori della realtà concreta.

Ancora negli anni trascorsi in Svizzera, Vigevani pone mano a un ulteriore progetto, differente per le intenzioni di fondo e soprattutto per l'organizzazione dell'impianto narrativo: *Ottaviano*¹⁹⁸ è un romanzo lungo, destinato a rimanere inedito (nonostante l'autore vi lavori, come si vedrà, per molti anni). È qui raccontata, ambientata nel 1943, la storia di Ottaviano, giovane ufficiale dell'esercito prima in servizio all'estero, poi nel Mezzogiorno d'Italia.¹⁹⁹ Per quanto la storia comprenda i viaggi del protagonista, i suoi rapporti di amicizia con i commilitoni, e la storia d'amore che egli intreccia con Varia, ancora una volta la voce narrante a cui l'autore affida la narrazione, privilegia di continuo la messa a fuoco della personalità e della condizione psicologica di Ottaviano, piuttosto che sviluppare il potenziale narrativo di tali contenuti. Ciò accade fin dall'inizio del romanzo, dove compare un ritratto della personalità del

¹⁹⁸ Per il testo che qui si indica con *Ottaviano*, Vigevani, come di consueto, impiega molti titoli nel corso del lavoro di composizione: con questo però egli fa riferimento alla sua opera, come si vedrà, nei carteggi con gli amici e con altri letterati; ciò nonostante, nelle carte che corrispondono allo stadio redazionale più avanzato tra quelli conservati, il titolo è corretto in *Ritratto di Ottaviano*. Il testo è conservato in una redazione manoscritta (Archivio Vigevani, Carte professionali / Materiale preparatorio / "Ottaviano" 2° manoscritti, L 1 bis n 1), che reca le date 1943 e 1944. Si conservano inoltre due redazioni dattiloscritte, sostanzialmente complete, ma le cui carte non sono coerentemente numerate, testimoniando lo stato di provvisorietà e di lavoro in corso. La prima redazione (Archivio Vigevani, Carte professionali / Materiale preparatorio / "Ritratto di Ottaviano" [inedito], 1) è costituita da carte (che sono conservate in ordine non consequenziale) dattiloscritte con correzioni autografe; questa redazione contiene, manoscritta, la data più avanzata associata al romanzo: 1949; ciò testimonia il lavoro di Vigevani sul testo almeno fino a quella data. La seconda redazione (Archivio Vigevani, Carte professionali / Materiale preparatorio / "Copia scorretta di Ottaviano" o "Ultimi mesi della vita di Ottaviano", 2) è composta da carte con la copia da carta carbone del testo che costituisce il nucleo fondamentale della prima redazione. Per le citazioni si farà qui riferimento a questa seconda redazione: essa corrisponde a una fase più stabile, e in sé più coerente, della storia del testo; invece la prima redazione – che, come si è detto, è fatta oggetto di un nuovo lavoro dello scrittore, poi interrotto – è più disomogenea e decisamente più provvisoria nelle sue varie parti.

¹⁹⁹ A partire da alcune lettere inviate da Ottaviano agli amici durante il proprio servizio militare, la voce narrante narra la sua storia. Rimasto a lungo lontano da casa (vicino a una città del nord Italia, forse Milano), il protagonista vi ritorna in licenza. Egli – in questo non dissimile da altri personaggi dei romanzi di Vigevani – non riesce a godere appieno di questa occasione, preso da un senso di noia. Ritorna nel Mezzogiorno, dove intreccia un rapporto amoroso con una ragazza, Varia. Infine Ottaviano viene ucciso in servizio (come la voce narrante dichiara sin dall'inizio motivando l'avvio del racconto): «Ma per non divagare, è meglio tornare indietro ed accennare all'occasione che ci spinse a scrivere – oltre, ed è bene confessarlo per onestà fin dalle soglie del libro, ad una precisa simpatia per quella mescolanza di qualità e di difetti che nella nostra mente ha nome Ottaviano – e che fu un insieme di lettere ch'egli scrisse ad amici, e da noi raccolte qualche mese dopo che morì. Esse si riferiscono tutte alla licenza che lo portò in patria per l'ultima volta, nell'anno millenovecentoquarantatre» (carta 8).

personaggio.²⁰⁰ L'insistenza sui suoi dati interiori – maggiore rispetto allo sviluppo della componente narrativa e all'approfondimento delle tematiche sociali e storiche della vicenda narrata – non è l'unico motivo di vicinanza tra *Ottaviano* e il modello di romanzo a cui Vigevani fa riferimento fin dai primi anni della sua attività letteraria.

Avvenne che Ottaviano tentasse d'accendere – seduto quel pomeriggio nella poltrona a sdraio – una sigaretta e una lieve e improvvisa folata lo costringesse dopo l'abbandono del primo a proteggere il secondo fiammifero non raccogliendosi contro la stoffa tesa della poltrona com'era abituato a fare ma con la mano destra racchiudendo la fiammella, le dita strette, curvate a forma di tazza. Glielo aveva insegnato Ulivi nonostante se ne fosse poi dimenticato. E stringendo le dita una contro l'altra per evitare le fessure provocate dalla congiunzione delle falangi rivide il capitano in quello stesso atteggiamento, quando di chinava, sfregava sulla suola dello stivale la capocchia di zolfo e sollevava il fiammifero acceso con la testa in basso, proteggendo con la mano ricurva mentre pacatamente arrostitiva l'estremità disuguale d'un mezzo toscano.²⁰¹

La rappresentazione, a partire da questo punto del testo, di un'ampia sequenza memoriale, simile a molte altre che costellano la narrazione, potrebbe essere assunta a ulteriore conferma della continuità dei punti di riferimento letterari di Vigevani. Il personaggio di Ottaviano è però più adulto rispetto a Emilio di *Erba d'infanzia* (il quale, come si è anticipato, è solo il primo di una serie di giovani protagonisti della narrativa di Vigevani) e, per quanto la sua personalità tradisca indecisioni e ampi spazi di inerzia, è meno assoggettato a una condizione mentale di isolamento dalla realtà; per questi motivi la sua esperienza comprende situazioni come l'amore (per una donna concreta, non solo immaginata) e i rapporti sessuali. La rappresentazione, in *Ottaviano*, di scene amorose costituisce

²⁰⁰ «Non si deve quindi credere affatto che la vita di Ottaviano sia stata in qualche modo eccezionale – più d'una altra, vogliamo dire – o eccezionali le sue doti e perciò tale la sua leggenda. Tutt'altro: semplicemente Ottaviano morì giovane, come moltissimi suoi coetanei, e morendo trascinò con sé una gran somma di affetti e deluse non poche speranze: non che ci si attendesse da lui che riformasse la patria, per la quale, come si vedrà, fu restio a dare il sangue pur amandola con ogni fibra dell'animo; non che si fosse atteso da lui qualche atto straordinario; soltanto molti cedettero di vedere in Ottaviano una giovanile reticenza ed esitazione, un caso abbastanza esemplare di quell'innocente e casto esilio dalle ragioni comuni del vivere che è proprio dei giovani, e si attendevano che scegliesse, per questa o quella porta, e che rientrasse nel paese di tutti i legami e di tutti i compromessi e di tutte le azioni, insomma del mondo, per vedere cosa vi avrebbe fatto. È umano che si segua con interesse nel cielo il volo indeciso di un uccello per trarre un auspicio qualsiasi» (carte 20-21).

²⁰¹ Carte 290-291.

dunque un tratto di originalità di questo romanzo nel quadro della produzione narrativa di Vigevani, e sembra rivelare con chiarezza la natura delle scelte stilistiche in esso compiute dallo scrittore. Anche in questo caso sono in primo piano gli aspetti dell'interiorità di Ottaviano:

non era spasmo di possederla prontamente, quanto un eccitamento a rimettersi agli elementi, a cancellare la propria ansia, a rifare sé stesso indistinto elemento e levare dallo spirito la paura e l'angoscia del vuoto che l'aveva per anni, dalla nascita diviso dalle materie analoghe a quella di cui era formato.²⁰²

Nella rappresentazione del rapporto sessuale tra Ottaviano e Varia, le immagini e il lessico rimandano al campo semantico della sfera naturale, terrestre, connotando la scena nei termini di un contatto del personaggio con una natura primitiva e, via via, sempre più lussureggiante.

E Ottaviano era portato a possederla subito, quasi meccanicamente, per terra e a cogliere negli avvallamenti minimi del suo corpo sapore di sangue, mescolato col forte odore dell'umida e viscida argilla del sottobosco che si legava alle gambe, alle palme delle mani, alle trecce voluminose dei suoi capelli sciolti, inanellati con l'erba.²⁰³

Si nota con più evidenza, in queste parti del testo, ancora il ricorso da parte dell'autore a immagini elaborate e a figure connotate nel senso di un'ostentata letterarietà, forse funzionali alla ricerca di effetti anche vistosi:

Dopo settimane di amplessi spossanti e di esposizione supina alla violenza del sole (come un capezzolo iridescente che tendesse un cielo gonfio di vapori) Ottaviano si sentiva tanto fragile che un odore bastava a colpirlo come un sasso nella fronte e gli occhi bassi a terra per non uscire dal grigio arroventato in cui vacillavano, risaliva lentamente alla pensione.

In alcuni punti del testo, Vigevani si spinge fino all'uso di similitudini connotate nel senso dell'esotismo e di immagini di una natura sovrabbondante e lussureggiante che asseconda la tensione erotica della scena narrata; tutto ciò potrebbe essere riconducibile all'antico fascino che sullo scrittore milanese ha

²⁰² Carte 350-351.

²⁰³ Carta 353.

esercitato l'immaginario di matrice dannunziana, già in anni che precedono il suo avvicinamento al circolo di «Letteratura».

Il giovane amalfitano lo seguiva silenzioso, con soffici sandali di corda, come con le babbucce di raso uno schiavo avrebbe seguito Sinibad, la cui avventura senza termine e sempre nuova e diversa pareva a Ottaviano di rivivere, e entrava nella sala in cui balenavano alla luce fioca, diffusa come un alone sui tappeti e smorzata, i lustrini luccicanti in mezzo ai fiori osceni dei tappeti che spalancavano dalle corolle mature pistilli protesi in erezione e matrici celesti e turgide, dove ritrovava gli splendori d'una reggia decaduta, un odore di chiuso e la stanchezza del mondo intero che sentiva oscillante sulle sue spalle. E nella rossa vestaglia della sera, in cui la carne vigorosa e bianca di Varia si tendeva, nei suoi capelli corvini allo splendore d'una gardenia o sotto il suo naso aquilino, nelle tumide labbra scolorite che parevano una ferita dissanguata, ritrovava le morbidezze e i colori succosi dai quali era impossibile staccare la bocca, non più capace di mordervi, e non sazio, come un'ape che resta stordita sul petalo, gonfia di nettare, ricadeva nell'arnia che essa continuava a lastricare di miele come una imperturbabile e mostruosa sorgente.²⁰⁴

I dati di novità di *Ottaviano*, nel quadro della produzione di Vigevani di questi anni, sembrano piuttosto risiedere nel suo tentativo di praticare una forma narrativa lunga, e nella modalità di organizzazione del testo stesso. Come anticipato, la voce narrante prende le mosse dall'espedito di alcune lettere²⁰⁵ inviate da Ottaviano agli amici, a cui segue un ritratto del protagonista. In questa parte del testo, la voce narrante è estremamente visibile: commenta i contenuti del

²⁰⁴ Carte 364-365.

²⁰⁵ «Ma per non divagare, è meglio tornare indietro ed accennare all'occasione che ci spinse a scrivere – oltre, ed è bene confessarlo per onestà fin dalle soglie del libro, ad una precisa simpatia per quella mescolanza di qualità e di difetti che nella nostra mente ha nome Ottaviano – e che fu un insieme di lettere ch'egli scrisse ad amici, e da noi raccolte qualche mese dopo che morì. Esse si riferiscono tutte alla licenza che lo portò in patria per l'ultima volta, nell'anno millenovecentoquarantatre» (carta 8).

proprio racconto e persino la modalità e la struttura della propria esposizione, con indicazioni dal valore metaletterario.²⁰⁶

Nelle sue lettere invece si ripeteva, o si contraddiceva, con monotonia come accade a tutti quando non guardiamo all'infuori della nostra persona. Detto questo si capirà perché ci siamo limitati a riprodurre, di quelle lettere, soltanto brani di due o tre, nei quali si riscontrano sfumature abbastanza esatte e coerenti di quanto si è voluto dire nel nostro lungo discorso.²⁰⁷

La voce narrante si spinge in questo modo a descrivere esplicitamente la tipologia di narrazione secondo la quale intenderebbe condurre il racconto della storia di Ottaviano:

D'ora in poi le nostre considerazioni taceranno, e seguiremo in tutto gli schemi del romanzo realistico, fingendo di non esserci noi, dietro le pagine, e dove non ci sarà possibile documentarci, cercheremo nella licenza della leggenda, e tra i richiami della fantasia nostra personale, una via di mezzo: terremo conto cioè della verosimiglianza, vele a dire di quella prospettiva che sviluppandosi geometricamente senza intralci, non ci pare in nulla contraddire al vero, ma anzi una specie di riflesso e di controprova di esso: tanto esatta, da non poter essere che una piacevole invenzione.²⁰⁸

Da questo punto del testo, la voce narrante si fa molto meno visibile, approdando a una modalità di narrazione eterodiegetica al passato, che prosegue per tutto il romanzo. In questo modo l'autore sembra voler creare i presupposti

²⁰⁶ «Dopo avere con indolente compiacimento indugiato a precisare il ritratto di Ottaviano – in cui non mancano dopotutto dettagli ingranditi sproporzionatamente, né dimenticanze – davanti al primo foglietto nel quale la nostra penna ci dovrebbe portare, come si dice, entro il “vivo della vicenda”, esitiamo a deciderci tra questa o quella cesura di tempo nella vita di Ottaviano che ci permetta d'insinuarvicisi con maggiore agevolezza, e nello stesso momento di cogliere il capo di un filo, nell'incoerente matassa d'una esistenza, che ci porti fino alla fine (dove le Parche, distendendolo, tagliano con secco rumore di forbici) con la speranza che ad un tratto non s'imbrogli o s'annodi. Si tratta, in poche parole, di decidere quello che i paesaggisti chiamano nel loro linguaggio “il taglio” o gli scenaristi del cinema “l'inquadratura”: l'artificio cioè che stringe una vicenda entro determinate cornici, per noi non spaziali, s'intende, ma di tempo e, alla fine, di sentimento. Poiché, sebbene un romanzo rimanga una finzione, c'è una verità da rispettare, che è quella del cuore e della leggenda: del cuore del protagonista e della leggenda la quale, aleggiando come un nembo ai suoi piedi o intorno alla sua corazza sfavillante, ne ha creato gli elementi romanzeschi, ne ha alimentato gli umori fantastici, in quanti il suo passaggio lasciò una traccia più o meno profonda, seppure lo conobbero meglio soltanto attraverso la morte, poiché la leggenda nasce da questa e altro non è se non la massima diminuzione dei suoi effetti che gli uomini abbiano inventata» (carta 18).

²⁰⁷ Carta 13.

²⁰⁸ Carta 24.

per una narrazione di invenzione ampia e di impianto realistico, nel senso dell'aderenza non tanto al vero quanto al verosimile.

Come anticipato, Vigevani persegue a lungo il progetto di *Ottaviano* – forse fino al 1949 –²⁰⁹ e ne condivide gli sviluppi con alcuni amici letterati.²¹⁰ Non si conoscono i motivi della mancata pubblicazione del testo, e i materiali d'archivio non rivelano se la causa sia stata l'abbandono del progetto da parte dello scrittore o una difficoltà di pubblicazione. Nonostante ciò, sembra possibile almeno osservare il fatto che il tentativo messo in atto in questa circostanza da Vigevani di praticare una forma narrativa di invenzione lunga, sul modello del «romanzo realistico», come dichiarato dalla stessa voce narrante, non porta a un esito di pieno successo. La spiegazione di ciò potrebbe stare nel fatto che il modello di letteratura di Vigevani – che pone al completamente al centro l'intimità e il vissuto dei personaggi, fatti oggetto di una rappresentazione dai ritmi lenti e dal tono lirico, e che è soprattutto basato sull'uso di uno stile elaborato e di segno marcatamente letterario – sarebbe poco adatto a una simile dimensione; gli esiti migliori di tale percorso letterario, come si vedrà nel caso di *Estate al lago*, sono visibili in componimenti piuttosto brevi, misurati, forse più adeguati all'intonazione poetica del racconto.

²⁰⁹ Su una carta del dattiloscritto (Archivio Vigevani, Carte professionali / Materiale preparatorio / “Ritratto di Ottaviano” [inedito], 1) Vigevani appunta a matita l'indicazione «La fidanzata 1947, Ottaviano 1949, Tre lune 1951», che forse si riferisce al progetto di vedere pubblicato il romanzo proprio nel 1949, dopo *La fidanzata*, che effettivamente esce nel 1947 (e che potrebbe per questo rappresentare il termine *post quem* di questa indicazione); allo stato attuale non è invece possibile avere ulteriori notizie a proposito del titolo *Tre lune*.

²¹⁰ *Ottaviano* è citato in alcune lettere inviate a Vigevani da Borlenghi (Cfr. Archivio Vigevani, Carteggi / Aldo Borlenghi, fasc. 43).

2. *Estate al lago, Giovinezza di Andrea*. La maturità del modello di narrativa

1. *Il dopoguerra: il silenzio e le pubblicazioni degli anni Cinquanta*

La pubblicazione di *La fidanzata* nel 1947 segna per Alberto Vigevani l'inizio di un periodo di silenzio (sia letterario, sia pubblicistico) che dura – fatta eccezione per il racconto *Un inverno a Milano*, uscito nel 1951 – fino alla prima edizione del romanzo *Estate al lago*, datata 1958. Questa lunga pausa (da cui rimangono esclusi il proseguimento del lavoro su *Ottaviano* e, come si vedrà, l'avvio già nel 1952 della stesura del romanzo *Giovinezza di Andrea*, dato alle stampe solo nel 1959) potrebbe dipendere dalla precaria situazione economica e familiare di Vigevani, dopo il rientro in Italia dalla Svizzera; per questo motivo egli non avrebbe potuto dedicarsi al lavoro letterario con la stessa intensità degli anni precedenti, e con il ritmo ancora più serrato che egli assume dalla fine degli anni Cinquanta in poi:

alla fine della guerra, quando rientrai dalla Svizzera dove m'ero rifugiato per sfuggire alle persecuzioni razziali e mi ritrovai senza un soldo. Vede, prima di fuggire dall'Italia, proprio perché ero ebreo non avevo potuto realizzare il desiderio di fare il professore di letteratura, avevo dovuto interrompere gli studi. Allora ero diventato libraio antiquario e la mia libreria era stata un centro di antifascismo. Ma quando tornai a Milano non ritrovai più niente: né la libreria né la casa. E avevo già due figli e un terzo in arrivo. Dovevo guadagnare, insomma. Cercai quindi, disperatamente, di ricostruire tutto. Mi appartai e presi una decisione. No, non avrei rinunciato a scrivere ma siccome con una famiglia da portare avanti non mi rimaneva tempo per essere mondano, giornalista, oratore, frequentatore di mostre e presentazioni di libri, le ore libere erano tutte dedicate alla scrittura. Insomma, dovendo scegliere, mi piaceva più scrivere che vivere da letterato. Fu così che decisi di appartarmi.¹

Le parole di Vigevani riguardano dunque la sua decisione di sottrarsi alla possibile declinazione mondana della professione di letterato. Ciò, come si vedrà, non pregiudica nei fatti i numerosi contatti che lo scrittore intreccia con altre

¹ L. SIMONELLI, *Sono orgoglioso di essere un isolato!*, cit.

figure del mondo culturale ed editoriale; non gli impedisce neppure, nel corso degli anni, di coltivare comunque una certa dimensione di socialità legata al suo ruolo di letterato, con la partecipazione a premi letterari, il contributo a prodotti culturali d'occasione,² e i ritrovi estivi a Forte dei Marmi.³ In ogni caso, le parole che si sono citate, se da un lato testimoniano la precarietà della condizione di Vigevani negli anni dell'immediato dopoguerra, dall'altro danno pure conto della sua volontà, fin da subito, di non abbandonare la pratica letteraria. Per questo motivo, sembra improbabile imputare alle sole condizioni materiali dello scrittore la mancanza di una sua partecipazione, in qualsiasi modo o misura, a quanto, nell'immediato dopoguerra, accade nella cultura italiana.

È noto che la fine del conflitto, e la vittoria delle forze sociali e politiche raccolte intorno all'impegno resistenziale, determinano – almeno nel triennio 1945-1948 – un periodo di estrema vivacità ed espansione culturale. Il fenomeno può essere considerato, come suggerisce Bruno Falchetto, la prosecuzione del fervore – emerso più evidentemente dal 1943, in conseguenza dei fatti storici dell'armistizio, dell'occupazione tedesca, e poi della liberazione della penisola – che ha unito molti intellettuali nell'impegno resistenziale:

Difficile pensare che di questi processi gli intellettuali rimanessero semplici spettatori passivi. E in effetti, come si è detto, la guerra e la Resistenza agiscono in profondità sulle idee e gli atteggiamenti degli uomini di cultura, costituendo l'occasione e la spinta per un bilancio e un esame di coscienza: una riflessione sul proprio lavoro, ma non preso a sé, bensì visto in relazione alla vita della collettività. Una collettività dalla cui esistenza e dai cui bisogni, con ogni evidenza, i fatti di quei mesi non consentivano più di fare astrazione.

È il momento in cui quella parte dell'intellettualità italiana che, sul finire degli anni Trenta, aveva maturato per vie poco lineari il distacco dal regime e aveva delineato il proprio antifascismo sulla base più che altro di ragioni (e suggestioni) letterarie, di stile e di principio, si sforza di radicarli su un terreno più solidamente politico e sociale con la ricerca, in quel campo, di una collocazione precisa.

Queste parole potrebbero valere, almeno in una certa misura, anche per Vigevani, e spiegare perché anch'egli, durante il periodo svizzero, non rimanga

² Cfr., ad esempio, *Vigevani: vogliono vincere a tutti i costi*, intervista a Alberto Vigevani nell'inchiesta *La donna fa paura*, in «La Notte», 31 marzo 1989.

³ Cfr. MASSIMO CARRÀ, *Con Vigevani al Forte*, in *Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani*, cit.

estraneo al fervore della “cultura della Resistenza”, arrivando addirittura per primo a pubblicare un romanzo di argomento resistenziale. Prosegue infatti Falcetto:

L'eccezionalità delle vicende e il conseguente senso di una brusca interruzione di continuità nel corso storico si riflettono così nella mentalità degli scrittori: suscitano una vivace volontà di partecipazione e insieme, per molti, di schieramento. E nel contempo c'è in tutti l'impressione di trovarsi sulla soglia di trasformazioni profonde, al limitare di un'età nuova dove né gli uomini, né la società potranno (e tantomeno dovranno) più essere quelli di prima.

Le immagini di un nuovo inizio, di una nuova nascita, sono – e si potrà constatarlo – ricorrenti e cariche di significato nelle pagine degli scrittori e, più in generale, nella pubblicistica della Resistenza e del periodo immediatamente successivo alla Liberazione.⁴

Si è già detto dell'impatto dell'attualità storica sul suo immaginario personale, e della sua conseguente volontà di partecipazione, come ragioni di una parte dell'attività letteraria di Vigevani negli anni Quaranta. Una simile dinamica, in cui si accavallano la dimensione della storia collettiva e gli elementi più intimi del vissuto, genera infatti – come spiega Italo Calvino nella celebre prefazione all'edizione del 1964 di *Il sentiero dei nidi di ragno* – un fermento culturale (il «clima generale di un'epoca», «un gusto letterario»), che raggiunge il suo apice nell'immediato dopoguerra.

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, «bruciati», ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo, però, o gratuita euforia; tutt'altro: quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello d'una spavalda allegria. Molte cose

⁴ B. FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., pp. 70-71.

nacquero da quel clima, e anche il piglio dei miei primi racconti e del primo romanzo.⁵

In questo scenario, come osservano gli studiosi, si affaccia la possibilità di una nuova messa in moto, dal 1945, di una cultura democratica; essa coinvolge con particolare forza gli intellettuali italiani,⁶ nel segno dell'impegno e, nel campo delle arti (segnatamente nella letteratura), nella tendenza a una produzione con una spiccata funzione civile e pedagogica. Anche l'editoria registra una forte espansione, grazie a un «mercato più ricettivo che mai»:

Nei primi mesi del dopoguerra tutta questa produzione trovava ancora un pubblico disponibile: le speranze di cambiare la società erano anche le speranze di

⁵ «Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre inflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle “mense del popolo”. ogni donna nelle code ai negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d'altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie» (ITALO CALVINO, *Prefazione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, p. 7-8). La pressione dei fatti storici sulla dimensione umana e personale degli individui è indicata anche da Sergio Antonielli come uno dei punti di riferimento per interpretare la produzione letteraria di quegli anni: «Il punto non era che tutti o quasi, compresi gli analfabeti, si sentivano autorizzati a diventare scrittori. Il punto era che a quel grado di turbamento davanti al reale non si era mai arrivati. [...] / Scrivere di questo dolore non in generale, ma portando ciascuno il contributo della propria particolare esperienza, significava offrire la testimonianza che gli scampati da analoghe prove desideravano per aiutarsi a superare il turbamento privato. Era come un parlare fra naufraghi del comune accidente. In questo senso, una letteratura che avesse trovato il tono giusto avrebbe ritrovato anche le radici sociali della letteratura, le ragioni profonde del mettersi a scrivere. Il rito era quello antichissimo del parlare delle comuni sventure per congedarsi dal passato e puntare all'avvenire» (SERGIO ANTONIELLI, *Nota dell'autore*. 1975, ora ripubblicata in ID., *Il campo 29*, Milano, Isbn Edizioni, 2009, p. 8).

⁶ «A livello culturale, i tratti fondamentali della ideologia della ricostruzione acquistano coerenza e organicità, e il loro peculiare significato, all'interno della lotta per una “nuova cultura”, a cui partecipano tutte le riviste di sinistra nell'immediato dopoguerra: da quelle marxiste a quelle ispirate a un cattolicesimo o a un liberalismo di sinistra sino a quelle accademiche (*Belfagor* e *Studi filosofici*, per esempio). Dal 1944 ai primi mesi del 1947 si realizzò in Italia un blocco – omologo al blocco sociologico dell'alleanza politica, promossa dalla sinistra, fra media e piccola borghesia e classi lavoratrici – che, lasciando sfumate (ma anche – come spesso successe – confondendole e intrecciandole fra loro) le iniziali e potenziali divergenti posizioni teoriche (cattolicesimo, idealismo, marxismo), assunse l'egemonia culturale del paese. Per la prima volta nella storia del nostro secolo una cultura che voleva essere “nuova”, una cultura di “opposizione”, non solo imponeva le proprie scelte e le proprie poetiche nel campo delle arti, ma cominciava a conquistare le università, annoverava nelle proprie file gli intellettuali più famosi e popolari, diffondeva le riviste più serie e autorevoli, sia militanti che scientifiche: diventava insomma la cultura. / [...] La premessa necessaria di questa cultura integralmente umana, che superi lo specialismo chiuso delle tecniche, sarà necessariamente l'*engagement*, un impegno morale e civile unificante, capace cioè di dare ad ogni attività umana, pur nelle sue varie specializzazioni, un impulso costruttivo comune» (ROMANO LUPERINI, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Edizioni di Ideologie, 1971, pp. 45-46).

uscire dall'emarginazione politica e culturale. Quanto sembrava andare in questa direzione era vissuto con interesse.⁷

Il fervore culturale del tempo guadagna ampi spazi di espressione in tutti i canali della comunicazione culturale e letteraria. D'altra parte, ricordano Ferretti e Guerriero, «tra le difficoltà pratiche dell'emergenza e le diffuse istanze sociali, sono molti gli scrittori che lavorano nei giornali nuovi o rinnovati»:⁸

Un rapporto esplicito tra letteratura, arti e politica (con anticipazione di opere prime diaristiche e letterarie) percorre le riviste, oltre che naturalmente le terze pagine dei quotidiani, anche attraverso dibattiti su passato e presente, su letterato e letteratura nel ventennio fascista e loro compiti attuali, su autonomia e *impegno*, mentre vi si ritrovano ancora una volta non poche prime edizioni di scrittori italiani.⁹

L'adesione di Vigevani a tali fenomeni, invece, si perde con il passaggio di confine del suo rientro in Italia. Iniziata nel 1943, la sua esperienza di scrittore "politico" e militante si esaurisce con la fine del conflitto, ed egli non prende parte ai fenomeni culturali del dopoguerra.¹⁰ Il clima generale è di così forte coinvolgimento per molti letterati italiani, ed è tanto ampia la disponibilità di

⁷ A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 14, da cui è tratta anche la citazione precedente.

⁸ GIAN CARLO FERRETTI – STEFANO GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia. Dalla terza pagina a internet. 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 74.

⁹ G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 66. Su questo quadro, allo stesso tempo di «precarietà» e di «vitalità», cfr. ancora ID. – S. GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia*, cit., pp. 71-80.

¹⁰ Questa linea della produzione di Vigevani si interrompe sostanzialmente nel 1945, con la pubblicazione degli articoli sull'«Avanti!». Lo stesso romanzo *La fidanzata*, pur pubblicato nel 1947, è il frutto (come rivelano le carte d'archivio) di un'esigenza e di un proposito letterario sorto nei mesi tra il 1943 e il 1944. Quindi, se si esclude il lavoro di completamento del romanzo – il cui protrarsi, come si è ipotizzato, potrebbe dipendere dalle sollecitazioni dell'amico Alberto Mondadori –, l'inizio del periodo di silenzio del Vigevani scrittore e pubblicista andrebbe fissato proprio nei mesi di conclusione della guerra. Per questo, e alla luce della reale data di avvio di composizione del testo, non pare possibile indicare in *La fidanzata* un calcolato contributo dello scrittore al progetto editoriale e di militanza culturale perseguito da Alberto Mondadori con l'avvio della collana «La Medusa degli italiani», che – come indicato dalla citata analisi di Niccolò Gallo (ma a questo proposito cfr. anche A. CADIOLI, *Modelli di romanzo nei progetti editoriali del secondo Novecento*, cit., p. 42) – è da comprendere (almeno per le sue ragioni di fondo e al di là dei risultati effettivamente raggiunti) nel quadro della cultura dell'immediato dopoguerra, più attenta all'attualità storica. D'altra parte, nel contesto della produzione di Vigevani negli anni del conflitto, *La fidanzata* – a fronte del romanzo politico *I compagni di settembre* – è l'opera in cui l'autore affronta soprattutto i temi e i motivi esistenziali legati al vissuto umano di fronte alla violenza della realtà; egli li sottopone inoltre, come si è visto, a una trasfigurazione letteraria che poco ha a che fare con le esigenze di comunicabilità, che invece sono caratteristiche di tanta parte della produzione letteraria del dopoguerra. Anche la citata presenza di Vigevani nella giuria del Premio Mondadori potrebbe essere riconducibile più alla vicinanza personale dello scrittore alla famiglia degli editori, e forse al suo profilo di autore pubblicato nella collana, piuttosto che a una qualche condivisione, da parte sua, della via intrapresa dalla collezione verso l'esperienza neorealista, dalla quale, come si vedrà, Vigevani si dichiara esplicitamente lontano.

spazi a cui essi possano affidare almeno alcune proprie riflessioni, che la completa mancanza di partecipazione da parte di Vigevani non sembra riconducibile, come anticipato, alle sole sue difficoltà materiali.¹¹ Le quali, peraltro, come suggerito da Ferretti e Guerriero, sono affrontate da altri letterati proprio attraverso collaborazioni giornalistiche ed editoriali. Si potrebbe piuttosto osservare che Vigevani, non più direttamente coinvolto nelle vicende dell'attualità storica, rimanga sostanzialmente estraneo al nuovo clima culturale e letterario. Egli si mostra infatti del tutto esterno ai fenomeni culturali del dopoguerra, piuttosto che prenderli in considerazione, anche soltanto per esprimere un'eventuale presa di posizione critica, ad esempio, sulle modalità in cui, in letteratura, tale fenomeno si concretizza. Lo scrittore milanese non si dimostra in sostanza sollecitato a ripensare la propria attività letteraria in funzione delle esigenze dell'attualità culturale e storica, o almeno a proseguire, nell'immediato dopoguerra, l'esperienza di militanza vissuta nei mesi dell'esilio svizzero.

Alcuni indizi sugli orientamenti di Vigevani in questi primi anni di silenzio sono ricavabili indirettamente da fonti quali i pareri di lettura di opere straniere, che egli compila per la casa editrice Mondadori.

Questo libro [...] trascende nell'insistere troppo sul motivo d'una stanchezza tutta fisica della "gueguerre" o "drôle de guerre" con pochi sprazzi di coscienza abbastanza retorica, ad una cronaca che si sente indirizzata con mano troppo ferma ad un fine propagandistico: il risollevarsi del paese, i motivi di quel risollevarsi, del resto non chiaramente giustificati dal racconto.

Se si fa leggere quindi all'inizio, e se la lettura attrae anche per buona parte del libro alla ricerca di un compimento spirituale di quella stanchezza della disfatta, tipicamente francese e nostra: una guerra non radicata nell'animo di chi la combatte, perché nel combatterla non si ha esattamente coscienza della propria superiorità, e delle propria civiltà di fronte a chi ci attacca (l'impopolarità del "Fronte popolare" era già stata la prima vittoria tedesca, quella spirituale, per intenderci, la più

¹¹ Queste, d'altra parte, non avevano in precedenza limitato la sua volontà di partecipazione a esperienze culturali, per lui, di particolare interesse. Si è visto come negli anni precedenti al conflitto, e ancora durante il periodo svizzero, egli si impegni attivamente per prendervi parte, ricorrendo a frequenti spostamenti, curando – anche in condizioni di massimo disagio (determinate prima dalle leggi razziali, poi dalla condizione di migrante) – la trama di propri rapporti con altri letterati, e accettando varie forme di responsabilità, di collaborazioni e di incarichi.

effettiva) alla fine deluda, e malamente, nell'arbitraria risoluzione del disfattismo (senza fondamento teorico) in quello d'una resistenza senz'anima.¹²

Per quanto non riferiti a opere della contemporanea produzione letteraria italiana, tali giudizi rivelano in parte il punto di vista di Vigevani sul tentativo, in atto nella letteratura, di farsi carico dei motivi e dei temi legati all'esperienza della guerra appena conclusa, e della più vicina attualità storica:

Anche questo un romanzo di guerra... Il corso narrativo del libro è inframezzato da estratti del diario dei diversi personaggi. Si cerca così di illuminare da ogni lato le vicende e le persone. Purtroppo ci s'accorge presto che un'azione autonoma dei personaggi non esiste: ogni loro gesto è dettato dalla necessità di condurre in un certo modo il romanzo, di far passare i personaggi attraverso certe esperienze, che sono così vissute in modo artificiale: messe lì apposta per dar modo all'autore di mostrar bene la sua imparaticcia conoscenza del mondo e dell'uomo.

Il difetto fondamentale del libro è di non essere costruito in una maniera omogenea, nemmeno nei singoli episodi: vi domina un tono affannoso di scrittura, una ricerca impossibile d'equilibrio, vanamente mascherata da un generico senso d'onniscienza, che l'autore profonde nei commenti di cui ogni episodio, ogni azione dei personaggi sono generosamente costellati. Nulla rimane nell'eroe del romanzo, della vita passata, alla fine, se non un vuoto, non metafisico, certo!, ma di noia e di insoddisfazione. Le sue esperienze non gli hanno giovato: cosa comprensibile fin qui [...], ma la cosa più grave è che a mani vuote resta il lettore, chè nessun succo si può ricavare, nessuna atmosfera poetica o romanzesca si crea lungo il racconto. [...]

Appartiene alla fine a quella grama genia di libri che della guerra non vogliono cogliere che gli aspetti "romanzeschi", avventurosi, fidandosi della virtù intrinseca dei fatti, che non esiste in realtà se non retta da una genialità, o perfino da un "mestiere", che qui manca completamente.¹³

In questi testi, si nota in particolare il fatto che Vigevani osserva spesso, nei romanzi e nei racconti oggetto della sua lettura, un carattere di artificiosità.

Pare ormai che in Francia si sia concretata una sorta di sottoprodotto letterario della Resistenza. Una narrativa, che prendendo spunto dai fatti degli ultimi anni, tenta di trasferire l'interesse legittimo che gli avvenimenti trascorsi suscitano, la passione con cui essi sono stati vissuti, nelle pagine monotone d'una serie di libri che minaccia di diventare interminabile.

¹² Archivio Arnoldo Mondadori Editore (conservato presso la fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano), Segreteria editoriale estero, Pareri di lettura, PAR 6 (giudizi negativi anni 1946-1947), parere di lettura su Georges Adam, *L'épee dans les reins*, 7 luglio 1946.

¹³ Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, Pareri di lettura, PAR 6, parere di lettura su Alain Durban, *Le défaut de l'armure*, 1946.

Riproponendo artificiosamente, e “a posteriori” (ma senza, naturalmente, un distacco storico sufficiente), i problemi di quegli anni, e inserendo nel dramma recente i loro intrighi nati da una meschina immaginazione, ricalcati anzi dai “clichés” di quella letteratura pseudo-realista, mal imitando una volta Zola, ora un Hemingway, questi scrittori approfittano in fondo d’un bene non proprio. [...]

Le pagine di vita [...] non paiono quindi vissute, ma solo viste dall’esterno, tratteggiate sì, a volte, con una tecnica accorta, seppur di bassa tempre, mai comprese in un giro più vasto, in una visione unitaria.¹⁴

A ciò si accompagna l’insofferenza del letterato milanese per la massiccia presenza, in questi prodotti letterari, di elementi cronachistici:

I libri francesi usciti dopo quest’ultima guerra sembrano tutti, o quasi, ispirarsi come d’obbligo alle traversie passate negli ultimi anni. Fenomeno comprensibile, ma certo il più delle volte dannoso, talché la più parte di queste opere riesce, anche da un punto di vista non esclusivamente letterario, non una storia, ma una cronaca, un ambiguo documento degli avvenimenti passati.

E questo è il caso anche per questi racconti di H. Rode, condotti in una maniera pseudo realistica, pseudo obbiettiva, con un tono quasi distaccato, da falso moralista, del narratore. [...]

Un’irritazione spontanea mi coglie sempre alla lettura di queste opere condotte con un tono demiurgico e insieme con la sciattezza di certo minore pseudo realismo: chè tale è la impressione più notevole che si ricava dalla lettura di questi racconti del Rode. [...]¹⁵

Vigevani ravvisa dunque insistentemente l’artificiosità delle storie e dei racconti su cui esprime il proprio giudizio. A questo attributo, si accompagnerebbe talvolta una prospettiva politica e sociale piuttosto retorica: «pochi sprazzi di coscienza abbastanza retorica, ad una cronaca che si sente indirizzata con mano troppo ferma ad un fine propagandistico»; scrive ancora Vigevani: «ogni loro gesto è dettato dalla necessità di condurre in un certo modo il romanzo, di far passare i personaggi attraverso certe esperienze, che sono così vissute in modo artificiale: messe lì apposta per dar modo all’autore di mostrar bene la sua imparaticcia conoscenza del mondo e dell’uomo»; e ancora: «riproponendo artificiosamente, e “a posteriori” (ma senza, naturalmente, un distacco storico

¹⁴ Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, Pareri di lettura, PAR 6, parere di lettura su Michel Robida, *Le temps de la longue patience*, s. d.

¹⁵ Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, Pareri di lettura, PAR 6, parere di lettura su Henri Rode, *Pourquoi ne pas faire mourir cet home*, s. d.

sufficiente), i problemi di quegli anni». In un certo senso, Vigevani riscontra in questi romanzi lo stesso limite riconosciuto da Ferrata nel suo *I compagni di settembre*; dal quale – e questa potrebbe esserne una prova – l'autore deve avere già preso le distanze, recuperando ora i propri originari punti di riferimento letterari. Egli si dichiara contrario all'idea di una letteratura che abbia le sue ragioni in «un fine propagandistico». Altrettanto significativa si rivela la sua polemica osservazione sulla «grama genia di libri che della guerra non vogliono cogliere che gli aspetti “romanzeschi”, avventurosi, fidandosi della virtù intrinseca dei fatti, che non esiste in realtà se non retta da una genialità, o perfino da un “mestiere”, che qui manca completamente». Per Vigevani i fatti, neppure quelli eccezionali della recente guerra, non hanno in sé un valore di letterarietà, il quale sarebbe piuttosto raggiungibile attraverso l'applicazione di una tecnica, di un «“mestiere”»; per lo scrittore, la cronaca non ha spazio nella letteratura. In questo modo, egli si attesta su posizioni molto distanti da quelle che caratterizzano il contesto letterario dell'immediato dopoguerra, con l'affermazione, in particolare, del fenomeno neorealista. Lo stesso Vigevani – in un'intervista successiva di circa vent'anni a questi fatti – dichiara di esserne rimasto completamente estraneo:

secondo me, lo scrittore, prima di scrivere, ha bisogno di una lunga decantazione dei fatti e dei personaggi romanzeschi. [...]

L'immediatezza è cosa del giornalista, più che dello scrittore della realtà. Io non sono uno scrittore realista (come non fui uno scrittore neorealista): questo mi pare indubbio. La situazione, di massima, è questa: mi pare che il messaggio che il mondo fa pervenire all'uomo, il punto di contatto, sia molto più vivo, molto più colorato, nell'infanzia e nell'adolescenza, che nell'età matura.

Mi ripeto, ma è così.

Nonostante la distanza cronologica, ciò che Vigevani afferma nella stessa sede, potrebbe chiarire ulteriormente l'idea della rigida separazione tra ciò che può, a suo giudizio, essere compreso nei confini della letterarietà, e ciò che è destinato a rimanere escluso da essa. La cronaca – afferma lo scrittore già nei testi dei pareri di lettura che si sono citati – rientra in questa seconda categoria di elementi.

Io non ho mai, risolutamente, voluto incontrare il gusto del pubblico. E soprattutto in Italia, credo che il gusto del pubblico sia molto cattivo. L'educazione letteraria italiana è molto scarsa; non c'è abitudine alla lettura e quindi, per incontrare il gusto del pubblico, uno dovrebbe trattare di temi trattati dai rotocalchi (sesso, pornografia, matrimonio, aborto, scioperi, utopie politiche, e via di questo passo).

Io ritengo che il nostro tempo sia già così pieno di questi argomenti da richiedere necessariamente un'evasione per capire qualcosa di più sul significato della vita.

Il quale, secondo me, è eterno e va al di là della condizione giornaliera. Io credo che l'uomo, profondamente, sia rimasto uguale da secoli; che i suoi affetti siano gli stessi oggi e, poniamo, nel Settecento.

È l'uomo epidermico che cambia, e questo è problema dei rotocalchi, da *feuilleton*, da letteratura minore. Problema della politica, anche.

Non credo assolutamente possa essere problema della poesia o della narrativa, che è poesia in prosa (quando lo è), creazione libera.¹⁶

Si osserverà, in seguito, il progressivo attestarsi di Vigevani su posizioni di gusto piuttosto aristocratiche, di cui queste parole potrebbero essere l'esplicita dichiarazione. Le attività in ambito culturale che lo impegnano nel dopoguerra, mostrano però già i segni, come ora si dirà, di una simile impostazione. Allo stesso modo, l'affermazione per cui i temi della realtà sociale contemporanea allo scrittore non sarebbero materia della letteratura, ma l'oggetto di altre forme di scrittura (che egli sembra indicare con tono quasi dispregiativo: «problema dei rotocalchi, da *feuilleton*, da letteratura minore») e della politica, potrebbe affondare le proprie radici proprio nel brusco abbandono di Vigevani di una letteratura che si confronta con la storia e i suoi problemi più attuali.

Vigevani riallaccia sostanzialmente le fila con la propria idea di letteratura autonoma ed eletta. Non solo come scrittore, ma anche come intellettuale in senso più ampio, egli si dimostra estraneo al clima di entusiasmo diffuso intono ai motivi del “rinnovamento”, della “nuova cultura” e di una “nuova società”. È indicativo di ciò, ad esempio, il giudizio che esprime sulla figura dell'amico Niccolò Gallo, che, come si vedrà, è per lui un punto di riferimento essenziale per la sua attività letteraria:

¹⁶ CLAUDIO TOSCANI, *Incontro con Alberto Vigevani*, intervista a Alberto Vigevani in «Ragguaglio librario», anno 42°, n° 9, settembre 1975, p. 294.

Niccolò Gallo è stato il consigliere di quasi tutti gli scrittori italiani della mia generazione, e anche mio (non ho mai pubblicato un libro se prima Gallo non lo leggeva e giudicava), benché non apprezzasse molto la letteratura contemporanea del nostro paese. Gallo si augurava che la nostra letteratura entrasse nella storia, nel vivo della vita: si augurava una riforma nel senso di Gramsci, e l'aulicità del linguaggio letterario, ad esempio, egli giudicava un male da guarire.¹⁷

Anche Gallo sarà autore di pagine piuttosto critiche sugli sviluppi letteraria dell'immediato dopoguerra. Egli mostra però la fisionomia di un letterato originariamente coinvolto nel clima di fiducia e di impegno per un rinnovamento delle forme letterarie, che a sua volta valga come strumento e contributo per un rinnovamento sociale. I reali svolgimenti di questi propositi deludono Gallo, il quale continua però a indicarli come un auspicio o, almeno, come obiettivo

¹⁷ *Ibidem.*

mancato.¹⁸ Vigevani non condivide tale aspetto di fondo dell'idea di cultura dell'amico e proprio consigliere letterario:

Non condividevo la sua fede in Togliatti e nel comunismo che mai abbandonò, credo per una un po' adolescenziale purezza (il suo spirito era insieme giovane e vecchio, illuso e disilluso: non conosceva la mezza età, le mezze misure), e la fedeltà ai miti della Resistenza, alle masse desiderate. Non condividevo nemmeno la sua passione, che mi pareva altrettanto adolescenziale, per il calcio. Era di cattivo gusto e anche inutile pretendere di parlare con Niccolò quando c'era di mezzo una partita importante. Non si staccava dalla radio, non ricordo se già dalla televisione, a casa o, di fronte, al caffè Hungaria.¹⁹

Vigevani non solo qui si dichiara apertamente estraneo alla condivisione (che egli definisce «fede») delle idee comuniste e dei motivi resistenziali (definiti

¹⁸ «A chi ben guardi, la narrativa italiana dalla fine della guerra a oggi presenta una fisionomia solo apparentemente mutata da quella della narrativa anteguerra. I momenti diversi che essa ha attraversato e le varie direzioni che ha assunto, costituiscono un panorama indubbiamente più vario ed eterogeneo, ma sono ancora lontani dall'offrire i segni di quel rinnovamento letterario dalla cui esigenza essa prevalentemente è mossa e che solo una maggiore partecipazione degli scrittori alla vita del nostro paese e una più profonda coscienza della realtà avrebbe potuto maturare. Possono semmai costituire un elemento ancora di quella crisi, più o meno latente, che travaglia la narrativa italiana (e non solo la narrativa) da decenni e che gli ultimi avvenimenti del nostro paese possono avere contribuito ad acuire. / [...] Lo sforzo compiuto dagli scrittori per adeguarsi a una situazione di alta tensione e tenere il passo con essa, superando i modi di una letteratura di gusto e di qualità, quale fu la letteratura dell'anteguerra, già fin d'ora si può forse misurare nella sua entità e nella sua reale portata: è stato uno sforzo di natura intellettualistica, e effettuato in termini letterari: un processo di sostituzione di schemi a schemi precedenti, più che una ricerca espressiva nuova, operata attraverso un rinnovamento delle coscienze. / In tal modo, è inevitabile che i risultati della ultima letteratura siano così incerti e privi di una reale rispondenza popolare; e che, dopo una prima fase di esperimenti coraggiosamente, ma vanamente tesi verso i modi e contenuti nuovi, si sia vista riacquistare respiro, in una successiva fase d'attesa e di recupero, una misura letteraria chiusa e impeccabile, che di pari passo con una involuzione di carattere sociale e politico, è tornata nuovamente ad esprimere la sua posizione di netto isolamento e di sfiducia nella realtà, alla quale essa continua a sostituire un assunto poetico, posto sempre al di sopra e al di là del «reale» e del «razionale» della storia. / [...] Il tentativo, cui abbiamo assistito in questi ultimi anni, di «rompere» una tradizione di puro gusto, si è svolto, come si è già detto, nell'interno della stessa letteratura, nell'illusione di poter elaborare, sotto la spinta di nuove esigenze morali, un linguaggio e uno stile nuovi che possono storicamente scaturire e affermarsi come tradizione rinnovata, quando la classe che la viene determinando passa dalla condizione subalterna a quella dirigente e produce i suoi intellettuali e, nel nostro caso, i suoi scrittori. [...] / Per questo la fisionomia della narrativa attuale non è sostanzialmente mutata da quella anteguerra. L'unico rilievo che ci resta da fare è che storicamente la compromissione degli scrittori, così come è avvenuta in questi anni, potrà avere il suo peso. Perché proprio il fatto che una cultura letteraria, in tutte le sue forme, si è trovata a un certo punto della sua storia, sorpresa e sconcertata di fronte ad avvenimenti che non ha saputo rivivere attraverso i mezzi espressivi da essa precedentemente elaborati, è il segno certo che una rottura positiva è avvenuta, di eccezionale importanza. E agli scrittori spetterà di capirne ed esprimere il valore» (N. GALLO, *La narrativa italiana del dopoguerra*, in «Società», a. VI, 1950, pp. 324-341; poi con il titolo *Da «La narrativa italiana del dopoguerra». Giudizio sul neorealismo*, in ID., *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, a cura di Ottavio Cecchi, Cesare Garboli e Gian Carlo Roscioni, Milano, Il Polifilo, 1975, da cui si cita, dalle pp. 29-32).

¹⁹ A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., pp. 189-190. Il riferimento alla passione calcistica di Gallo, non condivisa da Vigevani e, soprattutto, per questo diminuita a livello di passione «adolescenziale», pare un'altra possibile spia dell'atteggiamento dello scrittore milanese poco incline all'apertura verso gli oggetti di un possibile gusto più largamente condiviso.

«miti»), ma, spingendosi a giustificare questi tratti della personalità dell'amico come dovuti a «un'adolescenziale purezza», sembra addirittura negare ad essi gli attributi di una linea di pensiero che possa garantire un adeguato punto di vista sulla realtà.²⁰ Sulla base di tali idee letterarie e, più in generale, culturali, Vigevani fin dal 1945 dunque dismette l'attenzione per gli sviluppi che la letteratura e la cultura seguivano (o cercavano di raggiungere) in stretto rapporto con la società, fino al punto da sottrarsi completamente dalla responsabilità di un punto di vista autonomo sulle dinamiche politiche e sociali:

Ma allora, lei capisce, la presenza del fascismo rendeva obbligatorio l'impegno. Non impegnarsi, col fascismo in casa, voleva dire favorirlo. Mentre non impegnarsi, oggi, non ha quel peso, non dà quei rimorsi.

E poi, oggi, con chi impegnarsi? Quando io ero giovane la scelta era tremenda ma facile (mi si capisca bene). I giovani e gli uomini di oggi non hanno chiara coscienza di che parte prendere e io li compiangio profondamente, mi creda, ma non voglio che si chieda a me di prendere partito.²¹

Anche per questo motivo, dunque, lo scrittore milanese potrebbe non aver sentito l'esigenza di spezzare il prolungato silenzio letterario, che di fatto lo esclude dai fenomeni culturali dell'immediato dopoguerra. Gli sforzi di Vigevani in questi anni sono diretti al ripristino dell'attività di libraio antiquario con l'impresa del Polifilo. Ciò potrebbe, in maniera quasi emblematica, confermare – ancora una volta, e anche in questo contesto mutato – lo scarso interesse di Vigevani per gli sviluppi e le nuove linee di tendenza non solo della letteratura, ma anche dell'editoria, e della comunicazione e produzione culturali più calate nel

²⁰ Tanta è la volontà di Vigevani di prendere le distanze da simili posizioni, da arrivare ad affermare, a proposito dei testi pubblicati sull'«Avanti!»: «In quegli articoli io già prendevo in giro quei mezzi letterati che facevano finta di essere dei partigiani» (C. TOSCANI, *Incontro con Alberto Vigevani*, cit., p. 295). Per quanto questi testi siano frutto di un'adesione forse prevalentemente emotiva, e per questo non approfondita, a una pratica letteraria impegnata politicamente, si è osservato come invece potrebbero testimoniare una reale umana tensione dello scrittore, piuttosto che un qualche intento parodico.

²¹ *Ibidem*.

presente.²² Il letterato milanese si dimostra piuttosto intenzionato a ricollocarsi sulle stesse posizioni e nella stessa area di interessi occupate nell'anteguerra, e caratterizzate da un'idea di cultura raffinata, elegante e esclusiva, praticata – nel lavoro di libraio antiquario – attraverso la ricerca e il recupero di esemplari rari e preziosi. Tale idea di cultura è, in sostanza, anche alla base dell'impresa editoriale (che va appunto ancora sotto il nome di Il Polifilo) avviata poco più di un decennio più tardi, nel 1959. Anche l'altro importante impegno di Vigevani in campo culturale – quello di organizzatore e amministratore della sede milanese della casa editrice Ricciardi, che ha inizio nel 1951 –²³ potrebbe rivelare al suo fondo l'adesione del letterato, scrittore e «libraio bibliofilo» milanese a una simile maniera di concepire la cultura e i libri. Il suo rapporto con Raffaele Mattioli avrebbe avuto origine proprio per gli interessi di bibliofilo del banchiere,²⁴ ed è probabile che Vigevani scorgesse in lui almeno una certa affinità di gusto; è emblematico quanto egli scrive a proposito della ricca biblioteca di Mattioli.

Nel rivisitare la sua biblioteca «umanistica», che comprende naturalmente la letteratura italiana e le principali straniere, oltre all'arte e alla saggistica storica e filosofica, ritrovo molte prime edizioni, dalle stampe originali di Leopardi fino a quella de *Le grand Meaulnes* di Alain Fournier, un libro che costituì quasi un legame tra la sua e la mia generazione, o all'*Ulysses* di Joyce nella prima stampa di Shakespeare & Co., dalla copertina biancazzurra.²⁵

²² Fa eccezione, come visto, l'attività di Vigevani come lettore editoriale per Mondadori. Anche in questa veste, però, come si evince dalle sue schede di lettura, egli non sembra assecondare volentieri gli orientamenti letterari più attuali, e più vitali, dopo la fine del conflitto. Pur rimandando oltre la riflessione sul tema del pubblico della letteratura di Vigevani, si potrebbero qui sottolineare ancora le parole con cui lo scrittore, nell'intervista precedentemente citata, afferma: «Io non ho mai, risolutamente, voluto incontrare il gusto del pubblico. E soprattutto in Italia, credo che il gusto del pubblico sia molto cattivo. L'educazione letteraria italiana è molto scarsa; non c'è abitudine alla lettura e quindi, per incontrare il gusto del pubblico, uno dovrebbe trattare di temi trattati dai rotocalchi (sesso, pornografia, matrimonio, aborto, scioperi, utopie politiche, e via di questo passo)» (C. TOSCANI, *Incontro con Alberto Vigevani*, cit.). Vigevani sceglie dunque l'adesione, talvolta ostentata, a un modello di cultura elegante, e soprattutto esclusivo, slegato dagli orientamenti più largamente diffusi. Anche nel suo lavoro per l'industria Mondadori – che in effetti è molto limitato nel tempo – egli non sembra abbandonare quest'ottica.

²³ Cfr. A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., p. 222; e ROBERTA CESANA, *Progetto editoriale e lavoro redazionale nella Ricciardi milanese*, in *La casa editrice Riccardo Ricciardi. Cento anni di editoria erudita*, atti della giornata di studio «Testi, forme e usi del libro», Università degli Studi di Milano - Centro Apice, 26-27 novembre 2007, a cura di Marco Bologna, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2008, pp. 64 e seguenti.

²⁴ Cfr. A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., pp. 220 e seguenti.

²⁵ ID., *Raffaele Mattioli e i libri*, Milano, Il Polifilo, 1995, pp. 11-12.

Nel suo impegno a fianco di Mattioli, Vigevani si sarebbe così mosso in un clima culturale non diverso da quello in cui sono sorte le sue attività legate al marchio Il Polifilo. Se, come si è visto, c'è chi definisce la libreria di Vigevani «un salotto riservato per intenditori»,²⁶ lo stesso scrittore propone un'immagine per certi versi analoga dello studio del banchiere:

Tornando a Mattioli e al suo studio in Banca, la sera, intorno alla bella scrivania disegnata da De Finetti, vedevo altri bibliofili, di diversa estrazione e gusti diversi, fare corona intorno a lui che dirigeva la conversazione. [...] Si parlava di libri antichi o freschi di stampa, fino a tardi.²⁷

Il lavoro in Ricciardi – che segna uno dei momenti di maggior vicinanza, almeno professionale, tra Vigevani e Mattioli – potrebbe dunque rappresentare per il letterato milanese anche l'occasione di accostarsi a un modello di lavoro editoriale concepito secondo un'idea di gusto, raffinatezza e per certi versi esclusività che più aderisce alla sua idea di cultura, rispetto a quanto non faccia un modello di editoria a larga circolazione su basi industriali. Fin dalle origini, d'altra parte, la casa editrice Ricciardi è connotata da un'immagine di eleganza.

La semplicità tipografica, aliena da fronzoli e da qualsiasi eccesso o sottigliezza o pretenziosità di rifinitura o di contorno, fu, infatti, fin dall'inizio, e rimase sino alla fine, la nota più indubitabile, la nota fondante dell'editoria ricciardiana: quella che più rispondeva all'idea che abbiamo sopra enunciato di una editoria intimamente elegante.²⁸

In tale modello di editoria (e, più in senso lato, di produzione culturale) Vigevani – che definisce Mattioli «uno tra i maggiori editori italiani, se non per quantità di prodotti, per qualità» –²⁹ sembra riconoscersi in ampia misura: sempre a proposito della materialità dei libri prodotti, è nota la scelta della Ricciardi mattioliana di stampare gran parte dei propri volumi presso la veronese Stamperia

²⁶ L. BALSAMO, *Omaggio ad Alberto Vigevani*, cit., p. 49.

²⁷ A. VIGEVANI, *Raffaele Mattioli e i libri*, cit., pp. 17-18.

²⁸ GIUSEPPE GALASSO, *Riccardo Ricciardi: 45 anni di editoria*, in *La casa editrice Riccardo Ricciardi. Cento anni di editoria erudita*, cit., p. 5.

²⁹ A. VIGEVANI, *Raffaele Mattioli e i libri*, cit., p. 10.

Valdonega di Giovanni Mardesteig; Vigevani, con il suo Polifilo, farà propria tale scelta, rivelatrice a una precisa idea di lavoro editoriale.³⁰

Nello stesso 1951, come anticipato, Vigevani pubblica il racconto *Un inverno a Milano* nella nuova serie di «Letteratura e arte contemporanea», ancora diretta da Alessandro Bonsanti.³¹ È, quello di Vigevani, un vero e proprio ritorno – o piuttosto, un segnale di piena continuità – alla prima radice della sua letteratura.³² Il legame tra Vigevani e Bonsanti, d'altra parte, non si è interrotto: «Caro Vigevani, / avrò qualcosa per “Letteratura”? Fammi qualche proposta» scrive il letterato fiorentino già nel 1946.³³ La proposta si concretizza all'inizio del decennio successivo:³⁴ «Caro Vigevani, il racconto mi piacque molto e lo vorrei proprio pubblicare. Intanto, l'ho fatto spedire a Pozza».³⁵

Un inverno a Milano, oltre a testimoniare la continuità del primo modello di letteratura di Vigevani, ne rivela anche lo sviluppo e la progressiva maturazione. Nel racconto, condotto con un tono sommesso, della storia “minore” e privata di

³⁰ Vigevani, da editore, si impegnerà anche nella diffusione delle linee teoriche che guidano il lavoro dello stampatore veronese, pubblicando gli *Scritti di Giovanni Mardesteig sulla storia dei caratteri e della tipografia* (Milano, Il Polifilo, 1988).

³¹ A. VIGEVANI, *Un inverno a Milano*, in «Letteratura e arte contemporanea», anno II, n° 12, novembre - dicembre 1961, pp. 35-60.

³² Come ulteriore testimonianza di una vicinanza, almeno nei criteri di gusto, tra questa esperienza e quella che Vigevani compie in Ricciardi, potrebbe valere il tentativo – fatto da Bonsanti per il tramite del letterato milanese – di reperire risorse per la sua rivista presso l'impresa di Mattioli: «Caro Vigevani / Ricevetti la tua lettera e ti ringrazio. Devo però dirti, e del resto lo sai, che immaginavo la risposta di Mattioli. / Piuttosto, poiché ho quasi deciso di fare io direttamente la rivista (almeno se mi verrà confermata la pubblicità esistente) vorrei sapere da te se vi fosse qualche possibilità per una pagina dedicata alla Collana Ricciardi. Magari non in tutti i numeri ma stabilendo in precedenza in quanti numeri. / Inoltre: potrei contare su di te per quanto riguarda l'inoltro alle librerie milanesi (le quattro o cinque maggiori) e la sorveglianza dell'esposizione, vendita, ecc? / È una seccatura, perciò rispondimi pure liberamente» (Archivio Vigevani, Carteggi / Alessandro Bonsanti, fasc. 42, Alessandro Bonsanti a Alberto Vigevani, 22 novembre 1952, manoscritto).

³³ Archivio Vigevani, Carteggi / Alessandro Bonsanti, fasc. 42, Alessandro Bonsanti a Alberto Vigevani, Firenze, 3 gennaio 1946, manoscritto.

³⁴ Le carte preparatorie del racconto (che testimoniano, di nuovo, l'ampiezza del lavoro di “lima” a livello stilistico da parte di Vigevani) sono per la maggior parte non datate. Solo una redazione, conservata rilegata in duplice copia (Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / “Un inverno a Milano”. Stesure dattiloscritte rilegate, fasc. 12) – recante correzioni autografe che superano il testo dell'edizione (forse, come si vedrà, sono già testimonianze della storia del testo dopo la pubblicazione in «Letteratura», in vista di una pubblicazione in volume) – è datata «Eupilio 1951». Vista l'abitudine di Vigevani di datare i propri testi indicando l'intero arco cronologico di lavorazione, e non il solo anno di compimento, potrebbe essere questo un indizio della collocazione nel 1951 della scrittura e dei successivi interventi sul testo, poi pubblicato nel numero di novembre e dicembre della rivista diretta da Bonsanti.

³⁵ Archivio Vigevani, Carteggi / Alessandro Bonsanti, fasc. 42, Alessandro Bonsanti a Alberto Vigevani, Cortina d'Ampezzo, 26 agosto 1951, manoscritto.

Marta a Milano,³⁶ ampio spazio è dedicato ai sentimenti e in generale ai dati intimi dei personaggi, alle cui spalle è però possibile scorgere uno sfondo più concreto (con qualche elemento della dimensione sociale) rispetto a quello della storia di *Erba d'infanzia*. Lo stile del racconto, ancora una volta, deriva direttamente da quello sorvegliato e letterario del modello solariano. A questo livello del testo, rispetto alle prove precedenti, Vigevani mostra ora di aver raggiunto una misura più discreta; la sintassi si presenta, in generale, più piana, i periodi sono più brevi e nitidi rispetto a quelli dei testi precedenti, e il ritmo della narrazione (che pure è quello di una rievocazione memoriale intrisa di pause riflessive e indugi sui dati intimi dei personaggi) sembra meno impostato secondo la lentezza e l'assoluta sospensione riconosciute nel romanzo d'esordio.³⁷

Suonava mezzogiorno, dalla chiesa poco lontana. Il Conte usciva, eretto nella persona, traversando l'atrio a passi lenti e uguali. Giovane, appena grasso e con un che di molle, portava un abito aderente, il fiore all'occhiello e la canna a mano. Accettava il mio saluto con aria annoiata: del resto aveva sempre uguale espressione, come di chi soffre di stomaco. A quell'ora sapevo che andava al Circolo, poco distante, a leggere i giornali e a far colazione. Ed era presto giunto il momento in cui si svuotavano gli uffici, né tardava a tornare l'autista del Commendatore, che desinava al ristorante. Si portava la colazione in portineria, io gli davo una mano a scaldarla e me ne andavo a mangiare alla porta accanto, dalla signora Giulia, una vedeva che teneva la portineria. Presto mi trattò come una parente, con affetto; invece non poteva soffrire le zio; l'accusava della morte della zia, ch'era stata amica sua, lo chiamava «finocchio». Le sue accuse mi angustiavano, non quanto avrebbero dovuto, tuttavia, e presto mi ci abituai. Per il

³⁶ Marta, diciassettenne di Tivoli, mantenuta a fatica dal padre, è invitata dallo zio Pietro a Milano, per svolgere la professione di portinaia, ereditata dalla zia (moglie di Pietro) da poco morta. La ragazza vive dunque per tre mesi nella portineria di un palazzo milanese; da lì osserva la città e soprattutto la vita dei residenti della dimora: professionisti, alto borghesi e qualche membro della nobiltà. Marta mal tollera il carattere dello zio; stringe amicizia e entra in intimità con Raimondo, giovane (fallito nella carriera di ciclista) a servizio del Conte che abita nel palazzo. Lo stesso zio Pietro ha in animo l'idea del matrimonio tra i due giovani, e la storia sembra andare verso questo esito. Una mattina, però, Marta entra nell'appartamento del Conte, e lo sorprende in un rapporto omosessuale con Raimondo. Fino a questo punto, il racconto è condotto in prima persona, al passato, dalla stessa Marta. Poi la voce narrante diventa quella di un inquilino del palazzo, spettatore dei fatti, che racconta la caduta del progetto di matrimonio e la partenza di Marta. Alla fine, c'è la decisione da parte dello zio Pietro, personaggio dal carattere ambiguo, di riprendere moglie, che assuma a sua volta la mansione di portinaia (e gli garantisca così l'alloggio nel palazzo): «La prima moglie, Marta, la nuova vittima, erano entrate nella sua vita per assicurare la sua tranquillità e una casa a buon mercato, vicino a quei nobili che costituivano il suo mondo».

³⁷ È questo il parere che Sergio Romagnoli esprime alcuni anni più tardi in una lettera inviata allo stesso scrittore: «Ho letto *La Fidanzata*, che mi è piaciuto molto, soprattutto nella prima parte; ma certamente *Un inverno a Milano* è un bel passo avanti, un rapido modello di prosa robusta e chiara, di tessuto narrativo ben ritmato» (Archivio Vigevani, Carteggi / Sergio Romagnoli, fasc. 216, Sergio Romagnoli a Alberto Vigevani, Pavia, 10 marzo 1958, manoscritto).

nome che gli affibbiava, mai le ho chiesto cosa volesse dire e la ragione è che rideva già spesso della mia ingenuità e non ci tenevo a far la figura della stupida. Del resto, se ho imparato tante cose, non son riuscita a capire due parole di dialetto milanese, mai.

La signora Giulia conosceva tutto della via, aveva sempre qualche fatto da raccontarmi. Attraverso i suoi discorsi, credo d'aver saputo di quella strada più miracoli di quanti mai ne avessi conosciuti del paese in cui ero nata. Non mi sarà facile dimenticarla. Se penso a quel che raccontava lei, quasi mi viene da ridere ancora: e conosceva ognuno da un lato veramente ridicolo: senza alcuna veste. Faceva l'infermiera, e diceva: «Iniezioni come ci vorrebbero non ne hanno ancora inventate: dovrebbero svitargli la testa e rimettergliela nuova».³⁸

Nella narrazione di *Un inverno a Milano* è comunque mantenuta la tendenza, ormai caratteristica di Vigevani, alla ricerca di un tono evocativo e persino lirico, soprattutto nella pause meditative e nelle sequenze introspettive, in cui si riconoscono immagini ricercate ed elaborate.

Arrivai a Milano ch'era novembre. [...]

E già presentivo qualcosa di nuovo, da come la campagna m'appariva tagliata a larghi lenzuoli rigati di filari di vite, fitte le case e ordinata. Una leggera febbre m'invadeva, spingeva il mio sangue a un ritmo che mi pareva quello della mia nuova vita, della città di cui solo vagamente avevo sentito parlare.

Più tardi il buio inghiottì la pianura, la pioggia colava sui vetri appannati: seguivo ogni goccia sopra pensiero. Giunsi alla stazione di Milano senz'accorgermene; le luci delle stazioni m'avevano ingannato due o tre volte e non volevo far ridere i compagni di viaggio con le mie domande; mi vergognavo, ma non avevo paura. Se qualcuno avesse voluto prendermi in giro, sarei stata la prima io a mettermi a ridere con lui.

La città era quale l'avevo pensata; le immagini, le prime, più immediate, che avevo colte, rimanevano senza spegnersi anche al buio, quando chiudevo le palpebre. Le luci delle insegne si stemperavano in un'unica gala di sciroppi, lungo le strade punteggiate di vetrine, separate da rade quinte di buio. E poi, il giorno dopo, la meraviglia d'ogni cosa, le vie, la gente che correva.³⁹

³⁸ A. VIGEVANI, *Un inverno a Milano*, cit., p. 43.

³⁹ Questo quadro della vita milanese di Marta prosegue con un'altra ampia similitudine: «Anche questo passò; dopo i primi giorni, quando lo zio tornò in fabbrica, non ebbi che scarse e brevi occasioni d'uscire dalla mia stanza, ch'era nel centro, a pochi passi dal corso. Una strada vecchia e addormentata, al confronto delle vicine, quasi un isolotto in mezzo al fiume, dove ci mettono il nido gli uccelli delle specie più rare, lontano dai cacciatori. E gli abitanti della mia strada erano proprio così, me ne accorsi presto: uccelli di una specie rara, e la strada intiera una riserva, che nessuno aveva ancora toccato. Svoltato l'angolo era invece la burrasca, un'onda travolgente, che non avrebbe lasciato né un sasso né una zolla in piedi. Il palazzo, non grande, era un vero palazzo, colle colonne intorno al cortiletto d'una pietra arida e rugosa che pareva pomice e uno scalone di selce scalpellata dove, sui pianerottoli, ci si sarebbe potuto dare una festa da ballo» (ivi, pp. 36-37).

Si accenna soltanto al fatto che l'autore, affidando la narrazione alla voce di un personaggio verosimilmente non colto (Marta stessa dà conto qui della propria ingenuità e inesperienza), stabilisce di non riprodurre mimeticamente la sua lingua, ma crea piuttosto una voce narrante che si esprime secondo lo stile letterario caratteristico della sua narrativa. «Come la campagna m'appariva tagliata a larghi lenzuoli rigati di filari di vite, fitte le case e ordinata», «Le luci delle insegne si stemperavano in un'unica gala di sciroppi, lungo le strade punteggiate di vetrine, separate da rade quinte di buio», la similitudine degli abitanti della via come «uccelli di una specie rara» e la strada come «una riserva», «svoltato l'angolo era invece la burrasca, un'onda travolgente, che non avrebbe lasciato né un sasso né una zolla in piedi» sono tutte immagini attinte dal repertorio stilistico messo a punto da Vigevani proprio a partire, come si è visto, dal suo apprendistato letterario nell'ambiente di «Letteratura». Tutto ciò sembra inoltre fare da contrappeso, smorzandone l'effetto negli equilibri complessivi del testo, al ricorso da parte dell'autore a uno stile più colloquiale in alcuni frammenti di discorso diretto dei personaggi: come le espressioni «“finocchio”» e «“Iniezioni come ci vorrebbero non ne hanno ancora inventate: dovrebbero svitargli la testa e rimettergliela nuova”», attribuite alla signora Giulia nel brano sopra citato, o come «“Il lavoro è destino di tutti al mondo. Capisci mia cara che dovrai imparare per benino. E domani sveglia col gallo”»,⁴⁰ «“La dignità conta, non i quattrini, guarda il ragioniere, ricco come è, rimane un villan rifatto, bravo chi sa dove è nato!”»⁴¹ pronunciate dallo zio Pietro.

Il centro del racconto è, ancora una volta, soprattutto la dimensione interiore dei personaggi, in particolare quello di Marta, della quale la voce narrante (che per ampia parte del testo si esprime in prima persona al passato) registra le emozioni e i sentimenti provati a confronto coi fatti della storia: dal difficile rapporto con lo zio Pietro (che ostenta il dolore per la perdita della moglie, ma si rivela alla fine soprattutto intento a mantenere l'alloggio nel palazzo abitato da esponenti di un ceto superiore al suo), alle impressioni positive suscitate dal

⁴⁰ Ivi, p. 38.

⁴¹ Ivi, p. 45.

lavoro in portineria, ma anche di solitudine e di smarrimento nella sconosciuta Milano.⁴²

Talora rivedevo qualcuno della casa con affetto. Pensavo: veglio su di loro, e mi piaceva, negli occhi di qualcuno, leggere il mio stesso pensiero, un poco di gratitudine. Forse non era vero: che importava, non chiedevo nulla, nemmeno ciò che pensavo fosse vero anche per gli altri. Mi mettevo magari a stirare, ma senza fretta, o prendevo in mano un lavoro di cucito. A ogni tintinnire del campanello ero sempre pronta a levare gli occhi dal punto, per salutare. Del resto sentivo, sapevo, che in quella mia calma, di cui ero paga, qualcosa nasceva, lentamente e sicura. Ho diciassette anni e sono piccola di statura, rotondetta: in quell'inverno cominciai a sentirmi una giovane. Ancora qualche mese prima, ricordo che pensavo d'essere una bambina. Anzi, pensavo, ricordo, a me come alla figlia di mio padre, non ad una persona a sé, certa. Ed ora la parola *una giovane* era sufficiente a farmi sognare. Forse l'affetto della gente nuova m'ha fatto sperare in un avvenire, naturalmente lieto, in qualcosa che non riuscivo a dipanar cosa fosse: un desiderio della felicità che mi sarebbe venuta dall'essere donna e poter piacere. Era come vedere, in una trama immaginaria, il filo che portava il mio nome iniziare le prime curve del suo ordito e da una oscurità fitta dovere aspettare il futuro.⁴³

La dimensione interiore del personaggio di Marta è ancora di più in primo piano nel racconto del rapporto con Raimondo,⁴⁴ del progetto di matrimonio con

⁴² «Qualche volta mi viene voglia di piangere o di ridere, tra me e me. Poi mi passa. Di piangere, i primi tempi che mi sentivo sola, senz'amiche della mia età, lontana dal babbo e dalla zia. La solitudine dimenticata risorge intorno a me, m'inquieta, e il silenzio dell'inverno nelle strade dove ha nevicato. Volevo che succedesse qualcosa: una visita improvvisa, una chiamata; e nulla accade. Non mi resta che ascoltare in silenzio, finché qualche rumore lontano si fa più distinto» (ivi, p. 48).

⁴³ Ivi, p. 47.

⁴⁴ «Fu quel lavoro dell'immaginazione, credo, a farmi prender confidenza coll'idea di sposare Raimondo. Dico l'idea perché nessun sentimento conoscevo, in me o in lui, che mi facesse nei primi tempi pensare a quell'avvenimento come a qualcosa di naturale. Voglio dire che non provavo affatto il desiderio di lui, la volontà d'esser sua, tra quel mio vago voler conoscere un uomo e avere una casa. / Raimondo non disse nulla, non si dichiarò nemmeno, soltanto ad un certo punto mi accorsi che parlavamo entrambi dell'abbaino come della nostra casa e pensavamo già alle cose da metterci: lui alla radio, io alla macchina da cucire. / Così incominciò: la storia di due ragazzi che si mettono a giocare e a mano a mano la loro finzione diventa realtà, perché c'è la complicità degli altri ad aiutare. Non c'era tra noi nessun atto, nessuna parola che potesse parere d'amore, piuttosto un'abitudine d'amici o di compagni, un consumarsi lento di ciò che poteva dividerci, quasi un'affinarsi dei nostri caratteri. Fu la solidarietà che provammo contro lo zio, a unirci meglio, senza sottinteso, come se il nostro avvenire, che pure stava precipitando l'uno nelle braccia dell'atro, non ci riguardasse. C'eravamo ribellati insieme, ecco tutto. Contro le sue trite sentenze, la sua ipocrisia, l'intolleranza della nostra gioventù. La sventataggine, persino l'incapacità che Raimondo dimostrava nella vita, mi davano un senso di salute: come qualcosa di schietto e di fragile, sul quale incombeva, come su quelle due stanze della portineria, la scontentezza, la pignoleria di mio zio. Venivo a desiderare, per uscirne, un improvviso ritorno al paese. Epperò non sapevo respingere Raimondo dal mio viaggio: immaginavo d'accompagnarlo per mano e mostrargli i nostri luoghi, la cascata, la Villa, la nostra casa umile» (ivi, p. 52).

lui e della scoperta del suo rapporto omosessuale col Conte presso il quale egli è a servizio.⁴⁵

Un inverno a Milano si dimostra dunque classificabile come un nuovo racconto dell'interiorità (e di rappresentazione di un processo memoriale, almeno nella prima ampia parte affidata alla voce narrante di Marta), in continuità con il modello di narrativa praticato da Vigevani prima della guerra. La storia di Marta, e la relativa esperienza interiore del personaggio, si svolgono però su uno scenario concreto, in relazione con altri personaggi e con i fatti e le dinamiche che si svolgono nell'ambiente urbano. Rispetto a *Erba d'infanzia*, in sostanza, in questa prova narrativa di Vigevani, è diminuita l'intensità dell'atmosfera di sospensione in una dimensione quasi incorporea, tra realtà, sogno e immaginazione che caratterizza il romanzo d'esordio. Come anticipato, sullo sfondo del racconto, compare l'immagine della vita milanese, almeno nella misura in cui Marta la può scorgere dalla sua portineria.

Mi è difficile continuare il racconto senza tornare col pensiero a quei primi giorni e scegliere tra le emozioni del mio contatto con un mondo nuovo. Però debbo anche dire che presto, prestissimo, imparai che non ero andata a Milano per vivervi come un'altra ragazza: il mio mondo era piccolo, quanto lo sarebbe stato in una piccola città di provincia. Un vecchio palazzo, un cortile stretto nel quale trovavano scarso sfogo gli odori delle cucine e il suono delle voci dei domestici e delle impiegate. Da quelle e dalle luci alle finestre imparavo i segreti della vita degli inquilini, se erano allegri o se litigavano, se ricevevano o se dormivano. E poi c'erano i gatti, comuni a tutta la strada. Correndo dietro a questo o a quello, per carezzarlo o per cacciarlo se troppo noioso, entravi in qualche palazzo vicino e conobbi le portinaie. Era gente anziana e credo che fossi l'unica giovane della strada.⁴⁶

⁴⁵ «Sarebbe troppo difficile far capire ad altri cosa ho provato. Nemmeno lo ricordo io. La stessa scena che vidi cambia continuamente nel ricordo talché per un istante mi par possibile d'aver traveduto, d'aver fatto un orribile, mostruoso sogno. Non fu certamente dolore, dappriincipio, ma rabbia, umiliazione. Più ancora rabbia: capivo che il Conte s'era preso gioco di me e che tutti in quei mesi, avevano riso di me. O mi avevano compatita. Udivo quella risata; rumorosa. Il mio pianto non era per me uno sfogo, non mi calmava: sentivo, intorno alla mia disperazione, il riso degli altri, come all'epilogo d'una farsa, di cui ero stata lo zimbello. Dietro ogni cosa usciva, ad un tratto, l'immagine di Raimondo, gli occhi semichiusi, anche allora incolpevole, lui almeno così, ancora quasi addormentato. Più fanciullo che mai, quasi senza anima; se non mi dava certo la possibilità di capire quel che era accaduto, mi faceva disperare di fronte al mio compito. Se non si era destato allora, forse non avrebbe potuto destarsi mai: non io certo avrei potuto chiamarlo a me, a quel modo che, se per me era realtà, per lui era senza dubbio un opprimente segreto» (ivi, p. 56).

⁴⁶ Ivi, pp. 38-39.

Su queste premesse (in cui Vigevani pare assecondare l'immagine un po' stereotipata della portinaia come incuriosita dai fatti del vicinato: «avrei origliato»),⁴⁷ si apre nel racconto un'intera sequenza dedicata alla rappresentazione di una giornata tipo nel palazzo, con il frenetico alternarsi sulla scena degli inquilini e delle persone di servizio.⁴⁸ La dimensione dei rapporti sociali emerge nel testo – anche se rappresentata di scorcio, e nella misura necessaria alla contestualizzazione della crescita, dei pensieri e della vicenda personale e intima di Marta – anche in relazione all'atteggiamento dello zio Pietro, operaio, affascinato dalla vita dell'alta borghesia e della nobiltà, che ostenta un'adesione a quel modello⁴⁹ (e per questo tiene a conservare l'alloggio nel palazzo).

Era quello il suo umore, verso ogni cosa: una forma di gelosia, di sospetto. Non credo che parlasse mai coi suoi compagni di fabbrica, di loro nessuno lo venne a trovare una volta e nei loro riguardi, da lui udii soltanto questa frase: che bisognavano del manganello, come una volta. Soltanto i padroni contavano: anzi, ciò che mi stupì maggiormente in quei primi tempi furono i rapporti dello zio coi padroni e soprattutto col padrone.

Giulia sapeva di certo qualcosa, ma non avevo voglia di farla parlare. Odiava lo zio. Una volta che le chiesi del padrone, se era vero che non veniva mai in città perché alla sua salute occorreva l'aria di campagna, diede in una delle solite risate di fronte alla mia ingenuità: «L'aria di San Vittore gli fa male, e ci finirebbe ancora, dopo quella volta del rifugio, l'anno dei bombardamenti». Non mi raccapazzavo. Per lo zio era l'ultimo campione del gran signore. «Quelli come lui son morti tutti». Ed

⁴⁷ «Far la padrona in portineria, dove me ne stavo tutto il giorno, non tutti posson capire quanto mi ci divertivo. A pianterreno ci son le rimesse e i magazzini, ripieni di mobilia fuori uso. Al primo piano lo studio dell'avvocato e, di fronte, quello del ragioniere. Al secondo l'appartamento della Marchesa (un «pied-à-terre», come lo chiama, poiché abita una gran villa vicino a Varese) e quello del figlio, il Conte. Sopra abita una sorella della Marchesa, che però non ha titolo: ho imparato a chiamarla anch'io come gl'altri, Donna Ida. Sullo stesso pianerottolo sta il Commendatore. Non so chi dei due sia il più vecchio. Entrambi fanno a gara per parer giovinetti, e spendono un capitale in massaggi, parrucchieri e sarti. Ogni giorno progredivo nel conoscer la vita degl'inquilini e ciò che ancora restava oscuro ai miei occhi, tanto m'incuriosiva che avrei origliato per saperne di più. Ma non fu necessario: valeva meglio una settimana in portineria, nell'esperienza del mondo, che un anno intero della mia vita di prima» (ivi, pp. 40-41).

⁴⁸ Cfr. ivi, pp. 41-44.

⁴⁹ «Raimondo parlava di frequente, zio Pietro meno. Enumeravano gli avvenimenti della giornata: il Commendatore litigava con Donna Ida, costei non pagava la sarta, il Conte doveva andare alla Scala coll'Ambasciatore, Bartali s'era rotto un ginocchio. Lo zio si limitava a una frase di commento. Prendeva le parti dei padroni, stizzito di quei discorsi. / “Tu cosa vuoi capire” diceva rivolto a Raimondo, oppure raccontava un fatto accadutogli, da che risultava che aveva sempre goduta la fiducia dei padroni. “Infine, disse il padrone, testuali parole sue, Pietro sei un bravo ragazzo, non so la strada che avresti fatto, con un poco di fortuna” e aggiungeva – sempre il padrone – “La dignità conta, non i quattrini, guarda il ragioniere, ricco come è, rimane un villan rifatto, bravo chi sa dove è nato!”. Degli inquilini, rispettava unicamente i titolati: con loro il Commendatore, per via di Donna Ida» (ivi, pp. 45-46).

io mi ricordai di mio padre e della nostra Marchesa, la defunta proprietaria della tenuta. Sebbene capissi che v'era qualcosa d'oscuramente diverso, m'accorgevo che anche lui aveva bisogno di crederci attaccato alla sopravvivenza d'un passato che, con lo sparire dei testimoni, diventava un frutto della fantasia incapace ormai di smentite.⁵⁰

In *Un inverno a Milano* il modello di narrativa di Vigevani è dunque messo a punto, diminuendo il grado di sospensione del racconto nell'atmosfera in cui il personaggio di Emilio consuma la sua infanzia; a ciò corrisponde, a livello formale, il ricorso a uno stile più misurato, e a una sintassi più snella, funzionale a una narrazione che, per certi versi, si affranca dal puro, lento aggirarsi attorno alla condizione interiore di inerzia del personaggio. Nel quadro dei riferimenti letterari di Vigevani, si potrebbe ipotizzare che egli – in questa prova che riapre la sua produzione narrativa, all'inizio degli anni Cinquanta – metta meglio in pratica la lezione di quegli scrittori, sempre di ambiente fiorentino, che, confrontandosi con il modello della narrativa dell'interiorità e della memoria, praticano in modo meno estremo una scrittura lenta e sospesa, collaudando una tipologia di narrazione più nitida e lineare, adeguata alla rappresentazione dei dati psicologici dei personaggi in rapporto a un contesto concreto e non immobile; basterebbe, forse, pensare a una più matura adesione di Vigevani al modello di uno scrittore come Romano Bilenchi, nei confronti del quale il letterato milanese rinnova in più di una circostanza l'ammirazione.⁵¹

Lo stesso modello di narrativa è ancora messo in pratica da Vigevani nel segmento della sua produzione più matura, che si apre con *Estate al lago*, il romanzo di maggior successo (e da molti considerato il migliore e più rappresentativo) della sua produzione narrativa.

⁵⁰ Ivi, p. 46.

⁵¹ «Lei dice che io sono partito da Proust, e va bene; ma anche da Alain Fournier, cioè dalla letteratura francese più che non da quella italiana (escluso certo Bilenchi, semmai)» (C. TOSCANI, *Incontro con Alberto Vigevani*, cit.).

2. Estate al lago: *la narrazione lirica della memoria*

Estate al lago è pubblicato nel 1958 dalla casa editrice milanese Feltrinelli; è il romanzo breve⁵² destinato, tra la produzione narrativa di Vigevani, a raccogliere i maggiori consensi, e a godere di una buona e longeva fortuna editoriale.⁵³ Tra le pagine del romanzo sono riconoscibili, sia a livello formale sia a livello contenutistico, molti elementi caratteristici dell'immaginario letterario dello scrittore, e i tratti fondamentali del suo modello di narrativa.⁵⁴

In *Estate al lago* – dedicato ai motivi dell'uscita dall'infanzia, della scoperta della sfera sessuale, dell'amicizia e della difficoltà dei rapporti interpersonali del protagonista Giacomo – Vigevani riprende pienamente, dopo il precedente del racconto su «Letteratura», il modello del romanzo dell'interiorità. La condizione

⁵² Come osservato da Marco Forti, l'opera di Vigevani ha «il suo culmine in una forma che agevolmente si muove fra il racconto lungo e il romanzo breve» (M. FORTI, *Dediche e «flashes» per Alberto Vigevani*, in «Nuova Antologia», a. 133°, fasc. 2208, ottobre-dicembre 1998, p. 290). Questa misura – come si è già anticipato a proposito del tentativo di *Ottaviano* – potrebbe essersi rivelata la migliore in rapporto alla natura della letteratura di Vigevani: scarsamente incline alla narrazione, e, piuttosto, intonata poeticamente e decisamente elaborata nel senso della letterarietà. Potrebbe risultare calzante anche per il caso di Vigevani un'osservazione che Vittorio Spinazzola propone nel contesto di una diversa riflessione sulla natura delle forme narrative brevi: «Il romanziere deve insomma possedere un'idea strutturata dell'universo socioculturale di cui dare rappresentazione letteraria. Perciò appunto la narrazione aspira a costruire un'immagine di totalità variamente articolata e stratificata; mentre il racconto tende alla focalizzazione di un apologo centrato sulla peculiarità del caso umano visto nella sua unicità irripetibile» (V. SPINAZZOLA, *I vantaggi della brevità*, in *Tipologia della narrazione breve*, atti del Convegno di Studio «Il Vittoriale degli Italiani» MOD, Gardone Riviera, 5-7 giugno 2003, Manziana, Vecchierelli Editore, 2004, p. IV). Per quanto Spinazzola conferisca alla parola 'unicità' un significato diverso («il racconto sceneggia la storia di una diversità comportamentale rispetto alle norme societarie, considerata in se stessa, in chiave eminentemente caratteriologica», in *ivi*, p. III), si potrebbe comunque osservare che, nella narrativa di Vigevani, la messa al centro dell'interiorità di un singolo e spesso isolato personaggio – a discapito della rappresentazione della dimensione sociale – dia anche per questo motivo i risultati migliori in forme testuali brevi o al massimo di media estensione.

⁵³ La prima edizione del romanzo è oggetto di due ristampe nel 1960; inoltre, come si vedrà in seguito, è pubblicato in una nuova edizione, con interventi di Vigevani sul testo, nel 1967, sempre da Feltrinelli. Da questa edizione dipenderanno le successive: Edizioni grandi lettere, 1974; Mondadori, 1976; Rusconi, 1994; Sellerio, 2001. *Estate al lago* ha anche un'edizione venezuelana, una francese, una tedesca e una spagnola.

⁵⁴ Nel romanzo è raccontata la storia del quattordicenne Giacomo. È un ragazzo timido, riflessivo e incline ad abbandonarsi all'immaginazione. Cresciuto e saldamente legato alle abitudini del ceto sociale di appartenenza, l'alta borghesia milanese, Giacomo trascorre insieme alla famiglia, in una villa, l'estate a Menaggio, sul lago di Como. Su questo sfondo, durante l'estate, egli vive un periodo di crescita e cambiamenti: scopre il desiderio sessuale (entra per la prima volta in contatto con la corporeità femminile della giovane domestica Emilia), che vive con una declinazione più sentimentale e emozionale per una donna inglese, anch'essa in villeggiatura sul lago. Questa è la madre di Andrew, un bambino fragile e solitario: Giacomo stabilisce un rapporto di amicizia con Andrew, in un misto di tenerezza per l'amico più debole e di desiderio di avvicinare la donna. Avendo Giacomo imprudentemente condotto Andrew in una gita in un giorno di maltempo, il bambino si ammala; Andrew e la madre rientrano a Milano. Giacomo vive con malinconia gli ultimi giorni delle vacanze, maturando la consapevolezza della crescita compiuta (e scorgendone avvenuta una simile nella sorella Clara) e della definitiva uscita dall'infanzia.

interiore del protagonista e la sua crescita sono narrati (in terza persona) attraverso uno stile che, da un lato, rappresenta un avanzamento dell'autore sulla via di una maggiore linearità e di una misura più discreta rispetto alle prove degli anni Quaranta; nel nuovo romanzo, in alcuni punti del testo, è inoltre riconoscibile una maggiore apertura alla narrazione rispetto al caso di *Erba d'infanzia*, in cui è invece costante il lento aggirarsi del racconto intorno alla condizione di Emilio: ciò, come si vedrà, potrebbe dipendere dalla natura del protagonista Giacomo, le cui frequenti riflessioni e fughe immaginative sorgono dal contatto con la realtà dei fatti concreti, e non in un'assoluta sospensione in una dimensione tra realtà e sogno.⁵⁵ Dall'altro lato, in *Estate al lago*, Vigevani recupera le atmosfere lente e in parte sospese, e soprattutto quell'"aura poetica", che a questo punto appare come una caratteristica distintiva della sua scrittura; è questa una corrispondenza, a livello formale, di un'idea fondamentale di racconto meditativo, contemplativo e venato da spunti lirici.

Dalle vacanze gli tornavano impressioni così accese che nemmeno sembravano nutrire di ricordi, ma finestre di luce che si proiettassero nel futuro, sull'orizzonte fitto che formavano gli anni che doveva ancora salire per diventare un uomo, e parevano troppo faticosi. Quelle impressioni entravano quando meno se l'aspettava tra i suoi pensieri o i suoi sogni.

All'improvviso gli sembrava d'affiorare col petto dall'acqua, al crepuscolo, accanto ad altri ragazzi, la fronte rivolta alle case sopra la spiaggia e alla fila di capanni sotto il viadotto della ferrovia. Lanciavano il pallone lontano. Si voltava a inseguirlo. Alzando gli occhi, sorprende il mare color seppia, mosso da piccole onde rilucenti come cucchiari di metallo e, in controluce, dove il sole annegava, le macchie di due pescherecci che parevano fermi, e tornavano invece a riva con le vele levate. Non gl'importava del pallone che si perdeva sulle creste, mentre i

⁵⁵ «Udirono i primi tuoni a Cadenebbia. Sui pinnacoli gotici d'una darsena sbattevano le bandieruole. Delle automobili li oltrepassarono. Contro il vento era duro spinger sui pedali: Andrew taceva, forse pensava alla promessa che non gli aveva fatta, ed era come se il suo silenzio raddoppiasse l'attrito delle ruote. / Caddero dei goccioloni sonori. Un odore di polvere salì nel vento. Due ciclisti colle maglie color menta sfrecciarono fuori dalla curva. L'acqua adesso batteva fitta, con un brusio ininterrotto. S'arrestarono sotto la galleria: faceva freddo, a ogni automobile che passava li colpiva una ventata che sapeva di fango. Giacomo aveva coperto Andrew col suo pullover, e stava all'imbocco, per veder se spioveva. / Ripresero la strada quando la pioggia rallentò. Fuori dalla galleria il cielo era coperto di nuvole gonfie, nerastre. Già li rimordeva di non essersi accorto prima del tempo che cambiava: la pioggia gli cadeva nel collo, sugli avambracci nudi. Temeva che la madre non avrebbe più permesso ad Andrew di venire con lui. Lo avrebbe perduto, e insieme quei giorni trasparenti in cui aveva sentito nascere in sé, dalla debolezza dell'amico che si era avvinghiato a lui come un fragile rampicante, una forza serena» (A. VIGEVANI, *Estate al lago*, Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 97-98).

compagni urlavano lanciandosi a nuotare; lo colpiva un sentimento di solitudine ma voluttuoso, che lo faceva rabbrivire.⁵⁶

È di nuovo visibile la ricerca, da parte dello scrittore, di uno stile elegante, letterariamente connotato,⁵⁷ caratterizzato dal gusto per le immagini elaborate e preziose (ottenute, spesso, attraverso l'impiego di metafore e similitudini).⁵⁸

Il tempo correva senz'intoppo; a muover gli occhi sorpredevano il lago: di lassù una pozza di metallo in fusione da cui uscivano vapori che si univano alle nuvole e le alleggerivano in capricciose bolle di schiuma, radenti i monti a passo lento.⁵⁹

In alcuni casi – pur in misura minore rispetto al caso di *Erba d'infanzia* – si nota ancora la tendenza alla dilatazione delle singole immagini, attraverso il ricorso a un'abbondante aggettivazione o alla ramificazione dei periodi:

Tratteneva solo immagini di bellezza: i fuochi, le luci, gli riaccendevano nell'animo l'irrequieta aspirazione a forme serene, a incanti senza peso, a un pulito vento che disseccasse l'oscurità confusa e morbida dell'estate, le ambizioni deluse,

⁵⁶ Ivi, p. 15.

⁵⁷ Si è ampiamente indicato come lo stile di Vigevani, improntato su paradigmi vistosamente letterari, dipenda dal tirocinio letterario di Vigevani in un ambiente come quello di «Letteratura»; questa radice dello scrittore si conferma dunque ancora fondamentale all'inizio della sua produzione matura: «Io appartengo alla generazione della prosa d'arte, degli elzeviri, della "pagina", che è stata dominata da scrittori che io rispetto e ammiro, come Cecchi; ma capisco anche che questa generazione mentre esaltava i Cecchi, negava gli Svevo. / La nostra è una lingua aulica, lei lo sa, e adattarla lentamente a un linguaggio espressivo, di contenuti apocalittici, di pensieri, di incubi, di sogni, di favole, non è facile. Alcuni scrittori della nostra generazione hanno mutato in parte questa lingua (penso a Montale e, comunque, più alla poesia che alla prosa); ma in genere bisogna avvalersi dello strumento che si ha a disposizione, magari dando a volte l'impressione – il divario è enorme, ancora, tra lingua parlata e lingua scritta – di prosa aulica, staccata. Ma lei sa anche come da noi le lingue parlate siano tante e non una, e di fronte a questo lo scrittore dovrebbe allora risolversi o ridursi a scrivere in dialetto, in *argot*. Siamo a Manzoni, in sostanza, e mi par giusto che alla fatica dello scrittore corrisponda almeno un certo sacrificio del lettore» (C. TOSCANI, *Incontro con Alberto Vigevani*, cit.).

⁵⁸ Per la maggior parte si tratta di variazioni attorno a quadri paesaggistici: «Il sole si tingeva di sangue in fondo al cannocchiale di d'una via di case tutte alte, che finiva contro il muro dell'Ospedale, nel cielo che s'addensava intorno alle filacce d'una nuvola» (A. VIGEVANI, *Estate al lago*, cit., p. 17). Ciò, spesso, in connessione con la natura contemplativa e fantasiosa di Giacomo: «Gli pareva di tenere il capo di un aquilone imbizzito, che per un istante, nascosto dal tetto di una casa, nemmeno si sa dove voglia dirigersi. Poi, nel giardino, le siepi, le finestre aperte sulle stanze, gli parvero un labirinto di prospettive, di angoli e, quando le udì, di voci, di persone che avrebbero potuto strapparli dalla contemplazione di ciò che nasceva in lui, e nemmeno voleva approfondire per paura di perdere. Lo annichilivano in una debolezza delle membra: avrebbe voluto rimanere così leggero, senza svegliarsi» (ivi, p. 66). In alcune immagini, infatti, l'autore mostra il personale e noto gusto proprio per l'esercizio dell'immaginario: «udì il passo dell'Emilia nella stanza che occupava all'ultimo piano, sopra la sua. Aveva già un poco dormito e quei passi gli illuminarono d'improvviso la figura di lei, i suoi gesti mentre andava spogliandosi. Gli battevano le tempie; senz'accorgersene si trovò fuori della porta. Le scale, colpite dal chiaro di luna, gli parvero una ragnatela di luce sopra l'oscurità della casa silenziosa. Salì la rampa, cercando di non far rumore» (ivi, p. 41).

⁵⁹ Ivi, p. 52.

il languore degli occhi neri dell'Emilia. Gli faceva compagnia la barca: sottile e verniciata di bianco, l'albero snello, le sartie tese dai bozzelli, a Giacomo pareva lo specchio impicciolito dei suoi desideri, mentre dondolava nell'onda che un motoscafo buttava contro il Lido. Il tempo s'adeaguava nella contemplazione della strenua lima dell'acqua sul fondo di ciottoli grigi, tra cui s'affilava impallidendo qualche rossiccia scheggia di mattone. Lo risvegliava il grido di un fanciullo, un richiamo, l'esplosione di un motore fuoribordo. Sulla curva del lungolago appariva, oltre le fronde dei tigli, la punta bianca del battello che piegava verso l'altra riva, abbandonando una scia che si richiudeva poco a poco.⁶⁰

Queste scelte, operate a livello stilistico, sono riconducibili alla volontà dello scrittore (per ragioni, come si vedrà, che potrebbero dipendere soprattutto dalla poetica della memoria e dell'infanzia che regola anche questo suo romanzo) di impostare il racconto dell'estate, che segna il passaggio dall'infanzia alla giovinezza del protagonista, sui registri di una riflessione assorta, o piuttosto di una contemplazione, dai toni lievi e a tratti lirici.

È significativo, a questo proposito, osservare che nel finale del romanzo – in cui sono condensati, ribaditi e resi espliciti sia il suo senso complessivo (appunto quello della crescita e dell'ingresso nella vita di giovane e poi, con un'evocativa apertura al futuro, di adulto di Giacomo), sia i motivi degli affetti familiari e della malinconica natura interiore del protagonista – tutti questi elementi sono sostanzialmente affidati dall'autore a un'immagine tra le più dichiaratamente poetiche di tutto il racconto.⁶¹ La fisionomia del testo dell'edizione e la sua genesi (cfr. appendice 3) confermano infatti la cura dedicata dall'autore all'elaborazione e alla rifinitura stilistica e, soprattutto, la ricerca di un'intonazione poetica. In queste pagine, le scelte a livello dell'interpunzione sono spesso tese alla creazione di effetti ritmici e di musicalità del testo, ad esempio attraverso la sostituzione di congiunzioni e connettivi con i segni della punteggiatura.⁶² La genesi del testo testimonia l'attenzione posta dallo scrittore a quest'aspetto, tra sviluppo dei periodi e ripensamenti: «lontana, stanca, innamorata del padre (<,>) [e] gelosa della sua distanza» (A) › «lontana, stanca, innamorata del padre e gelosa della sua

⁶⁰ Ivi, p. 56.

⁶¹ Cfr. ivi, pp. 121-125. Il brano è citato nell'appendice 3.

⁶² «sottile odore di muffa, di vecchie cose relegate»; «aveva amato per la prima volta in quei brevi, veloci giorni di settembre»; «Ne usciva un odore forte, di cose marcite»; «La pioggia, rada, le batteva sulla fronte»; «Restava entro di lui: qualcosa che non avrebbe tuttavia dimenticato; una trasparenza d'immagini, una vibrazione segreta da cui nasceva già la sofferenza».

distanza» (B) › «appartata, ora, e stanca, innamorata del padre, gelosa della sua lontananza» (t. e.). Allo stesso modo, si assiste ad alcuni casi di soppressione delle vocali in fine di parola: sbatter, eran, udiron. Ancora a livello stilistico, anche nel finale del romanzo Vigevani ricorre a immagini e similitudini di intonazione letteraria, delle quali, in alcuni casi, le carte d'archivio permettono di seguire l'elaborazione: «finché fu silenzio, un lungo silenzio teso come una lastra di vetro che lo attirava, ⟨in una vertigine di cadere⟩ [giù dai gradini, come una vertigine]» (A) › «finché fu silenzio, un lungo silenzio teso come una lastra di vetro che lo attirava, ⟨sin⟩ [giù] dai gradini, ⟨come⟩ in una vertigine» (B) › «finché fu un lungo silenzio, teso giù dai gradini come una lastra di vetro che attirasse in una vertigine» (t. e.); «separarli da[l] ⟨tutti,⟩ [mondo, in un'isola,] mentre piangevano» (A) › «separarli dal mondo, in un'isola, mentre piangevano» (B) › separarli dal mondo, mentre piangevano» (t. e.). *Estate al lago* si presenta dunque come un romanzo dell'interiorità in cui la dimensione intima dei personaggi, dei loro pensieri, delle loro emozioni è rappresentata secondo un tono lirico e contemplativo. Si è d'altra parte visto che la narrativa (concepita da Vigevani soltanto come racconto della natura intima dell'uomo) per lo scrittore «è poesia in prosa». ⁶³

A tale idea di narrativa è strettamente legata la nota preferenza di Vigevani per il racconto del tempo dell'infanzia,⁶⁴ in questo caso nel momento di passaggio dall'infanzia alla giovinezza, rappresentato dalla progressiva scoperta della sfera sessuale. Lo scrittore si riavvicina così alla tipologia di personaggio e ai nuclei narrativi esplorati dalla letteratura degli anni Trenta di matrice fiorentina. Giacomo, come anticipato, è un altro esempio di personaggio adolescente

⁶³ «Io credo che l'uomo, profondamente, sia rimasto uguale da secoli [...]. / È l'uomo epidermico che cambia, e questo è problema dei rotocalchi, da feuilleton, da letteratura minore. Problema della politica, anche. / Non credo assolutamente possa essere problema della poesia o della narrativa, che è poesia in prosa (quando lo è), creazione libera» (C. TOSCANI, *Incontro con Alberto Vigevani*, cit.).

⁶⁴ «mi pare che il messaggio che il mondo fa pervenire all'uomo, il punto di contatto, sia molto più vivo, molto più colorato, nell'infanzia e nell'adolescenza, che nell'età matura» (*Ibidem*).

introverso e riflessivo.⁶⁵ Vive per questo in una condizione di solitudine e di non piena partecipazione alla sfera dei rapporti con i coetanei e alle loro attività.⁶⁶ Si riconoscono dunque alcuni elementi in comune tra Giacomo ed Emilio di *Erba d'infanzia*; tale tipologia di personaggio è però ripresa qui in forma meno estrema e, forse, meno stereotipata. Gli attributi dell'isolamento, della malinconia e del frequente ricorso alle risorse della fantasia hanno in questo romanzo un grado di intensità minore; l'interiorità di Giacomo non è, come anticipato, totalmente isolata e sospesa tra realtà e fantasia, ma è anche in rapporto con la realtà circostante e con gli altri personaggi che la occupano. Come indicato, ciò si riverbera sul piano stilistico, con il ricorso meno accentuato, da parte dell'autore, agli strumenti utilizzati in *Erba d'infanzia* per generare nel testo un'atmosfera di assoluta sospensione, che qui piuttosto si evolve in un'intonazione e in un ritmo sommessi, lenti e tendenti a un lirismo di fondo, propri della rievocazione contemplativa.

In questa chiave è introdotto anche il motivo fondamentale della scoperta della dimensione sessuale:

In quelle ore sentiva gonfiare nel proprio corpo qualcosa d'ignoto, un sangue denso gli ronzava alle orecchie. La memoria si rivelava macchiata di suggestioni quasi dolorose. Un giorno, raccolto sul tavolino della veranda il romanzo che leggeva la madre, lo aveva divorato di nascosto. Vi si parlava della vita d'una

⁶⁵ «In classe cominciava una pena sempre uguale, senza un sorriso o un episodio capace di diradarla per più di un istante. Finite le elementari, che non gli erano state di peso e dove s'era fatto qualche amico perduto entrando alle medie, gli pareva di vivere in prigione, legato al suo banco. Non riusciva a prestare attenzione alle lezioni, anche se si sforzava. Il tempo non voleva passare e, quando si svegliava dal torpore, non era più capace di seguire l'insegnante. Se non veniva interrogato – in quel caso la classe rompeva in una risata generale per le sue risposte che sembravano cadere dalle nuvole – tornava a lasciarsi sommergere da sogni tristi: nemmeno sogni, in realtà, quanto ripetizioni di pensieri senz'uscita, d'immagini sulle quali sempre si specchiava il grigiore del cielo che incombeva nel cortile disalberato oltre la vetrata. Usciva da quell'oppressione solo quando suonava la campanella. Coll'aiuto di lezioni private non perdeva l'anno; si trascinava a ottobre qualche materia».

⁶⁶ «Era un ragazzo un po' grasso, coi capelli ricciuti e occhi molto espressivi, irrequieti. Stava sempre solo, senza che gli spiacesse, pur desiderando qualche volta un amico che dissipasse la sua inclinazione alla tristezza, favorita in lui da un gusto di osservare, una tendenza alla fantasia, che lo facevan capace in rari momenti di un umorismo personale e comunicativo. Nemmeno il suo contegno in classe, che lo rendeva popolare perché attribuito a una difesa astuta della propria scioperataggine, gliene aveva procurato. Anche se giocavano o chiacchieravano volentieri con lui negli intervalli o all'uscita, i compagni erano in maggioranza più agili e robusti e formavan dei gruppi nei quali, senza metterci del resto troppo impegno, aveva tentato inutilmente di entrare. Andavano nei campi della periferia a giocare al pallone o a nuotare nella piscina coperta di Foro Buonaparte: Giacomo si sentiva diverso, non parlava il dialetto come loro – in casa non avevano mai voluto – e non s'interessava di sports. Nemmeno gli riusciva di giocare al calcio: colpiva goffamente la palla colla punta del piede» (questa citazione e quella nella nota precedente sono tratte da: A. VIGEVANI, *Estate al lago*, cit., pp. 7-8).

giovinetta, a Vienna, nel dopoguerra. Come d'una pellicola cinematografica che, rifatto il buio dopo un breve intervallo, si proietta ogni volta la medesima scena, sempre gli risorgeva la visione del momento in cui la giovane contessina entrava nella stanza dell'ufficiale ch'era per divenire il suo amante: sciolto il cordone della vestaglia si denudava con una mossa delle spalle. Quel corpo acerbo e vibrante che usciva dall'involucro di seta come un frutto dalla buccia – l'immagine era nel romanzo – gli rimaneva un attimo negli occhi, nei sensi tesi.⁶⁷

Giacomo entra poi in contatto per la prima volta con la corporeità femminile della giovane domestica Emilia, raggiunta nella sua camera, dopo molte sere in cui, dal suo letto, egli «se la raffigurava nuda, nella sua ricchezza segreta, lambita dal buio, le spalle e il petto candidi in luce, il ventre affondato in una macchia soffice di peluria».⁶⁸

Siccome non si muoveva, rigido contro la porta col cuore che gli batteva di furia, essa riprese, con una voce alterata che gli sembrò una carezza:

“Vieni qua.”

S'avvicinò al letto in punta di piedi. Si muoveva in quella luce quasi irrealistica come in una delle immagini che vincevano il buio, di notte, quando non riusciva a dormire. Essa gli prese i polsi e l'attirò a sé. Piegando le ginocchia contro la sponda del letto premette la guancia sulla sua spalla nuda. Il suo profumo lo confondeva. Dietro la testa di lei, sopra il candore del guanciale colpito dalla luce, i capelli sciolti e rigonfi addensavano un bosco oscuro e segreto da cui si staccava il suo volto smorto, senza più quel sorriso che sempre lo pungeva, sulle labbra adesso aride e schiuse. Gli occhi, scintillanti, sembravano dei vetri in cui la luce acquistasse una profondità nuova.

⁶⁷ Questa immagine è preparata da una lunga sequenza in cui si descrive l'atmosfera in cui è immerso Giacomo: «Ma come le sere bruciavano nelle luci, nei malinconici pungenti desideri, durante le ore di studio il tempo sembrava fissarsi. Erano lunghi pomeriggi: nel silenzio e nel buio delle imposte accostate la casa pareva più grande. I fratelli, la madre, dormivano o leggevano nelle loro stanze. Giacomo si metteva nella veranda a pianterreno. / Dalle finestre entrava il sole, spiovento tra le foglie lustre e rigonfie della magnolia all'angolo della veranda, gli uccelli che vi avevano fatto il nido tacevano, e il riflesso sollevava le linee nere e fitte del vocabolario sulla pagine in cui si perdeva il suo sguardo. Procedeva a fatica nella traduzione, dimenticando il senso a ogni periodo. Tutto lo distraeva: le mosche che s'avventavano contro lo specchio, in alto, tra le due porte; una vespa che ronzava sui fiori disposti in un vaso di lattimo. Dal timore di venire punto sostava, la penna tra le dita. Poi udiva in lontananza il martellio nervoso di un fuoribordo, un canto nel viottolo dietro la casa, o la voce di Aldo che chiamava Stefano dal giardino. Quei suoni allargavano lo spazio intorno a lui, staccavano irrimediabilmente lento il corso del tempo. Una sonnolenza lo invadeva, da cui usciva per brevi momenti di lucidità ma come astratti, lontani dal compito che si faceva anzi incomprensibile, e gli portavano sempre le stesse impressioni. Mentre il suo sguardo si fissava sulle ortensie, a un soffio una farfalla si staccava dai fiori, quasi un petalo, le ali di un colore pallido e uguale. Per un attimo la stanza pareva mutata: lo specchio nella pesante cornice dorata si faceva immenso, le mosche vi volteggiavano sopra come gabbiani a pelo d'una distesa d'acqua; la pagina del quaderno biancheggiava come una secca su un fiume, da cui spuntavano aridi e contorti i suoi caratteri, e parevan dei rovi» (ivi, pp. 31-32).

⁶⁸ Ivi, p. 41.

Soprattutto la presenza di alcune immagini («i capelli sciolti e rigonfi addensavano un bosco oscuro e segreto da cui si staccava il suo volto smorto», «Gli occhi, scintillanti, sembravano dei vetri in cui la luce acquistasse una profondità nuova») contribuisce a connotare questa scena secondo i modi di una rappresentazione del reale decisamente dipendente dal filtro della letterarietà.

Liberò le mani per cercarle il seno: annaspava contro la tela un po' ruvida della camicia. Fu lei a offrirglielo, muovendo una spalla, e gli sembrò che bruciasse, poi quel fuoco gli entrò nella pelle. Lo palpava intero senza saper dove sostare, come se avesse raggiunto finalmente la ricchezza che lei gli aveva nascosto e non gli bastasse. Passava le dita sui capezzoli che s'erano induriti e come delle croste, o i piccioli di un frutto, non cedevano alla carezza ripetuta ma la chiamavano ancora, in uno spasimo che si rinnovava. Era entro un sentiero buio che lo faceva trasalire, e morbido, in cui ritrovava pungente l'odore dei capelli che gli riempivano gli occhi, la fronte. Un respiro resinoso di terra e di donna che sulla sua pelle gli pareva quello del suo sangue.

“Giacomo,” aveva detto, due, tre volte, irosamente, gli era sembrato, scuotendo il petto per svincolarsi. Ma s'avvinghiava a lei come se dovesse spremere, succhiare tutto il profumo e il calore che emanava. Poi gli si abbandonò, ansimante. Gli aveva cercato la bocca, l'aveva allontanato con violenza, accendendo la piccola lampada sul tavolino.⁶⁹

Al centro della rappresentazione sono sempre i dati sensoriali di Giacomo, in parte deformati e trasfigurati secondo il suo punto di vista, misto di eccitazione e di scoperta di una dimensione per lui ancora misteriosa, come indicano le immagini del «bosco oscuro e segreto», del «fuoco», del «sentiero buio», e quelle della «luce irreal», del «respiro resinoso di terra e di donna che sulla sua pelle gli pareva quello del suo sangue», dove la presenza del corpo femminile sembra mettere in contatto il soggetto con una sfera quasi primitiva, di natura selvaggia, così come si è già osservato in *Ottaviano*. Al centro della scena è dunque sempre l'interiorità del protagonista, e la frase con cui Emilia apostrofa Giacomo – «Mentre si ravviava i capelli si era tolta la forcina dalle labbra, e aveva detto a bassa voce: / “Ti voglio bene, però sei un bambino” –⁷⁰ riconduce esplicitamente

⁶⁹ Ivi, pp. 42-44.

⁷⁰ *Ibidem*.

questo episodio al suo percorso di crescita, nucleo centrale di questo romanzo dell'interiorità.⁷¹ Giacomo è poi colpito dalla bellezza della donna straniera.

Risaliva lentamente collo sguardo la spiaggia, in attesa del momento in cui, dai piedi congiunti, piegati in un già agile accenno di curva, avrebbe ritrovato la figura intera della donna. A lungo vi appoggiava gli occhi, col timore che potesse accorgersene, o per scacciare una mosca si muovesse, rompendo l'incanto che gli faceva trattenere il respiro.

Stava supina su un accappatoio turchino, le lunghe gambe che si riempivano nelle cosce, più chiare e appena offuscate dal sole. Era una forza viva, quel lungo corpo immobile, capace di ossessione per la purezza della linea che raggiunta la curva delle reni saliva alla schiena, incavata nella posa di sostenere il sottile collo sui gomiti; lo abbagliava senza mai deluderlo, in mezzo allo scuro formicolare dei bagnati sotto il sole, come una chiazza di luce vivida, spiovente dall'intrico fitto di foglie di alberi annosi e contigui. Era una straniera e sceglieva sempre quel punto appartato, accanto all'insenatura in cui metteva la braca.

[...] Giacomo rimaneva a seguire senza fiato la sua figura dalle gambe affusolate e la vita stretta sopra i fianchi appena oscillanti. Ma una tale ricchezza di forme, in lei, non svegliava il suo desiderio: piuttosto, quasi tradotte in segni, filati ed eleganti, tutto intorno ad una gran tazza di cristallo, un seguito di evasive immagini di bellezza, la cui apprensione gli durava come se nella solitudine non ritrovasse alla fine altro entro di sé.

L'attrazione verso la donna, la madre di Andrew, è dunque priva di connotazioni propriamente fisiche o sessuali: Giacomo si pone piuttosto verso di lei in un atteggiamento di contemplazione di una bellezza pura, quasi astratta, che l'autore rappresenta di nuovo attraverso il ricorso a immagini eleganti e di

⁷¹ Egli, infatti, ormai percepisce con disagio il suo non ancora completo affrancamento dalla condizione infantile: «Si sentiva condannato a portare i suoi calzoni corti in eterno come un segno d'inferiorità. [...] Ma lui non poteva soffrire di esser messo in disparte mentre gli altri erano entrati in un mondo di sottintesi e di occhiate [...]» (ivi, pp. 28-29). Anche l'esperienza con Emilia, è letta da Giacomo secondo quest'ottica: «Anche se dopo quella notte lei non gli avesse fatto intendere che non gli avrebbe più concessa la sua intimità e evitasse, pur sorridendogli in modo ora di confidenza amichevole, di sfiorarlo o di rimanere sola con lui, Giacomo non l'avrebbe più cercata, o prima di cercarla avrebbe dovuto combattere col sentimento che s'era trovato di sorpresa nell'animo: d'aver compiuto un'esperienza necessaria, ma insieme che l'oggetto del suo desiderio era stato casuale e gli rimaneva estraneo nella sua realtà. [...] Avrebbe potuto ripeterla o approfondirla, con altre donne, nel futuro, ma era stata sufficiente a fargli superare il muro d'incertezza e inferiorità che gli aveva fatto pensare d'esser diverso dagli altri. Provava un brivido d'orgoglio: non era più un bambino, e gli piaceva che fosse rimasto un segreto» (ivi, p. 47).

intonazione apertamente letteraria.⁷² Il protagonista, preso da uno «stupore di un muto dialogo di forme, una segreta corrispondenza»,⁷³ si raffigura la donna come «una dea, solitaria, con il volto greco e impassibile a compire il corpo che esprimeva grazie e potenza»,⁷⁴ e esclude dalla sua ammirazione ogni elemento fisico, corporeo, o sessuale, che spezzerebbe quella sorta di estetica contemplazione.

La carnagione di lei, come la pelle d'una pesca, nella stretta scollatura, il collo, che risaliva al volto con lo slancio d'una voluta delicata, parevano vacillare sotto i lunghi raggi che calando tra gli alberi raggiungevano il prato di sbieco, e muovevano l'intera figura di lei in ritagli preziosamente punteggiati da un dorato pulviscolo. Ma non gli veniva alla mente il suo petto, così vicino da sentirsene sfiorato, o qualcosa di lei altrettanto imperativo per i sensi; ne avrebbe provato vergogna e avrebbe perduto l'integrità di quel momento. Lo assillava invece un tremito interno, come se la sua presenza tanto vicina fosse per esaudire finalmente l'apprensione di bellezza, di forme ideale, che gliel'avevano resa cara sin dai primi giorni, quando la sorprendeavano appartata sull'arenile picchiettato di vividi riflessi, di mobilissime ombre.⁷⁵

Dai brani di testo citati emerge che proprio l'attribuzione al protagonista di un simile atteggiamento consente all'autore di attingere, ancora in misura maggiore, a un repertorio stilistico connotato poeticamente: come si vede nella rappresentazione della carnagione e del collo della donna, condotta secondo il punto di vista contemplativo di Giacomo.

L'amicizia tra il protagonista e Andrew sorge da questa attrazione e dal desiderio di avvicinare la donna. La voce narrante, nella rappresentazione della relazione tra i due ragazzi, pone ancora una volta l'accento soprattutto sulle

⁷² Questa intonazione del racconto prosegue nella seconda parte della scena: «Gli sembrava ch'ella trascinasse la spiaggia intera, il calore tenero delle luci e le minute ombre che s'infittivano come aghi, nel ritmo del passo: mentre a ogni slancio delle lunghe gambe abbandonava il tacco degli zoccoli, mostrando il calcagno roseo. Finché quel movimento si rompeva dietro la porta del capanno che diveniva un'isola, all'ombra dei pini, dolcemente abitata. / In quelle ore, trascorse senza che si potesse render conto del tempo, a Giacomo pareva di cogliere, nello stupore di un muto dialogo di forme, una segreta corrispondenza tra la figura color del miele si cui andava a figgersi l'intero ardore del sole che inondava la spiaggia, e la barca tutta leggerezza di luce nella trepidazione dell'acqua che la portava a sfiorare, a una cresta più alta, o veemente, il pericolo di rovesciarsi. La sollevava all'ultimo istante, con una brusca torsione del polso. Ma questo era un gioco, mentre quel dialogo, quella corrispondenza, specchiava qualcosa di più grande, un sentimento che non avrebbe potuto così facilmente dominare e che nemmeno capiva» (ivi, pp. 56-58).

⁷³ Cfr. *ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 60.

⁷⁵ Ivi, p. 80.

dinamiche legate alla crescita del protagonista e alla sua progressiva uscita dal tempo dell'infanzia. Accade fin dalla scena in cui Giacomo recupera in mare la palla di Andrew e, così, entra per la prima volta in contatto con la donna.

Il pallone formava una macchia scura, tra lui e la donna seduta in alto, contro il sole che si rifletteva nelle gocce che gli scendevano sulle ciglia. Quando lo depose accanto al ragazzo, scuotendo il capo per vederci, incontrò il sorriso di lei: una luce improvvisa e ancora tremante che l'abbagliò e gl'impedì di udire subito le sue parole.

In italiano, lo ringraziava e aggiungeva:

“Vuol giocare lei, con Andrew?” Pronunciò il nome del figlio senza addolcirlo con la cantilena, riservata di certo a lui come una carezza.

Compresa ch'era contenta d'avergli parlato; gli piacque anche che gli avesse date del lei. Forse, in quei giorni che gli era parso non lo vedesse nemmeno, lo aveva notato. Aveva detto quella breve frase senza metterlo sullo stesso piano del figlio, ma come desiderasse affidarlo a un compagno più grande.⁷⁶

Tra Giacomo, e Andrew – bambino dalla salute malferma, ancorato alle cure materne e ancora meno esperto del protagonista di giochi e rapporti con i coetanei – si stabilisce dunque un'amicizia venata, a tratti, da una tenerezza che dipende da quella sorta di innamoramento del protagonista per la bellezza della madre dell'amico, come egli stesso comprende con amarezza di fronte a Andrew malato.⁷⁷

La scelta, da parte di Vigevani, della centralità del motivo del primo innamoramento (maturato in un luogo di villeggiatura) come tappa di uscita dalla dimensione infantile, potrebbe essere mutuata ancora una volta dal modello della narrativa dell'interiorità che dagli anni Trenta ha ampiamente esplorato simili

⁷⁶ Ivi, p. 61.

⁷⁷ «Abbassò il capo: sentiva caldo e quasi rossore per l'emozione che aveva suscitato il suo gesto. Si rendeva conto di aver amato Andrew attraverso la madre, e che tuttavia non poteva ancora fare a meno di pensare a lei. Mentre per Andrew non c'erano stati equivoci nella sua prima amicizia. Gli sembrava che il sangue scorresse adesso dalle sue vene a quelle dell'amico che continuava a premergli la mano. / Lei s'era alzata, di scatto, come se avesse intuito la violenza della loro intimità. [...] L'aveva tenuto sempre al riparo dalle emozioni troppo vive, come dal freddo e dalla pioggia: sotto una campana di vetro il cui riflesso uguale e lontano luceva nei suoi occhi in penombra. Andrew chiuse le palpebre per la fatica. / [...] [Giacomo] Si raffigurò la propria vita nutrita a quel tepore: Andrew guarito, il suo unico amico sarebbe stato per lei un figlio più grande. Rabbrividì a un senso di languore che lo colse nei fianchi. / [...] E lei [...] forse provava rancore contro di lui perché il suo affetto non era tutto appartenuto a Andrew. Lo aveva defraudato, gli era stato amico con doppiezza [...]. / Rivide gli occhi di lei che lo scrutavano, come punti dai suoi che l'avevano ripetutamente cercata, e si chiedeva sempre che cosa esprimessero; se disprezzo per lui, che aveva tradito, credeva, la fiducia di Andrew per giungere a lei attraverso la sua amicizia, o se invece in quel momento avesse intuito la forza della sua adorazione che aveva finito per comprendere anche il figlio» (ivi, pp. 108-111 e 113).

temi.⁷⁸ Si potrebbe, in particolare, accostare la storia di *Estate al lago* a quella dell'*Agostino* di Alberto Moravia; nel romanzo moraviano, pubblicato nel 1945, il protagonista Agostino, attraverso la scoperta delle pulsioni sessuali, vive la progressiva fuoriuscita dall'ingenuità infantile. Simili nei temi e nei nuclei narrativi di fondo, i due romanzi rappresentano però due modelli diversi della loro rappresentazione, dipendenti da due differenti idee di letteratura.

Agostino scopre progressivamente il richiamo della sfera sessuale, che lo porta a mutare il rapporto di intimità con la madre: una donna attraente, che, durante la vacanza al mare, accetta il corteggiamento di un giovane; anche i compagni di gioco di Agostino si riferiscono a sua madre e al suo corteggiatore con allusioni esplicite, ed egli scopre così di riflesso la possibilità di scorgere in lei l'immagine di un femminile desiderabile.⁷⁹ L'immagine della donna, ritratta nel romanzo secondo il punto di vista di Agostino,⁸⁰ emerge carica di attributi riferiti alla sfera della sessualità e dell'erotismo. Scosso tra sentimenti contrastanti, il protagonista moraviano mette progressivamente a fuoco proprio questo aspetto:

⁷⁸ Tra i possibili esempi – di area soprattutto fiorentina, o comunque di matrice solariana – si potrebbe citare di nuovo quello di Antonio Delfini: nel suo racconto *Il ricordo della Basca* (che dà il titolo al volume pubblicato da Parenti nel 1938) si racconta appunto la storia di un innamoramento, durante una vacanza, il cui protagonista ha, per coincidenza, il nome Giacomo.

⁷⁹ Agostino arriva a questa consapevolezza dando seguito a una sorta di volontà dissacratoria nei confronti della madre: «Gli è che prima era stato l'affetto filiale, geloso e ingenuo, a destare il suo animo, mentre ora, in questa nuova e crudele chiarezza, quest'affetto pur senza venir meno, si trovava in parte sostituito da una curiosità acre e disamorata, a cui quei primi leggeri indizi parevano insufficienti e insipidi. [...] / A dire il vero, non gli sarebbe forse venuto così presto il desiderio di spiare e sorvegliare sua madre con il preciso proposito di distruggere l'aura di dignità e di rispetto che l'aveva sin'allora avvolta ai suoi occhi, se il caso non l'avesse quello stesso giorno messo con violenza su quella strada» (ALBERTO MORAVIA, *Agostino*, Milano, Bompiani, 2007, p. 52).

⁸⁰ «Ella non era nuda come aveva quasi presentito e sperato affacciandosi, bensì in parte spogliata e in atto di togliersi davanti allo specchio la collana e gli orecchini. Indossava una camicia di velo che non le giungeva che a mezz'anca. Poi, sotto i due rigonfi ineguali e sbilanciati dei lombi, uno più alto e come contratto l'altro più basso e come disteso e indolente, le gambe eleganti, si assottigliavano in un atteggiamento neghittoso dalle cosce lunghe e forti giù giù per il polpaccio fino all'esiguità del calcagno. Le braccia alzate a staccare la fibbia della collana imprimevano al dorso tutto un movimento visibile entro la trasparenza del velo, per cui il solco che spartiva quella larga carne bruna pareva confondersi e annullarsi in due groppe diverse, l'una in basso sotto le reni, l'altra in alto sotto la nuca. Le ascelle si spalancavano all'aria come due fauci di serpenti: e come lingue nere e sottili ne sporgevano i lunghi peli molli che parevano avidi di stendersi senza più la costrizione pesante e sudata del braccio. Tutto il corpo grande e splendido sembrava, sotto gli occhi trasognati di Agostino, vacillare e palpitare nella penombra della camera e, come per una lievitazione della nudità, ora slargarsi smisuratamente riassorbendo nella rotondità fenduta e dilatata dei fianchi così le gambe come il torso e la testa ora invece ingigantirsi affusolandosi e stirandosi verso l'alto, toccando con un'estremità il pavimento e con l'altra il soffitto. Ma nello specchio, in un'ombra misteriosa di pittura annerita, il viso pallido e lontano pareva guardarlo con occhi lusinghieri e la bocca sorridergli tentante».

Il primo impulso di Agostino, a tale vista, fu di ritirarsi in fretta; ma subito questo nuovo pensiero: “È una donna,” lo fermò, le dita aggrappate alla maniglia, gli occhi spalancati. Egli sentiva tutto il suo antico animo filiale ribellarsi a quella immobilità e tirarlo indietro; ma quello nuovo, ancora timido eppure già forte, lo costringeva a fissare spietatamente gli occhi riluttanti là dove il giorno prima non avrebbe osato levarli. Così, in questo combattimento tra la ripugnanza e l’attrattiva, tra la sorpresa e il compiacimento, più fermi e più nitidi gli apparvero i particolari del quadro che contemplava; il gesto delle gambe, l’indolenza della schiena, il profilo delle ascelle; e gli sembrarono in tutto rispondenti a quel suo nuovo sentimento che non aveva bisogno che di queste conferme per signoreggiare appieno la sua fantasia. Precipitando ad un tratto dal rispetto e dalla riverenza nel sentimento contrario, quasi avrebbe voluto che quelle goffaggini si sviluppassero sotto i suoi occhi in sguaiataggini, quella nudità in procacità, quell’incoscienza in colpevole nudità. I suoi occhi da attoniti si facevano curiosi, pieni di un’attenzione che gli pareva quasi scientifica e che in realtà doveva la sua falsa obbiettività alla crudeltà del sentimento che la guidava. Intanto mentre il sangue gli saliva rombando alla testa, si ripeteva: “È una donna... nient’altro che una donna,” e gli parevano, queste parole, altrettante sferzate sprezzanti e ingiuriose su quel dorso e su quelle gambe.⁸¹

Nel sentimento di Agostino (che sorge, in maniera ambigua, nei confronti della sua stessa madre) è dunque decisamente presente una componente di inquietudine e di erotismo che lo rende diverso dall’atteggiamento di pura e quasi religiosa («se la raffigurava come una dea») contemplazione di Giacomo verso la madre di Andrew. A ciò occorre aggiungere il fatto che l’iniziazione alla sfera sessuale di Agostino passa poi dall’infondata attribuzione, a lui da parte dei compagni di gioco, della disponibilità a rapporti omosessuali (dopo l’equivoco del viaggio in barca con il Saro), e dal desiderio, poi non soddisfatto, del rapporto con una prostituta. L’incontro del personaggio con tali dimensioni è, nel corso del racconto, motivo di apertura di una vera e propria crisi, che lo allontana dal tempo dell’infanzia verso la maturità, prima di raggiungere la quale Agostino è però destinato a rimanere sospeso in uno stato di inquietudine e, come si dichiara esplicitamente alla fine del libro, di infelicità:⁸²

Dopo quel giorno incominciò per Agostino un tempo oscuro e pieno di tormenti. In quel giorno gli erano stati aperti per forza gli occhi; ma quello che aveva appreso era troppo più di quanto potesse sopportare. Più che la novità, l’opprimeva e

⁸¹ Le due citazioni sono tratte da *ivi*, pp. 52-56.

⁸² «Come un uomo, non poté fare a meno di pensare prima di addormentarsi. Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse» (*ivi*, p. 126).

l'avvelenava la qualità delle cose che era venuto a sapere, la loro massiccia e indigesta importanza.⁸³

La scoperta della sfera sessuale, tappa di crescita di Agostino, avviene insomma tutt'altro che serenamente; a lui piuttosto se ne palesano con forza (e ciò è al centro del romanzo moraviano) soprattutto gli elementi percepiti come oscuri, problematici e perfino torbidi, fino alla sovrapposizione finale della figura materna con quella della prostituta appena scorta da una finestra.⁸⁴

Nel romanzo di Moravia, dunque, il racconto dell'uscita dall'infanzia e della scoperta della sfera sessuale del giovane protagonista è declinato nel senso della rappresentazione di una vera e propria crisi; di questa, sono messi in risalto gli elementi più problematici e perfino, nell'ottica dello spaesato Agostino, inquietanti. Per lo scrittore romano sembrano in sostanza valere (pur tenendo presenti le opportune distinzioni cronologiche e di modelli letterari) le già citate parole di Langella, che spiegano come, dagli anni Trenta, nella rappresentazione letteraria dell'età evolutiva «acquistavano rilievo proprio i suoi difetti, le sue ribellioni, i suoi arbitrii, la sua sregolatezza»; lo studioso, ancora in riferimento alla narrativa che deriva dalle elaborazioni soprattutto solariane, afferma che «scompenso tra progetto e gesto, confusione tra sogno e realtà, “dramma intimo”, ansia di vita, ribellione alle leggi morali, diavolo in corpo, rovesciamento di tutti i principi, da connotati che erano di un periodo particolare del ciclo dell'esistenza, diventavano infatti, in quella congiuntura novecentesca, le stigmate stesse di un'epoca».⁸⁵ Si può affermare che Moravia fa carico alla propria scrittura narrativa di simili temi e motivi di crisi e inquietudine, che vanno al di là del caso del solo protagonista, esprimendo piuttosto i tratti di un'idea del mondo. Questa intenzione non si riconosce invece in *Estate al lago* di Vigevani (così come non la si è osservata in *Erba d'infanzia*). Nel romanzo dello scrittore milanese sono pure

⁸³ Ivi, p. 85.

⁸⁴ «La camicia della madre ricordava proprio quella della donna della villa, stessa trasparenza, stesso pallore della carne indolente e offerta; soltanto che la camicia era spiegazzata e pareva rendere ancora più intima e furtiva quella vista. Così, pensò Agostino, non soltanto l'immagine della donna della villa non si frapponeva come uno schermo tra lui e la madre, come aveva sperato, ma confermava in qualche modo la femminilità di quest'ultima» (ivi, pp. 125-126).

⁸⁵ G. LANGELLA, *Da Firenze all'Europa*, cit., pp. 208-209.

presenti possibili elementi generatori di una tensione o motivi di inquietudine.⁸⁶ La loro misura è però decisamente minore rispetto a quanto non accada nel racconto moraviano (basti pensare all'attrazione fisica di Agostino per la madre, specie se messa in rapporto all'ammirazione estatica di Giacomo per la bellezza della madre di Andrew), ed essi non sono portati dall'autore fino al punto di introdurre nelle pagine del libro il motivo di una vera e propria crisi. Infatti, in chiusura di romanzo, lo stesso Giacomo è in grado di porli serenamente nell'ottica di un naturale percorso di crescita, in una scena che, come visto, illumina tale percorso in modo rasserenante, secondo le tonalità di una poetica contemplazione. Tutto ciò sembra dipendere da ragioni che, ancora una volta, risalgono all'idea che Vigevani ha della scrittura narrativa, in particolare come «frutto» della memoria infantile; lo stesso scrittore, in seguito, inserisce esplicitamente *Estate al lago* in questa linea:

[II] filone autobiografico in me comincia con *Erba d'infanzia* e si sviluppa in *Estate al lago*, che è il principale libro, principale fino a oggi, autobiografico; *Estate al lago* è autobiografia pura e semplice, è la storia del mio primo amore, anzi dei primi amori, che vanno da un amore sessuale verso una cameriera, è vero, all'amore del tutto platonico verso una giovane signora, e all'amicizia per il bambino di questa giovane signora; distinguere sempre l'amicizia dall'amore, l'amore platonico dall'amore sessuale è molto difficile... [...] si conglobano. Quindi, in questo libro, c'è questo intreccio dei primi amori, chiamamoli così, accentrati in un'estate.⁸⁷

Estate al lago sarebbe dunque completamente costruito a partire dalla materia autobiografica, e in ciò starebbero le ragioni del romanzo. Si potrebbe, di conseguenza, affermare che questo romanzo non eccederebbe – a livello contenutistico, e a livello dei suoi significati – dai confini della rievocazione

⁸⁶ Potrebbero essere tali i gesti di insofferenza di Giacomo verso la sua condizione di adolescente in bilico tra infanzia e giovinezza, che, dopo l'esperienza del rapporto sessuale fisico con Emilia, Giacomo sente inevitabile come un castigo: «Era un'estate diversa da quella immaginata, senza gioia se non nella serenità delle ore che lavorava alla barca. I giorni calavano sopra il suo animo scialbi, senza nemmeno l'esaltazione delle prime settimane, e s'accorciavano: dopo cena era già notte. Rimaneva in casa solo: Clara, Stefano, anche la madre, erano spesso fuori. Usciva qualche volta per comperarsi un gelato e si mescolava alla folla che sostava sotto i lampioni della riva. Portava i suoi calzoni corti tra la gente senza vergogna, piuttosto come un castigo per avere cercato d'abbreviare gli anni» (A. VIGEVANI, *Estate al lago*, cit., p. 54).

⁸⁷ G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.

poetica, assorta e contemplativa di questi temi e motivi del vissuto autoriale.⁸⁸ Si riconosce qui la messa in pratica di tutti gli elementi dell'idea narrativa di Vigevani, della quale *Estate al lago* potrebbe definirsi come l'esito della definitiva messa a punto. C'è la concezione dell'infanzia e dell'adolescenza come «il momento più bello della vita», «età in cui i colori del mondo sono più vivi e luminosi, le illusioni più fascinose, e l'esistenza si svolge nel mistero di emozioni ancora oscure».⁸⁹ È riconoscibile, infine, alla base della scrittura di questo romanzo il noto procedimento di messa in pagina dei dati del vissuto secondo lo «smalto vivificante» della memoria,⁹⁰ che conferisce loro una decisa tonalità lirica.⁹¹ Con *Estate al lago*, ancora dopo la metà degli anni Cinquanta, si ha così la conferma della scelta di Vigevani di una tipologia di racconto dell'interiorità, su basi autobiografiche, in cui le immagini e gli spunti memoriali sono letterariamente trattati secondo i modi di una rievocazione poetica e di assorta contemplazione.

⁸⁸ È possibile affermarlo tenendo conto del fatto che lo stesso Vigevani – parlando della propria produzione non autobiografica, di cui si dirà – vi indica «un tentativo di entrare nella realtà di tutti», togliendo questa ragione dall'orizzonte della propria produzione più propriamente costruita a partire da dati del proprio vissuto. Occorre precisare che Vigevani afferma: «entro nella realtà di tutti quando parlo di me, perché io credo che l'esperienza obiettiva sia il risultato di una profonda esperienza soggettiva; cioè ognuno può portare a tutti ciò che ha sentito profondamente per sé, quindi non è che non sia obiettiva l'esperienza autobiografica» (*ibidem*). Sembra però rimanere il fatto che nel racconto della propria esperienza soggettiva (rielaborata letterariamente nella storia di Giacomo) egli non intenda porre come primo oggetto della scrittura temi o motivi squisitamente universali (per farsi carico di quell'«idea di mondo» indicata da Langella), quanto piuttosto comunicare la propria singolare esperienza che può essere stata lambita da tali dinamiche.

⁸⁹ L. SIMONELLI, *Sono orgoglioso di essere un isolato*, cit., p. 50.

⁹⁰ Come nel precedente, anche in questo romanzo il processo memoriale è oggetto di rappresentazione all'interno del racconto: «Dalle vacanze gli tornavano impressioni così accese che nemmeno sembravano nutrite di ricordi, ma finestre di luce che si proiettassero nel futuro, sull'orizzonte fitto che formavano gli anni che doveva ancora salire per diventare un uomo, e parevano troppo faticosi. Quelle impressioni entravano quando meno se l'aspettava tra i suoi pensieri o i suoi sogni» (A. VIGEVANI, *Estate al lago*, cit., p. 54).

⁹¹ A questo proposito, Sergio Romagnoli nota, come conseguenza diretta del procedimento memoriale, il conferimento al racconto di un «tempo soggettivo» lento, a cui, infine, sarebbe legata proprio l'«atmosfera idilliaca o elegiaca»: «con *Estate al lago* (e con *Giovinetza di Andrea*) si ritornerà a un tempo memoriale, al predominio del tempo soggettivo rispetto al tempo storico. Col che non s'intenda mai una rottura nella successione degli avvenimenti; piuttosto, dentro la preoccupazione di elaborare una precisa guida cronologica – che è un dato di tradizione accettato costantemente e, diremmo, serenamente applicato – il privilegio concesso al tempo soggettivo lo riscontriamo nella lentezza del procedimento, nel *ralenti* con cui vengono deliberate le percezioni che continuamente affiorano, al cospetto di ogni evento o azione, dal fondo della memoria. Azioni ed eventi che, conseguentemente, non hanno una rapida successione, che non s'affollano veloci lungo le pagine, che tutto sommato si situano in una funzione subalterna rispetto alla perspicuità del ricordo e all'atmosfera idilliaca o elegiaca che viene ad essere ricreata, quasi inevitabilmente» (S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., p. 991).

3. Il romanzo di Vigevani: un'idea di società e il rapporto con i lettori

Dati gli equilibri raggiunti da Vigevani in *Estate al lago*, l'interiorità dei personaggi non compare sulla pagina del tutto chiusa in se stessa e collocata in una dimensione di assoluta sospensione, ma, come si è detto, essa reagisce anche in rapporto alle relazioni con altri personaggi e ai fatti del contesto. Lo sfondo della vicenda intima di Giacomo, dunque, non è solo spaziale o geografico (la villa di vacanza, il lago di Como), e non esclusivamente familiare, ma comprende anche alcuni rapporti sociali che, nel loro insieme, compongono infine i contorni di un'immagine di società.

Già le pagine iniziali del romanzo offrono una delle prime (almeno della produzione matura dello scrittore) rappresentazioni della Milano tra le due guerre, appunto quella dell'infanzia di Vigevani, che diventa presto un elemento tipico della sua narrativa:

I mesi che Giacomo passava a Milano, tutto l'anno esclusa l'estate e qualche giorno dell'autunno, gli sembrava non contassero nella sua vita. Eran come un paesaggio di nebbie, di palazzi grigi, destinato a chiuder la sua immaginazione in un sentimento di inattività che lo rendeva pigro, sottilmente infelice.

Abitava al quarto piano d'una casa sui navigli. I genitori appartenevano alla borghesia delle professioni e non lasciavano i ragazzi in giro per le strade: il passatempo consueto di Giacomo consisteva nel guardare dal balcone le chiatte, risalire il naviglio in direzione di San Marco, al traino di cavalli che sfiatavano dalle narici fumo subito sperso nell'aria tagliente.

Sotto la casa la via prendeva a salire prima del ponte. In quel punto, sul pavimento di lastroni spesso velati di brina, avveniva che un cavallo sdruciolasse e qualche volta cadesse di schianto. Il conduttore tentava di farlo alzare con degli urlacci, schioccando la frusta per aria, o colpendolo sui fianchi col manico, fatto di un doppio nervo intrecciato. Si raccoglieva una piccola folla: della gente godeva lo spettacolo dallo striminzito giardinetto a terrazza che s'affacciava sull'acqua e apparteneva a un caffè frequentato da impiegati della vicina prefettura.

Da brano emerge ancora l'idea della fedeltà di Vigevani alla poetica della città contenuta nel giovanile *Ricordo per l'Olona*.⁹²

Per andare a scuola percorreva la strada che fiancheggiava il naviglio. Quella parte della città conservava aspetti ancora provinciali che piacevano a Giacomo forse perché quando usciva con lui, e un tempo accadeva abbastanza di frequente, il padre avvocato gli raccontava di come era Milano prima che cominciassero le demolizioni del centro. Dopo il sottile ponte di ferro colle sirene a capo delle spallette, c'erano dei magazzini con grandi volte aperte sull'acqua, stipate di legna da ardere o di carbone, e più in là una balaustra di pietra scolpita, da cui sporgevano delle piante. Al mattino incontrava le carrette del Verziere o, sotto l'altro ponte, chiatte nere di pece che scaricavano montagne di cavoli. Abbandonato il naviglio, la via si faceva stretta e buia, tra vecchi palazzi e giardini di conventi, chiuse entro alte muraglie. Era vicino a scuola: per il freddo gli dolevano i geloni delle mani.⁹³

Lo stesso ambiente della «borghesia delle professioni», trasferito sulle sponde del lago per i mesi estivi – e qui raccolto soprattutto attorno agli svaghi e alle occasioni di relazione sociale dei giovani, in ville, campi da tennis e balli eleganti –,⁹⁴ fa da sfondo alla vicenda della crescita di Giacomo in quell'estate.

Presto venne il luglio. Negli alberghi si davano i primi balli: la stagione vera sarebbe stata a settembre. Clara si metteva in abito da sera e veniva a farsi ammirare prima di uscire. Stefano vestiva lo smoking, e Giacomo gli faceva compagnia

⁹² Ancora a proposito della sostanziale continuità interna della produzione narrativa di Vigevani, sembra particolarmente significativa la scena della caduta del cavallo, a cui il personaggio Giacomo assiste turbato: «Giacomo invece tratteneva il respiro colla speranza di vedere il cavallo che sferragliava sulla pietra che sprizzava scintille, alzarsi con un ultimo sforzo dei garretti inarcati, scuotendo la lunga criniera grigia. Non poteva soffrire il pensiero che altrimenti l'animale sarebbe stato spedito al macello. / Il sangue, o l'idea della morte, e insieme della violenza, che per lui si univano a questa e ad altre impressioni, facilmente gl'istillavano una sofferenza dell'animo a cui si voltava un senso di nausea. Le sue apprensioni sfociavano spesso in un turbamento fisico: ne rimaneva travolto senza saperle coltivare come sentimenti, o metterle in luce davanti alla mente. Si stancava presto di tutto; idee e sensazioni si sfuocavano, strette in una nebbia che finiva presto per ricoprirle». La stessa immagine, che evidentemente appartiene al materiale del vissuto autobiografico da cui Vigevani parte per elaborare la propria narrativa, è riconoscibile (questa volta raccontata in prima persona) tra le pagine di *All'ombra di mio padre*: «L'inverno, soprattutto dove l'alzaia, per passare sotto taluni ponti, doveva scendere e risalire a livello, non di rado accadeva che i cavalli scivolassero su una crosta di ghiaccio. L'animo mi si stringeva di pena, mentre, raschiando coi ferri che sprizzavano scintille i selci di granito rosato, tentavano di recuperare l'equilibrio, quando di colpo non stramazavano a terra, spezzandosi il garretto. Chiusi in fumanti ferraioli di panno grezzo, un cappellaccio nero, i conducenti – che odiavo come i peggiori aguzzini – li prendevano a nerbate, urlando per costringerli con disperato sforzo a levarsi. A volte, come ho detto, non potevano più rialzarsi ed io sapevo che sarebbero stati venduti alle macellerie equine che come insegna espongono una rossiccia testa di cavallo, di legno o di lamiera, che rabbrivivo a scorgere se vi passavo davanti» (A. VIGEVANI, *All'ombra di mio padre*, cit., p. 144).

⁹³ Le citazioni di questo brano sono tratte da: A. VIGEVANI, *Estate al lago*, cit., pp. 5-7.

⁹⁴ «Quando tornarono alla villa, era pieno pomeriggio. [...] Anche Stefano tornò: era andato al Lido, e disse quanto costava il capanno e l'iscrizione al tennis» (Ivi, pp. 20-21).

mentre si preparava nel bagno e s'annodava la cravatta. Forte e giovane, le sopracciglia folte e gli occhi vellutati e scuri come quelli del babbo, com'era lontano da lui allora, e proprio nel momento in cui gli offriva una maggiore confidenza.

Delle feste parlavano a tavola, il giorno dopo. Gli rimanevano nella mente episodi e nomi di persone, uditi nei discorsi dei fratelli, col prestigio delle cose inaccessibili. Se la festa era a Menaggio, andava colle domestiche a veder l'entrata dai cancelli.

L'Emilia gli metteva una mano sulla spalla; diceva:

“Ti piacerebbe vestirti da sera, ballare anche tu?”

Vedeva nel buio appena schiarito dai lampioni il suo volto pallido, consumato dai grandi occhi neri, e per un istante si figurava di prendere la sua rivincita scendendo con lei, vestita di una toelette di seta collo strascico, da uno dei motoscafi che facevan la coda al molo di fronte all'hôtel. Nessuno l'avrebbe riconosciuta. Ma confuso com'era alla siepe di cameriere e di bimbi, di faccia alla realtà perdeva quella immagine e il suo desiderio s'inaspriva, si faceva malinconico. Cercava il braccio nudo della donna, fresco e sodo sotto le carezze che le rubava. Tornavano a casa così uniti, mentre l'Elvira all'altro braccio parlava in dialetto, senz'interruzione, e l'eco della musica si sperdeva nei giardini da cui saliva l'acuto profumo dei fiori.⁹⁵

È all'interno di simili coordinate sociali che si svolge il percorso di crescita interiore di Giacomo; le sue incertezze, non mettono mai in discussione tale appartenenza.

Nel campo centrale due coppie di inglesi giocavano. Sedettero a guardare. Andrew era rimasto silenzioso. Dall'alto del seggiolone l'arbitro scandiva i punti, in inglese. In tali momenti, Giacomo s'accorgeva di respirare un'atmosfera non interamente reale, quasi vivesse in mezzo a una comunità straniera, e tuttavia tra le sole persone o cose che sentiva di amare.⁹⁶

Di nuovo, il confronto con l'*Agostino* moraviano si rivela utile per interpretare le scelte compiute da Vigevani nella rappresentazione dello sfondo sociale della storia di Giacomo, che è comune, come è noto, ad ampia parte della sua narrativa. Il travagliato percorso di affrancamento dall'innocenza infantile di Agostino passa per la sua presa di contatto, oltre che con la sfera della sessualità, con il gruppo di ragazzi con base al bagno Vespucci. Essi appartengono a un ceto che si potrebbe definire popolare, dichiaratamente diverso da quello borghese e benestante a cui

⁹⁵ Ivi, pp. 29-30.

⁹⁶ Ivi, p. 84.

egli appartiene. Nel testo moraviano è posto chiaramente in luce tale dato di differenza: Agostino compie un vero e proprio passaggio o tragitto, anche fisico e spaziale,⁹⁷ per uscire dalla sfera di appartenenza e entrare a far parte delle attività (che su di lui esercitano un fascino in parte oscuro) del gruppo. Il contatto con questi ragazzi – con i loro giochi, le loro avventure, ma anche con la loro “violenza”, le loro battute dissacranti nei confronti di sua madre e le parole esplicite sul sesso, i loro ironici riferimenti alla sua agiata condizione, e l’ambiguità del loro raccogliersi attorno al bagnino omosessuale Saro – amplifica e approfondisce la misura della crisi attraversata da Agostino in quei giorni di uscita dalle ovattate certezze infantili, e ne apre anche un fronte riguardante il suo sentimento di appartenenza alla sfera sociale in cui, fino ad ora senza dubbi, è cresciuto:

egli era veramente cambiato; senza che se ne accorgesse e più per effetto del diuturno sodalizio con i ragazzi che per volontà sua, era divenuto assai simile a loro o, meglio, aveva perso gli antichi gusti senza per questo riuscire del tutto ad acquistarne dei nuovi. Più di una volta, spinto dall’insofferenza, gli accadde di non recarsi allo stabilimento Vespucci e di ricercare i semplici compagni e i giuochi innocenti coi quali, al bagno Speranza, aveva iniziato l’estate. Ma come gli apparvero scoloriti i ragazzi bene educati che qui lo aspettavano, come dei noiosi i loro svaghi regolati dagli ammonimenti dei genitori e dalla sorveglianza delle governanti, come insipidi i loro discorsi sulla scuola, le collezioni di francobolli, i libri di avventure e altre simili cose. In realtà la compagnia della banda, quel parlare sboccato, quel discorrere di donne, quell’andare rubando per i campi, quelle stesse angherie e violenze di cui era vittima, lo avevano trasformato e reso insofferente delle antiche amicizie.⁹⁸

⁹⁷ «Gli stabilimenti si seguivano agli stabilimenti, con le loro file di cabine verniciate di colori chiari, i loro ombrelloni sbilenchi, i loro archi melensamente trionfali. La spiaggia, tra una cabina e l’altra, appariva gremita, ne giungeva un brusio festivo, anche il mare scintillante era affollato di bagnanti. / “Dov’è il bagno Vespucci?” domandò Agostino affrettando il passo dietro il suo nuovo amico. / “È l’ultimo...” / [...] Sulla spiaggia in quel punto non c’erano che poche cabine, cinque o sei in tutto, sparse l’una a gran distanza dall’altra. Erano cabine povere, di legno grezzo, tra l’una e l’altra si scorgeva la spiaggia e il mare egualmente deserti. Soltanto alcune popolane stavano all’ombra di una barca tirata a secco, quali in piedi, quali sdraiate sulla rena, tutte vestite di certi antiquati costumi neri dalle mutande lunghe orlate di bianco, indaffarate ad asciugarsi e ad esporre al sole le membra troppo bianche. Un arco dall’insegna dipinta di azzurro portava la scritta Bagno Amerigo Vespucci. Una bassa baracca verde affondata nella sabbia indicava la dimora del bagnino. Dopo questo bagno Vespucci, il litorale, sprovvisto così di cabine sulla spiaggia come di case sulla strada, continuava a perdita d’occhio, in una solitudine di sabbia battuta dal vento, tra lo scintillio azzurro del mare e il verde polveroso della pineta» (A. MORAVIA, *Agostino*, cit., pp. 27 e 29).

⁹⁸ Ivi, p. 93.

L'inquietudine e la crisi di Agostino hanno dunque un versante che si potrebbe definire sociale. In questo modo, come rilevato da molti studiosi, il romanzo dell'interiorità adolescenziale composto da Moravia assume, nel suo complesso, una componente di indagine e di rappresentazione – non neutra, ma decisamente problematica – della realtà di questi rapporti e del motivo dell'appartenenza a un ceto e al suo immaginario.⁹⁹

A confronto, *l'Estate al lago* di Vigevani non sembra fare propria una simile istanza di critica. Anche se, come indicato, nella poetica e assorta rappresentazione della crescita di Giacomo sono riconoscibili, sullo sfondo, i tratti del suo ambiente sociale di appartenenza, questi non rientrano tra gli elementi su cui egli con più trepidazione misura la propria uscita dall'infanzia, e non sono fatti oggetto di una messa in discussione da parte dell'autore paragonabile a quella attuata da Moravia. In sostanza, se nel primo romanzo del Vigevani maturo si scorge (o è ora direttamente rappresentata) la dimensione dei rapporti sociali – all'interno di quella «borghesia delle professioni» – questa non è messa in discussione, diventando piuttosto lo sfondo d'elezione sul quale l'autore mette in scena le vicende dei personaggi, secondo i modi della poetica e assorta rievocazione memoriale. Pare a questo proposito significativo il fatto che – mentre Agostino percepisce con forza l'avvenuta problematizzazione della propria appartenenza sociale nei giorni della crescita, di cui è emblema il rifiuto dei giochi d'inizio estate – Giacomo, ancora verso la fine del romanzo (e proprio nella scena della visita all'amico malato, luogo della presa di consapevolezza intorno alla natura dei propri cambiamenti, all'amicizia che l'ha legato a Andrew e all'attrazione per sua madre) decida di regalare all'amico il modellino di barca che, dall'inizio dell'estate, costituisce il suo principale impegno e gioco,

⁹⁹ «l'appello a un mondo diverso [...] ora intende allargarsi e approfondirsi al punto di potersi risolvere, definitivamente, in una radicale antinomia tra natura e società, tra natura e storia»; «[...] il suo [*di Agostino*] significato profondo, ancora una volta, è tutto nel potente realismo con cui Moravia viene a incarnare i termini astrattamente naturali dell'elegia di Agostino in una prospettiva storicamente definita, in un esatto quadro di diagnosi sociale». In particolare, «nessuno, per essere più esatti, ha così efficacemente trascritto, in aperto racconto, il fatale masochismo del borghese, che, incapace di spontanea autocoscienza, finalmente, accusato di essere quello che precisamente egli è, e cioè per intanto alienato in un mondo artefatto, innaturale, privo di ogni vitalità vera e di ogni autentica resistenza, e autenticamente, nel suo fondo, corrotto, si riconosce, e gode di quella stessa spietatezza con cui è infine colto nella sua reale condizione e spiegato a se stesso» (EDOARDO SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, le citazioni sono tratte dalle pp. 46, 59, 62-63).

(anch'esso non privo, sembra, di una connotazione che lo allinea alle abitudini e gli svaghi del suo ceto o del suo ambiente sociale e familiare di appartenenza).¹⁰⁰

Portava sottobraccio il cutter. Da che Andrew si era ammalato, aveva deciso di regalarglielo. Era stato alzato fin tardi per aggiustare al posto delle vele due triangoli di tela. [...]

Andrew sorrideva, nel fissare il suo nome a poppa. Poi alzò la fronte interrogandolo.

“È tua,” rispose Giacomo.

Aggrottò le sopracciglia, come accadeva sempre quando doveva pensare. Quindi lo guardò diritto in faccia, cogli occhi umidi, questa volta.

“Non posso,” disse. “È troppo bella, ti è costata tanta fatica.”

“Me ne faccio un'altra, più grande. Questa è tua.”¹⁰¹

Giacomo, crescendo, non mette dunque in discussione l'appartenenza al proprio mondo, con i suoi riti, le sue abitudini e i suoi svaghi: il finale del romanzo, che si svolge nella luce di un accordo affettivo tra il protagonista e il padre, potrebbe proprio sottintendere il fatto che Giacomo si affacci all'età adulta secondo una naturale continuità con il percorso esistenziale seguito dal genitore. Lo sfondo sociale della sua storia – quello dell'alta borghesia (milanese ed ebraica) – rimane dunque intatto durante il procedere del racconto;¹⁰² e anch'esso è infine inquadrato, nella narrazione, attraverso quella luce di lirismo propria, come si è visto, della modalità di rappresentazione letteraria messa a punto da Vigevani in questo romanzo. Al di fuori dei confini della storia di Giacomo, si potrebbe concludere dunque che – come la letteratura della memoria infantile sin qui praticata dallo scrittore non si fa carico dei motivi di una crisi esistenziale, ma

¹⁰⁰ «[*Giacomo e il cugino Mario*] andavano al Lido, al tennis, o a casa sua, dove gli mostrava i piccoli incrociatori dipinti in grigio ferro. Progettavano di costruire insieme due cutters da regata, uno per ciascuno, appena ricevuto il modello di carta dalla rivista di nautica cui lo avevano richiesto» (A. VIGEVANI, *Estate al lago*, cit., pp. 34-35).

¹⁰¹ Ivi, pp. 104 e 107.

¹⁰² Intatto, come si è visto, nel senso di non sottoposto a una critica o fatto oggetto di una riflessione; lo “spazio” dell'alta borghesia in cui si svolge la storia, inoltre, pare anche sostanzialmente non toccato o non in contatto con quello di altri gruppi sociali: commercianti, artigiani, autisti e governanti, quando compaiono nel testo, sono presenti assolvendo la loro funzione in rapporto (spesso di dipendenza) appunto allo spazio sociale a cui appartiene Giacomo. Anche il fugace contatto erotico del protagonista con la giovane governante Emilia è tutto inquadrato alla luce del suo valore nel percorso di crescita di Giacomo, e non determina nessun risvolto o riflessione di ordine sociale. Per il resto (amicizie, giochi, interessi, feste, balli) il protagonista non esce dall'ambiente che gli è proprio: si potrebbe suggerire che l'usanza milanese per cui «i genitori appartenevano alla borghesia delle professioni e non lasciavano i ragazzi in giro per le strade» si trasferisca del tutto spontaneamente nell'ambiente lacustre e nell'agire di questi giovani, che trascorrono l'estate riuniti tra di loro.

piuttosto è la forma di una rievocazione elegante e dai toni lirici – così la rappresentazione della dimensione sociale (e soprattutto dell’ambiente alto borghese tra le due guerre) non mostra ragioni di critica, di una sua messa in discussione, o elementi di una tensione problematica, ma risponde agli stessi criteri di un ricordare intriso di affetto.

Estate al lago in questo senso è un’opera che persuade della continuità del sangue e si suggerisce, nonostante il suo arioso e lieto fine, come un parentale e come la prima delicata voce elegiaca che nel sottofondo rievochi un mondo tragicamente scomparso: non quello – è inutile precisarlo – di uno snobistico benessere delle classi abbienti milanesi, ma quello della borghesia israelitica tra le due guerre, quando l’illusente storia pareva aver messo definitivamente da parte la persecuzione e il *pogrom*. Si spiega quindi l’affezione dell’autore al proprio rivivimento d’immagini antiche, al ricordo controllato e trasposto in una vicenda nella quale s’instauri una fusione di dati soggettivi e di forme inventive.¹⁰³

Rimandando l’approfondimento del motivo del «mondo tragicamente scomparso» – a cui, come si vedrà, lo stesso Romagnoli riconduce l’atteggiamento del letterato milanese verso il gruppo sociale a cui appartiene – interessa qui porre in risalto «continuità del sangue», «voce elegiaca», «affezione», «rivivimento d’immagini antiche» come espressioni chiave per interpretare il rapporto di Vigevani con il tempo e il contesto della sua infanzia.

La sostanziale corrispondenza del mondo letterario di Vigevani con l’ambiente dell’alta borghesia milanese deriva senza dubbio dalla sua vicenda personale, secondo l’idea di letteratura su basi quasi completamente autobiografiche.

Quanto alla scelta dell’ambiente, essa non è che quella intesa a restituirmi il mondo che ho vissuto, che ho partecipato, che conosco.

Scriverei molto volentieri un romanzo su un pendolare, o su un meccanico; solo, non conosco il loro linguaggio. Ci sono scrittori che tentano questo, e nei paesi socialisti vi sono addirittura obbligati. Ma bisognerebbe avere il tempo e la fatica necessari a impadronirsi di questo linguaggio, anni di frequentazione, di vicinanza, di comprensione esistenziale. Io ho vissuto tutta la vita negli ambienti della borghesia lombarda, particolarmente della borghesia ebraica lombarda, e quando ho parlato di persone del popolo, erano persone da me conosciute, da anni o per anni (la mia balia, ad esempio; le donne di servizio; camerieri, portieri).

¹⁰³ S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., p. 992.

Riterrei un falso un romanzo costruito su problemi e personaggi non profondamente noti.¹⁰⁴

Per questo alto grado di coincidenza tra la biografia di Vigevani e l'immaginario alla base della sua letteratura, l'elemento della borghesia milanese non riguarda solo, evidentemente, il livello contenutistico, ma determina anche la prospettiva che l'autore mostra come propria nei confronti della realtà: sembra a questo proposito particolarmente preziosa l'indicazione di Marco Forti di una «figura determinante del narratore [...] che è portaparola, o percettivo osservatore di una borghesia “liberale” e “professionale”». ¹⁰⁵ In estrema sintesi, nella narrativa di Vigevani, è visibile il caso di una rappresentazione dell'ambiente alto borghese milanese condotto attraverso la prospettiva – e, come si vedrà, i mezzi espressivi – di un suo componente. Come anticipato, è stato in particolare Sergio Romagnoli a porre in luce tale dinamica:

Vigevani opera secondo una rigida scelta socialmente settoriale che lo porta a prediligere quel ceto produttivo milanese dal quale egli stesso proviene: una borghesia consolidatasi sugli spalti di una favorevole progressione nelle arti liberali, collegata al mondo più avventuroso dei commerci e però distaccata per un suo ormai acquisito riserbo che tende già, attraverso il goduto benessere economico, a indugi melanconici, presaghi di raffinatezze e di decadenze; una media borghesia desiderosa di colloquio mimetico con le più anziane e maggiori sorelle europee. Non è, quella di Vigevani, la borghesia milanese amata e oltraggiata da Gadda: è di qualche grado sociale più alto, quel tanto che è sufficiente a eludere la dolorosa dissacrazione e ad ottenere, invece, per mezzo di un culto rigoroso del lessico che le è proprio, soprattutto nel suo processo di appropriazione di tutta l'area semantica nazionale appartenente al mondo della *Wohnkultur* e del comportamento familiare rituale, un risultato evocativo e nostalgico. Un processo che implica, naturalmente,

¹⁰⁴ C. TOSCANI, *Incontro con Alberto Vigevani*, cit.

¹⁰⁵ L'osservazione riguarda, in realtà, i racconti di *La Lucia dei giardini*; ma il dato in essa contenuto è fatto risalire da Forti a fasi precedenti della «ricerca» letteraria di Vigevani: «Una ricerca che nel suo caso, e sempre nella forma in lui consolidata del racconto lungo, sarebbe proseguita nel 1977, nei tre racconti di *La Lucia dei giardini*, nei quali si sarebbe ulteriormente articolata la sua narrazione sulla Milano fra le due guerre, con al suo centro ancora e sempre la figura determinante del narratore. Una figura che è portaparola, o percettivo osservatore di una borghesia “liberale” e “professionale”, che si sa distinguere dall'arrivismo e dall'opportunismo, di chi cavalca soluzioni troppo facili, o abboracciate, o troppo rapide e confacenti nel Fascismo» (M. FORTI, *Dediche e «flashes» per Alberto Vigevani*, cit., p. 292). Sembra opportuno qui riportare anche cosa vada inteso, secondo Forti, per la «borghesia» ritratta da Vigevani: «una borghesia autonomamente creatrice e produttiva e, nel suo caso, di sempre più consapevole discendenza ebraica, vissuta con autonomia espressiva, in un clima di solitudine laica e personalistica, di viva partecipazione all'esistenza familiare, di responsabile attenzione verso un contesto sociale in cui ci si muove, pur consci che tutto non finisce lì» (ivi, p. 288).

un continuo rapporto con le altre lingue europee partecipi di un sopralinguaggio di compiacimento borghese, ma al contempo, sul piano ideologico, una perplessità di fondo verso i miti tardo-ottocenteschi dei quali ufficialmente la borghesia doveva apparire la produttrice e la fruitrice insieme.

Le osservazioni del critico introducono alcuni punti che penetrano – a partire dal dato dell'appartenenza di Vigevani alla borghesia che rappresenta nei testi – in profondità nei meccanismi (e nei loro esiti) attraverso cui egli compie il procedimento di messa in letteratura di questo mondo. Detto dell'elusione della «dolorosa dissacrazione», Romagnoli parla di «un risultato evocativo e nostalgico»; ciò potrebbe confermare (soprattutto attraverso l'aggettivo «evocativo») quanto si è osservato a proposito di *Estate al lago*. Sembrano particolarmente interessanti gli accenni che lo studioso fa al ricorso a «un culto rigoroso del lessico che le è proprio» e a «un sopralinguaggio di compiacimento borghese» come condizioni per un simile esito. Da un lato ciò significa, secondo lo studioso, «appropriazione di tutta l'area semantica nazionale appartenente al mondo della *Wohnkultur* e del comportamento familiare rituale»; dall'altro si potrebbe ipotizzare che questo assunto riguardi anche l'adesione e il ricorso di Vigevani a immagini, ad atmosfere, e per questa via a un gusto (che sembra via via assumere il ruolo di parola chiave per le ragioni della narrativa dello scrittore), a un'idea di raffinatezza e di eleganza, e infine a uno stile attorno al quale egli e il suo ambiente di appartenenza, forse con un certo «compiacimento», si riconoscono. Ciò, come si vedrà, potrebbe avere una qualche rilevanza a proposito del rapporto tra l'autore, i suoi testi, e una possibile figura di lettore ideale. Riprendendo l'analisi che Romagnoli fa di questi aspetti, egli associa al citato «risultato evocativo e nostalgico», l'idea di un «disarmo polemico di Alberto Vigevani nei confronti della sua classe di provenienza». Secondo il critico, tale atteggiamento è da far risalire direttamente alla radice ebraica dello scrittore e del suo “mondo” di riferimento, che è meno evidente nella prima parte della sua produzione, e affiora più decisamente a partire dai testi degli anni Settanta inoltrati; il fatto è che nelle pagine dello scrittore tutto «si traduce in descrizione contemplativa, per le cose minute» della tradizione e delle comunità israelite, le

quali rimandano inevitabilmente all'«irrazionale assalto di violenza che dovettero sostenere».¹⁰⁶

Ne deriva lo scatenamento del sentimento, della compassione, soglia pericolosa e invalicabile da parte di uno scrittore autentico; ma d'altro canto ne discende l'impossibilità della dissacrazione come divertimento intellettuale, dell'assunto ironicamente contestativo, perfino dell'elegiaco dileggio alla Zangwill e, piuttosto, la conversione verso una ricreazione affettuosa, sia pure sottoposta al freno di una scrittura lucida e attenta. Siamo, insomma, si si guardi alla totalità dell'opera di Alberto Vigevani, una volta allontanato il paragone, di fronte a una situazione inevitabile di recupero di valori per lo meno affettivi. Egli accetta e assolve la propria vocazione che lo porta a insistenze addirittura ripetitive, sul percorso di un vissuto autobiografico occupante gli anni aurorali dell'infanzia e quelli creduti solari dell'adolescenza; soltanto che questa concentrazione tematica è condotta, appunto, attraverso la scelta pressoché esclusiva di un vertice privilegiato della società lombarda quale poté essere la comunità israelitica: e che fosse un vertice reale o immaginario nel suo privilegio qui non importa; importa invece che fosse il medesimo del suo esordio vitale con tutte le conseguenti vischiosità nella memoria del referente ricreatore.¹⁰⁷

Nel complesso si assiste dunque, in Vigevani, alla rappresentazione dell'ambiente dell'alta borghesia milanese tra le due guerre da parte di un «portaparola, o percettivo osservatore» di tale area sociale, che non si pone ad osservarla dall'esterno o da una posizione almeno liminare, escludendo così la

¹⁰⁶ «Il fatto è che il disarmo polemico di Alberto Vigevani nei confronti della classe di provenienza, al di là del costante tessuto immaginativo autobiografico e al di là di ogni altra mediazione letteraria, deriva dall'impossibilità di obliterare, al momento della coincidenza dell'io narrante con lo scrittore, la radice prima della sua vocazione. Si tratta di una radice raramente affiorante dall'*humus* che la nasconde, essa si nutre della coscienza di una struttura appartata della borghesia israelitica e della sua prudente commistione con la realtà degli altri, della sottile diffidenza che trapela dal suo interno, ricorrentemente, verso i miti *fin de siècle* dell'alta borghesia europea fino ai più massicci e funesti e progredienti del nazionalismo e del razzismo; radice che s'alimenta, infine, dell'atterrita delusione occupante l'anima dei migliori. Anche l'amore, che si traduce in descrizione contemplativa, per le cose minute, per le suppellettili, per i loro odori quasi sacrali, il culto della casa che quelle cose in diverso modo preziose accoglie e il culto per l'intimità segreta delle sue ombre, sembrano quasi un riflesso – qui inconscio – dell'antico silenzio protettivo degli stretti quartieri nelle vecchie *jodenstraten*. Un ricordo rifiutato forse dall'uomo Vigevani, una volta esaurita la pagina creativa e indubbiamente meditato non foss'altro dallo spessore storico di tutta l'emancipazione borghese e quindi risorgimentale di cui poterono godere le comunità israelitiche, ma non per questo meno esistente. Crediamo che a intendere meglio la letteratura ebraica – se pure è lecita questa categoria – e il posto che vi dovrebbe occupare, eventualmente, lo scrittore Vigevani, valga un itinerario come quello che è possibile nella Waag di Amsterdam o nel Pintus di Praga dove i metalli nobili cesellati e traforati, le misure ridotte degli oggetti sacri di una liturgia rassegnata da millenni al provvisorio spaziale, riportano alla caduta dei tempi storici proprio sul filo d'una atroce memoria; accanto, gli altrui strumenti brutali della distruzione. Perché ciò che stupisce e spaventa è l'abissale estraneità tra quegli oggetti di antica tradizione e l'ira da essi provocata e subita, l'assoluta mancanza di nesso tra la loro inerme sopravvivenza nel tempo e l'irrazionale assalto di violenza che dovettero sostenere».

¹⁰⁷ Le citazioni sono tratte da: S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., pp. 985-986.

possibilità di un punto di vista critico. Da ciò derivano infatti una raffigurazione polemicamente “disarmata”¹⁰⁸ e «una situazione inevitabile di recupero di valori per lo meno affettivi», di cui si è detto. Inoltre, l’atmosfera di serena contemplazione e di lirismo in cui lo scrittore colloca le immagini della memoria infantile, circonda anche i nuclei narrativi degli ambienti famigliari e alla società borghese in cui la sua infanzia si è svolta. Infine, a livello stilistico della sua scrittura, egli attinge anche al «lessico che [...] è proprio» di questo ambiente e a «un sopralinguaggio di compiacimento borghese». Si potrebbe così parlare della piena e naturale adesione dello scrittore (e, di riflesso, delle voci narranti dei suoi romanzi e infine dei personaggi) a un immaginario, a un repertorio di immagini, a un’idea di eleganza e raffinatezza e, in ultima analisi, a un gusto, che di questo ambiente sono propri e vissuti come tratti distintivi dagli individui che lo compongono. Tutte queste caratteristiche – che riguardano la dimensione interna dei testi e la sfera delle intenzioni dell’autore rispetto alla sua opera – influiscono inevitabilmente sulla relazione che si stabilisce tra il testo e i suoi lettori.¹⁰⁹

Nella maturazione della fisionomia della narrativa di Vigevani secondo i criteri qui descritti, potrebbe avere avuto nuovamente un ruolo il giovanile e fondamentale contatto con l’ambiente legato alla fiorentina «Letteratura». L’analisi compiuta da Giuseppe Langella intorno alla concezione della letteratura,

¹⁰⁸ In realtà, in almeno un caso, Vigevani rivendica una certa dose di critica nella rappresentazione della borghesia a cui appartiene: «mi sembra quindi che, se c’è grande affetto verso questa borghesia, che si diceva, c’è pure una buona dose di obiettività, e un bel pizzico di critica. Non dobbiamo dimenticare che questa borghesia ha fatto molto per il nostro paese. Proprio questa borghesia liberale, a un certo punto si è smarrita, mi dirà lei, ed è giusto; ad un certo punto poteva fare di più, molto di più. / A lei che è un uomo vicino al cattolicesimo, voglio dire: se nel Medio Evo la Chiesa ha fatto cose enormi, dando pace e serenità a milioni di perseguitati, cos’ha mai fatto la Chiesa nell’ultimo secolo? Molto meno dell’alta borghesia liberale. Alla fine, mi creda, nessuno ha fatto molto per il nostro paese» (C. TOSCANI, *Incontro con Alberto Vigevani*, cit.). Questa eventuale componente di «obiettività», però (a detta dello stesso autore) non incrina il «grande affetto di questa borghesia», e soprattutto – compresa nella rappresentazione sfumata e lirica della memoria infantile, e sottoposta alla «luce vivificante» della memoria stessa – non ha la forza sufficiente per aprire nei testi una qualche forma di tensione o problematicità, così come (lo si è già ravvisato) i naturali elementi di disagio e inquietudine che accompagnano la crescita di un personaggio come Giacomo (e caratterizzano la condizione di Emilio) non sono condotti dallo scrittore fino al punto di aprire i temi di una crisi o di un vero e proprio disagio esistenziale (come invece accade per l’Agostino moraviano).

¹⁰⁹ «ogni opera reca sempre iscritta nel suo codice genetico l’immagine degli interlocutori in funzione dei quali è stata progettata: qualsiasi elemento della sua struttura collabora allo stesso fine dialogico». Per la direzione che qui si intende imprimere alla riflessione, è importante sottolineare la diretta conseguenza di questo assunto (la quale, come si vedrà, è nel caso di Vigevani problematica): «Scrittore di successo è colui che, alla prova dei fatti, ha saputo far coincidere il suo pubblico ipotetico con un pubblico reale, costituito dai frequentatori delle librerie divenuti acquirenti del libro» (le citazioni sono tratte da V. SPINAZZOLA, *Il successo senza valore*, introduzione a *Il successo letterario*, a cura di Id., Milano, Edizioni Unicopli, 1985, p. 9).

della sua circolazione e, infine della lettura, propria dei letterati riuniti attorno alla rivista, mette in luce i tratti di «un circolo vizioso della produzione per sé, dove ciascun membro del gruppo, rotti gli ultimi ponti perfino con l'ipotesi di un pubblico più largo, poteva leggere gli amici o, nella permutabilità delle funzioni, scrivere per loro».¹¹⁰ Il presupposto di una simile dinamica è l'«isolamento intellettuale» su un'«isola di salvataggio» per i letterati e per la letteratura, al riparo o in fuga dal contesto della drammatica storia contemporanea. In questa particolare situazione di circolo chiuso,¹¹¹ Langella osserva che «il tono dominante, generale della rivista, [è] accordato sulla lenta, tranquilla, pacata 'conversazione'».¹¹² Lo studioso, commentando *Dal «Dialogo delle olive di Grecia» - La Biblioteca* di Bonsanti,¹¹³ mette in luce come ciò si svolga «non già in una biblioteca pubblica, ma un "ambiente" raccolto e privato dove "la sapienza appare davvero un sereno possesso"; è «il trionfo, ancora, per via di quell'ambiente, della della dimensione chiusa, intima, privata, esclusiva, per pochi, per i tesserati, per gli aventi diritto di accesso al luogo sacro».¹¹⁴ Nel testo di Bonsanti, Langella ravvisa l'affiorare del motivo dello «statuto intellettuale della lettura»:¹¹⁵

Non ad un giudizio mira infatti la squisita lettura, ma ad un consenso di gusto, espresso secondo la categoria soggettiva della "preferenza", della "predilezione", nella fortissima insistenza del suo significato etimologico, cioè scegliere (*dis-ligo*) come quello che viene prima degli altri (*praecipue*), vale a dire trasferendo il verdetto qualitativo di poesia-non poesia su quello quantitativo che maggiormente si addice al lettore: compiere una scelta di gusto, preporre, fra tante possibilità, l'opera più appetibile.¹¹⁶

Alberto Vigevani, frequentando l'ambiente di «Letteratura», deve aver almeno conosciuto, negli anni del suo avvicinamento alla scrittura letteraria, un simile

¹¹⁰ G. LANGELLA, *Le riviste di metà Novecento*, Brescia, Editrice La Scuola, 1981, p. 68.

¹¹¹ «La stagione di "Letteratura" è contrassegnata proprio da questo significativo evento: la sovrapposizione in una medesima persona, perduto per via ogni altro possibile destinatario, degli speculari statuti dello scrittore e del lettore, alternati e scambiati vicendevolmente a seconda del giro, con libero gioco di combinazioni» (*Ibidem*).

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ A. BONSAANTI, *Dal «Dialogo delle olive di Grecia»*, in «Letteratura», a. II, n° I, gennaio 1938.

¹¹⁴ Le due citazioni sono tratte da G. LANGELLA, *Le riviste di metà Novecento*, cit., p. 70.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 71-72.

clima. Sembra evidente che questi concetti (con questo grado di intensità) non siano applicabili a uno scrittore che, dopo l'esordio sotto le insegne dei Fratelli Parenti, porta la sua attività letteraria nella sfera milanese, e pubblica i successivi romanzi presso Mondadori e poi, nel 1958, presso Feltrinelli, entrando così di fatto nei canali di un'editoria su base industriale e rivolta a un ampio pubblico. Ciò che Langella osserva a proposito di «Letteratura», però, potrebbe aver lasciato nello scrittore milanese – e soprattutto nella sua idea del rapporto che si instaura tra l'autore, il testo e il lettore (al di là, come si vedrà, dell'effettivamente avvenuta circolazione dei suoi testi) – qualche traccia. Sembra importante a questo proposito, specialmente l'idea di un «consenso di gusto». Come si è progressivamente messo in luce, le ragioni di gusto giocano un ruolo notevole nella concezione di cultura (con l'attività di libraio antiquario e la sintonia con i bibliofili attorno ad essa raccolti)¹¹⁷ e nella scrittura letteraria di Vigevani, avendone in un primo tempo orientato la scelta di un modello, e poi determinando la costante ricerca di uno stile letterariamente connotato. Secondo l'ipotesi qui formulata, inoltre, questo gusto potrebbe avere almeno una qualche componente di tipo sociale, in rapporto ai linguaggi e ai costumi di quell'alta borghesia milanese ebraica descritta da Forti e Romagnoli come quella di appartenenza di Vigevani, che, proprio secondo tale ottica, ne fa oggetto di osservazione e di racconto. Si potrebbe per questo avanzare l'ipotesi secondo la quale la narrativa dello scrittore – la rievocazione assorta e poetica dell'autobiografia infantile, tutta interna alla sfera alto borghese e israelita della Milano tra le due guerre – abbia il

¹¹⁷ Già Geno Pampaloni, proprio in una recensione radiofonica a *Estate al lago*, accenna a un possibile rapporto tra queste attività di Vigevani e la sua letteratura: «La sua bottega raffinata di libraio antiquario, posta nel cuore della vecchia Milano e conservata con cura in tutto il suo sapore ottocentesco, illuminato, d'aristocrazia liberale, appare immediatamente a chi ha occasione di capitarvi come una cornice di decoro che segna i limiti, almeno sociologici, della narrativa che esce da quello scrittoio» (GENO PAMPALONI, *Un delicato racconto d'infanzia*, trascrizione da RAI - Terzo Programma conservata in Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Rassegna stampa dell'edizione di Estate al lago, fasc. 15).

suo interlocutore ideale in una figura che compartecipi, si riconosca o sia almeno in sintonia con tali ragioni distintive di gusto e con tale immaginario.¹¹⁸

In questa luce, si potrebbero riconsiderare le citate parole di Vigevani a proposito del proprio rifiuto a incontrare il «cattivo gusto» del pubblico. Da un lato, questo pensiero potrebbe semplicemente rivelare la decisione dello scrittore di non scendere a patti (magari per ragioni commerciali) con le esigenze di un pubblico poco attrezzato, con la relativa perdita della qualità letteraria dei propri testi; in ciò starebbe la conferma, come si è osservato, di un'idea di letteratura raffinata, distinta e per certi versi esclusiva. Dall'altro lato, però, questi pensieri potrebbero sottintendere una ragione più profonda. A proposito di «cattivo» gusto, lo scrittore elenca, come si è visto, una serie di temi e di argomenti i quali, di per sé, non escludono la possibilità di un'elaborazione letteraria anche alta o addirittura sperimentale. Egli sembra considerare di «cattivo» gusto – piuttosto che l'eventuale loro trattazione all'interno di prodotti di una scrittura letteraria più corriva, condotta in maniera sguaiata o praticata in chiave patetica – la stessa possibilità di annetterli al campo della letterarietà; ciò rappresenterebbe forse l'infrazione di un immaginario e di un sistema di valori, che secondo la mentalità di Vigevani (come si è visto, per molti aspetti ancorata a quell'ambiente sociale che ne determina anche la prospettiva verso la realtà) sarebbe l'unico vero possibile oggetto di un'autentica rappresentazione letteraria. Il non voler «incontrare il gusto del pubblico», tanto apertamente ostentato da Vigevani, potrebbe così significare la sostanziale destinazione della propria scrittura – almeno a livello ideale – a chi tale immaginario e sistema di valori condivide.

Anche per questo motivo, dunque, i testi narrativi di Vigevani (a cominciare da *Estate al lago*) potrebbero implicitamente fare più fortemente appello a una sensibilità e a un immaginario così socialmente connotato, in qualche misura condivisi tra lo scrittore e il lettore. In questo senso potrebbe valere per la

¹¹⁸ Interlocutore ideale, o almeno modalità di lettura ideale. Scorrendo la bibliografia della critica su Alberto Vigevani, ad esempio, colpisce, in molti titoli di articoli e recensioni (*Quell'infanzia tra i Navigli*, *Quel legame profondo con la mestizia ebraica*, *Quella casa sul Naviglio*, *Quella casa perduta di Alberto Vigevani*, *Quel mondo un po' snob*), la ricorrenza dell'aggettivo dimostrativo 'quel', con un valore deittico rispetto a un patrimonio memoriale comune, a un'atmosfera nota e riconoscibile, e forse a un dato affettivo di fondo; ne potrebbe derivare proprio l'idea di una lettura ideale della narrativa di Vigevani, condotta avendo presente l'atmosfera a cui le sue pagine alludono di continuo, e riconoscendo i tratti di un gusto e di un immaginario (anche e soprattutto sociale) che determinano inclusioni, esclusioni e l'intonazione dei testi.

narrativa di Vigevani l'idea di un "circolo chiuso" simile a quello descritto da Langella: non nel senso di una reale circolazione dei testi in canali separati o limitati, ma secondo un rapporto tra autore, testo e lettore, che – almeno in astratto – rimane tutto interno a un ambiente, a un immaginario, a un'orizzonte individuabile sulla base di un gusto e di una sensibilità almeno in parte legati a un'idea di distinzione e appartenenza sociale. Tutto ciò, come si vedrà, – pur non opponendosi apertamente alla reale circolazione della letteratura di Vigevani nei canali più ampi dell'editoria industriale – sembra porre almeno alcuni argomenti di riflessione sullo spazio che lo scrittore milanese occupa nel sistema letterario a partire dalla fine degli anni Cinquanta; una riflessione che la più che decennale, ma discontinua e tormentata presenza di Vigevani nel catalogo di un editore come Feltrinelli, potrebbe rendere ancora più necessaria.

4. Giovinezza di Andrea: *la continuità con gli anni Trenta*

A questi possibili argomenti di riflessione, occorre aggiungere il dato della fedeltà del Vigevani scrittore alla matrice narrativa derivata dalle esperienze di «Solaria» e soprattutto di «Letteratura»; un dato noto, ma che emerge ancora, e con forza particolare, con la pubblicazione del romanzo *Giovinezza di Andrea*. Pubblicato nel 1959 (anche se composto tra il 1952 e il 1955, come dichiara la data posta in chiusura di testo) presso la casa editrice fiorentina Sansoni, il romanzo fa il paio con *Estate al lago* negli anni che segnano, come visto, il definitivo ritorno di Vigevani alle pubblicazioni, l'apertura della fase della sua maturità di scrittore, e la messa a punto del suo modello di narrativa.

Con la storia di Andrea, Vigevani sembra risalire ai motivi e ai nuclei narrativi già praticati nelle prime prove di scrittura letteraria su rivista, e soprattutto alle atmosfere che fanno da sfondo alla vicenda di Emilio in *Erba d'infanzia*. Il ventiseienne Andrea a cui, ancora giovane, «sembra di portare la fatica d'una vita intera»,¹¹⁹ e che consuma il proprio tempo nell'inerte contemplazione e nella noia della villa di famiglia, mostra molti elementi in comune con l'Andrea protagonista

¹¹⁹ A. VIGEVANI, *Giovinezza di Andrea*, Firenze, Sansoni, 1959, p. 7.

di *Ritorno nell'ombra*: il personaggio del romanzo potrebbe essere considerato un suo sviluppo.¹²⁰ La stessa villa che fa da sfondo a una parte ampia della storia, collocata in un luogo non precisato di una campagna francese, richiama da vicino la dimora dove è ambientato proprio il racconto comparso su «Prospettive» nel 1941, e quella dell'infanzia di Emilio. In questa ambientazione – che, come nei due testi precedenti, è emblematicamente isolata, a sottolineare la solitudine del protagonista che lì si rifugia lontano dalla realtà – la voce narrante conduce il racconto, che ruota completamente attorno alla condizione mentale di Andrea, alle sue oscillazioni di fronte all'innamoramento per Ina, e ai frustranti tentativi che egli compie per affrancarsi dal proprio stato d'inerzia e di «inettitudine».¹²¹ Vigevani si attiene dunque anche in questo caso al modello della narrativa dell'interiorità, rimanendo del tutto all'interno dei suoi confini:

l'intonazione generale si mantiene su un piano di più assoluta interiorità, secondo un più esclusivo senso della memoria, in un circolo di rievocazione perfettamente chiuso.

La differenza sostanziale è che se *Giovinetta di Andrea* è più specialmente un documento d'anima, un pretesto a un'ideale confessione lirica, *Estate al lago* è un libro più aperto alla narrativa.¹²²

¹²⁰ Andrea – dopo alcuni anni di viaggio per l'Europa alla ricerca di un luogo dove radicare la propria vita, ma vissuti in modo fallimentare, senza riuscire ad «entrare nel mondo reale» (ivi, p. 8) – torna alla villa della propria infanzia. Orfano dei genitori, Andrea ha solo la compagnia della vecchia e fedele governante Isabella. Anche qui egli non riesce ad affrancarsi dalla propria condizione di inerzia e noia: «la sua inquietudine avvelenava l'aria, rendeva problematiche le cose più semplici. Non era servito tornare appunto perché l'aveva portata tra i muri» (ivi, p. 24). Andrea consuma così i giorni nella contemplazione della villa e della campagna francese circostante, tra reminiscenze memoriali e l'ombra incombente della madre morta. Durante un breve viaggio in treno, Andrea conosce Ina; se ne innamora e, in un tentativo di fuga dalla sua condizione, si stabilisce per un'estate nel paese di lei. Accanto a Ina, il protagonista si sente finalmente vivo. Anche in questa circostanza, però, Andrea non può sottrarsi dalla propria inclinazione a una riflessione inquieta, che smorza la serenità e la spontaneità del rapporto con Ina. Andrea sospende questa frequentazione, e torna alla villa, dove vive un periodo di profonda solitudine e lontananza dalla realtà. Il rapporto con Ina è riallacciato, ma Andrea percepisce il fatto che ella vive realmente, proiettata verso il futuro, mentre egli è disperso nei suoi ragionamenti astratti. L'argomento di un figlio, mina definitivamente ogni equilibrio. Andrea ritorna alla villa, dove, sopraffatto dalla fatica procurata dai pensieri e dall'inerzia, abbandona ogni tentativo di reazione. Questa parte della storia è narrata attraverso le parole che Andrea stesso registra in modo frammentario su foglietti con funzione di diario. Inaspettatamente, Ina lo raggiunge. Nel dialogo decisivo tra i due, Andrea conferma la propria incapacità a proseguire la relazione. Ina parte e, alla stazione, in un sussulto di vitalità, Andrea riesce a saltare sul treno che la sta conducendo a Parigi; come improvvisamente riscosso dal suo torpore, egli è finalmente accanto a lei immaginando la loro vita parigina.

¹²¹ Ivi, p. 105.

¹²² LUIGI BALDACCI, *Sfiducia e amore*, in «Corriere d'informazione», 29-30 dicembre 1959.

La caratterizzazione del protagonista di questo «documento d'anima» avviene fin dalle prime pagine.

Dopo la prima settimana di entusiasmo, un mattino s'alzava troppo tardi o dimenticava un appuntamento, perdeva delle carte: quasi per una disdetta che non si smentiva, dei granelli che s'insinuassero nell'ingranaggio di ogni nuova impresa. Non gli era così riuscito di entrare nel mondo reale, ancorché lo avesse sempre desiderato, con un segreto terrore dopo le ripetute delusioni, e quella separazione fosse all'origine della sua inquietudine. Non s'era mai innamorato.¹²³

Anche Andrea, come altri personaggi della narrativa di Vigevani, si rifugia nei propri pensieri, nella riflessione e nella contemplazione.

La villa gli pareva troppo grande e vuota: nel sole che scoloriva le piante e allontanava la campagna sotto una tenera foschia ne ascoltava il silenzio, da cui cresceva il ronzio delle api sui cespugli di lavanda in fondo al parco. Gli alberi intorno a quel biancore di pietre sotto il sole battente facevan l'effetto di gramigne cresciute tra i massi, su cui luccicavano come quarzi le finestre in fila. Ma poi, camminando sotto le ombrelle, provava alla nuca il fresco delle foglie fitte e giovani; la primavera maturava. Sulla ghiaia saettavano le ombre dei passeri. Il giardino, nella luce riverberata dagli intonaci, dai viali ghiaiosi, si stendeva piatto: su quella meridiana i suoi pensieri non reggevano. Tornava tra gli alberi, aggirava un'ala della villa perdendosi tra le ombre; poi penetrava da una porta-finestra nelle stanze ampie, fresche come scantinati, dove il passo sull'impiantito sconnesso faceva tintinnare i bicchieri e le bottiglie allineate strette nelle vetrine di mogano.¹²⁴

In questo romanzo è così ripresa – pur con una più misurata elaborazione a livello sintattico, in linea con quanto osservato negli altri testi degli anni Cinquanta – la modalità di rappresentazione praticata dallo scrittore in *Erba d'infanzia*, caratterizzata da quadri paesaggistici o di ambiente interno, con una particolare attenzione posta agli effetti di luce e ombra e più in generale ai dati sensoriali, anche i più minuti; tali quadri emergono nelle pause di riflessione, contemplazione assorta e smarrimento del personaggio, e sono rappresentati con un ritmo lento, dilatato, che determina un'atmosfera di sospensione e, in alcuni casi, di «incanto»,¹²⁵ simile a quella del romanzo d'esordio.

¹²³ A. VIGEVANI, *Giovinanza di Andrea*, p. 7-8.

¹²⁴ Ivi, pp. 11-12.

¹²⁵ Ivi, p. 11.

A affacciarsi ad una porta-finestra sul giardino lo riassume il freddo dal candore delle facciate, dei piccoli viali sui cui risaltano le aiuole, grigie, e le spalliere dei sempreverdi. Su quei colori senza splendore, di vetri all'ombra, si sente una macchia: attraversa i viali come per scancellarla e scende verso il bosco; oltre la cinta una striscia di terra rotta da un fosso lo divide dalle piante che risalgono.

Qui, e negli altri punti del testo in cui maggiore è il tormento interiore di Andrea, la rappresentazione del quadro è accordata alla sua condizione, e vi emergono gli stessi pensieri e sentimenti del personaggio:

Sosta a fissarle come se le potesse contare. Escon dal fango e s'allontanano in righe che paiono ordinate, ma si confondono in labirinti a infittire invece la sua incertezza. In equilibrio sui massi che affiorano, scavalca il fosso. Il bosco sale rapidamente. Nel discendere dalle aperture scorge prima la grande strada, quindi i tetti disordinati. Nel cielo oscillano strie di fumo che si dissolvono a poca altezza.¹²⁶

Per questo – ancora a livello della modalità di rappresentazione che sta alla base del romanzo – la realtà della storia, le sue immagini, gli oggetti e in alcuni casi anche i personaggi non appaiono nel racconto con contorni netti e precisi.

Era cambiato lo scenario, Ina sorgeva dal fiume e camminava coi chiari piedi indolenziti sui minuti sassi del greto, gli occhi cupi per l'ombra delle querce su cui guizzava la luce. L'attirava in un abbraccio nell'erba rinata grigia dall'ultimo taglio; paragonava la febbre della mani sulla sua pelle e una precipitosa vendemmia.

Si svincolava, e nel prenderla ancora, le coglieva negli occhi una nudità più pungente. Di un verde irreale, quale può risplendere sotto il mare, o nel sogno: vi fissava lo sguardo e scorgeva riflesse le foglie dei rami alti, un sole scintillante, diviso in monili, in serpentine che il passo d'una nuvola asciugava di sorpresa. La dolcezza più chiusa andava a depositarsi nel loro fondo.¹²⁷

Ina compare dunque qui «di un verde irreale», così come in molti punti del romanzo la realtà è inquadrata da luci abbaglianti o sfumata in ombre e riflessi. Di sovente queste pause contemplative generano nel personaggio l'apertura di un processo memoriale, attraverso il quale – secondo la maniera ormai caratteristica di Vigevani – si risale al tempo dell'infanzia di Andrea.

¹²⁶ Ivi, p. 116.

¹²⁷ Ivi, pp. 63-64.

Attendeva le prime gocce di pioggia mentre le ombre calavano veloci sul tetto e sul parco: quasi col loro tamburellare avessero potuto riaprire al tempo quel vuoto, intorno a lui, nel quale le nuvole continuavano a inseguirsi e il vento seccava il respiro. Ricadeva nella fanciullezza: nell'attesa, alla fine dei giochi [...].

In questi squarci memoriali compare la figura della madre di Andrea, morta mentre egli era ancora bambino.

Correva allora a cercare la madre, ogni volta come se avesse raggiunto una maturità che gli permettesse di comprendere, nell'abbracciarla con furia, il dolore in cui essa era chiusa.

Ancora l'idea della sua morte gli si ripresentava astratta; non può riflettervi. Nemmeno sembrerebbe vera, se non gli fossero davanti le pietre su cui oscuramente sa che è caduta, mentre era lontano da casa, nel primo anno di collegio. E quell'immagine di lei, del suo abbraccio, lo sottrae all'angoscia per uno stato di tenerezza che lo porta a fissare la luce che splende oltre il bosco sui colli lontani, e la felicità del loro confine che si ripete con le medesime curve nel cielo così leggero da far temere si possa strappare sotto il vento.¹²⁸

Su un simile sfondo – al centro del «documento d'anima», citando ancora Pampaloni – è la vicenda interiore di Andrea, che «Non era mai stato libero, non aveva mai seguito uno slancio, trattenuto in una rete che lo frenava e nella quale s'avvolgeva di più ad ogni movimento».¹²⁹

La mia identità è il torpore che si è insediato in me e si espande. Se mi alzo per vincerlo, tutto intorno appare così lento, ritmato, che nemmeno sembra avvenire.¹³⁰

Così si definisce Andrea stesso, nelle pagine del suo diario che la voce narrante cita all'interno della finzione letteraria. Tale condizione, unita alla persistenza dell'ombra della madre defunta sul suo orizzonte,¹³¹ gli impedisce di vivere pienamente. Così accade anche nella relazione con Ina – la ragazza in grado di offrirgli «la meraviglia di un'età ingenua che gli rinfrancasse l'animo invecchiato»,¹³² e di destare intorno a sé la vita –,¹³³ che Andrea interrompe già

¹²⁸ Ivi, pp. 19-20.

¹²⁹ Ivi, p. 118.

¹³⁰ Ivi, p. 120.

¹³¹ «Sulla porta del salotto azzurro, dov'era il divano in cui stava distesa per ore, credeva d'aspirare il profumo che si metteva la madre: unito al colore smorto della sera com'era stato ai capelli, alla sua pelle» (ivi, p. 17).

¹³² Ivi, p. 45.

¹³³ Cfr. ivi, p. 54.

una volta, prima di troncarla di fronte alla prospettiva di un figlio. All'interno di questa vicenda, il personaggio non riesce a consegnarsi spontaneamente all'esperienza, ma è ancora prigioniero dei propri pensieri.¹³⁴ Solo alla fine della storia, «come si svegliasse di colpo»,¹³⁵ Andrea decide di oltrepassare la cortina che lo tiene separato da una vita pienamente vissuta, saltando sul treno e unendosi definitivamente a Ina.

La storia, i motivi e gli accadimenti di *Giovinazza di Andrea* sono dunque tutti interni all'interiorità del protagonista, ricalcando il modello di narrativa di *Erba d'infanzia*. Per interpretare il significato complessivo di questo romanzo, sembrano particolarmente utili le parole, e i dubbi, dello stesso scrittore:

Giovinazza di Andrea, per molti lati, è un libro fallito, un libro estremamente letterario, noioso, un libro molto giovanile, più giovanile di altri, scritti prima.¹³⁶

L'autocritica di Vigevani potrebbe riguardare proprio il nuovo e abbondante ricorso, fatto durante la scrittura di *Giovinazza di Andrea*, a quella declinazione così estrema e chiusa del modello di narrativa dell'interiorità, già praticata nel romanzo d'esordio. Le differenze con *Estate al lago* potrebbero essere d'altra parte indicative delle ragioni di tale insoddisfazione: nel romanzo pubblicato presso Feltrinelli, la vicenda intima del protagonista Giacomo è raccontata in maniera più limpida, i suoi pensieri e i moti del suo animo sono resi con miglior calcolo delle proporzioni, secondo i criteri di una narrazione più aperta e, come si è visto, in grado di allargare i propri orizzonti al di là di un continuo ritorno sulla condizione del personaggio; nel romanzo del 1959, invece la voce narrante torna sostanzialmente ad aggirarsi unicamente sullo stato d'animo del personaggio, da cui dipende l'atmosfera di lentezza e chiusura del racconto. L'aggettivo «letterario», assegnato da Vigevani in senso negativo al suo libro, potrebbe dunque riguardare l'idea di una messa in pratica per certi versi stereotipata del

¹³⁴ «Dopo ch'era scomparsa prendeva a caso un sentiero e si gettava nella campagna colla volontà di rimaner a lungo con il ricordo di lei, libero di saltare un fosso, di scendere un prato di corsa senza esser veduto, e calmare nel moto l'impulso vago, vibrante, che gli restava dall'esserle stato vicino. / Così il tramonto lo sorprende lontano, talora dove non era mai giunto. E mentre le ombre dei faggi, dei larici, delle siepi tra campo e campo si fondevano in una, immensa, che velocemente spegneva gli ultimi rappezzi di luce, l'angoscia d'averla perduta non soltanto per la notte, ma per sempre, lo agghiacciava. Non credeva più all'amore, alla dolcezza del suo sguardo. S'era illuso a un sentimento che non poteva durare» (ivi, p. 49).

¹³⁵ Ivi, p. 159.

¹³⁶ G. TADORNO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.

modello di narrativa dell'interiorità a cui egli si accosta fin dal principio della sua attività di scrittore. Il dato che comunque si trae dalla lettura del romanzo e da questa possibile interpretazione dell'insoddisfazione di Vigevani è, appunto al di là di un esito più o meno riuscito, quello della vera e propria continuità, che la narrativa dello scrittore – ancora alla fine degli anni Cinquanta e dopo un processo di affinamento e messa a punto del suo modello di fondo – mostra con quell'idea di letteratura che egli mutua dalle esperienze degli anni Trenta.

Accanto all'autocritica, Vigevani compie però anche la rivendicazione di «un posto» nella propria produzione per *Giovinazza di Andrea*:

Quel libro, però, è un libro che ha, nella mia opera, il suo posto: direi che è il libro che denuncia quella tensione esistenziale che c'è in tutta la mia opera. Direi che la mia opera è l'opera di uno scrittore "esistenziale"; la stessa parte autobiografica ne è testimonianza: uno scrittore che cerca nel battito delle cose, della vita, del tempo, cerca la verità di se stesso, che è poi la verità degli altri.¹³⁷

Lo scrittore avrebbe quindi cercato, attraverso la narrazione della storia di Andrea, di fornire una rappresentazione della condizione umana più in generale; in ciò starebbe il significato del romanzo, che in questo modo avrebbe «il suo posto» nell'opera di Vigevani. Per tendere a questo risultato, da un lato egli non si discosta dalla propria fondamentale idea di letteratura: «uno scrittore che cerca nel battito delle cose, della vita, del tempo, cerca la verità di se stesso, che è poi la verità degli altri», secondo la nota convinzione che, attraverso la narrazione su base autobiografica, sia possibile rimandare a temi e motivi umani più largamente condivisi. Dall'altro lato, in *Giovinazza di Andrea* si notano elementi di natura diversa, che potrebbero essere interpretati proprio alla luce di questa chiave di lettura esistenziale indicata dall'autore. La caratterizzazione di Andrea come di un personaggio inerte, immerso in un'atmosfera di languore e di sospensione che gli impedisce di prendere pienamente parte alla vita, lo rende molto simile all'Emilio del romanzo d'esordio. L'autore attribuisce però ad Andrea altre caratteristiche, più connotate nel senso di quell'inefficienza¹³⁸ che nella letteratura del Novecento è assunta a emblema di una più generale condizione umana: accade, ad esempio,

¹³⁷ G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.

¹³⁸ «Senti in bocca il sapore della propria inefficienza» (A. VIGEVANI, *Giovinazza di Andrea*, cit., p. 105).

nelle frasi già citate, che fanno riferimento alla sua incapacità di mantenere un posto di lavoro. Questi attributi, per certi versi più emblematici, del personaggio, emergono in particolare nelle pagine in cui la voce narrante cita direttamente brani del diario del protagonista. In questa parte del testo, innanzitutto, è espresso in prima persona lo stato di sofferenza di Andrea:

Mi sento impacciato, gonfio.

M'avvicino allo specchio e riconosco gli occhi, sul volto che mai pare il mio.

Sporgenti, mansueti: d'una capra che si conduca dopo brucato all'ovile.¹³⁹

Le parole del personaggio condensano progressivamente in immagini la sua condizione.

Ho toccato per qualche istante, forse più perché non vi si incide il tempo, il fondo di questo torpore. Così è inevitabile che mi riduca, penso, in un futuro che s'avvicina rapidamente, se già non l'ho raggiunto. Uno stupore assoluto.¹⁴⁰

Attraverso le note diaristiche di Andrea, è raccontato anche il suo gesto di scavare una buca nel giardino, a cui l'autore sembra assegnare un valore emblematico.

Il lavoro fisico mi potrà distrarre, farmi credere in una stanchezza meno essenziale: meno morbida.

Ho scavato una buca nel giardino, lunga tre braccia, profonda mezzo metro.¹⁴¹

Soprattutto in questa seconda parte del romanzo si potrebbe riconoscere l'intenzione, da parte dell'autore, di assegnare alla storia di Andrea un significato esistenziale, di conferire al testo il valore di rappresentazione della condizione umana. Le carte d'archivio¹⁴² rivelano che tutto ciò era escluso dal disegno originario dell'opera. Nella prima redazione del testo (in cui il protagonista si chiama Marino, mentre corrispondono con quelli dell'edizione i nomi della domestica Isabella e di Ina) la storia narrata riguarda solo la condizione interiore

¹³⁹ Ivi, p. 121.

¹⁴⁰ Ivi, p. 122.

¹⁴¹ Ivi, p. 128.

¹⁴² Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / "Giovinezza di Andrea" / Stesure dattiloscritte, fasc. 17. Si conservano due redazioni dattiloscritte del testo del romanzo. La prima è composta da 123 carte numerate, rilegate in un fascicolo con copertina di colore viola; la seconda è composta da 246 carte numerate, rilegate in un fascicolo con copertina di colore rosso.

del personaggio; la sua relazione con Ina non si svolge tra allontanamenti e ricongiungimenti, come nella versione definitiva del romanzo, e non c'è la scena finale della definitiva scelta del protagonista di entrare pienamente nella relazione con la ragazza (rappresentata nel testo dell'edizione attraverso la salita di Andrea sul treno in partenza).¹⁴³ Manca soprattutto, nella prima fase di gestazione del romanzo, il ricorso da parte dell'autore all'espedito delle pagine diaristiche del protagonista. Come *Erba d'infanzia*, *Giovinazza di Andrea* avrebbe dovuto – nel primo progetto dell'autore – riprendere completamente il modello di romanzo dell'interiorità, tutto dedicato alla rappresentazione della condizione interiore del protagonista. Da quanto risulta dalle carte d'archivio, solo in un secondo tempo lo scrittore avrebbe stabilito di innestare su questo nucleo la seconda parte, dove più esplicitamente la condizione di Andrea potrebbe assumere valore emblematico di una condizione umana in senso più lato.

A questo proposito, nella stessa intervista che si è citata, lo stesso Vigevani fa riferimento ad alcuni esempi, per spiegare l'intenzione che ha guidato la composizione del romanzo:

Ebbene si può situare quel libro: quel libro non so se venga prima o dopo quelle esperienze francesi esistenziali, da Camus, persino dal romanzo, come Robbe-Grillet, "Quest'estate a Merienbad", quel film che hanno fatto: cioè il romanzo dell'occhio; è una città termale, come Marienbad,¹⁴⁴ il libro viene prima di Marienbad: è un interessante, per me, tentativo letterario.¹⁴⁵

¹⁴³ In questa redazione del romanzo il protagonista, Marino, ritorna nella dimora di famiglia, dove si ritira a praticare lavoro di studio; vive qui in una condizione di solitudine, noia e languore. La rappresentazione di questa condizione occupa in questo testo uno spazio molto maggiore rispetto a quello della versione definitiva del romanzo, e si approfondisce qui l'aspetto dei sentimenti di Marino verso la governante Isabella. In seguito Marino, durante un tragitto in treno, conosce Ina; si unisce a lei nel viaggio e con lei, come accade nel testo dell'edizione, trascorre l'estate e poi l'autunno. Durante la relazione il protagonista vive in uno stato in cui si alternano e si sovrappongono felicità, pause di riflessione e dubbi sui propri sentimenti. Egli, da un lato, percepisce con forza la presenza, nella propria intimità, di un'inquietudine, che gli impedisce di vivere pienamente; dall'altro sperimenta la vitalità che deriva dell'amore per Ina. Il racconto si chiude con la messa a fuco da parte del personaggio di questa dinamica, che rimane irrisolta.

¹⁴⁴ Il riferimento è al fatto che Andrea, all'inizio del rapporto con Ina, si stabilisce provvisoriamente in un centro termale vicino alla sua abitazione, con la scusa di doversi sottoporre a una cura.

¹⁴⁵ Lo scrittore spiega che questo tentativo di affidare alla propria scrittura letteraria la rappresentazione di motivi esistenziali, prosegue nel successivo romanzo *Le foglie di San Siro*: «Il quale [*tentativo*] si sviluppa e si rappresenterà poi assai meglio non più nella storia di un giovane, ma nella storia di un vecchio, dove il motivo esistenziale è predominante; *Le foglie di San Siro* è un romanzo nettamente esistenziale» (G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.).

Lo scrittore esemplifica dunque il concetto di «tensione esistenziale» che starebbe alla base del suo romanzo, facendo riferimento a due esempi tratti dalle arti francesi. Albert Camus (che riceve il premio Nobel per la letteratura nel 1957, e la cui opera era dunque particolarmente d'attualità mentre, come si vedrà, Vigevani stava ancora rifinendo il suo romanzo) crea personaggi che, come è noto, incarnano il turbamento e la problematicità nel vivere l'esistenza di fronte all'assurdità del reale. Potrebbe tendere al raggiungimento di un simile affetto, ad esempio, il gesto che Vigevani fa compiere ad Andrea di scavare la buca in giardino. Anche la pellicola citata dallo scrittore milanese – *L'anno scorso a Marienbad*, di Alain Resnais, con sceneggiatura di Alain Robbe-Grillet, che risale al 1961 – è densa di motivi e temi che efficacemente alludono alla condizione umana: «è un percorso all'interno dei meccanismi del pensiero, tra i labirinti della soggettività, tra un perdersi e un ritrovarsi dei protagonisti, dentro la complessità del “tempo dell'incontro”». ¹⁴⁶

In *Giovinezza di Andrea* si riconoscono dunque alcuni inserti attraverso i quali lo scrittore tende a fare carico alla propria narrazione di motivi e temi relativi alla condizione esistenziale umana; essi potrebbero per questo essere considerati un tratto distintivo di questo romanzo rispetto ad altri di Vigevani. Nel complesso però il romanzo – che, come rivelano le carte preparatorie, è nel suo impianto originario dipendente dallo stesso modello di *Erba d'infanzia* – sembra caratterizzato soprattutto dall'aderenza alle forme narrative degli anni Trenta. È questo attributo – che si concretizza ai livelli dell'atmosfera della narrazione, e della modalità di rappresentazione dell'interiorità del protagonista – che caratterizza, in modo quasi assoluto, la fisionomia di *Giovinezza di Andrea*. In questo modo, ad esempio, legge il romanzo Luigi Baldacci: «l'intonazione generale si mantiene su un piano di più assoluta interiorità, secondo un più esclusivo senso della memoria, in un circolo di rievocazione perfettamente chiuso», perciò il critico considera il romanzo «un pretesto a un'ideale confessione lirica». Secondo Baldacci, così come in *Erba d'infanzia* l'oggetto esclusivo della rappresentazione letteraria è l'interiorità di Emilio, in *Giovinezza di Andrea* l'attenzione è tutta rivolta alla particolare condizione intima del

¹⁴⁶ *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, a cura di Paolo Bertetto, Torino, UTET, 2002, p. 230.

protagonista: «Vigevani non si presta al giuoco dei personaggi, ma si dedica tutto alla ricostruzione di uno solo: Andrea».¹⁴⁷

Nonostante lo scrittore tenti in questa circostanza di affrontare una tematica più universale, rimane un dato di fatto – prendendo in considerazione la coppia di romanzi pubblicati alla fine degli anni Cinquanta – la sua sostanziale fedeltà all'idea di una letteratura come «fantastica biografia del proprio vissuto»,¹⁴⁸ formalmente impostato sul modello di una scrittura dal ritmo lento e dal sapore letterario. Questi elementi caratterizzanti – autobiografia, contemplazione poetica, riferimento a un orizzonte sociale e di gusto ben preciso e, infine, la riconoscibile persistenza di una modalità di rappresentazione radicata nella Firenze degli anni Trenta – non mancano, da questo punto in avanti, di rendere problematica la possibilità di uno spazio per la produzione di Vigevani nel sistema letterario; la riflessione su questi aspetti si impone dopo il suo ingresso, dalla fine degli anni Cinquanta, nei processi dell'industria editoriale.

Diremmo che *Giovinetta di Andrea* (la cui stesura abbiamo detto precede *Estate al lago*) porti alle estreme conseguenze la vocazione narrativa memoriale di Alberto Vigevani, ne sia il culmine e se possiamo supporre che sia il libro più caro all'autore, non possiamo tuttavia non considerarlo come l'opera sua più chiusa e più renitente a un colloquio largo con il pubblico. Quasi lo scrittore avesse voluto, dopo l'apertura a una più cordiale narrativa con *Estate al lago*, tornare al suo disegno iniziale di una letteratura di *recherche*, ora però non più proiettata in avanti, seguendo i passi segreti di un personaggio impegnato a salire i primi gradini coscienti della vita, ma attraverso un andamento retrospettivo, per cui se dai ventisei anni di Andrea giungiamo lungo il filo del racconto al ventisettesimo, tuttavia insieme con lui, dentro di lui, ricostruiamo il suo passato occulto e palese.¹⁴⁹

¹⁴⁷ L. BALDACCI, *Sfiducia e amore*, cit.

¹⁴⁸ Come già messo ampiamente in luce, Vigevani, salvo isolati tentativi o casi puntuali, non fa carico alla propria narrativa di ragioni e motivi diversi (siano essi politici, sociali, di critica, o più propriamente esistenziali) dall'elegante e lirica trasfigurazione letteraria di dati intimi, personali e memoriali. Nella sua produzione poetica, invece, egli dà prova del tentativo di misurarsi con motivi, soprattutto, di carattere esistenziale (*L'esistenza* è il titolo della raccolta pubblicata presso Scheiwiller nel 1995). Si crea in questo modo una sorta di paradosso. Vigevani, come si dirà ancora in seguito, è autore di una narrativa in sostanza autoriferita, la quale ha però, alla prova dei fatti, spazio in sedi editoriali che ne garantiscono una circolazione piuttosto ampia; la sua poesia invece, che contiene elementi di tipo potenzialmente universale, mantiene a lungo un carattere poco più che privato (cfr. ENRICO TESTA, *Prefazione* a A. VIGEVANI, *L'esistenza. Tutte le poesie 1980-1992*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 2010, pp. V-VI).

¹⁴⁹ S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., p. 994.

Romagnoli arriva a parlare di un'opera «chiusa» e «renitente a un colloquio largo con il pubblico». Quello di *Giovinezza di Andrea* è in effetti un caso che si potrebbe definire estremo, anche nel quadro della produzione di Vigevani; non è però un caso isolato, rivelando l'emersione della radice prima della sua scrittura letteraria, che affonda nella forma «chiusa» della narrativa degli anni Trenta. Si profila dunque il problema dello spazio – in un sistema editoriale industriale e di ampia circolazione (e, nel caso di Feltrinelli, caratterizzato da una decisa militanza nel presente) – di una letteratura sostanzialmente autoriferita, in grado di stabilire un rapporto di elezione all'interno di un ambiente e di un immaginario ristretti e socialmente connotati; è il problema, infine, della circolazione di una letteratura che nasce dalle ragioni di una rievocazione contemplativa, lenta, assorta e poetica, a cui – per esplicita volontà autoriale – non è fatto carico di una tensione conoscitiva o comunicativa che esca da questo raggio di azione.

III. Una collocazione problematica: Vigevani nel sistema letterario degli anni Cinquanta e Sessanta

1. Gli equilibri precari di una narrativa inattuale

1. *La narrativa di Vigevani e il «best seller all'italiana»: la fortuna di Estate al lago*

Le vicende editoriali e alcuni aspetti della ricezione di *Estate al lago* e di *Giovinezza di Andrea* confermano gli elementi di problematicità a proposito dello spazio in cui la narrativa di Vigevani si colloca nel sistema letterario dalla fine degli anni Cinquanta.

Della coppia di romanzi il primo per data di composizione e di avvio del percorso di pubblicazione è *Giovinezza di Andrea*, uscito però da Sansoni solo nel 1959. La data stampata alla fine del testo dell'edizione è, come indicato, «1952-'55»: a questo triennio dovrebbe dunque risalire la composizione del romanzo; tale indicazione è resa inoltre verosimile dal fatto che i carteggi conservati nell'archivio di Vigevani testimoniano il suo interessamento per la pubblicazione di un testo, con ogni probabilità proprio questo romanzo, già nel giugno del 1956.¹

Carissimo,

Romagnoli mi ha detto. Scriverò alla Signora Lup[–]ini perché ne parli con Federico Gentile. Ma penso che tutto dipenda da Bonsanti. Se lui decide per il sì e se la collezione va veramente avanti, non dovrebbero esserci difficoltà. Altrimenti... Perché non hai provato con un editore meno "conservatore"?

Affettuosamente, tuo

L. Caretti²

¹ Che Vigevani intendesse già in quegli anni dare alle stampe il proprio libro è testimoniato anche da due lettere a lui inviate da Enrico Falqui, con il quale lo scrittore, dopo l'occasione della recensione di *La fidanzata*, è in costante rapporto epistolare: «Sono lieto per la buona notizia riguardante il suo privato lavoro e sono certo che più ancora dovrò rallegrarmene a cose fatte» (Archivio Vigevani, Carteggi / Enrico Falqui / fasc. 106, Enrico Falqui a Alberto Vigevani, Roma, 9 novembre 1955, manoscritto), e «Nel '56 avremo dunque un suo nuovo libro? Me ne rallegro» (Archivio Vigevani, Carteggi / Enrico Falqui / fasc. 106, Enrico Falqui a Alberto Vigevani, Roma, 9 novembre 1955, manoscritto). Il fatto che la vicenda editoriale del romanzo si sia in seguito complicata in modo tale da ritardarne l'uscita, è scherzosamente sottolineata ancora da Falqui: «Nessuna notizia più del narratore suo omonimo?» (Archivio Vigevani, Carteggi / Enrico Falqui / fasc. 106, Enrico Falqui a Alberto Vigevani, Roma, 19 novembre 1957, manoscritto).

² Archivio Vigevani, Carteggi / Lanfranco Caretti / fasc. 60, Lanfranco Caretti a Alberto Vigevani, Pavia (dal timbro postale), 12 giugno 1956, manoscritto.

Questa lettera di Caretti è seguita a brevi distanza da un'altra, che conferma il quadro della situazione: «Carissimo, / da Sansoni non ho saputo ancora nulla. Spero che prima o poi si decidano a rompere il silenzio. Tu hai avuto notizie da Bonsanti?».³ Per la pubblicazione del proprio romanzo, Vigevani è dunque subito in contatto con la casa editrice fiorentina Sansoni; la «collezione» che dovrebbe ospitarlo è la «Rosa dei venti» diretta da Alessandro Bonsanti, come si evince da una sua lettera:

Caro Vigevani,
sono finalmente riuscito a vedere [-]⁴ e a [-] nella Rosa dei Venti il tuo romanzo.
Non posso darti però nessuna indicazione sulla data d'uscita. A una tua prossima
venuta qui, potrai perfezionare l'accordo.⁵

Questa circostanza suona come l'ennesima conferma della continuità dell'attenzione che Vigevani rivolge al magistero bonsantiano, e del suo sostanziale senso di appartenenza al clima e ai fenomeni letterari e culturali che derivano dall'ambiente di «Letteratura». A ciò, come si è visto, è del tutto coerente la natura del testo di *Giovinezza di Andrea*. Per questo colpisce l'osservazione di Caretti: «Perché non hai provato con un editore meno “conservatore”?»). L'osservazione dello studioso potrebbe, in realtà, da un lato alludere all'aura gentiliana, che evidentemente circonda ancora il nome della Sansoni; dall'altro, egli potrebbe più precisamente riferirsi alle coordinate letterarie della casa.

Restava [...] abbastanza conservatore l'impianto della Sansoni, diretta da Federico Gentile, dopo la deportazione e le traversie della guerra. Sul piano letterario la casa affiancava agli studi critici di alcuni tra i migliori specialisti (come Branca, Fubini, Paratore, Bo, Praz, Luigi Russo) una scelta di tendenza precisa, quella della prosa di tradizione paradossale e rondesca (da Cecchi a Praz, fino a Gadda).⁶

³ Archivio Vigevani, Carteggi / Lanfranco Caretti / fasc. 60, Lanfranco Caretti a Alberto Vigevani, Pavia (dall'intestazione della carta), 21 giugno 1956, dattiloscritto.

⁴ La parola di difficile lettura potrebbe essere 'possibile'.

⁵ Archivio Vigevani, Carteggi / Alessandro Bonsanti / fasc. 42, Alessandro Bonsanti a Alberto Vigevani, Firenze (dall'intestazione della carta: «Gabinetto scientifico letterario G. P. Viesseux, Firenze, direzione»), 3 aprile 1957, manoscritto.

⁶ GIOVANNI RAGONE, *Editoria, letteratura e comunicazione*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, cit., p. 1123.

Al di là delle distinzioni dei sottogeneri, la casa editrice si distingue per una politica editoriale sostanzialmente riconducibile alle tendenze letterarie dell'anteguerra; proprio per questo, tale sede sembra, nella seconda metà degli anni Cinquanta, una delle più adatte in cui inserire *Giovinetta di Andrea*.

Le carte dell'archivio Vigevani non consentono di andare più a fondo sui motivi del ritardo con cui il romanzo viene effettivamente pubblicato. Ciò potrebbe essere dipeso dal fatto che la collana «Rosa dei venti» ha vita breve; per il romanzo di Vigevani si sarebbe così dovuta trovare una nuova collocazione nel catalogo della Sansoni. In ogni caso, nel giugno 1958, la pubblicazione dovrebbe essere ormai stabilita, come testimonia una nuova lettera di Caretti: «ho ricevuto il tuo libro⁷ e spero di veder presto anche quello di Sansoni. Rallegramenti!».⁸ Dalla metà del 1958 il testo è infatti in lavorazione, e le comunicazioni con l'autore per conto della casa editrice sono affidate a Giorgio Luti:

Caro Vigevani,

La ringrazio vivamente per l'invio del Suo volume che ho letto con vero piacere e di cui mi riservo di parlare prima possibile.

Ho già richiesto alla tipografia le nuove bozze per Lei e spero di poterGliele mandare prestissimo.

Molti cordiali saluti

dal suo

Giorgio Luti⁹

Le comunicazioni dell'editore proseguono attorno alla correzione delle bozze: «Le Sue bozze sono in correzione e conto di averle prestissimo».¹⁰ I materiali d'archivio testimoniano che Vigevani, durante queste ultime fasi del percorso editoriale, continua a intervenire sul testo, anche in maniera significativa (cfr. appendice 4, tabella 1). Sulla base della frequenza e della misura degli interventi autografi sulle bozze del romanzo, si può osservare soprattutto il fatto che il testo dell'edizione rappresenti l'esito del lavoro dello scrittore fino allo stesso 1959, anno della pubblicazione. Nel caso riportato in appendice, in particolare,

⁷ Si tratta, con ogni probabilità, di *Estate al lago*.

⁸ Archivio Vigevani, Carteggi / Lanfranco Caretti / fasc. 60, Lanfranco Caretti a Alberto Vigevani, Pavia, 13 giugno 1958 (data del timbro postale), dattiloscritto.

⁹ Archivio Vigevani, Carteggi / Giorgio Luti / fasc. 149, Giorgio Luti a Alberto Vigevani, Firenze, 26 giugno 1958, dattiloscritto (su carta intestata «Casa editrice Sansoni»).

¹⁰ Archivio Vigevani, Carteggi / Giorgio Luti / fasc. 149, Giorgio Luti a Alberto Vigevani, Firenze, 15 ottobre 1958, dattiloscritto (su carta intestata «Casa editrice Sansoni»).

l'inserimento proprio dell'elemento (che si è precedentemente citato) dei fallimenti di Andrea nell'intraprendere una professione, potrebbe rendere conto del tentativo dello scrittore – attuato, come si è già indicato, in una fase avanzata della lavorazione del testo – di avvicinare il proprio romanzo agli esempi della narrativa che esprime i motivi della condizione umana secondo una chiave più propriamente esistenziale. Sulla base di questo e di altri casi simili, si potrebbe dunque dedurre che l'inserzione di tali elementi risalga (o almeno sia ancora in corso) negli ultimi tempi di lavorazione del romanzo, che verrebbe in questo modo – seppur molto parzialmente – aggiornato dall'autore secondo una delle tendenze allora attuali della letteratura. In ogni caso, l'indicazione degli anni dal 1952 al 1955 come quelli di composizione del testo, andrà dunque limitata alla sua stesura originaria. *Giovinezza di Andrea* si rivela dunque un prodotto che, nella biografia di Vigevani scrittore, si colloca alla stessa altezza cronologica di *Estate al lago*. La forma di narrazione «chiusa», parafrasando il giudizio di Romagnoli – praticata da Vigevani nel romanzo pubblicato da Sansoni e ripresa dalle proprie prime esperienze di scrittura letteraria – si conferma dunque, a tutti gli effetti, un aspetto della scrittura della sua maturità.

Un altro dato di interesse offerto da questi materiali d'archivio è la presenza, sulle bozze, di indicazioni – che nel loro complesso potrebbero corrispondere a un puntuale parere di lettura – manoscritte da Aldo Borlenghi (cfr. appendice 4, tabella 2). Il fatto che a lui Vigevani inviasse in lettura le proprie pagine – oltre a fornire notizie intorno a un aspetto del lavoro del poeta e studioso come “consulente” letterario – potrebbe testimoniare ancora la fedeltà e il continuo riconoscimento dello scrittore milanese nell'ambiente, e quindi nell'idea di letteratura, in cui si è formato negli anni precedenti alla guerra. La storia editoriale del romanzo¹¹ conferma dunque quanto si è fin qui osservato: emerge da questa circostanza l'immagine di Vigevani come di uno scrittore, ancora alla fine degli anni Cinquanta, saldamente legato al proprio originario retroterra culturale. Su

¹¹ Per completezza, occorre registrare anche il fatto che il carteggio tra l'autore e la casa editrice fornisce inoltre la testimonianza dell'invio, senza successo, di questo romanzo a due premi letterari; Vigevani li conquisterà negli anni successivi con altre opere: «Ho fatto spedire le copie di “Giovinezza di Andrea” al premio Veillon e le altre sei a Lei, per il Premio Bagutta. / Come al solito le intenzioni non corrispondono mai ai fatti» (Archivio Vigevani, Carteggi / Giorgio Luti / fasc. 149, Giorgio Luti a Alberto Vigevani, Firenze, 9 febbraio 1960, dattiloscritto, su carta intestata «Casa editrice Sansoni»).

questo carattere, che si potrebbe definire di inattualità, si sofferma Luigi Baldacci, parlando di una narrativa «lontana dalla tematica corrente»:

Vigevani non si presta al giuoco dei personaggi, ma si dedica tutto alla ricostruzione di uno solo: Andrea.

Possiamo domandarci a questo punto se il personaggio di Andrea abbia corso legale nel quadro della nostra narrativa; altri arriverebbe perfino a chiedersi se egli sia un eroe positivo. Il problema ci rinvia al fatto particolare della narrativa di Vigevani: lontana sì dalla tematica corrente e tutta immersa nel magma vivo delle origini sentimentali dell'uomo che è soprattutto, in quanto tale, un magma poetico. Un libro come questo è oggi un richiamo ai «diritti» del personaggio altrove troppo facilmente risolto nel dato ambientale, ed è così che Vigevani risponde a una questione fondamentale e tiene impegno alle sue responsabilità di narratore.¹²

Il critico giudica la narrativa di Vigevani come «immersa nel magma vivo delle origini sentimentali dell'uomo che è soprattutto, in quanto tale, un magma poetico», riconoscendo in questo modo, quasi alla lettera, l'intenzione dell'autore.¹³ Per questo motivo, secondo Baldacci, essa potrebbe avere il valore di un «richiamo ai “diritti” del personaggio». Rimane il fatto che questa idea di letteratura rimanda inevitabilmente a un contesto che potrebbe essere percepito come superato, tanto da far dubitare «se il personaggio di Andrea abbia corso legale nel quadro della nostra narrativa». Anche questo giudizio testimonia la problematicità della posizione di Vigevani nello spazio letterario di quegli anni; essa è, nel caso di *Giovinezza di Andrea*, in parte risolta per la sostanziale coerenza di fondo tra questo modello di letteratura, l'identità dell'editore Sansoni (dove Vigevani approda sotto responsabilità di Bonsanti), e, forse, l'orizzonte d'attesa del pubblico potenziale di un simile prodotto letterario.

Molto diverso si rivela, a un primo sguardo, il caso della pubblicazione di *Estate al lago*, uscito nel 1958 dalla casa editrice Feltrinelli. È nota l'identità della casa editrice fondata da Giangiacomo Feltrinelli come quella di un'esperienza con ragioni di militanza ideologica e politica, che comprende l'assunzione di un

¹² L. BALDACCII, *Sfiducia e amore*, cit.

¹³ Si è già citata la dichiarazione di Vigevani: «Io credo che l'uomo, profondamente, sia rimasto uguale da secoli; che i suoi affetti siano gli stessi oggi e, poniamo, nel Settecento. / È l'uomo epidermico che cambia, e questo è problema dei rotocalchi, da feuilleton, da letteratura minore. Problema della politica, anche. / Non credo assolutamente possa essere problema della poesia o della narrativa, che è poesia in prosa (quando lo è), creazione libera» (C. TOSCANI, *Incontro con Alberto Vigevani*, cit.).

compito di formazione «popolare».¹⁴ Per quanto tale progetto sia più evidentemente incarnato dalle collane saggistiche, si potrebbe comunque osservare, secondo Roberta Cesana, come anche «la produzione letteraria della casa editrice [...] fosse strettamente legata all'idea di editoria che Giangiacomo Feltrinelli stesso aveva, convinto che “da qui a dieci anni il panorama culturale italiano, il grado di civiltà del nostro Paese, dipenderà anche, e in larga misura, da cosa, anche nel campo della letteratura di consumo, gli italiani avranno letto”».¹⁵ A ciò si aggiungono le linee progettuali sulle quali è impostata la collana che ospita *Estate al lago*; il romanzo di Vigevani esce nella rinnovata «Universale Economica», precisamente nella serie «Scrittori d'oggi», dedicata alle «opere inedite di giovani narratori italiani spesse volte esordienti», che «potevano pubblicare la loro “opera prima” contando su tirature di migliaia di copie, su un prezzo di copertina economico, su una vasta promozione, una capillare distribuzione nelle librerie e in alcuni casi anche su traduzioni in altre lingue».¹⁶ Questi propositi sono espressi ancor più esplicitamente nei testi stampati sulle quarte di copertina degli stessi libri della collana:

L'Universale Economica Feltrinelli accanto ai classici della narrativa italiana e straniera intende far posto a voci nuove, attuali. Esce per questo la nuova serie, quella grigia: si chiama “Scrittori d'oggi” e presenta al nostro pubblico autori italiani contemporanei. È la prima volta che opere di giovani autori, non di rado alla loro prima esperienza letteraria, vengono presentate ad un pubblico vasto, popolare, con il criterio editoriale del basso prezzo e dell'alta tiratura.

La fisionomia della sede editoriale di *Estate al lago* presenta dunque, a vari livelli, diversi elementi che si presentano in contraddizione, o almeno poco accordati, con l'idea di letteratura e con le intenzioni autoriali alla base del romanzo. Ci sono innanzitutto ragioni politiche, che potrebbero rendere problematica la sua presenza – e, per estensione, della tipologia di narrativa praticata da Vigevani, della quale, come si è visto, *Estate al lago* rappresenta la messa a punto – nel contesto di un progetto di militanza come quello concepito da

¹⁴ Questo aggettivo, come ora si vedrà, ricorre nel catalogo dello stesso editore e nei paratesti dei suoi volumi.

¹⁵ R. CESANA, «Libri necessari». *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2010, p. 185.

¹⁶ Ivi, pp. 146-147.

Feltrinelli. In primo luogo, lo scrittore non intende fare carico di motivi di carattere politico alla propria letteratura; questa neppure dipende, nella maggior parte dei casi (in particolare nell'assorta e poetica contemplazione di *Estate al lago*), da ragioni diverse rispetto alla nota trasfigurazione letteraria del vissuto personale e autobiografico dell'autore. In secondo luogo, e al di là della presenza o meno nelle pagine del romanzo di elementi relativi a una qualche forma di militanza, l'immaginario di cui *Estate al lago* è portatore (come si è indicato, sulla scorta delle osservazioni di Marco Forti e di Sergio Romagnoli) è del tutto riconducibile alla sfera alto-borghese. Per quanto tale dimensione non sia il primo oggetto della narrazione, ma piuttosto emerga sullo sfondo della vicenda intima del protagonista Giacomo, sembra in ogni caso difficile conciliare questa caratteristica del romanzo con l'indirizzo di militanza comunista della casa editrice.¹⁷ A questo proposito, in assenza di documenti che svelino la modalità di ingresso dell'opera di Vigevani in Feltrinelli,¹⁸ è possibile formulare solo alcune ipotesi. Nonostante il romanzo sia pubblicato nella serie «Scrittori d'oggi», diretta proprio a partire dal 1958 da Marcello Venturi, nella sua selezione potrebbe avere avuto un ruolo Giorgio Bassani, il quale, come si vedrà, nello svolgimento del proprio lavoro editoriale non applica quello politico come primo criterio di scelta dei testi da pubblicare.¹⁹ Non si potrebbe in realtà neppure escludere, tra le spiegazioni possibili, quella di una non assoluta rigidità nei criteri di selezione dei testi da parte della casa editrice; questa, ancora nella fase iniziale delle sue attività, potrebbe aver applicato un filtro a maglie abbastanza larghe (almeno in rapporto ai principi di militanza ispiratori delle collane) nella selezione dei testi da pubblicare, in cerca di qualche titolo di buon successo.

Estate al lago, in effetti, ottiene un successo almeno discreto, se è fatto oggetto di ristampa e poi, nel 1967, di una nuova edizione, con testo rivisto dall'autore. Riflettendo su tale fortuna, occorre tenere in considerazione il fatto che nel caso di

¹⁷ Si usa quest'espressione per indicare genericamente l'orientamento politico di Giangiacomo Feltrinelli e della sua casa editrice, pur tenendo presente il fatto che proprio nel 1958 arrivano all'apice i contrasti tra l'editore e il Partito Comunista, in conseguenza della pubblicazione, nel 1957, di *Il dottor Zivago*; i dissapori culminano, come noto, con il mancato rinnovo della tessera del PC da parte di Feltrinelli (cfr. *ivi*, pp. 243-246).

¹⁸ Mancano, nell'Archivio Vigevani, le carte relative alla presa di contatto dello scrittore con l'editore milanese; attualmente, esistono inoltre difficoltà nella consultazione dell'archivio della casa editrice (che è in fase di riordino).

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 256.

Vigevani – pur nel contesto dei profondi cambiamenti che interessano il sistema di produzione e ricezione letterario nel corso degli anni, fino ad oggi – non viene del tutto a mancare una circolazione delle sue opere per certi versi cenacolare, interna a un ambiente elettivo, caratterizzato dalla condivisione di gusto e di immaginario.²⁰ È però un dato di fatto che, dalla fine degli anni Cinquanta, la sua narrativa trova udienza anche presso un pubblico generalmente più ampio: se non a quello «popolare», la sua fruizione si allarga a un gruppo di lettori diverso, ad esempio, da quello delle edizioni Parenti, attorno al cui marchio si riconoscevano in circolo letterati e lettori. Si potrebbe dunque spostare l'accento della riflessione dal piano dei motivi della pubblicazione di *Estate al lago* nel contesto del progetto editoriale militante di Feltrinelli, a quello – più inerente al fatto letterario – della modalità della ricezione presso un pubblico diverso da quello di elezione, come quello dei lettori dell'«Universale Economica».

Come si è anticipato, il punto di forza dichiarato della serie «Scrittori d'oggi», è quello di puntare su «tirature di migliaia di copie», destinate a «un pubblico vasto, popolare». Il quale, apparentemente, potrebbe trovare pochi punti di contatto con un romanzo per certi versi autoriferito come *Estate al lago*, le cui ragioni stanno tutte nella nota «fantastica biografia del vissuto» dello scrittore. La scrittura letteraria di Vigevani appare in sostanza – anche per quanto emerge dalle dichiarazioni dello scrittore – un'attività scarsamente relazionale, se non all'interno del proprio circolo d'elezione. Si potrebbe, di fronte a tale problematica, prendere in considerazione la chiave di lettura che l'editore propone per questo romanzo, e che è contenuta nel testo dei risvolti della copertina del libro:

Uno studioso francese ha scritto recentemente che il momento del passaggio dall'infanzia all'età d'uomo è il “punto critico” di gran parte dei romanzi psicologici e di costume italiani. L'osservazione è tanto più vera in questi ultimi anni in cui la crisi della pubertà pare essere rimasta l'ultimo baluardo del romanzo psicologico in Italia. Eppure, al fondo di questo estremo psicologismo, è facile spesso ritrovare una preoccupazione moralistica: la crisi tra infanzia e virilità di frequente è avvertita come un punto di frattura tra due mondi socialmente opposti, tra due diverse

²⁰ Potrebbero essere testimonianze di questo fenomeno le riunioni e i convegni organizzati e partecipati, ad esempio, da colleghi librai antiquari e da bibliofili, per ricordare l'opera e la figura dello scrittore.

concezioni del mondo morale. Nessun moralismo, invece, in questo *Estate al lago* di Alberto Vigevani. Vigevani – uno scrittore che già due impegnative prove (*Erba d'infanzia*, e *La fidanzata*) hanno fatto esperto dei suoi mezzi di narratore – ha tracciato la cronaca sentimentale di una stagione di vacanza vista con gli occhi di un fanciullo: uno studio attento, vigilato, scritto in una lindura e con una precisione che sono inconsueti a molte prove letterarie recenti.

Il redattore del testo, probabilmente Marcello Venturi,²¹ registra nella scrittura di Vigevani l'assenza di una presa in considerazione o di una critica dei valori, degli interessi umani e della condotta dei personaggi. Occorre ribadire che questo atteggiamento autoriale non dipenderebbe tanto da una volontà di astenersi da censure e giudizi, quanto piuttosto dal fatto che il romanzo (come è emerso dal confronto con l'*Agostino* moraviano) non ha in sé motivi di una possibile tensione problematica né a livello contenutistico, né a quello del punto di vista con cui la voce narrante si pone rispetto alla realtà della storia.²² Si è visto come tale atteggiamento di fondo di questa «cronaca sentimentale» emerga, con particolare chiarezza, nella modalità di rappresentazione della società borghese che fa da sfondo alla vicenda di Giacomo, e alla quale pure il testo del risvolto fa riferimento:

In questa cronaca, già i particolari del quadro hanno un rilievo e una importanza essenziali: il luogo della vacanza sono le rive del lago, le ville eleganti e un po' vecchiotte, le spiagge tiepide e poco frequentate in una atmosfera da villeggiature internazionali. Anche i personaggi appartengono a un mondo borghesemente soffuso e pallido: la ragazza di servizio, la madre chiusa nella sua camera, il padre tenero e burbero e soprattutto sempre lontano, fratelli e sorelle con il gentile codazzo degli amici, la signora inglese con il figlioletto gracile e malaticcio.

²¹ Cfr. R. CESANA, «*Libri necessari*», cit., p. 167.

²² Nel caso di Vigevani, come si è visto, non vale in sostanza la dinamica descritta da Luigi Baldacci: «l'atteggiamento critico dello scrittore sta proprio in questo: che egli si salva, ritrovandosi, nella misura in cui, dal di fuori, prende atto dell'alienazione alla quale è esposto il proprio personaggio». Vigevani non si pone «al di fuori», e dalla sua posizione non c'è possibilità di critica. Sembra inoltre interessante rilevare che secondo Baldacci, uno dei più assidui lettori e critici di Vigevani, la via di una critica come quella qui descritta sembra la migliore che uno scrittore possa percorrere: «L'assunzione del ceto medio nella narrativa secondo la direzione che ora si è indicata [*quella degli Indifferenti di Moravia, secondo la lettura di Lukács*], costituisce, è inutile dirlo, il risultato più positivo al quale uno scrittore possa pervenire, restando inteso che al raggiungimento di tale risultato lo strumento stilistico, la forma espressiva, può variare su quella base di pluralità di esperienze artistiche che abbiamo riconosciuta caratteristica della nostra società, sicché nella "forma" che egli istituisce, lo scrittore si riconosce e pone rimedio al processo di alienazione nel quale è coinvolto» (L. BALDACCÌ, *Il ceto medio nella narrativa di questi ultimi tempi*, in ID., *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1963, p. 366; questo testo è una versione ridotta di quello pubblicato su «*Problemi del socialismo*» nel dicembre 1960).

Venturi sottolinea infine la centralità della vicenda interiore di Giacomo e dei suoi sviluppi.

Ma tutta l'attenzione del narratore è centrata sull'intera evoluzione di quello che è al principio della storia un ragazzo grasso, pigro, ottuso e che ritroviamo alla fine come affilato, affinato da un'indimenticabile – e solo sofferta – avventura d'amore. Come se un sottile dolore squarciasse le fitte cortine dell'ottusità infantile e svelasse un complicato intreccio e contrasto di sentimenti.²³

Queste parole descrivono il nodo cruciale del romanzo, che è il passaggio del protagonista dall'infanzia all'adolescenza. Proprio qui, si nota uno scarto tra l'autocommento di Vigevani al proprio romanzo, che si è precedentemente citato, e questo testo. Dalle parole dello scrittore emerge l'assoluta predominanza della componente autobiografica alla base del racconto («*Estate al lago* è autobiografia pura e semplice»),²⁴ della quale il romanzo è la trasfigurazione letteraria, secondo il noto procedimento della scrittura di Vigevani; le ragioni del testo stanno dunque tutte nell'atmosfera di contemplazione poetica, e nella rievocazione assorta, sentimentale, e in una certa misura venata di una lieve nostalgia. Anche per questo motivo, si è indicato come possibile orizzonte di elezione per questa tipologia di narrativa quello di uno spazio, se non privato, almeno individuato dalla condivisione di tale immaginario (secondo il principio del "circolo chiuso", in cui rimane vitale l'allusione, presente nel testo a tutti i livelli, a un preciso patrimonio memoriale e valoriale). La pubblicazione del romanzo nell'«Universale Economica» implica almeno uno scarto da un simile orizzonte. L'ultima parte del testo del risvolto sembra indicare la possibilità di leggere il romanzo come una storia di formazione, secondo una chiave esistenziale che rimanda a sentimenti e dinamiche interiori, se non universali, almeno riferibili a un paradigma più largamente condiviso. A ciò si aggiunge l'accento posto sull'«indimenticabile – e

²³ Le citazioni sono tratte dal testo stampato sui risvolti della copertina di: A. VIGEVANI, *Estate al lago*, cit.

²⁴ G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.

solo sofferta – avventura d’amore».²⁵ Si potrebbe dunque ipotizzare che la fruizione del romanzo secondo una chiave di lettura esistenziale, o almeno legata a una più generale e condivisa sfera sentimentale, sia la modalità attraverso cui una narrazione tanto autoriferita come quella di *Estate al lago* potrebbe avere corso, trovando motivo di interesse,²⁶ presso un pubblico alternativo a quello d’elezione.

Ciò potrebbe dunque spiegare la modalità di accesso dei lettori soprattutto al livello contenutistico di un romanzo come *Estate al lago*; ma non scontata sarebbe, anche, la loro disponibilità verso gli aspetti formali della narrativa dello scrittore milanese. Al di là dell’effettivo raggiungimento o meno di un pubblico «vasto, popolare» da parte del libro di Vigevani, la sua circolazione si svolge in ogni caso presso lettori tendenzialmente esclusi dai circuiti della letterarietà nei quali egli era inserito negli anni della sua formazione letteraria, e soprattutto presso i quali avrebbe colto, come si è visto, la possibilità di praticare una scrittura in prosa secondo precise ragioni di stile e di gusto. La spiccata connotazione in senso letterario della narrativa di Vigevani non presuppone in realtà il ricorso alla sperimentazione o l’adozione di forme di difficile accesso, e

²⁵ Ciò, come si è visto, non è del tutto in contraddizione con le ragioni di una parte della letteratura di Vigevani: «ora, realmente, intendiamoci bene, io credo di entrare nella realtà di tutti quando parlo di me, perché io credo che l’esperienza obiettiva sia il risultato di una profonda esperienza soggettiva; cioè ognuno può portare a tutti ciò che ha sentito profondamente per sé, quindi non è che non sia obiettiva l’esperienza autobiografica, è un termine di comodo che io adopero con lei per distinguere» (*Ibidem*). Rimane però il fatto che Vigevani stesso distingue, come noto, quella linea della sua produzione con cui cerca di «entrare nella realtà di tutti» da quella fondata su basi più propriamente autobiografiche, e di cui *Estate al lago* è l’esempio principale.

²⁶ La chiave di lettura offerta dall’editore potrebbe, più o meno deliberatamente, sopperire alla (dichiarata) scarsa attenzione da parte di Vigevani agli aspetti relazionali della propria attività letteraria, mettendone in luce un possibile motivo di interesse per il pubblico. «“Interessare” [...] significa essenzialmente due cose. In primo luogo, significa coinvolgere, rendere partecipe (interesse, latinamente), mettere in mezzo: far sì che l’altro “si interessi”, cioè accetti le regole del gioco e vi prenda parte, collaborando alla sua realizzazione. È questo il fondamento del patto narrativo. Una volta attratto nell’orbita della finzione, il lettore sarà disposto a provare diletto, commozione, ammirazione, meraviglia, e quanti altri effetti l’opera risulterà in grado di suscitare in lui; prenderà sul serio le affermazioni, i sentimenti, i ragionamenti, le emozioni, le convinzioni, le parole attribuite al narratore e ai personaggi: si disporrà a dividerle, a riviverle, a discuterle come realtà vere e importanti. E si accosterà alle situazioni e ai destini evocati dall’opera, ora contemplandoli da lontano, ora avvicinandosi ad essi fino a identificarvisi, in una complessa dialettica di partecipazione immaginativa e di straniamento autocosciente – *bref*, acconsentirà ad immergersi nel mondo creato dal discorso, giocando con le cose e con le maschere che l’alacre maschera dell’autore gli avrà offerto via via. / Ma questo è solo il primo aspetto. Non basta accattivarsi l’attenzione del lettore, al punto di ottenere che egli accetti di far parte del mondo dell’opera: occorre altresì che l’opera entri a far parte del mondo del lettore: che il lettore, in qualche modo, se la appropri» (MARIO BARENGHI, *L’autorità dell’autore*, Milano, Edizioni Unicopli, 2000, pp. 140-141). Su questo aspetto, cfr. anche GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - il Saggiatore, 2008, pp. 24-29.

non rappresenta dunque ostacolo alla possibilità di una fruizione da parte di un pubblico almeno mediamente ampio; questo attributo di letterarietà è però legato, come si è visto, a un modello stilistico e di gusto in voga tra gli anni Trenta e Quaranta. Si potrebbero avanzare dunque alcune osservazioni intorno ai motivi e alle modalità con cui, dalla fine degli anni Cinquanta, un pubblico più vasto, come quello della collana (e più in generale dei lettori che dalla pubblicazione di questo romanzo in poi seguono lo scrittore, garantendogli a lungo uno spazio nel sistema letterario) aderisce a quel gusto, o almeno stabilisce un contatto con esso, e per questa via con quell'immaginario, a cui la prosa dello scrittore è improntata.

A un primo livello della riflessione, una risposta potrebbe emergere dalla fisionomia del contesto in cui avviene l'offerta al pubblico delle opere di Vigevani, alle fine degli anni Cinquanta.

L'oscillare delle tendenze, il premiare autori vecchi e autori nuovi, autori impegnati e elzeviristi, non può che essere commentato se non ricorrendo alla spiegazione che già alla fine degli anni quaranta si era ricostruita quella società letteraria slegata dalla realtà e tutto sommato ancora fuori da una visione "industriale" della cultura (per cui ogni dimensione spaziale e temporale è tutta all'interno del gioco delle lettere), così come tradizionalmente si era formata. Ed è questa, di nuovo, una conferma che gli entusiasmi e le speranze resistenziali erano durati poco, e che con l'inizio degli anni cinquanta il volto della cultura italiana è di nuovo trasformato, questa volta secondo modelli consueti e tradizionali.²⁷

La sostanziale sopravvivenza di un modello di letteratura come quella a cui Vigevani fa riferimento, si registra dunque nel dopoguerra, venuto progressivamente meno l'interesse collettivo per la parole d'ordine dell'impegno.²⁸ Il fenomeno prosegue negli anni successivi, pur mutando e interessando ora i canali industriali della produzione libraria. Ad esempio, scorrendo l'elenco degli autori che Gian Carlo Ferretti cita tra quelli pubblicati nei «Narratori italiani» di Mondadori²⁹ si notano i nomi di Alba de Céspedes, Ignazio

²⁷ A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, cit., p. 32.

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 68-72.

²⁹ Per questa collana, il fatto di comprendere «scrittori più o meno definiti e affermati a livello di critica e di pubblico, con alcune presenze di grande autorevolezza» è allo stesso tempo un punto di forza e di «debolezza per il pericolo, che in certi casi è già una realtà, di caratterizzarsi sempre più come collana di vecchie glorie mondadoriane o comunque di autori istituzionali (tra novità e riedizioni), alcuni dei quali avviati a un calo di creatività o di produttività o di immagine» (G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 138).

Silone, Gianna Manzini, Riccardo Bacchelli, i quali, in diversi modi e in diversa misura, hanno a che fare con il clima nel quale Vigevani è maturato come letterato e come scrittore; a questi si aggiungano il nome di Moravia («autore Bompiani *di punta*») e la ripubblicazione di opere di Pratolini e dello stesso Bilenchi.³⁰ Ciò accade in particolare nel caso degli editori maggiori, i quali «avranno buon gioco nel riportare la loro produzione nel solco della tradizione».³¹ Alla fine degli anni Cinquanta, la proposta al pubblico di una forma narrativa come quella di *Estate al lago* potrebbe per certi versi aver tratto vantaggio da simili dinamiche, trovando attualità nel contesto della rinnovata fortuna (ora presso una più ampia fascia di lettori) per le «pagine più “intime”, più “liriche”, più slegate dalla storia».³²

Il modello di romanzo di Vigevani risponde, inoltre, alle note ragioni di gusto, e all'idea della ricercatezza per certi versi esclusiva. Anche su questi aspetti occorre verificare la modalità con cui la sua narrativa può stabilire un rapporto con il pubblico. A proposito dell'immagine che connota di questa letteratura, già sulla soglia rappresentata dalla veste materiale del libro si potrebbero, infatti, scorgere i primi elementi di problematicità. Il volume della prima edizione di *Estate al lago* è materialmente essenziale e di formato tascabile, secondo la norma e i criteri di economicità dell'«Universale Economica». I giudizi, a questo proposito, non sono univoci. Da un lato, Umberto Limentani si congratula con Vigevani anche dell'aspetto materiale del suo libro.

Caro Alberto,

mi è giunto ieri – gradita sorpresa – la tua *Estate al lago*. Ti sono riconoscentissimo per l'affettuoso pensiero, e al tempo stesso ne sono onorato. La veste editoriale mi piace; fa pensare ai 'Penguins' o almeno dà la stessa impressione di “grande tiratura”; ma è più di buon gusto.³³

Lo studioso e critico coglie come evidente il dato dell'«impressione di “grande tiratura”», specificando però come il volume appaia «più di buon gusto», lodando

³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 143-144.

³¹ A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, cit., p. 18.

³² Alberto Cadioli sottolinea questi attributi del materiale narrativo su cui Bassani, alla fine degli anni Cinquanta, torna a lavorare per dare alle stampe, nel 1962, *Il giardino dei Finzi-Contini*; anche questa operazione si inserisce nel «contesto di crisi dei valori collettivi» (*ivi*, p. 96). Si vedrà come Vigevani entrerà, negli anni successivi, in rapporto diretto con lo stesso Bassani, che svolge il proprio lavoro editoriale presso Feltrinelli.

³³ Archivio Vigevani, Carteggi / Umberto Limentani / fasc. 143, Umberto Limentani a Alberto Vigevani, Cambridge, 14 giugno 1958, manoscritto.

implicitamente il lavoro grafico di Albe Steiner. Limentani mostra in ogni caso di ricavarne l'impressione di un prodotto della moderna industria editoriale, e di ampia circolazione. È forse proprio questo aspetto a non convincere pienamente Geno Pampaloni, che recensisce il romanzo; egli lo indica come il «libretto che l'editore Feltrinelli ha, forse troppo modestamente, pubblicato nella Universale Economica». Poco oltre, nel suo articolo, il critico afferma che:

La sua bottega raffinata di libraio antiquario, posta nel cuore della vecchia Milano e conservata con cura in tutto il suo sapore ottocentesco, illuminato, d'aristocrazia liberale, appare immediatamente a chi ha occasione di capitarvi come una cornice di decoro che segna i limiti, almeno sociologici, della narrativa che esce da quello scrittoio.

Si potrebbe ipotizzare che la perplessità di Pampaloni, a proposito della sede editoriale di *Estate al lago*, abbia a che fare proprio con la sua natura di romanzo che ha i suoi limiti, «almeno sociologici», in una «cornice di decoro» come quella della «raffinata libreria di libraio antiquario», dal sapore di un'«aristocrazia liberale».³⁴ Per una letteratura che ha le sue ragioni in una simile idea di gusto e di raffinatezza, i volumi economici di una collana «popolare» non sembrerebbero la sede elettiva.

Anche questo aspetto del problema si potrebbe inserire nelle più ampie dinamiche che interessano il sistema editoriale nel dopoguerra. Gli studi hanno messo in luce che dalla seconda metà degli anni Cinquanta, in conseguenza di un più diffuso benessere nella società italiana, si assiste, pur con alcune incertezze, a un allargamento del mercato librario. Si osserva in particolare un più ampio accesso ai consumi librari da parte dei ceti medi, favoriti dalla congiuntura economica.

³⁴ È inoltre significativo che, dopo aver descritto in questi termini l'atmosfera del racconto, Pampaloni riconduca il discorso alla sfera sociale di appartenenza dello scrittore, che sempre più appare come un fattore decisivo per la natura della sua narrativa: «Con "Estate al lago" Vigevani non abbandona il suo mondo: e, anzi, vi si immerge ancora di più: la villeggiatura della famiglia di un magistrato, le quiete ville sulle rive del lago di Como, l'agio borghese, senza sussulti, del periodo tra le due guerre. Ma diremmo che Vigevani questa volta va così in profondità in quel suo mondo di affetti e di immagini, che quella cornice di decoro che segnava i suoi limiti perde di peso e d'ingombro, e ne rimane quasi soltanto il piacevole riverbero» (G. PAMPALONI, *Un delicato racconto d'infanzia*, cit.).

Se il tradizionale lettore era da ricercarsi soprattutto nella borghesia e in alcuni gruppi di piccola borghesia, quelli socialmente più elevati, l'incremento numerico di quest'area ha portato ad un allargamento dei mercati che in essa trovavano consumatori privilegiati. Del resto è facilmente individuabile anche per altri settori il fatto che i gruppi sociali inferiori tendono a prendere come modello quelli superiori, e tanto più, naturalmente, quando le loro possibilità economiche rendono più facile mutare i comportamenti verso lo status symbol cui aspiravano.³⁵

La tendenza riguarda in particolare il settore della produzione narrativa che a livello stilistico è connotata nel senso di un'idea di letterarietà non sperimentale o impervia, ma piuttosto tradizionale e condivisa. Nei primi anni Sessanta infatti, quando questo fenomeno si mostra con più visibilità, si osserva questo fenomeno:

Il mercato «delle classi medie», che nella cultura vogliono avere un consumo simile a quello delle classi più alte, trova in Cassola e Bassani due autori che rispondono alle esigenze, per così dire, «ideologiche» e soprattutto stilistiche, dei nuovi lettori.³⁶

Anche il romanzo di Vigevani (*Estate al lago* in particolare) potrebbe essersi inserito, con qualche anno di anticipo, in una simile dinamica, beneficiando delle circostanze che preparano l'affermazione del «*best seller* all'italiana»:

Un romanzo, in sostanza, di impianto prenovecentesco, ottenuto spesso dalla dilatazione più o meno programmatica di piccoli nuclei narrativi (i racconti, sempre mal tollerati dall'industria culturale), recuperato da periodiche crisi ed eclissi, «attualizzato» con riferimenti o allusioni alla storia recente, «rinfrescato» con «bagni sociologici» nella realtà contingente, complicato da scandagli familiari e privati, «restaurato» alle aure della prosa poetico-consolatoria, della prosa d'arte, dell'idillio autosufficiente e di altre esperienze novecentesche ritardate. Quello che all'inizio degli anni sessanta Calvino definiva il «corso elegiaco-moderato-sociologico» del romanzo italiano dentro «una società troppo presto soddisfatta», e che si verrà fissando successivamente in quel prodotto di tenue problematicità à la page e di leggibilità blasonata.³⁷

³⁵ Questa dinamica riguarda direttamente il consumo librario: «Non è un caso che nello stesso periodo ci sia un incremento anche delle spese degli spettacoli, in particolare del cinema. L'acquisto del libro (e in questo senso non necessariamente la sua lettura), può contribuire a soddisfare questo desiderio, per l'«aura» culturale che ha sempre (soprattutto in Italia dove per troppo tempo la cultura egemone è stata quella dell'idealismo) accompagnato ogni forma culturale, in particolare umanistica» (A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, cit., pp. 62-63).

³⁶ Ivi, p. 102.

³⁷ G. C. FERRETTI, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Roma - Bari, Laterza, 1983, pp. 20-21. Le parole di Calvino sono tratte da: I. CALVINO, *Prefazione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit.

Tra le caratteristiche che Ferretti riconosce in questi prodotti – che hanno successo presso il pubblico medio –, alcune corrispondono a quelle del modello di narrativa che Vigevani, autonomamente, pratica sin dai suoi esordi. Potrebbe dunque derivare da queste dinamiche culturali e sociali la possibilità, per la sua letteratura, di trovare udienza presso un pubblico diverso rispetto a quello d'elezione: lettori che scorgono nell'immagine di letterarietà della sua narrativa gli attributi di quella tipologia di «romanzo di prestigio»,³⁸ con un'«aura», della quale si vorrebbe godere. Per certi versi, infatti, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, anche la figura di Vigevani sarà connotata da un «prestigio intellettuale»³⁹ (quello del raffinato depositario della memoria milanese) che rappresenterà la sua cifra identitaria all'interno del sistema letterario fino agli ultimi decenni del secolo, e ancora negli anni più recenti. In questo modo, dunque, le forme della narrativa di Vigevani potrebbero aver avuto corso nel panorama letterario italiano della fine degli anni Cinquanta.

Infine, si potrebbe riflettere ancora su tali problematiche da una prospettiva maggiormente legata agli aspetti sociali del rapporto che Vigevani stabilisce con i lettori. Si è visto che, secondo Forti, le sue narrazioni sarebbero condotte da un punto di vista «percettivo osservatore di una borghesia “liberale” e “professionale”» ebraica e milanese, e che è «portaparola» di tale immaginario e sistema valoriale.⁴⁰ Inoltre, l'analisi di Romagnoli ha messo in luce, nella lingua di Vigevani, un «culto rigoroso del lessico» che è proprio di tale gruppo sociale e del suo gusto, con il risultato di conferire alle pagine un tono «evocativo e nostalgico».⁴¹ Ancora al fenomeno di un bisogno di prestigio, di aspirazione a uno *status symbol*, parafrasando le parole di Alberto Cadioli, si potrebbe ricondurre, nel caso specifico di Vigevani, l'adesione al suo immaginario, al suo sistema di valori, e al suo linguaggio alto-borghesi da parte di un pubblico di diversa estrazione.

Si baserebbe dunque su questi equilibri la possibilità della collocazione di un romanzo come *Estate al lago* all'interno dell'«Universale Economica», e

³⁸ Ivi, p. 20.

³⁹ Ivi, p. 17.

⁴⁰ Cfr. M. FORTI, *Dediche e «flashes» per Alberto Vigevani*, cit., p. 292.

⁴¹ Cfr. S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., p. 985.

soprattutto dell'almeno discreto successo raccolto da tale iniziativa. Tali equilibri si rivelano presto instabili: si vedranno, nei casi di *Le foglie di San Siro* e poi di *L'invenzione*, le difficoltà che la narrativa di Vigevani incontrerà nell'ottenere di nuovo spazio nel progetto editoriale della Feltrinelli. Intanto, ciò non accade nel caso di *La reputazione*, in cui però lo scrittore percorre una via almeno in parte diversa da quella in cui si inseriscono i romanzi precedenti.

2. La reputazione: un Vigevani "da Feltrinelli"?

La reputazione, pubblicato nel 1961, segna una parziale deviazione dalla linea maestra della produzione narrativa di Vigevani. Il romanzo conferma, a livello formale, le caratteristiche note dello scrittore; in questo caso, però, egli abbandona la consueta materia autobiografica, e assume come oggetto della propria scrittura la storia di un giovane emiliano, Ennio, emigrato in Svizzera per svolgere il lavoro di cameriere.⁴² Quella raccontata nel romanzo è una storia con una trama di fatti in progressione: in quest'opera Vigevani dimostra più che altrove una

⁴² Ennio abbandona il proprio paese della provincia di Reggio Emilia per recarsi, dopo un soggiorno milanese, in Svizzera, a Sion; qui Ennio è impiegato come cameriere in un albergo, per la stagione estiva. A muovere il protagonista, oltre alle ragioni della ricerca di un migliore agio economico, è anche, e soprattutto, il desiderio di affrancarsi dalla condizione di contadino, per la quale Ennio si percepisce inferiore agli occhi altrui. Per questo, nei primi mesi di lavoro oltre confine, Ennio sente il peso della propria identità di immigrato, rappresentata quasi emblematicamente, per lui e i colleghi italiani, dalla difficoltà ad intrecciare una qualche relazione con ragazze svizzere. Il compaesano Mario, in particolare, registra queste differenze, e le sistematizza in un personale quadro teorico. Egli sottolinea il disprezzo che gli svizzeri mostrano verso i lavoratori italiani; i quali però, a suo giudizio, hanno il dovere di distinguersi e di mantenere intatta la propria «reputazione»: la parola che dà il titolo al romanzo. Nonostante tale condizione, Ennio riesce faticosamente a intrecciare una relazione con Cécile, una ragazza svizzera impiegata nell'amministrazione dello stesso albergo dove egli lavora. La morte della madre, costringe Ennio a rientrare per un periodo in Italia. Si sente ormai estraneo nel proprio paese natale, come se l'esperienza maturata l'avesse in parte allontanato dalla propria umile condizione, pur non avendogli ancora permesso di percepirsi su un piano di parità con Cécile. Ennio vive infatti la loro relazione con un senso di inferiorità. Finita la stagione, Cécile si sposta a Montana, dove sogna di aprire un albergo in proprio; la relazione sembra interrotta, ma Ennio ottiene un impiego nella stessa località, e la relazione prosegue, trasformandosi in una storia d'amore. Cécile si scopre incinta: come se il matrimonio con Ennio fosse impensabile, decide di interrompere la gravidanza. Ennio, in un primo tempo, assiste alla situazione con impotenza; poi convince Cécile a sposarlo, e infine a partorire. Solo in questo frangente Ennio si sente considerato da Cécile completamente come un uomo, e più rispettato in generale. Solo il padre di lei continua a fargli pesare la condizione di immigrato. Prima del matrimonio, Ennio convince Cécile ad accompagnarlo in un giro in motocicletta. Cadono, e Cécile perde il bambino. Ella stabilisce allora di troncare la relazione: realizzerà i suoi sogni con un altro uomo, svizzero. Ennio ritorna in Italia, deluso, pensando di unirsi a Antonia, una ragazza del paese sua antica amante, e di rientrare in questo modo la sua originaria condizione, dalla quale non ha saputo affrancarsi.

disponibilità alla narrazione, come si osserva, ad esempio, nella scena della caduta dalla motocicletta di Ennio e Cécile.

Cécile finì per lasciarsi trascinare e si strinse con le mani al suo petto mettendosi a cavalcioni della sella posteriore. Ennio partì lentamente, lavorando di tacco e punta sulla messa in moto, trattenendo il respiro per evitare la minima scossa: il motore ubbidiva, docile anche nei suoi ruggiti. Si sentiva felice come quel giorno che aveva lasciato **; il sole splendeva sui campi di neve che scendevano morbidamente verso la valle oltre la quale, sotto le vette lontane, luccicavano i grandi ghiacciai. Lo trasportava un sentimento di leggerezza e anche di potenza, con la sua donna stretta dietro. Era un cavaliere su un indomito cavallo e il sole brillava intorno, occhieggiando tra le cime fitte dei pini, sui vetri degli *châlets*: nessuno avrebbe mai creduto alle calunnie di un Otello... Forse la gente gente sul marciapiede si voltava a guardarli e lo invidiava ma lui non si distraeva, stava bene attento. Per superare un trattore diede un'accelerata. Udì che Cécile urlava qualcosa, non capì. Era una curva stretta, e la pesante macchina americana che occupava quasi tutta la strada si presentò all'improvviso. Dovette frenare, la moto sbandò: mise il piede a terra per proteggere Cécile ma scivolò su del ghiaccio, al confine del prato colla strada.⁴³

L'intenzione dello scrittore di praticare una più robusta narrazione, potrebbe essere connessa al progetto originario di scrivere un soggetto cinematografico: forse con questa idea, infatti, Vigevani ha iniziato la composizione del testo poi divenuto *L'invenzione*. Lo rivelano le carte d'archivio: i materiali conservati, relativi alla stesura di quello che viene pubblicato come un romanzo nel 1961, risalgono fino al 1959. Il primo risultato organico dal lavoro dello scrittore è rappresentato da una redazione del testo dattiloscritta, su carte rilegate in fascicolo,⁴⁴ sulla prima carta, accanto al nome, all'indirizzo dello scrittore e alla data («marzo 1959») compare il titolo *L'orologio svizzero* con l'indicazione «Soggetto cinematografico». Una conferma di questa intenzione di Vigevani è reperibile nel suo carteggio con Mario Seranderei (esperto di montaggio cinematografico che, tra l'altro, aveva lavorato con Luchino Visconti per *La terra*

⁴³ A. VIGEVANI, *La reputazione*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 103.

⁴⁴ Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / *La reputazione* / «L'orologio svizzero. Soggetto cinematografico», fasc. 22.

trema), in una lettera datata 10 febbraio 1960.⁴⁵ Nello stesso anno, lo scrittore lavora ancora sul testo, probabilmente già in funzione della pubblicazione libraria.⁴⁶

Queste notizie attorno all'origine del testo di *La reputazione* potrebbero dunque spiegare almeno in parte le ragioni della maggiore apertura alla narrazione che lo caratterizza. Nello stesso brano di romanzo che si è ora citato, è però visibile anche la nota tendenza dello scrittore ad arricchire il testo con immagini descrittive dal tono lirico; altrettanto evidente è, ancora una volta, la prassi di porre particolarmente in rilievo i pensieri, l'immaginazione e i dati intimi dell'interiorità dei personaggi, che si affacciano nel testo persino rappresentati in stile indiretto libero: «Forse la gente sul marciapiede si voltava a guardarli e lo invidiava ma lui non si distraeva, stava bene attento». La tipologia di narrazione scelta da Vigevani per *La reputazione* è, per questi motivi, affine a quella già praticata nei casi di *I compagni di settembre* e dei testi pubblicati sull'«Avanti!»

⁴⁵ «Per quanto riguarda il suo racconto, io non credo che si possa depositare il racconto stesso, a meno forse di non ricorrere in certo qual modo ad una specie di trucco e cioè di togliere la copertina e di metterne una posticcia con l'indicazione "soggetto cinematografico". Questo la proteggerebbe dai... ladri, ma resterebbe sempre il problema di avere un sunto chiaro per il poco colto lettore cinematografaro. E allora...» (Archivio Vigevani, Carteggi / Mario Seranderei, fasc. 235, Mario Seranderei a Alberto Vigevani, Roma, 10 febbraio 1960, dattiloscritto).

⁴⁶ Non ci sono documenti che diano conto del passaggio dall'idea di comporre un soggetto cinematografico a quella di fare di questo testo un romanzo. Non è neppure possibile sapere se le due soluzioni fossero o meno in rapporto di alternativa. Infatti Seranderei, ancora nel giugno del 1961, dopo che il testo era stato stampato per conto di Feltrinelli, scrive a Vigevani sulla possibilità di farne un film: «Caro Vigevani, / scusi il ritardo con cui rispondo al suo gentile invio della Reputazione. Devo dirle che, però, non ho perduto tempo. / Ho letto il lungo racconto che trovo molto bello, vivo, asciutto, originale e stilisticamente raffinato ed oltre ad apprezzarlo letterariamente trovo che ci sarebbe la stoffa per un bel film moderno. In mancanza di un trattamento vero e proprio = che io le consiglierei di fare = l'ho dato in lettura all'avv. Mazzei della Julia film, la società che ha prodotto "Il mondo di notte", e al dott. Borgdogni direttore di produzione della Titanus. Borgdogni dovrebbe poi farlo leggere a Silvio Clementelli capo della produzione Titanus. Vedremo le reazioni per poi continuare il lavoro di penetrazione cinematografica in altre direzioni. / Mi riprometto di tenerla informata e intanto le mando insieme ai miei complimenti i più cordiali auguri. / Suo / Mario Seranderei» (Archivio Vigevani, Carteggi / Mario Seranderei, fasc.235, Mario Seranderei a Alberto Vigevani, Roma, 21 giugno 1961, dattiloscritto).

verso la fine della guerra;⁴⁷ è un modello di narrativa che, come indicato, potrebbe in ultima analisi essere ancora ricondotto agli esempi di matrice solariana più aperti alla narrazione.⁴⁸ Dunque, anche la prosa di *La reputazione* risponderebbe alle note ragioni stilistiche della letteratura di Vigevani; essa inoltre – rivelando, accanto a un più deciso piglio narrativo, la consueta tendenza alle pause contemplative, liriche e meditative – potrebbe essere ugualmente inserita nella linea della letteratura dell'interiorità, sin qui praticata dallo scrittore milanese.⁴⁹

Adesso non era come a Milano, nella casa dove si ritrovava in fondo affidato soltanto a se stesso: doveva muoversi continuamente per non udire rimbrotti. Poteva cercare di risparmiare i gesti, lasciarsi distrarre da una voce o dal tramonto oltre le vetrate della sala, dalla luce che si spegnava nel prato all'inglese. Restava, a

⁴⁷ «Il giorno in cui abbandonò ** con la certezza che di lì a poco il passaporto sarebbe divenuto realtà dalla chimera inseguita per otto settimane, Ennio provò un sentimento di liberazione che trasformava ogni cosa infondendovi una luce vivida, persino il paesaggio tanto consueto che fino al mattino nemmeno se n'era accorto, di montagne e colline sparse di alberi fronzuti, querce lecci castagni che macchiavano di ombre il verde tenero della campagna. E quel sentimento era tutt'uno con l'aria pulita che gli gonfiava i polmoni giù dalla discesa mentre il sole di maggio sembrava quello vigoroso e abbagliante dell'estate. Era mezzogiorno, la motocicletta sobbalzava sulla strada che pareva non aver termine, tutta giravolte una uguale all'altra e curve che scoprivano di sorpresa cascate e paesi addormentati. Non portava che una piccola valigia schiacciata tra il proprio petto e la schiena dell'amico intento alla guida veloce, scoppiettante sull'asfalto scarnito dai geli dell'inverno e inciso di lunghe crepe trasversali» (ivi, p. 5). L'incipit del romanzo potrebbe essere, ad esempio, accostato a un brano di *Incontri sul Po*, pubblicato sull'«Avanti!» nel 1945: «Usciamo la mattina presto da Milano per l'alzaia pavese che percorriamo velocemente, incrociando file interminabili di ciclisti. Da poco è sorta l'alba, il sole ancora basso coglie l'asfalto d'infilata, riflettendo lunghe strie luccicanti. Il canale che fiancheggia la strada è scarso d'acqua e affonda quasi invisibile tra gli argini verdi di vegetazione [...]. La campagna è ordinata e fiorente, la guerra l'ha lasciata intatta, contro ogni previsione: scarseggiano i suoi segni, se non sui muri di qualche cascina spezzonata. Alle rare risaie si alternano campi ove il grano teneramente cresce, e filari di pioppi dal fusto chiaro, lievi di fronde. Passiamo il Ticino sopra una passerella gettata dai pontieri americani. Non lontano, come immensi denti scavati da una carie, emergono i piloni del ponte romano: gli archi sono stati tutti spezzati al sesto, con bellica diligenza» (Id., *Incontri sul Po*, cit.). Nei due testi si riconosce la medesima attenzione per le immagini paesaggistiche, caratterizzate dalla consueta elaborazione stilistica e rappresentate dal punto di vista del personaggio in movimento. Soprattutto nel brano di *La reputazione* tali immagini sono inoltre accordate alla condizione interiore del personaggio, secondo la stessa modalità praticata da Vigevani sin da *Erba d'infanzia*.

⁴⁸ Si è già citato il discorso che Lia Fava Guzzetta imposta a proposito della narrativa solariana, riconoscendo da un lato un polo di testi più legati alla lirica rappresentazione dell'interiorità, e dall'altro un polo di testi maggiormente referenziali e più propriamente narrativi. A questa seconda linea si avvicinerrebbe, più evidentemente, *La reputazione*.

⁴⁹ Romagnoli, in una lettera inviata a Vigevani, da un lato riconosce in *La reputazione* un progresso nel senso della narrazione da parte dello scrittore; dall'altro lato, il critico non esita però proprio a collocare pienamente il romanzo nel percorso della narrativa di Vigevani: «Prima di partire lessi *La reputazione* e ti debbo dire che mi è piaciuto moltissimo, soprattutto per un acquisto sempre più evidente di un tono narrativo rapido e sincero, che non elude, tuttavia, quella caratteristica tua, dell'analisi psicologica e del monologo, ma che serve, se mai, a dosarla. Se ripenso alla *Giovinazza d'Andrea* lo trovo ancora un libro singolare, ma singolare anche nella tua vicenda narrativa: in questo volume, invece, ritrovo una linea narrativa conseguente da *La fidanzata*, *Estate al lago*. Ora però voglio scrivere su di te non più privatamente e godo a pensare che riprenderò a scrivere sui contemporanei per merito tuo, che mi dai tanto stimolo» (Archivio Vigevani, Carteggi / Sergio Romagnoli, fasc. 216, Sergio Romagnoli a Alberto Vigevani, Pavia, 24 luglio 1961, manoscritto).

protrarre l'incanto, sul margine donde cominciava il parco folto di piante, il rabesco luminoso dei fiori. Mentre gli altri apparecchiavano, rimaneva immobile, le posate nelle mani, immerso in un imbambolamento da cui d'improvviso lo svegliava un richiamo del maître o di un collega. Rispondeva col sorriso che equivaleva ad una disarmata confessione.⁵⁰

Nel racconto della storia di Ennio, infatti, è soprattutto messo a fuoco il percorso psicologico che egli compie nel corso della vicenda. In *La reputazione* dunque, se da un lato è narrata l'esperienza lavorativa in Svizzera del protagonista, dall'altro è soprattutto raccontata la storia dei sentimenti, della condizione interiore e delle relazioni del migrante Ennio in rapporto a tale situazione:

al di là della storia d'amore, se volessimo additare un romanzo breve nel quale sia descritta la situazione psicologica, l'umiliazione morale, la frustrazione di un emigrante italiano nella società «affluente» di uno stato dell'Europa continentale (in questo caso la Svizzera), non sapremmo indicare lettura più adatta [...].⁵¹

La chiave di lettura del romanzo come di una storia psicologica e d'amore è proposta ai lettori da parte della stessa casa editrice, per mano di Marcello Venturi, redattore del testo di presentazione in quarta di copertina del volume:

Un giovane migrante e la sua grande avventura con la ragazza straniera.

Ma non si tratta di un gioco: l'avventura si trasforma in amore e l'amore in una amarissima delusione.⁵²

Nella stessa sede, nella nota di presentazione dell'autore, si legge inoltre: «Alberto Vigevani non rifiuta gli elementi di una tematica attuale, pur trasfigurandoli in un penetrante chiaroscuro psicologico».⁵³ *La reputazione* può pertanto essere letto come la storia del percorso interiore del migrante Ennio. Egli,

⁵⁰ A. VIGEVANI, *La reputazione*, cit., pp. 56-57.

⁵¹ Sergio Romagnoli prosegue questa sua riflessione rafforzando l'idea della centralità nel romanzo dei motivi psicologici, fino a indicarli come esclusivi: «nessuna denuncia sociale e invece la parabola dell'illusione sofferta da un cameriere tutto teso a inserirsi definitivamente nell'ambiente di cui subisce il fascino consumistico» (S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., p. 997). Come si vedrà, lo stesso autore indica, invece, in *La reputazione* gli elementi di una critica sociale, che pure si sviluppa nel romanzo in secondo piano rispetto alla vicenda interiore di Ennio. L'analisi di Romagnoli potrebbe in ogni caso dare l'indicazione degli equilibri del racconto e della misura – contenuta, rispetto alla predominanza dei motivi interiori e psicologici – in cui Vigevani apre la propria scrittura letteraria a tali ragioni di critica.

⁵² Dal testo stampato sulla quarta di copertina del volume di *La reputazione*.

⁵³ *Ibidem*.

secondo la scelta ricorrente nella narrativa di Vigevani, è caratterizzato come un personaggio debole nel carattere, insoddisfatto e incapace di prendere il pieno controllo della propria vita.⁵⁴ Ennio vive e percepisce i fatti della propria esperienza di migrante soprattutto alla luce di tale intimo bisogno di realizzazione e di emancipazione; per questo nel romanzo sono dominanti i motivi del suo tentativo di affrancarsi dalla condizione di contadino e della sua sofferta percezione di un'incolmabile distanza tra se stesso e gli svizzeri, Cécile in particolare.

Già allora [*nell'infanzia*] gli piaceva esser pulito e pettinato, e i fratelli lo prendevano in giro; e se doveva andare per forza alla mietitura o alla vendemmia, la madre gl'infilava in tasca due uova, gli correva dietro col cappello di paglia perché non prendesse l'insolazione e a mezzogiorno, quando veniva col desinare per tutti, tentava di riportarselo a casa. Da quel tempo era nata in lui la volontà di farsi una strada diversa per reagire alle umiliazioni che gli derivavano dalla posizione di beniamino, agli scherzi spesso crudeli dei fratelli, alla fama di vigliacco, perché sebbene se ne vergognasse poi, non resisteva a correr dalla madre appena uno di loro o qualche compagno alzava le mani.⁵⁵

Questa volontà «di farsi una strada diversa» assume presto la fisionomia di un desiderio di accesso a un rango sociale percepito come superiore al proprio.⁵⁶ Ennio, anche attraverso la relazione con Cécile, intraprende questo percorso, non giungendo però al suo completamento; ne risulta solamente accentuato il sentimento di distanza presso il proprio gruppo sociale di origine, nel cui seno alla fine è destinato a tornare (come è emblematicamente rappresentato, nel finale del

⁵⁴ Ennio ha piena consapevolezza della sua natura, come si osserva dopo che egli viene fatto oggetto di un tentativo di corteggiamento omosessuale: «Senza troppo guardarsi attorno, s'immerse nei pensieri che l'incontro aveva risuscitati e coloriti di nero. Non era la prima volta che Ennio veniva preso a bersaglio, e questo lo riempiva di rancore; vagamente capiva che non era soltanto la giovinezza o l'armonia del suo fisico a attirare quelle amicizie, quanto un che d'indifeso, la debolezza del carattere che si esprimeva da tutta la persona e dal suo contegno, e che a un tratto, per occasioni come quella o altre diverse, gli si faceva consapevole insinuandogli un'improvvisa ira che non trovava sfogo da quando non aveva più vicina la madre. Chissà perché la gente credeva che bastasse alzare un dito per farlo correre, o una frettolosa parola per metterlo da parte, costringendolo a subire un'ingiustizia» (A. VIGEVANI, *La reputazione*, cit., p. 10).

⁵⁵ Ivi, p. 20.

⁵⁶ «Con la protezione della madre aveva potuto studiare fino alla quinta e più tardi andare dalla signorina che gli aveva insegnato il francese ed era stata la sua prima conquista, una conquista che lo aveva segretamente inorgogliato, anche se non era di certo stata bella né molto giovane, per la sua fragilità di cittadina, la sua voce educata – era maestra di scuola – la biancheria di seta artificiale che a Ennio piaceva accarezzare più della sua pelle troppo sottile, di bambina precocemente avvizzita. Gli aveva insegnato a parlare senza troppa cadenza, a compiacersi d'una camicia di bucato» (ivi, pp. 20-21).

romanzo, dal pensiero di Ennio, in viaggio verso il paese natale, di sposare Antonia): «Si sentiva un altro, diverso da quei lavoratori tra cui avrebbe potuto riconoscere un cugino o un amico, e rinvigorito anche intellettualmente».⁵⁷

In Ennio, dunque, la percezione del disagio della propria condizione di migrante e di soggezione nei confronti degli svizzeri, si amplifica proprio in rapporto al personale bisogno di emancipazione e riscatto. Per questo, in lui risuona il richiamo del compaesano Mario, anch'egli a servizio presso l'albergo svizzero, affinché i maltrattati lavoratori italiani badino a salvaguardare la propria «reputazione»:

[*Mario*] piccolino, coi capelli folti e ricciuti e le basette lunghe, una faccia storta e tutta nera, faceva il portiere di notte: indossava un grembiule verde troppo grande che gli cadeva di traverso. Il padrone, a sentirlo, gli voleva bene, non era il primo anno che veniva, eppure non se la faceva con nessuno svizzero, con nessuno straniero. Dietro il suo banco era un crociato prigioniero di musulmani, preoccupato soltanto di salvare la propria fede. La condensava in un termine che nella sua bocca prendeva un senso compiuto e leggermente oscuro: la reputazione.⁵⁸

I motivi della distanza e della propria inferiorità, percepite da Ennio nei confronti degli svizzeri, è nel romanzo incarnato emblematicamente dalla difficoltà per gli italiani nell'intrecciare relazioni con le ragazze del luogo. In realtà Ennio riesce a guadagnarsi l'affetto di Cécile, avviando la relazione su cui si regge la storia del romanzo (e che è posta all'attenzione del lettore nel testo della quarta di copertina: «l'avventura si trasforma in amore e l'amore in una amarissima delusione»). Ennio si rende però spesso conto, per il suo carattere, di avere un ruolo debole nella relazione.

La personalità di Cécile metteva Ennio in soggezione. Dopo lo stupore dei primi tempi, in cui la felicità del possesso di lei, che gli pareva insperato e in qualche

⁵⁷ Ivi, pp. 80-81.

⁵⁸ Nella prosecuzione del brano lo stesso Mario spiega il proprio punto di vista, dal quale si ricava che l'idea della «reputazione» ha a che fare con l'orgoglio di lavoratore italiano migrante: «“Se non vai nei grandi alberghi che appartengono a delle società, è difficile trovare un padrone che rispetti i patti,” diceva. “Non ci sono contratti o sindacati, per noi. A fine mese chiamano gl'italiani che appena parlano francese e gli mostrano i conti che vogliono. fatti con le macchinette che, si sa, non sbagliano... Allargano le braccia: è andata male anche per noi, dicono. Ma a me non riescono a farla: segno le presenze giorno per giorno. Del resto,” aggiungeva, “ne ho conosciuta di gente, europei e africani e cinesi, ma come gl'italiani non ce n'è, in quanto a reputazione.” / “Perché?” / “Per mille ragioni: intanto qui non diventi amico di nessuno, ti fanno un mezzo sorriso davanti, *salve*, dicono, e dietro le spalle ti danno del *macaroni*” (ivi, pp. 26-27).

modo immeritato, gli aveva impedito di pensare, gli sembrava che si servisse, per ottenere la sua piú assoluta sottomissione, quasi di un ricatto volto a dimostrare quanto fosse semplice e rozzo. In quel rapporto si sentiva lui femmina, ingenuamente espansivo; riviveva i sentimenti che avevan dovuto essere dell'Antonia durante la loro breve relazione.⁵⁹

Il rapporto tra i due personaggi è tutto percorso da simili tensioni.⁶⁰ Solo quando arriva, dirompente, la scoperta della gravidanza di Cécile, Ennio prende il controllo della situazione, programmando il matrimonio.⁶¹ Questa fase, di apparente emancipazione dal proprio costante senso di inferiorità, è però per il protagonista solo il preludio di una piú cocente delusione. Perduto il bambino dopo l'incidente in motocicletta, Cécile interrompe la relazione con Ennio.

“Non hai capito che è passata?” Era lei, adesso, che sorrideva, sicura d'aver vinto. Un sorriso triste ma intelligente, pieno di comprensione per lui perché lo aveva vinto, in sé: non esisteva piú. S'era salvata, dopotutto.⁶²

Si ristabilisce in questo modo la distanza caratteriale e sociale che pone Ennio in soggezione rispetto alla ragazza; la diversità di origine e di condizione – per le quali in tutta la storia Ennio ha sofferto, scorgendovi la concretizzazione del proprio sentimento di inferiorità e soggezione – riaffiorano con forza, sancendo l'ineludibile separatezza delle due esistenze.

Adesso che non portava piú il figlio sembrava riacquistare la sua intelligenza, i modi di ragazza che ha studiato. [...]

Gli tracciava il nuovo programma di vita. Sembrava affascinata dalla propria voce cantante, precipitosa, da quel che diceva.

Rifiorivano i ben curati giardinetti delle sue immaginazioni, c'era solo l'imbarazzo di scegliere gli ultimi particolari, la vernice per i cancelli... [...]

“Accetterò un posto a Montreux, nel Grand Hôtel. È un buon posto, pensa: devo

⁵⁹ Ivi, p. 52.

⁶⁰ Ennio mette a fuoco tale situazione durante il viaggio di ritorno in Italia per visitare la madre morente: «Immaginava che la sua assenza, chissà se avrebbe potuto far ritorno prima della fine della stagione, sarebbe servita di pretesto a Cécile per interrompere la relazione che gli appariva addirittura inverosimile, adesso che rientrava in Italia e la misurava col metro del proprio paese. [...] Al ritorno, se fosse tornato, essa non lo avrebbe degnato d'uno sguardo, dietro quel maledetto bancone che gli pareva un vero e proprio muro di cui si servisse per nascondersi e prenderlo in giro» (ivi, pp. 60-61).

⁶¹ «Era lei che lo fissava, adesso, come si può guardare un vero uomo, sorpresa e soggiogata. Tra il pianto, un pianto tuttavia addolcito. Sentiva che lui aveva ragione. O torto, ma doveva fare come diceva lui. E le piaceva, la turbava che l'avesse rispettata, cioè quello che era in lei; non era un uomo che cercasse il piacere soltanto» (ivi, pp. 91-92).

⁶² Ivi, p. 107.

perfezionare il mio inglese, naturalmente. E tra qualche anno, non prima, nemmeno ci penso per ora, troverò un compagno qui come tu potrai trovare una buona moglie in Italia, capisci?»⁶³

Il romanzo si chiude dunque sul motivo centrale dell'inferiorità sociale di Ennio. Si è detto che il protagonista di *La reputazione* misura il proprio personale bisogno di realizzazione e di emancipazione sulla base della propria condizione di lavoratore migrante; in questo romanzo dunque, più che nel resto dell'opera dello scrittore milanese (escludendo la parentesi delle produzioni di argomento resistenziale), la condizione del protagonista è in stretto rapporto con la dimensione sociale, a tal punto che questa ha un ruolo di primo piano nel livello contenutistico e in quello del significato dell'opera. Alla base della storia di *La reputazione* si riconoscono elementi che potrebbero essere ricondotti all'autobiografia dell'autore; perciò, anche questo romanzo potrebbe essere allineato agli altri, in cui Vigevani costruisce le narrazioni sulla base di nuclei narrativi derivati dal proprio vissuto: si potrebbero interpretare così il tema della nostalgia e poi della perdita della madre, e i motivi dell'emigrazione in Svizzera e delle relative difficoltà nelle relazioni umane, che potrebbero aver riguardato lo stesso Vigevani negli anni Quaranta. Ciò nonostante, la così evidente emersione in quest'opera delle dinamiche sociali in cui il protagonista è inserito,⁶⁴ la rendono un caso in parte eccentrico rispetto alla più consueta linea della scrittura di Vigevani. *La reputazione* potrebbe essere infatti considerato un romanzo sociale e per certi versi politico, con ragioni ulteriori rispetto a quelle note della «fantastica biografia del vissuto» autoriale:

A un certo punto, questi miei interessi esistenziali sono arrivati a prendere addirittura una figura politica; perché io capivo che venivo, in fondo... I miei motivi

⁶³ Ivi, pp. 108-109.

⁶⁴ Sergio Romagnoli scrive a Vigevani: «Io non so come tu abbia fatto a interpretare con tanta verità il costume svizzero: quella Cécile è perfetta nella sua individuazione sia fisica sia morale, la tipica signorina svizzera, e quell'Ennio ha verso di lei ciò che veramente il buon italiano prova per quelle bellezze standardizzate ma frutto di un diverso e più alto livello sociale». A questa capacità di rappresentazione avrebbe concorso, secondo Romagnoli, una più sicura caratterizzazione dei personaggi da parte di Vigevani: «Ennio, però, è la figura più bella: un personaggio che non ti è nuovo, ma che qui hai portato ad una maturità molto intensa, e Cécile appare come un personaggio in funzione di lui. Insomma, un ottimo racconto, dove non ci sono smagliature, non c'è né fretta né indugio, dove non si concede nulla alla moda letteraria, ma si persegue una linea narrativa tradizionale eppure contemporanea» (Archivio Vigevani, Carteggi / Sergio Romagnoli, fasc. 216, Sergio Romagnoli a Alberto Vigevani, Pavia, 24 luglio 1961, manoscritto).

italiani sono assai più importanti che i motivi ebraici: quando le ho detto che io sono ebreo come un italiano è piemontese...

Cioè da intendersi come “borghese”.

...da intendersi come “borghese italiano”.

[...]

Però erede di una civiltà... molto vecchia, che è di matrice agricola. L'idea di un operaio italiano, di un cameriere italiano, però un agricoltore, un emiliano, che è la mia terra di origine (i miei sono emiliani anticamente), che va in Svizzera a lavorare, si scontra con una civiltà consumistica [...].

Secondo lo stesso scrittore – pur attingendo, come sempre, a una memoria, che in questo caso non è solo personale, ma riguarda le radici familiari e quelle del proprio ceto sociale – la sua scrittura risponderebbe qui a ragioni e interessi anche politici; questi sarebbero dunque alla base dell'«idea di un operaio italiano, di un cameriere italiano, però un agricoltore, [...] che va in Svizzera a lavorare», con una deviazione dalla norma e dall'orizzonte che Vigevani stesso impone alla propria scrittura.⁶⁵ La dimensione dei rapporti sociali e i motivi politici non sono nel testo fatti oggetto di diretta rappresentazione; essi vi compaiono piuttosto secondo il punto di vista di Ennio, intento a misurare, come detto, il proprio grado di emancipazione rispetto a un generale senso di inferiorità (il ricorrere anche in questa dichiarazione dell'espressione «interessi esistenziali» potrebbe indicare proprio la centralità del vissuto del personaggio, attraverso il quale è rappresentata la dimensione sociale); ciò nonostante, a detta di Vigevani, il suo romanzo avrebbe una funzione di riflessione critica sul tema dell'emigrazione, in anticipo sui tempi:

ho anticipato i motivi: il dramma degli emigranti in Svizzera, io l'ho scritto prima che scoppiasse, si può dire. [...]

⁶⁵ Il riferimento è alla citata dichiarazione dell'autore: «Quanto alla scelta dell'ambiente, essa non è che quella intesa a restituirmi il mondo che ho vissuto, che ho partecipato, che conosco. / Scriverei molto volentieri un romanzo su un pendolare, o su un meccanico; solo, non conosco il loro linguaggio. Ci sono scrittori che tentano questo, e nei paesi socialisti vi sono addirittura obbligati. Ma bisognerebbe avere il tempo e la fatica necessari a impadronirsi di questo linguaggio, anni di frequentazione, di vicinanza, di comprensione esistenziale. Io ho vissuto tutta la vita negli ambienti della borghesia lombarda, particolarmente della borghesia ebraica lombarda, e quando ho parlato di persone del popolo, erano persone da me conosciute, da anni o per anni (la mia balia, ad esempio; le donne di servizio; camerieri, portieri). / Riterrei un falso un romanzo costruito su problemi e personaggi non profondamente noti» (C. TOSCANI, *Incontro con Alberto Vigevani*, cit.). Si potrebbe ipotizzare che, nel racconto della storia di Ennio in Svizzera, tale distanza tra l'autore e la materia narrata potrebbe essere ridotta dalla sua stessa esperienza di migrante durante la guerra, per quanto, come si è visto, Vigevani si sia subito inserito in Svizzera in un contesto, anche lavorativo, non troppo dissimile da quelle in cui viveva in Italia.

E c'è questo raffronto tra una civiltà agricola e una civiltà consumistica, nel personaggio di questo giovane cameriere; anche lui, in fondo, un personaggio che ha delle stigmate esistenziali, nonostante che sia un personaggio in qualche modo rozzo, perché contadino, perché senza studi, eccetera; nel battito esistenziale è presente anche lui con una sua particolare purezza. Ed ecco addirittura che io mi son messo a polemizzare in questo libro, perché ho detto: guardate che ci sono anche gli emigranti ricchi, italiani, cioè ci sono i “signori” e i “servitori”, c'è questa distanza di classi di questo paese, che si è sviluppato troppo rapidamente, tra l'epoca agricola e l'epoca industriale, e porta con sé ingiustizie; e questo l'ho detto dieci anni fa, dodici anni fa, quando ancora la polemica sociale in Italia era tutt'altro che viva, e così la contestazione.⁶⁶

In alcune pagine del romanzo è in effetti rappresentato il «dramma degli emigranti in Svizzera»:

E il padre di Cécile aveva dovuto accorgersene, della sua paura, del turbamento che lo prendeva. Un giorno che Ennio stava sulla porta della loro casa a aspettare la fidanzata, gli era venuto all'improvviso addosso guidando il trattore. Ennio aveva fatto un salto indietro perdendo l'equilibrio, e il cuore gli si era messo a battere precipitosamente. Riavutosi e rialzato, col respiro grosso, lo sguardo, aveva veduto il futuro suocero piegato in due dal ridere, che continuava a fissarlo in un modo provocante. Ma era apparsa sulla porta la moglie, così che senza giustificare il suo atto aveva aggiunto con cordialità ipocrita: “Il Italia ne avete pochini, di questi trattori, andate avanti con la carriola per il letame.” La carriola, *la brouette*, Ennio aveva imparato ch'era per quella gente il simbolo della nostra miserabile emigrazione ai tempi che i manovali italiani avevan costruito la ferrovia in fondo alla valle, e poi perforato il Sempione. Da allora aveva messo ogni cura per evitare d'incontrarlo.⁶⁷

Vigevani dà conto di una propria volontà di polemica, soprattutto a proposito del fatto che «ci sono anche gli emigranti ricchi, italiani, cioè ci sono i “signori” e i “servitori”, c'è questa distanza di classi di questo paese».

Anche l'immagine dell'Italia, come punto di riferimento immancabile all'emigrato, veniva per lui cambiando. Aveva conosciuto all'albergo degli italiani ricchi, diversi dai borghesi di vecchia tradizione che aveva avuto per padroni a Milano. Gli era parso strano, dapprima, che, mentre belgi francesi e tedeschi venivan lassù soltanto per divertirsi o farsi curare nei grandi sanatori che

⁶⁶ I due brani citati nel testo sono tratti da: G. TADORATO, *Intervista con Alberto Vigevani n° 1*, cit.

⁶⁷ A. VIGEVANI, *La reputazione*, cit., pp. 98-99.

scendevano con i loro bianchi padiglioni da Vermala a La Combraz, occultati da opportune cortine di pini, gl'italiani formassero i battaglioni del lavoro nei cantieri delle centrali elettriche, le reclute delle cucine, le squadre dei manovali pigiati sui camion, quelli che non osava fissar negli occhi da quando la sua fortuna s'era sfacciatamente dichiarata, e nello stesso tempo la crema dei turisti, quelli che facevano più baccano, vestivano con più ricercatezza, eccedevano nelle mance. Due razze si sarebbe detto diverse: l'una per lo più coi capelli e la pelle scura, gli occhi neri, in fondo melanconica, l'altra allegra, mascherata, fiduciosa nell'avvenire. Aveva fatto dappprincipio dei confronti poco lusinghieri: giudicato gli ultimi, in paragone degli stranieri della stessa classe sociale, esigenti e villani. Davan del tu senza riguardo, in specie i romani e i meridionali, a lui e agli altri camerieri.⁶⁸

Il dato messo in luce da Vigevani in modo critico – che peraltro corrisponde alla dinamiche che reggono tutto il romanzo – è dunque quello della disuguaglianza: quella tra diversi ceti di italiani, che corrisponde e si affianca alla disuguaglianza tra i migranti e gli svizzeri. La messa al centro di un simile motivo potrebbe dunque rendere la collocazione di *La reputazione* meno problematica, rispetto a quella di *Estate al lago*, all'interno del sistema letterario del presente, e in particolare nel contesto del catalogo Feltrinelli. Anche in questo romanzo, però, Vigevani – al di là dell'assunzione a oggetto della narrazione di una realtà in parte differente dai nuclei narrativi più tipici della sua produzione – non si discosta dall'immaginario e dal sistema di valori che sottostanno alla sua idea di cultura. La voce narrante di *La reputazione* definisce in questo modo gli italiani benestanti e sguaiati incontrati da Ennio: «diversi dai borghesi di vecchia tradizione che aveva avuto per padroni a Milano». L'idea di una differenza tra questa classe sociale – che, come noto, è quella di appartenenza di Vigevani ed è sempre

⁶⁸ Per quanto in un primo tempo Ennio giudichi negativamente lo sguaiato benessere di questo gruppo privilegiato di connazionali, egli in seguito – coerentemente al proprio carattere, caratterizzato dal costante bisogno di emancipazione e affrancamento da una condizione percepita come inferiore – subisce il fascino di questa ostentata acquisita ricchezza: «Ma nella gioia di non far più parte della razza affamata che tuttavia parlava apparentemente la stessa lingua, di essere all'estero col portafogli gonfio, si scoprivano anche puerilmente in confidenze, in atteggiamenti o parole all'apparenza intimi, che Ennio non comprendeva quanto fossero alla fine insolenti. Così gli italiani gli parevano adesso dei gran furbi, più ricchi e più furbi di tutti gli altri, mentre prima gli erano parsi tutti poveri, chissà perché. L'immagine dell'Italia, se diveniva difficile da interpretare coerentemente, ne guadagnava in fantasia: sorrideva pensando a Mario, al suo ideale di onesta reputazione, lontano nel tempo come la carriola dei manovali. Questa reputazione attuale delle automobili, le più belle, squillanti di colori come confetti, e meno tozze delle americane; del saperci fare con le donne (non era accaduto anche a lui?) lo inorgoglia sotto sotto, sembrava una buona risposta al disprezzo che gli mostrava il futuro suocero. Quasi il modo migliore di diventare italiano della razza eletta fosse di staccarsi dalla miseria, di confondersi agli stranieri o di crederlo, per ricchezza o altro, e su quell'impalcatura di sicurezza riempirsi d'orgoglio fino a scoppiare» (ivi, pp. 99-101).

connotata positivamente nella sua letteratura e nelle sue dichiarazioni – e quella dei nuovi ceti benestanti, che, secondo l'autore non avrebbero pari nobiltà, conferma quanto si è osservato a proposito di *Milano o la memoria* e di *Rapporto agli angeli*. Il punto di vista critico di Vigevani sul «paese, che si è sviluppato troppo rapidamente, tra l'epoca agricola e l'epoca industriale, e porta con sé ingiustizie» non sembra dunque tanto riconducibile (già detto dell'abbandono dello scrittore delle idee socialiste) a un'ottica tipicamente progressista, quanto piuttosto al rimpianto per un tempo e per un ordine sociale passati o messi in discussione dall'affermazione di nuovi poteri economici, e visti in maniera quasi idilliaca, secondo il noto punto di vista percettivo alto borghese dello scrittore.

Per questo motivo, non sembra possibile giudicare neppure il caso di *La reputazione* del tutto privo di problematicità a riguardo del suo inserimento nella collana «Universale economica». Si potrebbe di nuovo ipotizzare come spiegazione, dopo il caso di *Estate al lago*, l'applicazione di un criterio di selezione dei testi da parte dell'editore non completamente stringente sul piano ideologico. A garantire al romanzo uno spazio in tale sede editoriale potrebbe dunque aver concorso la presenza in esso dell'attenzione alla dimensione sociale e di una «tematica attuale» (già indicata nelle citate note editoriali della quarta di copertina), che conferirebbero a *La reputazione* la connotazione di un'opera al passo coi tempi. In seconda battuta, il fatto che queste dimensioni compaiano nel testo alla luce degli aspetti esistenziali e psicologici del personaggio, vero centro del romanzo (su cui lo stesso testo editoriale pone l'accento), potrebbe in sostanza diminuire l'incidenza delle specifiche ragioni di critica sociale, e gli eventuali motivi di non piena aderenza tra il punto di vista dello scrittore e il progetto culturale della casa. Lo stesso Seranderei, definisce *La reputazione* come un testo adatto alla trasposizione cinematografica in un «bel film moderno»:⁶⁹ prevale l'idea che questo romanzo, a differenza di altre opere dello scrittore milanese, non sconti, nella sua circolazione presso il pubblico, i possibili ostacoli dovuti alla nota patina di inattualità, e soprattutto i problemi legati alla scarsa apertura comunicativa che abitualmente caratterizza la scrittura letteraria di Vigevani: forse mosso proprio dalle ragioni di critica sociale – che in parte si sovrappongono fino a

⁶⁹ Archivio Vigevani, Carteggi / Mario Seranderei, fasc. 235, Mario Seranderei a Alberto Vigevani, Roma, 21 giugno 1961, dattiloscritto.

sostituire quelle della «fantastica biografia del vissuto» autoriale – lo scrittore si dimostra in questo caso più incline a istituire una relazione con un pubblico, interlocutore della sua narrazione e della sua analisi.

Queste dinamiche non si ripetono nel caso di *Le foglie di San Siro*, la successiva opera narrativa data alle stampe da Vigevani.

3. *Le foglie di San Siro in Rizzoli: la spettacolarizzazione della nobile inattualità*

«Il romanzo – e non potrebb'essere diverso data la sua impostazione – è statico, tutto basato su un'intensità interiore che è ben difficile imporre all'affrettato lettore d'oggi». ⁷⁰ Così Italo Calvino giudica sin dalla prima stesura *Le foglie di San Siro*, il romanzo che Vigevani pubblica presso Rizzoli nel 1962. Con questa opera lo scrittore milanese si colloca nuovamente, e in modo netto, nella stessa linea narrativa di *Giovinezza di Andrea*. *Le foglie di San Siro* (in cui è raccontata la storia dell'anziano gentiluomo Giulio, che consuma i propri giorni

⁷⁰ La citazione è tratta da una lettera di Italo Calvino a Alberto Vigevani, attraverso la quale il letterato esprime, in veste di lettore einaudiano, il proprio giudizio di pubblicabilità, che, come si vedrà, è negativo. La lettera è conservata in: Archivio Vigevani, Carteggi / Italo Calvino, fasc. 51, Italo Calvino a Alberto Vigevani, Torino, 30 settembre 1959, dattiloscritto (su carta intestata «Einaudi Editore»).

nell'isolamento di una villa di campagna),⁷¹ insieme a *Erba d'infanzia* e allo stesso romanzo pubblicato da Sansoni, potrebbe comporre una sorta di trittico: le storie di tre personaggi, in progressione di età – il bambino Emilio, il giovane Andrea, l'anziano Giulio – soli, incapaci di accedere pienamente alla vita e di affrancarsi da uno stato di inerte contemplazione e di immersione nei pensieri e nelle immagini memoriali. In questa opera, che è la seconda pubblicazione di Vigevani negli anni Sessanta, sono dunque visibili molti degli elementi caratteristici del suo originario modello di narrativa.

Il racconto della storia di Giulio, la cui vita «era stata una ritirata progressiva»,⁷² è condotto secondo un ritmo lento («statico», secondo Calvino), che è funzionale, come nei due romanzi precedenti più affini, alla pura rappresentazione della condizione interiore del personaggio, spesso assorto in pause contemplative o di evasione memoriale.

Siede spesso là; il pettine delle colonnine di granito tornite con eleganza gli ripropone il pensiero dell'intelligente fatica dell'uomo che ha limato durevolmente le pietre: annegata nel tempo come il suo ozio. Entrambi vi sono contenuti, non più dissonanti, e il viavai delle formiche negli interstizi tra pietre e terra, sulla scala che

⁷¹ Giulio, anziano e nobile gentiluomo lombardo, consuma la sua vecchiaia chiuso nella propria villa brianzola; i suoi giorni trascorrono nell'inerzia, tra i rimpianti per la vita mai vissuta. Uniche presenze nella villa sono la domestica Celeste e il cane Bilbo. Una famiglia di viaggiatori francesi chiede di potersi accampare ai confini del parco della villa. Con loro c'è la bambina Aline, che per prima avvicina Giulio. Egli, che non credeva che qualcuno potesse avere interesse per lui, si lascia coinvolgere da questo contatto umano, preso dalla tenerezza per la piccola ospite. Aline risveglia progressivamente l'istinto vitale di Giulio. Alla sua memoria, intanto, riaffiorano le immagini del giovanile rapporto con Odile, interrotto a causa dell'incapacità di lui di affrancarsi dall'influenza materna. Le figure di Aline e quella di Odile, sempre più di frequente, si sovrappongono nei pensieri di Giulio. Nel frattempo, le intenzioni dei genitori di Aline (ai quali si associa l'ambiguo personaggio di Alfredo) appaiono sempre più oscure: Celeste ritiene che essi, attraverso l'influenza che la bambina esercita sul padrone della villa, stiano cercando di circuirlo. Lo stesso Giulio è roso da questo sospetto (che si affaccia nei suoi sogni), ma il timore di affrontare la separazione da Aline lo induce a subire passivamente anche questa eventualità. Il culmine di questo motivo del romanzo è rappresentato da un incubo, nel quale Giulio sogna di subire il furto da parte dei genitori di Aline, che fuggono abbandonando la figlia. Sempre più debole e malato, Giulio scopre però che la madre di Aline è anch'essa in realtà una vittima, desiderosa di separarsi dal marito, la cui figura rimane avvolta da un alone di ambiguità. La vicenda si scioglie serenamente: i genitori di Aline partono, lasciando la figlia presso Giulio per un mese, in attesa che la madre avvii le pratiche per la separazione. Il protagonista, finalmente pacificato, gode interiormente della presenza della bambina, che colma il vuoto aperto dalla rottura con Odile; il finale del romanzo rappresenta lo stato di contemplazione che Giulio, assistito dalle ormai ultime forze, vive di fronte alla nuova realtà: «Il buco, l'inerte macchia grigiastra tra le fronde rigogliose di San Siro, s'era colmato; alzando le palpebre un attimo le fronde ormai controluce, il sole cadeva, formavano una sempreverde tappezzeria, una fitta cortina che appena si muoveva, in un'altalena quieta, non agitata, in una quieta altalena, alla voce che lo chiamava» (A. VIGEVANI, *Le foglie di San Siro*, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 206-207).

⁷² Ivi, p. 7.

scende verso il prato, persino i fumi che si raccolgono ai piedi delle nuvole, muraglie ciclopiche o interminabili laghi in movimento sulla pianura.⁷³

Si osserva la presenza, a livello stilistico, degli elementi che lo scrittore adotta sin da *Erba d'infanzia*: il ricorso a periodi elaborati, la composizione di immagini connotate secondo un'idea di eleganza e di letterarietà, la tendenza costante a un'intonazione lirica e sospesa.⁷⁴

Anche alcuni dei temi e dei motivi di fondo del romanzo sono riconducibili alla più tipica linea della letteratura di Vigevani. Giulio è caratterizzato come un personaggio incapace di prendere parte attiva alla propria vita («com'era mancata la sua vita»),⁷⁵ per il fatto di essere rimasto soggiogato dalla figura materna. Nel corso del racconto, alla sua memoria affiorano le tappe di questa progressiva chiusura su se stesso:

Inetto, come si era sentito, e malaticcio, accanto alla madre piena di vita, d'aspettative deluse nella vedovanza portata con puntigliosa nobiltà, maturava il sentimento di colpa che lo faceva apatico. All'apparenza sottomesso e invece róso nell'intimo da un'irritazione che lo aveva preparato a pensare che la sua vita fosse mancata per colpa di lei.⁷⁶

L'apice di questa «ritirata» dalla vita è segnato dalla giovanile rinuncia di Giulio a proseguire nella relazione con Odile, proprio per l'incapacità di affrancarsi dall'incombente e possessiva presenza materna, secondo un motivo che interessa la narrativa di Vigevani da *Ritorno nell'ombra* in avanti: «Odile diveniva una colpa».⁷⁷

⁷³ Ivi, p. 12.

⁷⁴ Costanti nel tempo si rivelano anche i punti di riferimento letterari di Vigevani. Dal punto di vista contenutistico, come si vedrà in seguito, i critici indicano come modello di questo romanzo il nome di Alain-Fournier, oltre a tutta la tradizione della letteratura della memoria; dal punto di vista stilistico lo scrittore si dimostra ancora fedele all'aristocratica letterarietà di matrice solariana: «Quant'era lungo il viale ai Giardini che partiva dalla moresca costruzione di cotto del Museo di storia naturale, sfiorando il dolman del generale Medici, i lunghi rami della forsizia esplosa nei suoi bottoni gialli come i cristalli di zolfo nelle bacheche del museo, a lato del laghetto dove le anatre scivolavano luminose, non smorte come gli uccelli impagliati, mentre sul fondo, appoggiate al muschio e al fango, si cullavano le grosse carpe» (ivi, p. 34). Accanto all'abituale ricerca di uno stile raffinato, l'assimilazione, per via metonimica, dei fiori ai cristalli conservati nel vicino museo, potrebbe testimoniare ad esempio la continuità del noto riferimento formale di Vigevani allo «stile Proust».

⁷⁵ Ivi, p. 30.

⁷⁶ Ivi, p. 57.

⁷⁷ Ivi, p. 162.

Si sentiva in colpa verso entrambe: non era che un fantoccio, non contava. Con Odile non si poteva mentire, ne avesse avuta la capacità: era stata troppo offesa. Quegli indugi, la sua stanchezza, anche se cancellati da qualche istante in cui dimenticava, la umiliavano. Alla fine era voluta partire; forse perché le cose precipitassero e fosse costretto a scegliere. Non aveva capito, allora: le aveva dato ragione.⁷⁸

Sulla base di questi nuclei narrativi, già noti nel suo repertorio, Vigevani compone la storia del rapporto tra Giulio e Aline: «assomigliava a una vacanza, a qualcosa che alla sua età doveva sembrare dopotutto improbabile».⁷⁹ Attraverso il contatto con la sua infantile vivacità, Giulio sente in parte riattivata la propria sfera sentimentale e «vi ritrovava il segno della propria vitalità dopo che aveva creduto d'essersi seppellito lassù».⁸⁰ La narrazione – la quale, piuttosto che come il racconto di una storia costituita da fatti in successione, potrebbe anche in questo caso essere considerata come la pura rappresentazione dell'interiorità del protagonista, rispetto alla quale i fatti avrebbero un ruolo funzionale, all'interno delle dinamiche del romanzo – segue lo sviluppo del rapporto tra Giulio e Aline (tenendo sullo sfondo l'ambiguità delle intenzioni dei suoi genitori); in parallelo, nel romanzo è rappresentata la linea memoriale dell'anziano protagonista, il quale, sollecitato dalla presenza di Aline, ripercorre la giovanile relazione con Odile, fino al suo fallimento:

Spossato, alla fine della notte quei veleni lo abbandonavano. S'avvicinava al sonno e dall'assopimento, dopo che l'aveva perduta da tanto nella sua purezza – a mantenere forse la promessa dell'estate – nasceva l'immagine di Odile, in un pianto che lo sorprende come se lo udisse dalla stanza accanto.⁸¹

Odile compare nella storia attraverso la memoria di Giulio, o, come in questo caso, attraverso i sogni; la sua figura è mantenuta in questo modo nel racconto allo stato di visione, dai contorni incerti (in una maniera che potrebbe ricordare la figura di Armenia in *Erba d'infanzia*, e che si potrebbe così ricondurre al gusto giovanile dello scrittore per la rappresentazione di soggetti incorporei, immaginari e onirici). Odile è l'oggetto di una “contemplazione memoriale” dal personaggio,

⁷⁸ Ivi, p. 164.

⁷⁹ Ivi, p. 84.

⁸⁰ Ivi, p. 117.

⁸¹ Ivi, p. 59.

secondo un'altra modalità di rappresentazione caratteristica della letteratura di Vigevani:

Poi il volto, la figura di Odile lo raggiungevano in un luogo dov'erano stati insieme.

Calava la luce sul lago mentre tornavano a riva. Nell'acqua si chiudevano i solchi dei remi, crespe poi di bollicine e riflessi inargentati. Seduta a poppa coi capelli umidi, gli sorrideva. Osservava i denti di lei staccarsi nella bocca un po' larga, gli occhi schiariti dal bagno. Gli sembrava di leggervi un principio, un'esitazione. E tutto pareva più ampio – il lago, le colline che nell'uniformità non trovavano termine – e calmo. Raccoglieva nei suoi occhi il principio di un tempo più alto, che si dovesse riflettere sulla loro vita. Sarebbe andato a sbattere contro la riva, se lei non lo avesse avvertito.⁸²

Nell'immaginazione di Giulio – dalla cui prospettiva spesso la voce narrante conduce il racconto in terza persona – le due figure femminili di Aline e Odile sono prima associate, e poi sempre più frequentemente sovrapposte.

Gli bastava che fosse lì [*Aline*], il sole la colpiva alla nuca, le illuminava i capelli a lato del viso. Un'apparizione tuttavia esigente; non doveva distrarsi. Si portò la mano alla fronte: era difficile indovinare cosa potesse divertirla. Fuori non si poteva uscire, dal vento. A Odile piacevano i dolci, gli venne in mente.

“Vuoi che faccia portare una torta?”

Aline annuì.⁸³

Secondo questa progressione in parallelo dei sentimenti di Giulio per le due figure femminili (da un lato egli si affeziona sempre di più ad Aline, dall'altro ripercorre la storia con Odile, fino alla fallimentare messa alla prova del rapporto),⁸⁴ alla fine del romanzo, il protagonista realizza che la presenza di Aline colma il vuoto lasciato da Odile.

⁸² Ivi, pp. 94-95.

⁸³ Ivi, pp. 66-67. Un simile meccanismo di associazione è ancora visibile nel punto del romanzo in cui Giulio, temendo che Aline sia partita e quindi perduta, rivive (in bilico tra sogno e memoria) la partenza e la perdita di Odile (cfr. ivi, pp. 152-153).

⁸⁴ Tra i materiali d'archivio relativi alla composizione di *Le foglie di San Siro*, su una carta che risale alle prime fasi di stesura del testo ed è databile all'estate del 1956 (Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / Aline, fasc. 28), Vigevani schematizza la direzione di queste forze sentimentali del protagonista che sono al centro del romanzo. In un sistema definibile come di assi cartesiani, due linee curve salgono in parallelo; una è definita «sentimento per Aline», l'altra «ricordo di Odile». Il piano individuato dagli assi è attraversato da una linea orizzontale che rappresenta la «scoperta della madre».

Aline non veniva ancora, certo era giù all'altalena. Quel movimento dell'altalena. Una luce finalmente limpida, filtrata attraverso un setaccio di foglie, le fronde scintillanti dinanzi a lui in un seguito di trame che confondevano la vista, una quinta dietro l'altra, per congiungersi a quelle di San Siro, su cui risorgeva come una macchia grigia il vuoto ch'ella quel giorno aveva lasciato, frustando il cavallo. Il vuoto ch'era stato il suo più vero ritratto per anni, e si riempiva d'angoscia: ora lo colmava, stampandovisi sopra, il volto d'Aline, trasformato nel pazzo riso che la prendeva a farsi spingere.⁸⁵

La storia di Giulio raccontata nel romanzo è dunque una storia del tutto intima; con *Le foglie di San Siro* Vigevani si conferma ancora fedele al proprio modello di romanzo dell'interiorità:

Ancora una volta Vigevani persegue la sua poetica della memoria con un'accentuazione della sua prosa analitico-descrittiva che si avvale di un linguaggio straordinariamente raffinato ma alieno da sperimentalismi.⁸⁶

Il romanzo pubblicato nel 1962 si inserisce dunque pienamente nella linea letteraria più tipica di Vigevani, dopo il parziale scarto rappresentato da *La reputazione*. Alla base di *Le foglie di San Siro* sono ancora riconoscibili alcuni nuclei autobiografici dello scrittore, coerentemente alla nota idea di una letteratura «frutto» della memoria. Potrebbe essere tale il ricorrente motivo della figura materna, declinato variamente da romanzo a romanzo; oltre all'ambientazione brianzola e, come si vedrà, all'emersione di qualche sfondo milanese, potrebbe inoltre essere riconducibile al vissuto dell'autore – o almeno al suo caratteristico immaginario – qualche elemento secondario del testo, come quello del commercio antiquario, che compare nel racconto a proposito dei beni di famiglia conservati nella dimora di Giulio.⁸⁷ Per quanto non essenziale allo sviluppo della storia narrata, questo riferimento, come si vedrà, esercita comunque un ruolo importante nel connotare il romanzo secondo un'idea di gusto e, appunto, secondo un immaginario. Detto di questi motivi di fondo, occorre però osservare che in *Le foglie di San Siro* – come d'altra parte in *Giovinezza d'Andrea* (più che in *Erba d'infanzia*) – lo scrittore tende ad allargare i limiti della propria opera dalla materia puramente autobiografica (per quanto poi fatta oggetto del noto processo

⁸⁵ Ivi, p. 206.

⁸⁶ S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., p. 995.

⁸⁷ Cfr. A. VIGEVANI, *Le foglie di San Siro*, cit., pp. 18-19.

di trasfigurazione) a temi di carattere più generale.⁸⁸ Lo stesso scrittore spiegherà in seguito che alla base di questo romanzo ci sarebbe lo stesso intento dell'opera pubblicata da Sansoni:

il quale si sviluppa e si rappresenterà poi assai meglio non più nella storia di un giovane, ma nella storia di un vecchio, dove il morivo esistenziale è predominante; *Le foglie di San Siro* è un romanzo nettamente esistenziale [...] dove esistono, naturalmente dei fatti reali, persino autobiografici; il vecchio signore di *Le foglie di San Siro* è, fisicamente, non moralmente, un marchese o un conte, che stava lì a Proserpio, nella villa Meraviglia-Mantegazza.⁸⁹

Assumendo come protagonista del romanzo un personaggio anziano, Vigevani evidentemente si discosta anche per questo verso dalla pura trasfigurazione letteraria della propria materia memoriale, impostando piuttosto una riflessione intorno a temi che riguardano la propria esperienza umana, non soltanto circoscrivibili ad essa, ma riguardanti la comune sfera esistenziale: il senso della morte e l'idea di una vita consumata senza prendervi pienamente parte. Si vedrà in seguito come, per quanto lo scrittore pratici in *Le foglie di San Siro* una materia meno autoriferita di quanto non accada, ad esempio, nel caso emblematico di *Estate al lago*, anche nel romanzo del 1962 – soprattutto a livello formale e dell'immaginario connesso all'opera – egli non tradisca la fedeltà a una tipologia di narrativa che risulta in effetti scarsamente propensa alla relazionalità con un pubblico più ampio di quello della nota sfera d'elezione.

È sintomatica di ciò la, per quanto limitata, rappresentazione che nel testo si fa della dimensione dei rapporti sociali. Questa infatti vi compare, nonostante l'evidente centralità della rappresentazione della sfera interiore del personaggio,

⁸⁸ «Certamente Vigevani persegue la sua traiettoria, non si sposta da un'idea di letteratura che è databile nella cultura tra le due guerre e che si sostanzia di una volontà di bello e controllato stile; ma è anche notevole, su un piano più implicito, appena appena avvertibile, la presenza di tracce immediatamente contemporanee se non addirittura di anticipazioni. Si pensi all'invenzione della deserta cittadina termale, in *Giovinezza di Andrea*, che indubbiamente non serve a sostenere un rapporto con *L'année dernière à Marienbad*, ma che altrettanto indubbiamente deve aver messo più di uno spettatore di Robbe-Grillet e di Resnais nell'imbarazzo di ricordare dove mai quell'atmosfera già l'avesse respirata. Allo stesso modo in *Le foglie di San Siro* l'automatismo di certi *flash-back*, l'insistenza sui momenti visivi, ricordano alcune tecniche del *nouveau roman*: naturalmente Vigevani non le attua intenzionalmente, per lo meno non lo dimostra, anche perché il suo mondo creativo non sopporta le lucidità geometriche di quell'esperimento e s'adagia sempre, piuttosto, su una rivendicazione del valore del sentimento, anche se ormai è crescente in lui il bisogno di una verifica ironica che si attuerà pienamente in *Un certo Ramondès*» (S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., p. 995).

⁸⁹ G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.

solo e isolato nella villa; la sua storia è collocata all'interno di un ambiente dai contorni riconoscibili. Giulio appartiene alla sfera di un'aristocrazia lombarda portatrice di un immaginario molto simile a quello dell'alta borghesia delle professioni (nella storia, il padre del protagonista è architetto, ed egli stesso cerca di seguirne le orme, per quanto in modo fallimentare)⁹⁰ a cui Vigevani appartiene, e che fa da sfondo abituale della sua narrativa. Ciò risulta evidente nei quadri di ambientazione milanese, che compaiono nel romanzo affiorando alla memoria del protagonista: essi «ancora una volta suggeriscono nella minuta cronaca del gusto e del costume un'età storica».⁹¹

Andavano qualche mattino a San Siro. Un cugino, proprietario di scuderia, gli lasciava montare i suoi cavalli. Entravano nella lunga pista di Trenno o nei maneggi; però raramente provavano il grande anello della Maura. Superata la cancellata, la quinta dei pioppi, nel verde essa riassumeva per incanto la qualità di luce che le era propria, un riflesso si sarebbe detto dell'animo sulla pelle, negli occhi; risaliva in uno slancio la malinconia anche felice di quelle giornate. E appunto in uno slancio, non immobile, gli tornava alla memoria per isolarsi in un'aria diversa, quasi appartenuta soltanto a quel mondo silenzioso dei cavalli, degli alberi pieni e fronzuti sul confine della pista, che stava al di là dell'altro lacerato delle parole, un labirinto di compromessi, nel quale sembrava impossibile intendersi.⁹²

La Milano vissuta in giovinezza da Giulio al fianco di Odile, e che compare nel romanzo filtrata dalla sua memoria, è ancora una volta la città dell'immaginario aristocratico e alto borghese, delle attività e anche degli svaghi improntati a un'idea di eleganza ed esclusività. Si osserva per inciso come, in fondo, tale scenario sia ancora quello che emerge dal vissuto di Vigevani, come risulta dall'atteggiamento di confidenza con cui l'autore tratta nel testo i toponimi: essi, più che relativi a una dimensione concretamente geografica, paiono piuttosto riconducibili alla sfera di un patrimonio personale, frutto della consuetudine; per questo, lo scrittore, usando espressioni come «*nei maneggi*», «*il grande anello della Mura*», sembra fare (più o meno esplicitamente e volontariamente) appello a un lettore che tale patrimonio in qualche misura condivida.

⁹⁰ Cfr. A. VIGEVANI, *Le foglie di San Siro*, cit., pp. 56-57.

⁹¹ S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit., p. 995.

⁹² A. VIGEVANI, *Le foglie di San Siro*, cit., p. 158.

Come osservato in *Estate al lago* e negli altri romanzi della produzione matura di Vigevani, anche il *Le foglie di San Siro* il riferimento praticamente esclusivo da parte dell'autore a un simile immaginario, è legato a un'altrettanto precisa idea di gusto. Questo emerge in primo luogo, nel testo del romanzo, a livello contenutistico, in rapporto allo stile di vita del protagonista:

Il vento riprese a soffiare, dopocena piovve. Andò nel salotto; senza riflettere evitò la consueta poltrona e sedette sul divano. Bibò respirava forte, appena tornato. Non c'era altra luce se non sullo scrittoio la lampada uguale a quella andata in pezzi. Sopra il globo bianco si staccava la fascia di *silhouettes*. rappresentava scene di vita quotidiana a imitazione di vasi greci: la padrona pettinata dalla schiava, il guerriero che allacciava gli schienieri, l'atleta che prova l'elasticità dell'arco. Gli sembrava di osservarle per la prima volta. dal divano anche il salotto, nel chiarore più lieve, appariva diverse, come se egli fosse in giardino, al buio, e appoggiasse la fronte ai vetri d'una porta-finestra per guardare dentro.⁹³

Le coordinate, anche più propriamente estetiche, in cui è inscrivibile la realtà della storia, sembrano rimandare a un'idea di eleganza e di nobiltà, la quale, per l'effetto del tempo, acquisisce i connotati di un valore antiquario (come è suggerito dalla presenza nel romanzo delle figure dei mercanti di antichità). A una sfera per certi versi simile si potrebbe ricondurre lo stesso stile di rappresentazione praticato dall'autore, il quale, ancora nel 1962, indugia in un'elaborazione della scrittura legata a un gusto che si potrebbe definire, in un certo senso, proprio antiquario: un gusto caratterizzato dalla tendenza a una nobiltà che non nasconde la patina del tempo, la quale potrebbe piuttosto essere percepita come una garanzia di raffinatezza. Alle immagini del romanzo che si sono già citate, si potrebbe aggiungere un ulteriore esempio:

Finì col fissare lo sguardo al piano del piccolo tavolo: il sole vi aveva aperto un ventaglio che modellava i riccioli della radice marezzata così finemente da parere trinciato di tabacco.⁹⁴

Il caso di *Le foglie di San Siro*, pubblicato nel 1962, ripropone dunque, per certi versi amplificati, quegli elementi di problematicità che dagli anni Cinquanta segnano la presenza della narrativa di Vigevani nel sistema letterario del tempo, e

⁹³ Ivi, p. 72.

⁹⁴ Ivi, pp. 65-66.

in particolare nel circuito di un'editoria che si rivolge a un pubblico almeno mediamente ampio. Il nuovo romanzo di Vigevani presenta ancora i caratteri di una narrazione lenta (secondo i modelli degli anni Trenta), funzionale a una meditazione assorta, piuttosto che al racconto di una storia; pur contenendo temi e motivi di carattere esistenziale, che potrebbero garantirle un rinnovato interesse, l'opera si presenta ancora legata a un immaginario per certi versi chiuso, e a quel gusto antiquario a cui Vigevani si attiene con piena fedeltà.

I materiali conservati nell'archivio dello scrittore confermano e testimoniano le sue difficoltà nella ricerca di una collocazione per *Le foglie di San Siro* nel panorama editoriale contemporaneo, caratterizzato da un lato dalla nota affermazione del *best seller* di qualità (*La ragazza di Bube* di Cassola è pubblicato nel 1960, *Il giardino dei Finzi-Contini* di Bassani nel 1962), e dall'altro dall'affacciarsi di esperienze diverse, tese al superamento dei modelli formali consolidati, per raggiungere una modalità di rappresentazione più adeguata alla realtà presente (tra i vari scrittori, si potrebbero citare Luciano Bianciardi e Paolo Volponi, che proprio nel 1962 pubblicano rispettivamente *La vita agra* e *Memoriale*).

La data relativa al periodo di scrittura di *Le foglie di San Siro*, posta in chiusura del testo dell'edizione, è «1957-1961». Le prime carte di lavoro conservate – quelle col testo manoscritto e quelle della prima redazione dattiloscritta –⁹⁵ risalgono però almeno fino al 1956. La distanza tra l'avvio della scrittura del testo (che è dunque contemporanea alle ultime fasi di lavorazione di *Giovinezza di Andrea*,⁹⁶ con cui il rapporto della nuova opera risulta anche in questo senso

⁹⁵ Il riferimento è ai materiali conservati in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / Le foglie di San Siro Mss, fasc. 27 (manoscritto); Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / Aline, fasc. 28 (manoscritto; cartella con la data data: «estate 1956. Forte dei marmi - Corneno –Erba–»); Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / Un appuntamento mancato. Aline 1956, fasc. 29 (dattiloscritto con correzioni autografe, intitolato «Un appuntamento mancato [o Aline] 1956»; dattiloscritto, e sua copia da carta carbone, con correzioni autografe, intitolato «Un appuntamento mancato 1956»).

⁹⁶ Si è visto che proprio dal 1956 Vigevani propone il suo *Giovinezza di Andrea* agli editori; per quanto lo scrittore, come detto, lavori ancora in seguito su questo romanzo, si può verosimilmente affermare che egli, considerata conclusa nella sostanza l'opera poi pubblicata presso Sansoni, abbia immediatamente intrapreso la scrittura del romanzo – poi intitolato *Le foglie di San Siro* – in cui, come si è detto, intende proseguire la strada di una narrativa che accolga motivi di carattere esistenziale. Nel suo impianto originario, pertanto, il romanzo pubblicato nel 1962 è da considerarsi precedente, o almeno contemporaneo, a *La reputazione*: frutto della medesima fase del percorso letterario dello scrittore, collocata intorno alla metà degli anni Cinquanta.

molto stretto) e la pubblicazione del libro, da un lato conferma la nota vastità del lavoro di elaborazione del testo da parte di Vigevani.⁹⁷ Dall'altro lato testimonia quanto sia stato lungo e travagliato il percorso dello scrittore per veder pubblicata la sua nuova opera, legata a un'idea di letteratura che, di anno in anno, doveva apparire sempre meno al passo con le tendenze del sistema letterario contemporaneo. La citata lettera di Italo Calvino testimonia proprio il fatto che almeno a partire dal 1959 Vigevani avesse l'intenzione di far pubblicare il proprio romanzo, o che per lo meno lo considerasse già sufficientemente compiuto da sottoporlo a giudizio editoriale. A quell'altezza cronologica il testo del romanzo – ancora intitolato *Un appuntamento mancato* – è, nella sostanza, già molto vicino a quello dell'edizione (escludendo il finale, di cui si dirà).⁹⁸ Identici dai punti di vista del contenuto e dell'organizzazione del racconto, il testo della redazione datata 1959 e il testo di quella finale differiscono solo per successivi interventi a livello stilistico, numerosi ma spesso minuti o al più riguardanti l'inserimento di alcune immagini e la riformulazione di alcuni periodi. L'intonazione della narrazione secondo i caratteri della lenta sospensione lirica, che si sono riconosciuti del romanzo, è pure già presente in *Un appuntamento mancato*. Su questo testo, come visto, Calvino si esprime negativamente a proposito della pubblicazione presso Einaudi:

⁹⁷ Una parte del lavoro è testimoniata dalle carte conservate in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / L'appuntamento, fasc. 30 (tre redazioni dattiloscritte con correzioni autografe; l'indicazione cronologica d'archivio è 1956-1960). Su queste carte si nota inoltre nuovamente la presenza di annotazioni di Aldo Borlenghi: una nuova conferma della continuità della modalità di lavoro di Vigevani e dei suoi punti di riferimento, prima dell'inizio delle consulenze di Niccolò Gallo, a cominciare, come ora si vedrà, proprio da *Le foglie di San Siro*. I progressi nel lavoro di elaborazione del testo del romanzo da parte di Vigevani sono visibili in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / Un appuntamento mancato o tre donne, fasc. 32 (due stesure dattiloscritte e rilegate, con correzioni autografe, intitolate «Alberto Vigevani / Un appuntamento mancato [o tre donne] / 1956-1958»).

⁹⁸ Sembra possibile ipotizzare che il testo fatto circolare da Vigevani già nel 1959 presso gli editori e altri letterati corrisponda a quello di: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / Un appuntamento mancato, fasc. 33. Si tratta di due fascicoli rilegati: uno è il dattiloscritto originale, l'altro è la sua copia da carta carbone (i dattiloscritti sono intitolati: «Alberto Vigevani / Un appuntamento mancato / romanzo / 1957-1959»). Nel primo dattiloscritto ci sono rade correzioni autografe; nel secondo si scorgono pochi segni a matita, a margine del testo. Come si vedrà, si potrebbe ipotizzare che questa sia la copia del testo data in lettura da Vigevani a Luti, e da lui restituita con questi pochi segni. È presumibile dunque che lo stato di lavorazione del testo rappresentato da queste carte sia stato ritenuto da Vigevani sufficientemente maturo da essere inviato ai primi editori interpellati.

Caro Vigevani,

scusi se le rispondo solo ora per il Suo romanzo. Le vacanze e l'affollamento di lavoro del ritorno mi hanno fatto ritardare la lettura dei manoscritti.

Ora l'ho letto e con grande piacere, e vi ho trovato quella finezza psicologica, quell'agio spirituale, quel piacere dell'armonia che già apprezzavo nelle cose Sue. La storia di quella vecchiaia e le immagini di quell'ambiente, e i ricordi, nel contrasto con la giovinezza e l'inquietudine, ha una sua compiutezza.

Ma, certo, sono forzato a non scindere il parere letterario da un – freddamente professionale – parere editoriale. Il romanzo – e non potrebb'essere diverso data la sua impostazione – è statico, tutto basato su un'intensità interiore che è ben difficile imporre all'affrettato lettore d'oggi. (O glie la si può imporre solo con un nome coronato da una fama internazionale, dove non ci sia più da discutere). L'atmosfera è propizia solo a chi fa molto rumore: come far largo a un libro che parla educatamente a bassa voce come il suo? (Un'altro libro di vecchiaia e di giardini, il Lampedusa, – e che valeva proprio per la vecchiaia e i giardini – ebbe fortuna invece per tutto il resto). Come fargli largo, dico, non solo nel frastornato mercato della narrativa in libreria, ma anche qui, nella produzione della casa, nei nostri travagliatissimi “Coralli”, ormai governati anch'essi dalle ferree leggi della “richiesta del mercato”? Non dubito che il Suo libro troverà una sua degna sistemazione editoriale, fuori magari dalle iniziative più commerciali, là dove sia possibile ancora trovare posto ed agio a una produzione letteraria per quei “pochi” che solo essendo ora “pochi” potranno essere domani “molti”. (Quale sospetto d'effimerezza mi danno i “molti” di tante tirature odierne!).

La saluto con viva cordialità e stima.

Italo Calvino⁹⁹

Nel suo «parere editoriale» Calvino, come già anticipato, considera il romanzo «statico, tutto basato su un'intensità interiore». Queste caratteristiche, a suo avviso, lo rendono inadatto per l'«affrettato lettore d'oggi». Il letterato editore einaudiano sembra così, soprattutto, suggerire l'idea della sostanziale inattualità del modello di letteratura dell'interiorità proposto da Vigevani, al cospetto degli orientamenti della contemporanea produzione editoriale in genere, e in particolare di quelli della collana «I coralli»,¹⁰⁰ che forse era stata pensata come una possibile sede di pubblicazione del romanzo.

Nella lettera, Calvino fa riferimento anche a *Il Gattopardo*, «un'altro libro di vecchiaia e di giardini». Oltre che per le affinità contenutistiche, *Un*

⁹⁹ Archivio Vigevani, Carteggi / Italo Calvino, fasc. 51, Italo Calvino a Alberto Vigevani, Torino, 30 settembre 1959, dattiloscritto (su carta intestata «Einaudi Editore»).

¹⁰⁰ Ferretti indica anche per questa e le altre collane letterarie einaudiane i criteri di una «specifica politica d'autore», «con una sottile convergenza tra implicazioni letterarie e mercantili» (G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 191).

appuntamento mancato - *Le foglie di San Siro* potrebbe in effetti essere accostato al romanzo uscito da Feltrinelli nel 1958 per la comune presenza nei due testi dei motivi della fugacità del tempo, e del senso di caducità e di morte.¹⁰¹ *Il Gattopardo* – che, secondo quanto scrive qui Calvino, «valeva proprio per la vecchiaia e i giardini» – «ebbe fortuna invece per tutto il resto». L'allusione è al vero e proprio caso sorto attorno alla pubblicazione dell'opera di Tomasi di Lampedusa, e intorno alla sua stessa figura;¹⁰² quell'occasione prefigura, per quanto nel caso del *Gattopardo* ciò avvenne senza programmazione da parte dell'industria editoriale, il fenomeno dell'affermazione di una tipologia di “autore - personaggio”, che attrae l'interesse del pubblico.¹⁰³ Si potrebbe osservare che la figura di Vigevani, ora e in futuro, non si presti a godere di una simile sorte nel contesto del sistema e della comunicazione letteraria, per l'evidente sua fedeltà al modello della narrativa degli anni Trenta e, forse, per la sua ostentazione di una pratica letteraria elegante, sommessa e fedele all'immaginario di cui si è detto.¹⁰⁴ Dunque secondo Calvino – il quale, nella lettera, pure esprime un apprezzamento per lo stile di Vigevani, che forse è da ricondurre più alla cortesia di questa

¹⁰¹ «Le stanze erano tante che non poteva, mentre passava sul fianco della casa, distribuirle con esattezza dietro alle finestre. Gli si rappresentavano com'erano state un tempo, con i loro addobbi, le persone che le avevano abitate, magari le loro figure riflesse nella chiazza grigiorosa della luce sulla parete, o soltanto delle voci dietro un uscio. La più parte chiuse, adesso, colme di un'ombra che le faceva sfuggenti e circolava dovunque, simile ad acqua in un silenzioso labirinto» (A. VIGEVANI, *Le foglie di San Siro*, cit., p. 12). Allo stesso Giulio dunque, nella villa dove ha stabilito di consumare la sua vita, «tutto appare remoto, disteso sulla superficie di un quadro» (ivi, p. 16).

¹⁰² «Nel suo successo di mercato svolgono un ruolo anche meccanismi che solo in seguito saranno consapevolmente ricercati dagli editori: la mitizzazione del personaggio autore, un'estenuante querelle critica, un'esposizione mediatica, non solo sui giornali, forte e prolungata nel tempo (dalla premiazione dello Strega 1959, la prima ad essere trasmessa dalla televisione, alle innumerevoli trasposizioni e rivisitazioni)» (*La fortuna critica*, a cura di STEFANO GUERRIERO, in G. C. FERRETTI, *La lunga corsa del Gattopardo. Storia di un grande romanzo dal rifiuto al successo*, Torino, Nino Aragno editore, 2008, p. 43).

¹⁰³ L'«immagine del *Gattopardo* offerta al grande pubblico era influenzata da fattori esterni al romanzo, con la creazione intorno ad esso di una leggenda che alimentava il mito del “classico a sorpresa”» (A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, cit., p. 75).

¹⁰⁴ La storia di Vigevani e della fortuna della sua opera non registrano infatti l'elezione dello scrittore a personaggio che determini un fenomeno di particolare attenzione presso il pubblico. Nonostante ciò, anche a Vigevani – come si è già osservato discutendo di *Estate al lago* – sembra essere nel corso degli anni (soprattutto in seguito alla pubblicazione delle opere della piena maturità, da *L'invenzione* e *Fine delle domeniche* in avanti) riconosciuto, da pubblico e critica, un profilo intellettuale preciso: quello di raffinato detentore della memoria della Milano tra le due guerre (la «Milano di Vigevani» indicata da Forti). Questa connotazione potrebbe equivalere al riconoscimento di un ruolo e di una autorità (come custodi di tale memoria e di tale immaginario) di Vigevani nel sistema letterario in evoluzione, garantendogli uno spazio in tale contesto. È questa immagine dello scrittore che induce, ad esempio, Guido Vergani (direttore della redazione milanese di «la Repubblica») ad affidargli nel 1992 «un'operazione-affetto, attraverso una maggiore attenzione ai ‘sentimenti’ della città, alla memoria», con cui la testata cerca di entrare nelle abitudini e negli orizzonti del pubblico milanese (cfr. GUIDO VERGANI, *Vigevani scrittore milanese*, in *Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani*, cit., pp. 165-166).

comunicazione piuttosto che a una qualche comunanza di vedute (sono note, negli stessi anni, le sue preferenze per una più robusta modalità di narrazione) —¹⁰⁵ nell'editoria contemporanea maggiore non ci sarebbe spazio per un romanzo come quello di Vigevani: piuttosto augura allo scrittore milanese «che il Suo libro trovi una sua degna sistemazione editoriale, fuori magari dalle iniziative più commerciali».

Diverse dovevano essere però le intenzioni di Vigevani. Egli, già in rapporti con Feltrinelli, non si limita a inviare il proprio dattiloscritto a Einaudi, ma — rivelano i carteggi — tenta anche la via mondadoriana. Le prime tracce di questo passaggio in casa editrice di *Un appuntamento mancato* risalgono al novembre 1959, e sono in alcuni carteggi conservati nell'archivio storico di Mondadori. Niccolò Gallo anticipa a Vittorio Sereni, direttore letterario mondadoriano, il proprio parere negativo:

¹⁰⁵ Si pensi ad esempio a quanto Calvino scrive in *Il midollo del leone*, in cui alcune espressioni potrebbero essere lette come una netta presa di distanza dal modello di narrativa memoriale e lirica praticato da Vigevani. Calvino passa in rassegna varie poetiche, compresa quella a cui lo scrittore milanese fa riferimento: «in quello che definiremo il filone fiorentino o toscano della nostra narrativa, non è tanto la minuta annotazione realistica che conta davvero, quanto lo schermo di memoria o di nostalgia, attraverso il quale essa è filtrata, la sottile amarezza della precarietà d'un possesso o d'un rapporto: è sempre l'uomo ermetico, appena più cordiale, con inquietudini più discrete di quelle di Vittorini e di Pavese, che domina il quadro»; Calvino fa invece appello a una diversa concezione della letteratura: «È sul "fare storia" che deve puntare lo scrittore, pur sempre partendo dalla realtà del paese che più ama e conosce: e la storia, ci è stato insegnato, è sempre storia contemporanea, è intervento attivo nella storia futura. / Si dirà che a puntare su una descrittiva geografio-sociologica non c'è veramente nessuno: gli scrittori più legati ai luoghi cercano nell'espressione d'un sentimento, d'un ritmo di vita quello che è il segreto accenno autoctono. Ma appunto in questo sovrappiù di commozione, in questo bisogno di eccitazione nostalgica è il primo vero rifiuto della storia: non è la commozione, non è il trasporto affettivo lo stato migliore per intendere il mondo d'oggi: siamo anche qui nel vitalismo romantico, nella vaga mistica corale». Anche queste parole potrebbero essere lette come una presa di distanza da quella modalità di rappresentazione che è la stessa con cui Vigevani trasfigura letterariamente la città di Milano. La conclusione di Calvino non può quindi che essere distante rispetto alle posizioni incarnate da un romanzo come *Le foglie di San Siro*: «Noi crediamo che l'impegno politico, il parteggiare, il comprometersi sia, ancor più che dovere, necessità naturale dello scrittore d'oggi, e prima ancora che dello scrittore, dell'uomo moderno». «Abbiamo detto che un rapporto affettivo con la realtà non ci interessa; non ci interessa la commozione, la nostalgia, l'idillio, schermi pietosi, soluzioni ingannevoli per la difficoltà dell'oggi [...]. I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate» (I. CALVINO, *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, a c. di Mario Barenghi, tomo I, Milano, Mondadori, 1995, si cita dalle pp. 11-12, 19, 20, 22-23).

Del Vigevani e del Palumbo ti scriverò al più presto. Ho letto i loro dattiloscritti e, per scrupolo, sto leggendo le cose già pubblicate, ma mi pare che non ci siamo.¹⁰⁶

Come si evince da una seconda lettera, l'invio in lettura a Gallo (neo-direttore delle collane italiane «Narratori italiani» e «La medusa degli italiani», che più di dieci anni prima aveva ospitato *La fidanzata*) del dattiloscritto di *Un appuntamento mancato* è avvenuto per iniziativa personale di Sereni, che è legato a Vigevani dai noti rapporti di amicizia, e che peraltro «sul merito del libro» si rivela d'accordo con Gallo.¹⁰⁷

Caro Gallo,

a proposito del giudizio che hai espresso su “Un appuntamento mancato” di Vigevani, Sereni mi ha incaricato, prima di partire, di rassicurarti circa gli scrupoli che hai manifestato per le funzioni dell'autore.

L'averti mandato questo libro in lettura è stata una iniziativa quasi privata di Sereni richiesta del Vigevani stesso, il quale era già in trattative con Feltrinelli. Questi, con ogni probabilità, pubblicherà nella sua collana economica anche “Un appuntamento mancato”, ma l'autore l'avrebbe preferito stampato da noi. Sul merito del libro, Sereni è tuttavia d'accordo con te.¹⁰⁸

Si potrebbe osservare che l'istituzionale sede mondadoriana avrebbe in sé le caratteristiche per offrire qualche margine di disponibilità all'accoglienza del romanzo di Vigevani (e ciò accadrà in effetti a qualche anno di distanza); si è infatti già avuto modo di accennare al fatto che nella collana «Narratori italiani» si registra la persistenza di autori e di un modello di narrativa tradizionali – con i nomi di Bonsanti e della Manzini su tutti – di cui lo scrittore milanese segue direttamente la lezione. Il fatto è che la presenza di queste «vecchie glorie mondadoriane» è con ogni probabilità imposta da «criteri specificamente editoriali»,¹⁰⁹ non sempre condivisi da Sereni; egli, nonostante l'amicizia,

¹⁰⁶ Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale autori italiani, fasc. Niccolò Gallo, Niccolò Gallo a Vittorio Sereni, Roma, 30 novembre 1959, manoscritto.

¹⁰⁷ La scelta da parte di Sereni di proporre comunque in lettura il dattiloscritto a Gallo potrebbe essere legata all'atteggiamento che egli, come registra Gian Carlo Ferretti, avrebbe in genere mantenuto nell'occuparsi di narrativa presso Mondadori: «Sereni [...] non ha per la narrativa italiana e straniera un interesse personale e critico paragonabile a quello che ha per la poesia, e nelle sue stesse scelte di narrativa spesso sembrano pesare di più la sintonia umana e simpatia intellettuale nei confronti degli autori, rispetto all'oggettività dei testi» (G. C. FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., p. 77).

¹⁰⁸ Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale autori italiani, fasc. Niccolò Gallo, Alfredo Righi a Niccolò Gallo, Milano, 11 gennaio 1960, dattiloscritto.

¹⁰⁹ Le due citazioni sono tratte da G. C. FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., p. 78.

probabilmente non desidera accrescere con il nome di Vigevani (parzialmente nuovo, ma forse percepito come troppo legato a quel modello di letteratura) la linea di quelli che considerava gli scrittori «santoni» della casa editrice.¹¹⁰

Dalla lettera di Sereni emerge inoltre la conferma del fatto che Vigevani, pur in rapporti privilegiati con Feltrinelli (che in quegli anni, e fino alla fine del decennio, potrebbe essere considerato il suo editore), è intenzionato a pubblicare il proprio romanzo presso una casa editrice probabilmente considerata maggiore. Le evidenti differenze tra le identità dei marchi a cui egli si rivolge (Feltrinelli, Einaudi e Mondadori) potrebbe essere anche indicativa del suo scarso interesse ad aderire a un preciso progetto editoriale. Tornando poi al parere di lettura che Gallo produce sul romanzo di Vigevani, Sereni – evidentemente in nome dell'amicizia che lo lega allo scrittore – gliene invia in visione il testo:

Caro Alberto,

in via del tutto eccezionale ti mando copia del primo parere avuto, del quale ti prego di fare un uso riservatissimo. Purtroppo, non ti è favorevole, ma io ho preferito che passasse alla seconda lettura. Preferisco dirti chiaramente come stanno le cose, e penso che questo ti compensi almeno in parte del disappunto che potrai provare leggendo quanto ti riguarda. Del resto, in queste cose si deve sempre tenere conto di un largo margine di opinabilità.

A presto. Con affetto,

tuo

Vittorio Sereni¹¹¹

Alla lettera conservata in archivio non è allegato il testo del giudizio editoriale. Il documento potrebbe però essere (quasi certamente, data la coincidenza del titolo con quello provvisorio dell'epoca del passaggio del romanzo in Mondadori) quello conservato nel fascicolo della rassegna stampa relativa a *Le foglie di San Siro*.

¹¹⁰ «Sereni e Gallo perciò dovranno fare i conti con questa specie di tabù dei nomi “acquisiti?”. E più tardi Sereni, in una lettera ai suoi collaboratori, si chiederà spazientito: “per quanto tempo ancora pubblicheremo senza battere ciglio qualunque cosa ci venga dai ‘santoni’?”. Nella lettera, riferendosi in particolare ad alcune acquisizioni dei Narratori italiani fatte tra il 1962 e il '65, Sereni criticherà le “intoccabilità [...] che appesantiscono le nostre scelte e la collana stessa” e dichiarerà di “non essere mai stato entusiasta all’idea di pubblicare ‘in toto’ Bernari, Dessi, Benedetti, Bonsanti...”» (ivi, pp. 79-80).

¹¹¹ Archivio Vigevani, Carteggi / Vittorio Sereni, fasc. 237, Vittorio Sereni a Alberto Vigevani, Milano, 20 novembre 1959, dattiloscritto (su carta intestata «Arnoldo Mondadori Editore»).

“Un appuntamento mancato”

È un romanzo non privo di toni sommessi e delicati e di qualche pagina felice, ma che nel complesso risulta macchinoso e artificiale. Racconta la storia a ritroso – una specie di “Recherche du temps perdu” – di un vecchio nobile ritirato nella sua villa brianzola, che dopo la morte della madre cerca in sé le ragioni che gli hanno impedito di vivere, che lo hanno costretto a rinunciare all’appuntamento con se stesso e con la persona amata. La ricerca si traduce in un faticoso colloquio interiore, che però dà lo spunto alle parti migliori del libro, quelle in cui la carica emotiva si esprime quasi liricamente: questo tono – che credo il migliore e il più appropriato alle capacità di Vigevani – non resiste all’incontro con la realtà, con l’ultimo episodio dell’esistenza del vecchio, l’amicizia per la bimba Aline, che nella sua puerile saggezza nella sua volontà di sottrarsi al padre ricattatore e alla madre malvagia determina nel protagonista una maggiore chiarezza interiore che lo porta a voler vivere finalmente per gli altri, a tradurre la sua energia in un gesto positivo. Qui però il libro si frantuma nelle sue due parti, che alla fine risultano incongrue e sovrapposte: vicenda “interiore” e fatto esterno non trovano un linguaggio comune e non coincidono. Da questo nasce un’impressione di pesantezza artificiosa. Il libro sarebbe criticabile anche da altri punti di vista, per la sua “posizione”. Ma, partendo dalle intenzioni, dell’autore, questa mi sembra la deficienza che non gli permette di concretarle e la principale obiezione da porgli.¹¹²

Gallo, nel suo giudizio, insiste soprattutto sulla «pesantezza artificiosa» che penalizza, a suo avviso, l’opera di Vigevani. Il critico ed editore riconosce nell’intonazione lirica del racconto l’attributo migliore del testo e «il più appropriato alle capacità di Vigevani». Sembra decisamente interessante l’annotazione per cui, secondo Gallo, questo tono così congeniale alla scrittura di Vigevani, «non resiste all’incontro con la realtà». Nel caso di *Un appuntamento mancato* questa caratteristica ha come conseguenza la frantumazione del libro in due parti: «vicenda “interiore” e fatto esterno non trovano un linguaggio comune e non coincidono». L’osservazione di Gallo potrebbe però trovare un più generale riscontro nel complesso, o almeno nella maggior parte, dell’opera di Vigevani: la natura più intima della sua scrittura è quella della lirica e assorta contemplazione (come ben risulta da *Estate al lago*), al di fuori della quale la voce dello scrittore appare decisamente meno a proprio agio (secondo quanto, d’altra parte, egli stesso spiega nelle interviste che si sono citate).

¹¹² Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / Rassegna stampa, fasc. 38.

Un appuntamento mancato è dunque rifiutato, oltre che da Einaudi, anche da Mondadori, nelle persone di Gallo e Sereni. Successivo di pochi mesi è invece un parere estremamente positivo sul romanzo. Vigevani invia in lettura il testo a Giorgio Luti, con il quale è in rapporti dalla pubblicazione di *Giovinezza di Andrea* presso Sansoni.

Caro Vigevani,

ho voluto rileggere ancora una volta il romanzo prima di scriverle. Troverà qualche segno in qua e in là, ma non vi dia peso. Non cambierei una virgola: così com'è il libro mi sembra riuscito. Concluso e denso in sé, con una misura rarissima. Per me è il suo libro più bello.

Qualche lieve attimo di caduta «prosastica» al mio orecchio ho segnato a margine con una linea ondeggiata. Altri segni solo di approvazione incondizionata. Come confessione privatissima, se non temessi di sembrarle ingenuo o ridicolo, potrei dirle che le prime pagine mi hanno spesso commosso, nel senso più «triste» della parola; angosciato forse è il termine più giusto, ma è anche la mia lode più sincera.

Un appuntamento è certo il più bel racconto lungo che ho letto negli ultimi tempi. Questa impressione si è consolidata alla seconda lettura; ora ne sono più che certo.

Il giudizio di Luti potrebbe suonare come la conferma della buona accoglienza che *Giovinezza di Andrea*, a cui il nuovo romanzo è tanto strettamente legato, ha avuto presso la Sansoni. Il critico, e insieme l'editore, dimostrano particolare apprezzamento per il modello di narrativa di Vigevani e per l'intonazione della sua prosa; è questa una nuova prova del fatto che, come osservato a proposito della pubblicazione del precedente romanzo, la casa editrice fiorentina si rivela come una sede potenzialmente congeniale per la letteratura dello scrittore milanese. Il quale, come si è visto, immagina invece un'altra collocazione per la propria opera. Nella seconda parte della lettera, Luti propone a Vigevani alcune osservazioni, da cui potrebbe aver avuto origine l'intervento autoriale più significativo sul testo dal 1959 in avanti: la riscrittura del finale.

2 appunti di carattere estremamente provvisorio e generico di cui anch'io non sono del tutto persuaso:

1) Forse la "tessitura" del finale (non il finale in sé, badi bene!) è un po' esterna, impegnata nella dimensione materiale del racconto: il furto "narrato", lievemente svilisce il simbolo...

Se fosse possibile non dire quelle poche parole o dirle in un'aria ancora più trasognata e lontana, più ancora misteriosa, forse l'effetto sarebbe ancora maggiore. Vorrei che il mistero restasse inalterato e che le figure apparissero e sparissero insieme (ma è già risolto in se l'episodio: se dovessi fare un nome, un paragone, parlerei di Alain Fournier), senza acquistare una carnalità di contrasto che può avere ed ha una sua realtà ma che certamente incrina la conclusione così [-].

È un semplice appunto, naturalmente. Dovrebbe riuscire a trasfigurare anche quest'ultimo dato che forse ha voluto lasciare "integro" per un disegno preciso.

Ma non mi fraintenda: il finale deve essere quello che è (è l'unica conclusione).

2) Le prime pagine (1-21 per precisare) hanno una loro logica lentezza, quasi un compiacimento: di fronte a quelle che immediatamente seguono e s'aprono dirette al quadro "interno, [-] forse di una appena accennata ricerca d'affetto. Forse una maggiore rapidità di sintesi non guasterebbe; anche se il qui particolare ha il suo sapore unico e soprattutto un ritmo unitario. Bisognerebbe riuscire a mantenere il "tutto" e al tempo stesso stringere. Ma forse è impossibile.¹¹³

Giorgio Luti, dunque, ritiene che «il furto "narrato", lievemente svilisce il simbolo». Il riferimento è al fatto che nel finale di *Un appuntamento mancato* il protagonista, pur in un'atmosfera sospesa e da incubo, subisce realmente un furto da parte dei genitori di Aline (mentre nella versione definitiva del testo il furto è soltanto sognato, e fa da preludio allo scioglimento sereno del racconto); essi, in fuga, abbandonano Aline presso la villa. Ciò è motivo di gioia per Giulio, anche se solo per pochi attimi: egli supera così la propria solitudine, e salva la piccola ospite dal triste destino che l'avrebbe attesa insieme ai propri genitori. Dopo pochi minuti, raggiunto al limite del proprio tempo questo stato di appagamento, Giulio

¹¹³ Archivio Vigevani, Carteggi / Giorgio Luti, fasc. 149, Giorgio Luti a Alberto Vigevani, Firenze, 12 marzo 1960, manoscritto (su carta intestata Sansoni). Il fatto che Vigevani abbia inviato il testo del romanzo a Luti per ottenere un giudizio critico e forse una consulenza letteraria, piuttosto che un parere di pubblicabilità presso Sansoni, sembra dimostrato dal fatto che lo studioso e critico, nella seconda parte delle lettere, si esprime sul merito del testo senza fare cenno alla possibilità della pubblicazione.

muore.¹¹⁴ La storia si conclude in questo modo con una svolta del tutto concreta e reale; più di quanto non accada nella versione definitiva di *Le foglie di San Siro*, in cui, alla fine, il dato principale è la conquista interiore di Giulio di un intimo ricongiungimento con quella linea vitale spezzata per l'abbandono di Odile. Potrebbe dunque dipendere dai consigli di Luti – «vorrei che il mistero restasse inalterato», «dovrebbe riuscire a trasfigurare anche quest'ultimo dato che forse ha voluto la sciare "integro" per un disegno preciso» – la decisione di Vigevani di rimettere mano al finale.¹¹⁵

Le nuove notizie intorno alla vicenda editoriale del romanzo, che emergono dagli archivi, risalgono all'inizio del 1961. Ritorna in primo piano la figura di Niccolò Gallo, non più in veste di editore, ma di consulente letterario: «Entro la settimana prossima le spedirò il dattiloscritto coi segni in margine». Dalla stessa

¹¹⁴ «Silenziosamente Aline s'era portata davanti all'uscio del salotto, scivolando contro il muro, e vi aveva appoggiato la schiena. Non avrebbero potuto entrare senza respingerla, e lei sapeva che avrebbe morso la mano di chi avesse tentato. Alfredo le era passato davanti: questa volta i suoi occhi l'avevano scavalcata; aveva visto solo la sua bocca, contorta da quella smorfia sempre più triste. Spingeva la donna premendole le mani sulla schiena, come un oggetto senza volontà; le era passata vicina così da sfiorarla, ma come se le sue pupille strane e assortite non la distinguessero più. Se si fosse fermata non avrebbe forse trovato più la forza di seguire gli altri. Ma erano scomparsi, tutti e tre, oltre la soglia, nel buio. / Quando schiuse l'uscio, dopo un momento, lo vide in piedi, pallido, con una mano stretta alla cravatta, come se si sentisse male. Poi, lentamente, gli si schiarirono gli occhi in un sorriso e tese la mano a toccarle la spalla. / Erano andati verso il divano; prima di sedere aveva acceso la lampada dello scrittoietto. / Udirono dal basso il rumore dell'automobile che s'avviava. / Aline gli allacciò il collo con le braccia e cominciò a piangere. / "Hanno portato via i gioielli di tua madre" disse tra i singhiozzi. / Non era capace di parlare; tacque, un lungo momento. Poi il suo pianto si riudì. / "Non erano tutti lì... disse, poi non importa. Ora starai con me: questo importa... Non dovrai avere più paura. E se non ci sarò io starai qui lo stesso. Diventerà la tua casa..." / Le soffiava le brevi frasi sui capelli; anche se non rispondeva si sentiva travolto dalla gioia d'esser riuscito a salvarla. La lunga vita gli appariva come una strada in salita che quando si è perduta la speranza inaspettatamente arriva in cima. / Aveva voluto rimanergli vicino. Non avrebbe potuto più reclamarla. Li avrebbe denunciati il mattino, quando sarebbero stati ormai lontani, oltre la frontiera, oltre la Svizzera. O non li avrebbe nemmeno denunciati. Ma, in ogni caso, non potevano tornare. Avrebbe pensato lui al resto. / O più probabilmente Marchetti [*il Castelli della versione definitiva del testo*], pensò. Gli mancavano le forze. Aveva ascoltato dietro la porta. Minuti d'angoscia come adesso erano di gioia: troppo forti per la sua debolezza: gli chiudevano la gola. La luce calava. Sentiva il calore del corpo della bimba premuto contro il suo, e intorno ondate d'ombra che lo sommergevano e rischiarò, in un lampo che accecava, il dolore della stretta nel cuore. / Li trovò il medico quando entrò, un istante dopo. Lei ripeteva il suo nome ad alta voce e batteva i piccoli pugni chiusi sul suo petto perché rispondesse. / Dovette strapparla da lui, sollevandola tra le braccia, e condurla in giardino. / Sopra le piante era sorta la luna. L'aveva messa a terra e con una mano la teneva per le spalle, premuta contro di sé. Un vento freddo spazzava l'aria che s'induriva come un cristallo. / Piangeva, disperatamente. Marchetti vedeva, accanto alla propria ombra ingigantita, quella di lei sottile e sussultante riflessa sulla ghiaia imbiancata. / Poi udirono la voce di Celeste, l'abbaiare del cane. Le luci si accesero nelle stanze, e lentamente la casa risalì dall'abisso in cui si era perduta per riempirsi di voci, di passi affrettati» (si cita dal dattiloscritto – pp. 177-179 – che potrebbe essere stato letto e annotato da Luti stesso, conservato in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / Un appuntamento mancato, fasc. 33).

¹¹⁵ Tracce della lavorazione del finale sono in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / Le foglie di San Siro, fasc. 34. Nello stesso fascicolo è conservata una redazione dattiloscritta (datata 1957-1961, senza titolo ma contenuta in una cartelletta che reca quello definitivo *Le foglie di San Siro*) con il finale nella versione definitiva.

lettera si ricava un'ulteriore indicazione: «non ho ancora visto Giorgio Bassani. Appena lo vedrò, gli parlerò anch'io della cosa».¹¹⁶ Il nome di Bassani testimonia che in questa fase Vigevani è impegnato a percorrere la via della pubblicazione del romanzo presso Feltrinelli; la consulenza di Gallo – la prima di un sodalizio destinato a durare negli anni – riguarderebbe dunque ora soprattutto il lavoro sul testo. Il contributo di Gallo si dilata nel tempo di alcuni mesi:

Caro Vigevani,

La prego vivamente di scusarmi. Stamani spedirò per raccomandata-espresso la parte del dattiloscritto fino a p.110. Al più tardi mercoledì, le manderò il resto.

Mi creda, non mi è stato proprio possibile essere più sollecito e d'altra parte mi dispiace di aver potuto far poco. Ma sono certo che non le mancherà modo, rivedendo il suo testo, di eliminare quel tanto di vago e nebbioso che stagna ancora qua e là nelle pagine del suo libro.¹¹⁷

Tra le redazioni del testo del romanzo conservate in archivio non si rintraccia quella inviata da Vigevani a Gallo, e da lui restituita allo scrittore con le proprie annotazioni. Lo stesso critico sembra però voler sottolineare il fatto che i propri interventi sono limitati e, probabilmente, non sostanziali («mi dispiace di aver potuto far poco»). Ciò potrebbe essere una conseguenza della distanza che Gallo riconosce nei confronti di questo testo (come risulta già dal citato parere di lettura); più in particolare, la difficoltà di Gallo a porsi in rapporto con la prosa di Vigevani potrebbe essere legata a quello che il critico considera il difetto ad essa congenito di non resistere «all'incontro con la realtà». Coerente a tale giudizio si rivela infatti l'ultima indicazione che egli invia allo scrittore:

Spero che vorrà scusarmi. Soltanto stamani le ho spedito l'ultima parte del dattiloscritto.

Come le ho indicato in margine, mi pare che Aline dovrebbe “esistere” solo in funzione del protagonista, essere vista, cioè, e ripensata esclusivamente da lui. Ho segnato poi, qua e là, alcune cose che mi paiono superflue e altre poco felici espressivamente.¹¹⁸

¹¹⁶ Archivio Vigevani, Carteggi / Niccolò Gallo, fasc. 119, Niccolò Gallo a Alberto Vigevani, Roma, 5 gennaio 1961, manoscritto.

¹¹⁷ Archivio Vigevani, Carteggi / Niccolò Gallo, fasc. 119, Niccolò Gallo a Alberto Vigevani, Roma, 3 luglio 1961, manoscritto.

¹¹⁸ Archivio Vigevani, Carteggi / Niccolò Gallo, fasc. 119, Niccolò Gallo a Alberto Vigevani, Crans, 17 luglio [1961], manoscritto.

L'invito a modificare la caratterizzazione del personaggio di Aline, facendolo «“esistere” solo in funzione del protagonista», potrebbe essere proposto da Gallo perché funzionale a evitare la frantumazione del romanzo «nelle sue due parti, che alla fine risultano incongrue e sovrapposte: vicenda “interiore” e fatto esterno», come egli scrive nel testo del parere di lettura. Gallo è in sostanza lontano dalle posizioni letterarie di Vigevani; ma, riconosciuto il fatto che il tono più congeniale allo scrittore è quello «in cui la carica emotiva si esprime quasi liricamente», è abile a porsi nella sua prospettiva, e lo invita a percorrere sino in fondo questa strada, risolvendo in questo modo i difetti di incoerenza del testo.

Si è visto che con ogni probabilità, dopo aver visto sfumare la possibilità di pubblicare il proprio romanzo presso Einaudi e Mondadori, Vigevani dovrebbe essersi indirizzato verso il canale aperto con Feltrinelli. In una lettera di Giorgio Bassani – che è, in Feltrinelli, direttore della collana «Biblioteca di letteratura» (nella cui serie «I contemporanei» si è forse pensato di inserire il romanzo di Vigevani) –¹¹⁹ si trova traccia delle difficoltà che sorgono anche con questo editore:

Caro Vigevani,

in questi giorni, approfittando delle feste, ho letto il tuo romanzo.

Ti dirò subito che mi ha fatto un'impressione contraddittoria: mi è piaciuto e dispiaciuto insieme. Mi piace la storia, il rapporto tra il vecchio barone-antiquario e la ragazzina francese, con i loschi genitori di quest'ultima sullo sfondo. È un tema non nuovo, d'accordo, dopo *La morte a Venezia* e *Lolita*: ma nonostante la letteratura precedente, tu hai saputo dare straordinaria concretezza a questa situazione, hai saputo conferirle la necessaria freschezza. Mi persuadono meno, molto meno, i continui passi indietro, che riportano periodicamente in scena la storia di Odile e della madre del protagonista. Capisco come tu ti sia preoccupato di motivare moralmente la passione senile del povero barone. Sta il fatto, tuttavia, che i continui flash-back appesantiscono notevolmente la lettura, e poi non sono, in sé, troppo interessanti. Per colpa di essi il romanzo stagna troppo a lungo in zone letterariamente scontate. Penso a Palazzeschi, a Marino Moretti, a Fracchia: alla più vieta e prevedibile letteratura del ventennio! Questa incertezza fra il presente e il passato non manca di avere riflessi dannosi anche nello stile, che io personalmente avrei desiderato più fermo, meno vago e impreciso. Tutto sommato il romanzo, che pure, ripeto, ha un nucleo vivo, poetico, si legge con grande difficoltà.

¹¹⁹ Su questo aspetto del lavoro di Bassani in Feltrinelli, cfr. R. CESANA, «*Libri necessari*», cit., pp. 255-296.

L'impressione che resta è quella di un'immagine non perfettamente a fuoco, rimasta a mezzo tra la definizione formale e il magma della non-espressione.

L'attenzione di Bassani si appunta sul nucleo narrativo del «rapporto tra il vecchio barone-antiquario e la ragazzina francese». Egli avanza, nella lettera, i nomi di Thomas Mann e di Vladimir Nabokov come possibili elementi di paragone. Il riferimento a *La morte a Venezia* dello scrittore tedesco – che è indicato da molti come uno dei possibili punti di riferimento dell'attività letteraria di Vigevani nel suo complesso – sembra in effetti almeno congeniale all'idea di letteratura dello scrittore milanese, e forse alle intenzioni alla base di *Le foglie di San Siro* (per l'intreccio del motivo della morte e della fugacità di una vita non completamente vissuta da una parte, e del tema del rapporto tra un anziano e un giovane dall'altra). L'indicazione di *Lolita*, come un caso in cui è già stato sviluppato il nucleo del rapporto tra un uomo maturo e una bambina, potrebbe mettere invece in risalto la grande distanza tra quest'opera e il romanzo di Vigevani; nel suo racconto lo scrittore milanese esclude i motivi dell'erotismo e gli elementi morbosi, che sono invece rappresentati da Nabokov con forza ed efficacia. Solo in un punto, nel romanzo di Vigevani, è accennata la possibilità di una sfumatura amorosa nel rapporto tra Giulio e Aline:

Aline pareva nata tra le sue immaginazioni, era ben viva, lo aveva trascinato fuori dalla tana a riprovare se il cuore era capace di battere non soltanto ai ricordi. Che egli l'amasse, era inutile dubitare. Non poteva esserci altra giustificazione alla volontà tesa a che fosse durevolmente felice, l'abbandonasse l'amarezza di cui l'avevano nutrita. Avrebbe voluto strappargliela dall'animo, sostituirsi a lei nel portarla.¹²⁰

Se di amore si tratta, il sentimento che Giulio nutre per la bambina è privo di ogni sfumatura erotica, e si esprime piuttosto in un accorato e forse lirico desiderio di felicità per lei. I pensieri dell'anziano protagonista su Aline mostrano soprattutto il riverbero della sua riflessione sulla propria condizione esistenziale, e dietro la bambina emerge l'ombra di Odile (per «gli echi del passato»); quando compare il riferimento (peraltro appena abbozzato) alla fisicità di Aline, questo si svolge nel contesto di una proiezione da parte di Giulio in un futuro che a lui è

¹²⁰ A. VIGEVANI, *Le foglie di San Siro*, cit., p. 118.

negato.¹²¹ Il riferimento di Bassani a *Lolita* mette dunque piuttosto in luce l'estraneità del modello di narrativa di Vigevani (volontariamente impostato nel senso della lenta e riflessiva contemplazione, e fedele a forme ormai tradizionali) a una modalità di rappresentazione cruda, concreta e moderna di un caso psicologico estremo, non priva di riferimenti alla sfera sociale. Bassani apprezza la «concretezza» con cui Vigevani traccia i contorni della vicenda di Giulio e Aline, e forse da questo aspetto potrebbe essere derivato il riferimento a Nabokov. Il "letterato editore", d'altra parte, afferma: «Mi persuadono meno, molto meno, i continui passi indietro, che riportano periodicamente in scena la storia di Odile e della madre del protagonista». «Per colpa di essi il romanzo stagna troppo a lungo in zone letterariamente scontate», aggiunge Bassani; il termine «scontate» potrebbe essere interpretato nel senso di ormai logore o desuete (egli le riconduce esplicitamente agli anni Venti, Trenta e Quaranta). Tale impostazione del racconto, secondo Bassani, «non manca di avere riflessi dannosi anche nello stile, che io personalmente avrei desiderato più fermo, meno vago e impreciso». Proprio questi elementi – la rappresentazione di un processo memoriale attorno a cui si coagula la pura rappresentazione dello stato interiore del protagonista, la scelta di uno stile sospeso, l'effetto di "sfocatura" delle immagini – sono in realtà attributi fondamentali del modello di scrittura in prosa praticato da Vigevani. Escludere dal romanzo le linee tematiche del ricordo di Odile e della memoria giovanile di

¹²¹ «Il pensiero che l'avrebbe perduta anche se fosse rimasta vicino a lui, lo faceva tremare: avanzava troppo poco tempo. Nell'amore presto cresciuto agli echi del passato presentiva la morte più vicina per il rapido consumarsi delle energie. L'idea che ne assumeva non era di certo consona alla senilità, piuttosto alla tardiva giovinezza in cui ritrovava anche ingenuie malinconie. Gli appariva un incitamento, l'esito d'una corsa a offrirle il meglio di sé, ciò che non aveva abbandonato al naufragio, né si rappresentava la stranezza o ambiguità della propria passione, quale poteva apparire agli altri. I suoi sensi avevano ignorato la sazietà o la noia; rimaneva giovane nell'animo senza che per questo l'amore per Aline fosse di natura solo paterna. Era un sentimento verso una propria creazione, mirava al futuro, come se la dovesse aiutare a trovare nella sua purezza l'accento cui era destinata. E altro ancora: non poteva soffrire l'idea che le nascesse un giorno negli occhi la stortura dell'animo, quasi una mutilazione, che appannava in una sete di rivincita quelli della madre. Quando pensava all'avvenire della bimba, gli accadeva come di urtare contro quello sguardo, e per poco potesse esservi in lei d'Aline, tentava di comprenderla. Era certo che, nel rifiutarsi di capire la figlia, voleva punire se stessa perché non s'era fermata a tempo, forse per pigrizia: adesso s'abbassava spontaneamente. / Si raffigurava Aline donna, quando quel corpo nervoso si fosse dilatato e insieme addolcito. Perdeva l'equilibrio ad affacciarsi, in una vertigine dell'essere, su dolci, rischiose visioni, tanto lo superavano nel tempo; sarebbero state un'impossibile nuova vita che pure ritrovava in sé se sorprende il nitido incavo d'una sua ascella mentre s'aggiustava i capelli, o il biancheggiare delle magre cosce quando sedeva, la gracile saggezza degli occhi che lo interrogavano. Patetico e appena ridicolo gli appariva il bozzolo dell'amabile donna che sarebbe emersa negli anni. Del resto donna era già nel modo aspro col quale sapeva essere fedele a se stessa, al proprio mondo. In quella durezza che nasceva dalla fragilità troppe volte messa alla prova avrebbe trovato materia per lottare senza chiedere aiuto» (ivi, pp. 118-119).

Giulio, che si intreccia con quella del rapporto con Aline, significherebbe mettere in discussione tale modello e l'intenzione d'autore: quella di raccontare il processo di ricongiungimento, da parte del protagonista, del filo della breve vita rimasta con quello di una vitalità interrotta dall'abbandono di Odile.¹²²

Nella seconda parte della lettera a Vigevani, Bassani propone al suo interlocutore di mettere ancora mano al romanzo per orientarlo nel senso da lui auspicato:

So che è difficile rimettere le mani in un lavoro come il tuo che, vedo, si è prolungato per oltre cinque anni. Tuttavia, se io fossi in te, non esiterei a riprenderlo in mano, tentando di raggiungere l'indispensabile messa-a-fuoco. In fondo, il passato del vecchio potresti liquidarlo in un capitolo o due iniziali. Dopo non ti resterebbe che afferrare il toro per le corna, e andare avanti fino alla fine della vicenda tra il protagonista e la bambina, giacché è questa, ripeto, la vicenda che interessa. Ciò ti obbligherebbe a anche, suppongo, a uscire dal vago anche stilistico della memoria poetizzante. Sono certo che, per questa strada, scriveresti il magnifico libro che meriti di scrivere.

Scusa la sincerità nonché la presunzione, e credimi con stima ed affetto il tuo
Bassani¹²³

Si potrebbe concludere che Bassani proponga in sostanza a Vigevani di scrivere un altro e diverso romanzo, partendo dal nucleo narrativo del rapporto tra Giulio e Aline (il quale, in *Le foglie di San Siro*, è sì centrale, ma in un certo senso funzionale alla rappresentazione della condizione interiore del protagonista e dei suoi sviluppi). Un romanzo, per certi versi, estraneo al modello di narrativa dello scrittore milanese, e forse più aderente all'idea di letteratura di Bassani stesso. Nonostante, in primo luogo, le sue scelte editoriali non escludano del tutto

¹²² Si è infatti visto, citando lo schema tracciato a mano da Vigevani su una carta della redazione manoscritta del romanzo, che egli avrebbe progettato e costruito il romanzo proprio sulla base di tali dinamiche.

¹²³ Archivio Vigevani, Carteggi / Giorgio Bassani, fasc. 25, Giorgio Bassani a Alberto Vigevani, Roma, 28 dicembre 1961, dattiloscritto (su carta intestata «Giangiacomo Feltrinelli Editore»).

esperienze emerse dagli anni Trenta,¹²⁴ e nonostante, in secondo luogo, proprio la pubblicazione del suo *Il giardino dei Finzi-Contini* (che segue la sua decisione di pubblicare presso Feltrinelli *Il Gattopardo*), potrebbe avere, come noto, contribuito a orientare le tendenze del panorama letterario di quegli anni in una direzione tale da favorire la presenza dello stesso Vigevani in tale contesto,¹²⁵ Bassani potrebbe in sostanza considerare eccessiva l'attestazione dello scrittore milanese sul modello della rappresentazione di una realtà tutta interna alle dimensioni intime e memoriali del personaggio. Lo invita infatti ad «uscire dal vago anche stilistico della memoria poetizzante», per tendere a una più robusta narrazione: «andare avanti fino alla fine della vicenda tra il protagonista e la bambina, giacché è questa, ripeto, la vicenda che interessa».

Il giudizio e le indicazioni di Bassani si rivelano tanto distanti dalla pratica letteraria di Vigevani da corrispondere quasi a un rifiuto del testo e dell'idea di narrativa che è alla sua base. Tale rifiuto non tarda a concretizzarsi:

Gentile Signore Vigevani,

unicamente per confermarle che Ella può considerarsi libero di pubblicare il Suo nuovo romanzo "LE FOGLIE DI SAN SIRO" presso altro editore.

¹²⁴ «Quanto alla serie italiana maior della Biblioteca di letteratura diretta da Giorgio Bassani, se si qualifica certamente per sensibilità e apertura con titoli buoni e ottimi, non riesce per contro a imporsi con una forte caratterizzazione e personalizzazione. Tra i circa cinquanta titoli pubblicati, si possono distinguere tre categorie fondamentali: i ritorni di autori attivi dagli anni trenta che possiedono una fortuna critica o una bibliografia già consolidata, come Giuseppe Dessi, Antonio Delfini e Fausta Terni Cialente, con opere di teatro, poesia e narrativa; le *conferme* o i *passaggi* di autori in via di affermazione che vengono quasi tutti da Einaudi e da altri editori, come Cassola, Cancogni, Testori, Arbasino, con opere narrative, teatrali e saggistiche, e come Buttitta, Fortini, Volponi, Roversi, con opere poetiche; e infine molti esordienti ma una sola vera rivelazione (se si esclude *Il Gattopardo*), Luigi Meneghello con *Libera nos a malo*, uno scrittore appartato e un'opera di notevole originalità nella sua struttura e nel suo linguaggio» (G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 215).

¹²⁵ Alberto Cadioli osserva che alla base di *Il giardino dei Finzi-Contini* è visibile il ritorno di «quell'atteggiamento di negazione della storia che aveva caratterizzato sia *Il Gattopardo* che *La ragazza di Bube*»: «Se non è possibile credere nel futuro, l'unico rifugio è il passato, o, meglio, la memoria del passato» (A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, cit., p. 98). Non per questo la posizione di Bassani è sovrapponibile a quella di Vigevani; lo scrittore ferrarese dichiara: «Sono uno scrittore convinto che lo stesso scrivere costituisca una responsabilità politica. Con la mia narrativa, dalle *Storie ferraresi* al *Giardino dei Finzi-Contini* ho voluto esprimere il tramonto definitivo delle speranze che avevano animato la mia azione, e non soltanto la mia, a tutto il '45. Credo che l'intera narrativa del tempo sia stata "storica" per identici motivi» (ENZO SICILIANO, *Scrittori e politica. I rimpianti di Bassani*, in «La Stampa», 24 ottobre 1974). Mentre dunque Bassani avrebbe compiuto una scelta consapevole di ripiegamento di fronte alla realtà storica e culturale, l'attività letteraria di Vigevani, come noto, è di per sé estranea a ogni ragione politica, e il suo essere dedicata alla rievocazione del passato deriva piuttosto dall'unica concezione della letteratura da parte di Vigevani come letteratura «frutto» della memoria. In ogni caso, come si è ipotizzato, potrebbe essere stato anche l'affermarsi di un orizzonte culturale simile a quello tratteggiato da Bassani a garantire, da *Estate al lago* in avanti, la possibilità di uno spazio per la letteratura di Vigevani nel sistema letterario del presente.

Non dubitiamo però che la Sua prossima opera seguente il romanzo in parole sarà nuovamente sottoposta in prima opzione alla nostra casa editrice, in considerazione anche dei cordiali rapporti esistenti fra noi.

AugurandoLe pieno successo, gradisca, Gentile Signore Vigevani, i nostri cordiali saluti.

GIANGIACOMO FELTRINELLI EDITORE

Ufficio Contratti

(Xenia Schereschewsky)¹²⁶

All'inizio del 1962, dunque, il romanzo di Vigevani sembra già essere destinato alla pubblicazione in Rizzoli.¹²⁷ Stampato nel mese di aprile, *Le foglie di San Siro* è pubblicato nello stesso 1962, nella collana «La Scala». Non accettato da Einaudi e Mondadori, e sostanzialmente rifiutato da Bassani per conto di Feltrinelli, il romanzo trova dunque spazio presso un altro marchio editoriale tra i maggiori (e non, secondo il primo pronostico di Calvino, «fuori magari dalle iniziative più commerciali, là dove sia possibile ancora trovare posto ed agio a una produzione letteraria per quei “pochi” che solo essendo ora “pochi” potranno essere domani “molti”»). Anche nel caso di *Le foglie di San Siro* si affacciano dunque alcuni motivi di riflessione sulle ragioni e sul modo in cui un romanzo così evidentemente inattuale e lontano dal gusto corrente – è questa una delle motivazioni che traspaiono da alcuni dei rifiuti di pubblicazione del testo –, e inoltre così scarsamente impostato nella direzione di una comunicazione con un pubblico più vasto di quello della sfera d'elezione di Vigevani, trovi spazio nel sistema letterario contemporaneo.

Una prima indicazione potrebbe derivare dalle caratteristiche della stessa sede di pubblicazione:

ci sono anche iniziative che sviluppano in modo coerente la nuova *politica d'autore*, come i classici dell'arte presentati da scrittori italiani contemporanei [...], e soprattutto La Scala: collana di narratori italiani che, nata nel 1961 e diretta per

¹²⁶ Archivio Vigevani, Carteggi / Feltrinelli editore, fasc. 108, lettera dall'Ufficio contratti Feltrinelli a Alberto Vigevani, Milano, 8 febbraio 1962, dattiloscritto.

¹²⁷ «Caro Vigevani, / sono lieto di quanto mi comunichi circa il tuo volume. Ti auguro la miglior fortuna. Nel mio lavoretto ho tenuto conto senz'altro delle *Foglie di San Siro* che mi sembra la tua cosa più bella. Spero che tu quanto prima mi possa inviare la copia della stesura definitiva» (Archivio Vigevani, Carteggi / Giorgio Luti, fasc. 149, Giorgio Luti a Alberto Vigevani, Firenze, 1° febbraio 1962, dattiloscritto, su carta intestata Sansoni.). In: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / *Le foglie di San Siro* / *Le foglie di San Siro*, fasc. 34 è inoltre conservata una redazione dattiloscritta del romanzo contenuta in una camicia con indicazioni tipografiche e editoriali, e datata 1957-1961.

alcuni anni da Porzio, arriverà fino a oggi. La casa editrice ne fa l'asse portante di quella politica, con un'attenzione particolare per gli italiani: un'attiva opera di reclutamento, una confezione libraria di pregio, una grafica firmata da Mario Dagrada, un grande impegno nella promozione anche mondiale dell'autore e nel lancio del romanzo con la forza dei suoi periodici: una politica perciò che *fa sentire importanti* e che porta a diffuse acquisizioni di narratori già con una bibliografia alle spalle.¹²⁸

Cesare Garboli – in un appunto indirizzato ad Alberto Mondadori e a Vittorio Sereni – precisa il fatto che gli autori pubblicati in questo modo da Rizzoli sono investiti di un attributo di «successo» e di «prestigio letterario».¹²⁹ Tali connotati di importanza e «di pregio», che finiscono per accomunare gli autori pubblicati nella collana, determinano necessariamente anche l'immagine della collana stessa nel suo complesso. Già a proposito del caso di *Estate al lago* si è visto come i limiti del romanzo, a livello di disposizione al rapporto con un ampio pubblico, potrebbero essere stati superati proprio grazie all'idea di nobiltà e raffinatezza che lo connotano; si è visto come proprio l'aspirazione di una parte del pubblico dei lettori ad accedere a tali dimensioni di prestigio culturale possa spiegare la fortuna del romanzo al di fuori del circolo di più naturale elezione. Dunque, un romanzo già di per sé connotato dalla tendenza a un'aristocratica e raffinata letterarietà, e ostentatamente distaccato dai modi e dalle forme della narrativa del presente (come osservato da Calvino), come *Le foglie di San Siro*, potrebbe trovare in una collana impostata come «La Scala» uno spazio in cui tali attributi valgano come un motivo di interesse per i lettori contemporanei. La strategia di comunicazione

¹²⁸ G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., pp. 183-184.

¹²⁹ L'appunto è riportato da Gian Carlo Ferretti: «Prendendo spunto da certe recenti acquisizioni rizzoliane, Garboli osserva: “Nella sua relazione del 15. 2. 67 il Direttore letterario ha giustamente riassunto [...]: ‘pubblicando da Mondadori Ghiotto non sarebbe che un letterato in più presente con un libro nel catalogo Mondadori (questo secondo Ghiotto, naturalmente); mentre pubblicando da Rizzoli ritiene di ottenere qualcosa di più che vada al di là del successo di stima e del prestigio letterario, cioè qualche cosa che assomigli più decisamente a un successo ben individuato in tutti i sensi e con effetti più espliciti dal punto di vista mondando, commerciale, ecc.’ [...] In tutti i sensi: anche da un punto di vista letterario, dunque”. Più precisamente, secondo Garboli, “scrittori nuovi e validi” vanno da Rizzoli non soltanto per ragioni economiche e di vendite, ma perché ritengono di poter ottenere [...] un prestigio letterario *di portata superiore anche se di natura diversa* da quello che offre loro la Mondadori. Un tempo, stampare da Mondadori era considerato un traguardo proprio per le stesse ragioni [...]. Oggi Mondadori offre piuttosto un successo di stima, qualcosa che differisce profondamente da un'affermazione letteraria [...]”» (G. C. FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., p. 102).

messa in atto dalla casa editrice sembra confermare e precisare tale ipotesi. Così il romanzo è presentato nel testo stampato sul segnalibro editoriale:¹³⁰

Fin dalle prime prove narrative dell'immediato dopoguerra, l'educazione letteraria di Alberto Vigevani è stata fedele alla lezione mitteleuropea di Mann e di Proust, riambientata nel mondo appartato, nobilmente «suranné», di certa antica borghesia lombarda. Per i suoi precedenti romanzi si è parlato di elementi culturali tra l'effusione lirica e la continua finezza dell'indagine, «che arriva sempre al centro, movendo sempre di sbieco», ove la situazione dei suoi personaggi, a forza di sottile psicologia, finisce per assumere valore di simbolo; e si è notata la sua fedeltà ai temi dell'adolescenza e della memoria, sempre tesi a ricostruire, nel personaggio, una «educazione sentimentale».

La narrativa di Vigevani è in questo modo ricondotta esplicitamente al magistero di quelli che ormai sono percepiti come “padri nobili” della grande letteratura novecentesca. Altrettanto marcata è la sottolineatura di quella patina di ricercata inattualità della sua opera, derivata da un lato dall'ambientazione delle sue storie nel «mondo appartato, nobilmente “suranné”, di certa antica borghesia lombarda», e dall'altro dalla sospesa «effusione lirica» della sua prosa, sul noto modello fiorentino. Ancora più teso a illuminare quel carattere che si potrebbe definire di ascendenza antiquaria della letteratura di Vigevani è la breve nota di presentazione dell'autore, che compare sullo stesso segnalibro, e che riporta proprio le già citate parole di Pampaloni a proposito dei «contorni, almeno sociologici, della sua narrativa»:

Alberto Vigevani è nato nel 1918 a Milano. Ha collaborato a «Letteratura», a «Corrente», a «Prospettive». È autore, fra l'altro, dei romanzi *Erba d'infanzia*, 1943; *La fidanzata*, 1947; *Estate al lago*, 1957; *Giovinazza di Andrea*, 1958; *La reputazione*, 1961. Antiquario di libri, editore, il suo studio nel cuore della vecchia Milano conserva un sapore ottocentesco, illuminato, e appare, ai frequentatori, una cornice di decoro che – come ha finemente notato Geno Pampaloni – segna i contorni, almeno sociologici, della sua narrativa.

La seconda parte del testo di presentazione di *Le foglie di San Siro* stampato sul segnalibro è dedicata più in particolare alla descrizione di questo romanzo:

¹³⁰ Un esemplare di segnalibro è conservato in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / *Le foglie di San Siro* / Rassegna stampa, fasc. 38.

Anche in questo romanzo – la sua cosa maggiore, senza dubbio – ai protagonisti, un vecchio gentiluomo e una bambina, corrispondono con necessaria naturalezza il mondo della memoria e, di contro, quello dell'adolescenza. Ma dal sottile, intenso rapporto quasi amoroso di Giulio e Aline, fra slanci e ritrosie, presentimenti e tremori, rinasce, come evocato dal paesaggio silvestre, il passato; coi suoi personaggi, che anch'essi riprendono, quasi uscendo da un quadro, vita e figura: Odile, il grande amore perduto, e la madre, amorosa vittima e amorosa tiranna. E, nel decoro *liberty*, la sua atmosfera: Milano all'inizio del secolo, le prospettive dei galoppatoi di San Siro, le cui quinte di verde si congiungono, in un continuo rapporto, a quelle d'una inedita, soleggiata Brianza.

Del romanzo è messa così in luce la centralità della dimensione della memoria, che consente all'autore di impostare il racconto intrecciando le età e i piani temporali in cui si muovono i personaggi. Si osserva, per inciso, che proprio questo aspetto – che in questa sede il redattore mette in evidenza (usando a sua volta uno stile di scrittura evocativo e teso alla ricerca di un'intonazione letteraria) – è ritenuto da Bassani il difetto di fondo del testo, da risolvere dedicando al passato di Giulio al massimo un paio di capitoli iniziali; lo scrittore e editore ferrarese critica allo stesso tempo lo stile del romanzo. Nel testo del segnalibro – attraverso espressioni come «evocato dal paesaggio silvestre» e «riprendono, quasi uscendo da un quadro, vita e figura» – non si esita invece a suggerire i tratti della modalità di rappresentazione praticata da Vigevani nel romanzo: lenta, sospesa, e che lascia incerti i contorni dei propri oggetti, come è tipico della narrativa dello scrittore.

Il romanzo – che è infine detto avere «la sua atmosfera» in una dimensione di «decoro liberty» – è dunque presentato proprio attraverso il suo carattere di nobile e ricercata inattualità.

Si potrebbe considerare parte integrante della costruzione di una simile immagine per *Le foglie di San Siro* – come se fosse messa in atto per mezzo di una vera e propria strategia di comunicazione – la recensione che ne fa Domenico Porzio, il quale (oltre a essere legato alla casa editrice Rizzoli, e ad essere in procinto di prendere, nel 1963, la guida della collana «La Scala») è tra i relatori

della presentazione del volume.¹³¹ Il critico sottolinea soprattutto un altro aspetto caratteristico della narrativa di Vigevani, che avrebbe a suo giudizio «un ambiente concluso che delimita la topografia sociale e sentimentale dei personaggi»; secondo Porzio la «favola [di *Giulio e Aline*] è resa in uno scenario “liberty” di sicuro e indiscutibile gusto». Il fatto che la narrativa di Vigevani, e il suo potenziale rapporto con il pubblico dei lettori, siano tutti interni a una sfera sociale e di gusto (il che, come si è visto, in rapporto alla sede editoriale di *Estate al lago* avrebbe potuto rappresentare un ostacolo alla ricezione del romanzo) è qui ripreso e rimarcato. «Gli basta un colore, il ricordo di un gesto, il profilo di un oggetto per ricreare con stupefacente perfezione ambientale la Milano di sessant’anni fa; *quella* Piazza del Duomo, *quella* Via dei Giardini, *quella* Galleria, *quella* Stazione Centrale», scrive ancora Porzio, stabilendo col lettore un colloquio di brillante padronanza dei mezzi espressivi, e suggerendo l’idea di una comunanza di riferimenti e di immaginario.¹³² Si è visto, proprio a proposito dei quadri di vita milanese, che lo stesso testo del romanzo avrebbe, per sua natura, in sé elementi funzionali a stabile una relazione con interlocutori che condividano un

¹³¹ In Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / Rassegna stampa, fasc. 38 è conservata una copia dell’invito dell’editore Rizzoli alla presentazione del volume (lunedì 28 maggio 1962, nella sala di via Brera,18). I relatori indicati sono Luciano Bianciardi, Giansiro Ferrata, Domenico Porzio. Un’altra conferma a proposito della maniera in cui l’identità del romanzo è stabilita attraverso la comunicazione editoriale, e della corrispondente modalità di lettura del testo, potrebbe derivare da ciò che Assunto scrive a Vigevani a proposito del suo romanzo, in una lettera in cui esprime la propria soddisfazione proprio per aver partecipato alla presentazione di *Le foglie di San Siro*: vi «ho trovato quella finezza di stile e quella capacità evocativa di tempi e di luoghi che a me sono assai care, e che non vanno certo d’accordo con i realismi e gli sperimentalismi della presente stagione letteraria» (Archivio Vigevani, Carteggi / Rosario Assunto, fasc. 15, Rosario Assunto a Alberto Vigevani, Roma, 15 giugno 1962, dattiloscritto). Anche questo studioso insiste sul carattere di inattualità del romanzo come possibile motivo di valore.

¹³² Le citazioni sono tratte da: DOMENICO PORZIO, *Le foglie di San Siro*, in «Oggi illustrato», 7 giugno 1962. Come accennato, ai fini del processo che qui si cerca di descrivere, Porzio sembra in grado di impostare il proprio discorso rivolgendosi al pubblico dei lettori secondo un tono da conversatore colto, brillante, che lascia trasparire soprattutto gli elementi di fascino della dimensione letteraria; così, nella stessa recensione, si esprime a proposito della genesi dei romanzi di Vigevani: «Concretamente i suoi libri nascono in una stagione: nelle altre si decantano; aspirano, dunque, per necessità, a distendersi in trame estive, a riconoscersi nel contatto di un particolare mondo vegetale, a riflettersi sotto alti cieli in cui anche un fiocco di nuvola abbia un significato emotivo».

immaginario e criteri di gusto.¹³³ Porzio, colto tale tratto, mostra di volerlo rendere esplicito, per certi versi proponendolo e rendendolo in sé un motivo di interesse.

Nel complesso si potrebbe sostenere che – attraverso la strategia di comunicazione messa in atto con la collana «La Scala» – i dati della sostanziale inattualità, della ricercatezza “antiquaria”, del riferimento a una sfera sociale, a un tempo e a un gusto ben delimitati, vengano per certi versi spettacolarizzati, e siano resi motivi di interesse per la lettura del romanzo.

Questa ipotesi potrebbe trovare alcuni elementi di conferma nella ricezione del romanzo. Carlo Bo – in una recensione dal titolo significativo *Per le foglie di San Siro la stagione si è fermata* – si sofferma proprio sul carattere di (nobile) inattualità dell’opera.

È una letteratura datata, che difficilmente sapremmo legare a scrittori più giovani? Non conta, ognuno deve restare fedele alla sua storia: ci sarà sempre un momento per riscattarsi e salvarsi. L’idea di giuocare affannosamente al tavolo delle mode è un’idea puramente giornalistica e uno scrittore serio ne può fare a meno. Tanto più che la realtà non ha soltanto un volto, anzi ha le sue stagioni, le sue forme, i suoi abiti: lo scrittore che non accetti di subirla stupidamente ha il dovere di interrogarla, di confrontarla, insomma di leggerla su uno schermo eterno o con ambizioni d’eterno. Naturalmente è una concezione d’altri tempi; l’abbiamo detto, è

¹³³ Come concreta dimostrazione di questo fatto si potrebbe considerare la lettera che il critico d’arte Licisco Magagnato scrive all’amico Vigevani: «Caro Alberto, / nella mia precedente ti ho appena accennato all’impressione profonda – sai che non sono adulatore, ma è proprio la parola giusta – che mi ha fatto la lettura del tuo libro. Ti ho detto quanto ci senta il clima milanese, e credo tu stesso abbia “sentito” questo sfondo così affine allo sfumato, all’autunnale di tutto il racconto. Una Lombardia, appunto, ove le foglie filtrano la luce, se ne imbevono e vi marciscono dentro in un tenero disfacimento vitale. Tu mi accennavi al liberty milanese come paesaggio chiave della storia; mi pare che al di là delle intenzioni prevalga la campagna verde e piana entro la quale il vaneggiare estenuato della coscienza di Giulio trova il suo luogo ideale. Intendimi: non confondo il largo e sottile colloquio interiore del vecchio con un delirio; ma appunto come un vagare abbandonato il suo pensiero si diffonde e vaneggia nella quiete di una pianura, portato da folate di luce pulviscolare, e di umide brezze» (Archivio Vigevani, Carteggi / Licisco Magagnato, fasc. 155, Licisco Magagnato a Alberto Vigevani, Verona, 28 agosto 1962, manoscritto).

una concezione proustiana ma perché pensare che sia finita, esaurita, inutile? Il tentativo di Vigevani nella sua stessa modestia potrebbe indicare una strada.¹³⁴

Secondo tale chiave di lettura, dunque, ancora nel 1962 un romanzo come *Le foglie di San Siro* può trovare udienza presso quella parte del pubblico meno coinvolto dal «tavolo delle mode»,¹³⁵ o presso quei lettori che non ritengono superate le ragioni dello stile.¹³⁶ Soprattutto, un simile libro – con caratteri di ricercata inattualità e di appartenenza a un gusto che, per quanto sostanzialmente superato, è rivestito e nobilitato dai connotati di un valore di “antiquaria eleganza” – potrebbe avere, proprio per questi caratteri, i connotati di un prestigio tale da

¹³⁴ Queste considerazioni dal valore quasi teorico sono precedute nell'articolo di Bo da un giudizio favorevole sul romanzo, nel quale egli riconosce la fedeltà dell'autore alla propria matrice letteraria: «Vigevani è rimasto fedele alla sua prima idea ispirazione e al suo modo d'interrogare le cose e gli uomini. Negato per natura alle trasformazioni, agli adattamenti che il tempo consiglia e propone, lo scrittore Vigevani ha portato avanti la sua caccia su due piani diversi: ha puntato sulla memoria ma nello stesso tempo ha scandagliato il fondo stesso della visione reale della vita, senza per altro toccare i toni della disperazione e della violenza. Se il suo lavoro ha un significato, al punto da poter essere ricordato come un piccolo esempio, bisogna cercarlo su questo dato del rinnovamento dall'interno. Dal suo romanzo esce un mondo ben riconoscibile, ci vengono incontro delle figure umane che non hanno nulla di casuale e provvisorio e si ricava infine una maniera di leggere le nostre vicende che rende il suono dell'autenticità sperimentata nel tempo» (C. BO, *Per le foglie di San Siro la stagione si è fermata*, in «L'Europeo», 2 settembre 1962).

¹³⁵ Occorre a questo proposito accennare anche al fenomeno, in corso nella letteratura italiana di quegli anni, di riavvicinamento a modelli del passato, per reazione nei confronti delle più recenti linee di sviluppo, giudicate da alcuni poco soddisfacenti o praticabili (e ciò è coerente a quanto si è osservato sulla base delle riflessioni di Alberto Cadioli, a proposito delle dinamiche del mercato editoriale sin dalla fine degli anni Quaranta): «La narrativa italiana (ma già si stenta a dir “narrativa”, parola che sembra alludere a categorie vecchie o radicalmente trasformatesi, come il poema epico e l'operetta) attraversa un momento di prosperità editoriale che va di pari passo con un sottile travaglio creativo, dove spuntano prospettive critiche appena pensabili dieci anni fa e dove cominciano a definirsi i termini di una nuova fase e di una nuova polemica. Il neorealismo del dopoguerra è morto; anche la letteratura più “impegnata”, come suol dirsi, cerca le vie della psicologia, del moralismo, e si pone più apertamente il problema della forma. Tra gli scrittori più giovani, poi, spunta da tutte le parti una certa insofferenza verso l'“impegno”. Dappertutto è visibile la rottura delle ultime strutture ottocentesche del romanzo, e in certi punti del panorama letterario ritornano a galla nomi e stili che erano stati sdegnosamente e frettolosamente lasciati da parte. Per esempio, il proustismo (la “letteratura della memoria”) messo in circolazione trent'anni fa dagli scrittori della rivista “Solaria”, conosce oggi una rinascita, sia pure attraverso altre esperienze e attraverso una diversa maturazione. / Legato all'esempio di Proust sin dalla sua nascita di scrittore, e ossessionato appunto dai temi del tempo e della memoria, oltretutto attento alla cadenza musicale della prosa, è il milanese Alberto Vigevani [...]. / Con *Le foglie di San Siro* Vigevani raggiunge la cerchia delle grosse tirature e del pubblico più vasto. Lui non è cambiato di un'unghia; ma molte cose sono cambiate intorno a lui, in bene e in male» (RUGGERO JACOBBI, *Le foglie di San Siro*, in «Panorama», articolo senza data conservato in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Le foglie di San Siro / Rassegna stampa, fasc. 38).

¹³⁶ «Con *Le foglie di San Siro* sei arrivato, con la tua schiva fedeltà ai temi, ad un momento altissimo. Nell'*Estate al lago* e qui hai dato il meglio di te, sino ad ora. *Giovinezza d'Andrea* ti potrà forse essere molto caro, ma era ancora un libro tuo, una sorta di libro privato, un po' segreto. Nelle *Foglie di San Siro*, invece, hai raggiunto l'equilibrio necessario all'arte tra le ragioni interne della nostra fantasia e la loro comunicazione. E, ancora, continui a dare l'impressione che credi alla parola, al linguaggio preciso e attento, alla prosa letteraria, che deve essere la sublimazione della lingua parlata e non il suo sberleffo. E anche in questo sei antico, e torni ad essere nuovo, o per lo meno, fra tanti scrittori, inconsueto» (Archivio Vigevani, Carteggi / Sergio Romagnoli, fasc. 216, Sergio Romagnoli a Alberto Vigevani, Pavia, 12 maggio 1962, manoscritto).

garantire uno spazio nel sistema letterario del presente. Come ora si vedrà, nel 1967, un simile procedimento sarà ripercorso e approfondito da Feltrinelli: *Estate al lago* è ripubblicato con i connotati di un piccolo classico.

4. *I romanzi di Vigevani nello spazio e nel tempo: Liście z San Siro, Estate al lago 1967 e i connotati di «piccolo classico»*

Il caso di *Le foglie di San Siro* conferma dunque quanto si è osservato a proposito della pubblicazione di *Estate al lago*: nel corso degli anni, la narrativa di Alberto Vigevani ha spazio nel sistema letterario contemporaneo, in misura sempre maggiore, sulla base di equilibri che si stabiliscono tra la natura dei testi, il contesto socio-culturale in cui sono pubblicati, e infine i loro tratti identitari che con più forza sono esibiti dalle stesse case editrici. Come noto, questo è in realtà un dato che, in modi diversi, si riscontra nella maggior parte delle pubblicazioni librarie. Ma la natura della narrativa di Vigevani potrebbe rendere ancora più necessario, e più evidente, il verificarsi di simili condizioni; ciò, almeno, in misura maggiore rispetto a quanto accada nel caso di opere di per sé più adatte a sollecitare l'interesse dei lettori, e soprattutto più adeguate a soddisfare un bisogno di lettura e di appagamento estetico corrispondenti al gusto del presente. Per questi motivi, le traduzioni e le nuove edizioni dei romanzi di Vigevani potrebbero rivelarsi oggetti di studio utili per verificare come la loro vitalità si rinnovi in contesti diversi da quelli originari.

A breve distanza dalla prima edizione, *Le foglie di San Siro* è tradotto e dato alle stampe in edizione polacca.¹³⁷ Non si intende qui affrontare le problematiche che riguardano in generale la pratica della traduzione dei testi letterari, interessando dunque anche l'opera di Vigevani. Nel suo caso, però, si potrebbero osservare le conseguenze della sua nota propensione a fare riferimento – e, implicitamente, a fare appello presso i lettori – a un immaginario, se non esclusivamente personale o familiare, almeno dai confini geografici e sociali ben precisi. Le traduzioni, che ampliano ancora di più la circolazione del testo oltre i

¹³⁷ A. VIGEVANI, *Liście z San Siro*, Varsavia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.

confini della sfera di un pubblico d'elezione, potrebbero amplificare questi elementi problematici. Nel caso di *Le foglie di San Siro*, d'altra parte, i materiali d'archivio testimoniano proprio queste dinamiche. È conservata la lettera con cui Jodwiga Gatuszka, la traduttrice polacca, rivolge allo scrittore alcune richieste di chiarimento.¹³⁸ Tra i vari punti del testo segnalati, due riguardano proprio questo aspetto della letteratura di Vigevani: «9). Pag. 74: “il Carminati” / Cosa è?», e, più avanti: «13). Pag. 158 “... grande anello della Maura” / Cosa è “Maura”?».¹³⁹ Nell'archivio c'è una copia della risposta dell'autore, che chiarisce così i due punti del testo:

9) p. 74, il Carminati: ristorante e caffè di Milano che si trovava in piazza del Duomo, anzi di faccia al Duomo, assai di moda negli anni del dopo guerra (prima Guerra mondiale). [...]

13) p. 158: Maura, è il nome della pista più grande dell'ippodromo di Trenno a San Siro.¹⁴⁰

La segnalazione di questi due punti da parte della traduttrice è significativa. Lo è altrettanto la risposta di Vigevani. Nel primo caso, in particolare, egli si sofferma anche sul valore connotativo del nome «Carminati», in rapporto a un patrimonio memoriale, e a una memoria quasi visiva della Milano e della sua vita sociale tra le due guerre. Ciò conferma un simile carattere allusivo della letteratura di Vigevani, che stabilisce un più completo rapporto soprattutto con chi

¹³⁸ Archivio Vigevani, Carteggi / Rizzoli editore, fasc. 215, Jodwiga Gatuszka a Alberto Vigevani, Varsavia, 9 luglio 1965, manoscritto.

¹³⁹ «Le scritte luminose s'accendevano sopra il Carminati, tremolavano nella pioggia» (A. VIGEVANI, *Le foglie di San Siro*, cit., pp. 73-74). «Andavano qualche mattino a San Siro. Un cugino, proprietario di scuderia, gli lasciava montare i suoi cavalli. Entravano nella lunga pista di Trenno o nei maneggi; però raramente provavano il grande anello della Maura» (ivi, p. 158).

¹⁴⁰ Archivio Vigevani, Carteggi / Rizzoli editore, fasc. 215, firmata dalla segretaria per conto di Alberto Vigevani a Jodwiga Gatuszka, [Milano], 3 agosto 1965, dattiloscritto.

tale immaginario condivide.¹⁴¹ Il lavoro di traduzione si scontra dunque con tali elementi. La traduttrice, però, non ne tiene poi conto nel proprio testo. I due passi, nell'edizione polacca, si presentano in questo modo:

Napisy świetlne zapalały się nad “Carminati”, rozedrgane w deszczu.¹⁴²

Così la frase che contiene il riferimento al Carminati, mentre quella relativa alle piste di San Siro assume questa forma:

Czasami rankiem jechali do San Siro. Jego kuzyn, właściciel stajni, pozwalał im dosiadać koni. Jeździli po długim torze Trenno albo w manieżach, a z rzadka również po wielkim pierścieniu Maury.¹⁴³

In entrambe le circostanze, la traduttrice rimane del tutto aderente al modello della frase italiana, senza aggiungere un'apposizione o un inciso che chiariscano i due nomi propri «Carminati» e «Maury». Nella seconda circostanza, inoltre, la scelta di declinare al genitivo il nome proprio – probabilmente sull'impronta del complemento di denominazione usato da Vigevani – aumenta l'ambiguità della frase: il sostantivo è percepito come un nome femminile di persona, col ruolo sintattico di complemento di specificazione, piuttosto che come il nome della pista.¹⁴⁴ Jodwiga Gatuszka chiede dunque aiuto allo scrittore per poter comprendere pienamente questi passi, e testimonia così indirettamente le possibili

¹⁴¹ Si aggiunga a ciò il fatto che, nella lettera citata, la traduttrice chiede un chiarimento attorno a un altro passo: «7): Pag. 66 “... il sole vi aveva aperto un ventaglio che modellava i riccioli della radica marezzata così finemente da parere trinciato di tabacco” La prego si spiegarci quel periodo ed anzitutto quelli “riccioli della radica...”». Così risponde Vigevani: «6) p. 64 “i riccioli della radica marezzata così finemente da parere trinciato di tabacco”: nella radica, che è quella parte del legno più nodosa che si trae dalla radice per farne impiallaccature di mobili particolari, preziosi, si notano disegni a volute, a ricci, che possono esser detti riccioli in un linguaggio che va per immagini e analogie. Quindi il sole illumina con risalto quelle volute della radica marezzata (moirée) in tanto minuto dettaglio da farle sembrare i riccioli del tabacco da pipa quando è trinciato grosso». Il riferimento è a quel brano di testo che si è citato come esempio del gusto secondo il quale l'autore conduce il racconto. Si potrebbe osservare che le richieste della traduttrice derivino semplicemente dalla sua incomprensione dell'immagine a livello lessicale, e del procedimento analogico in essa impiegato. La spiegazione di Vigevani conferma, però, il suo ricorso a una tipologia di stile, e a elementi tecnici che avevano ampiamente corso nel modello di letteratura in cui lo scrittore affonda le proprie radici, ma che nel 1962 poteva essere percepito, almeno, come non innovativo, se non del tutto mutuato da un'aristocratica tradizione, ed esterno alle tendenze più attuali.

¹⁴² A. VIGEVANI, *Liście z San Siro*, cit.

¹⁴³ Ivi.

¹⁴⁴ Queste osservazioni si devono al cortese aiuto del dott. Grzegorz Franczak, ricercatore di Letteratura polacca e Linguistica polacca presso il dipartimento di Studi linguistici, letterari e filologici (sezione di Slavistica e Ugrofinnistica) dell'Università degli Studi di Milano.

difficoltà nel rapporto tra il testo e il lettore, specialmente straniero. Nella propria traduzione, però, non presta a sua volta soccorso al lettore.

Non esiste una nuova edizione italiana di *Le foglie di San Siro*. Si può, in realtà, supporre che Vigevani almeno la auspicasse. Nell'archivio dello scrittore è conservato un esemplare dell'edizione Rizzoli del romanzo, fittamente postillato da mano autografa.¹⁴⁵ Sul risguardo, egli annota: «Copia preparata per una futura edizione».¹⁴⁶ L'indeterminatezza di questa annotazione potrebbe far ritenere che il nuovo lavoro di Vigevani sul testo del romanzo sia stato svolto già a ridosso della sua pubblicazione, durante una rilettura del libro stampato. L'indicazione «copia preparata» farebbe pensare al fatto che, con le correzioni manoscritte, questo volume rappresenti la nuova, e definitiva, volontà dell'autore. Le correzioni sono qui però distribuite in maniera molto disomogenea: a pagine fittamente annotate si alternano ampie parti di testo in cui lo scrittore (in contrasto con la nota abitudine al lavoro di lima) non pone la penna. Si potrebbe ipotizzare che in questo esemplare di *Le foglie di San Siro* siano piuttosto visibili dei saggi di rielaborazione del testo. Gli interventi sono inesistenti a livello contenutistico, minuti ai livelli sintattico e lessicale¹⁴⁷ e più cospicui solo a livello della punteggiatura:

Chiamava il cane e con un fischio lo incitava a[d] assalirla. Aggrottando di nuovo le ciglia [,] diceva: “Che fa qui, questa bimba?” Quel cipiglio la metteva fuori di sé. Urlava, e Bibò le si precipitava contro [,] mentre per salvarsi lei faceva il giro della terrazza [,] calpestando le aiuole. Le galoppava dietro in un delirio di ferocia amorosa [,] che rispondeva ai sentimenti del padrone. Anche lui s<’>[i] alzava, s<’>[i] appoggiava alla canna [,] mentre [,] come a un segnale [,] si lanciavano entrambi, scendevano la scalinata e il viale per rincorrersi sul prato.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Archivio Vigevani, Edizioni delle opere di Alberto Vigevani / *Le foglie di San Siro*, Milano, Rizzoli, 1962.

¹⁴⁶ Sotto, Vigevani scrive questo appunto: «È da rilevare che gli errori di stampa di questa edizione impongono più d'una bozza oltre alla revisione dei fogli di macchina».

¹⁴⁷ Si potrebbe assumere ad esempio il testo dell'incipit del romanzo: «Lo raggiungeva dai cortili dietro la casa o dal viottolo una voce. Parole che non vogliono dir nulla, <qualche>[a] volt<a> un nome. “Francesca, Francesca!” Una bimba, perché chi chiama ha sempre un accento preoccupato, <non vuole> [come tema] che <s’> [essa si] allontani. Forse va a cercare lamponi, se è già stagione; in basso, lungo il muro di cinta. “Francesca!” Poi nulla, i richiami rotolano <t>[f]ra i sassi giù dal viottolo, [la eco] si sperd<ono>[e] <come il> [nel] fruscio<o>[are] d'una lucertola. Il sole [batte] ruvido sulle pietre della cinta, sul fianco della strada: <la> [quella] striscia grigia che taglia la discesa che ha principio davanti a lui, tra le piante, e sono anni che non percorre» (p. 5).

¹⁴⁸ Archivio Vigevani, Edizioni delle opere di Alberto Vigevani / *Le foglie di San Siro*, Milano, Rizzoli, 1962; cit. p. 92.

È evidente soprattutto l'inserimento di una grande quantità di virgole. Questa tendenza è costante in tutte le pagine postillate. L'autore agisce soprattutto a livello del ritmo della narrazione; i periodi – che, secondo la norma di Vigevani, sono spesso ampi e soprattutto articolati – scorrono nell'edizione in maniera più indistinta, aumentando l'effetto di una narrazione lenta e abbondante, che si aggira a larghe volute intorno alla condizione del protagonista. L'inserzione delle virgole non muta nella sostanza la natura del testo, ma la narrazione risulta così più scandita, e gli schemi periodali appaiono, in un certo senso, più trasparenti. Come anticipato, tale intenzione autoriale non ha seguito, poiché *Le Foglie di San Siro* non sarà mai fatto oggetto di una nuova edizione. La prima e unica rimane quella della «Scala» rizzoliana, dove il romanzo si mostra al pubblico nella sua nobile inattualità e nel suo valore di antiquaria raffinatezza.

Il meccanismo di spettacolarizzazione di tali attributi dell'opera di Vigevani si rivela in seguito come la via maestra per la quale, nel corso degli anni, ad essa è garantita una vitalità nel sistema letterario. Quando, nel 1967, Feltrinelli pubblica una nuova edizione di *Estate al lago*, a quasi dieci anni dalla prima,¹⁴⁹ tale modalità di connotazione dell'opera è approfondita e portata all'estremo: il romanzo è riproposto sotto l'insegna di «classico»; proprio la «patina del tempo»,¹⁵⁰ che vi si sarebbe depositata nel corso degli anni, varrebbe – si vedrà – come una delle condizioni che gli consentirebbero il raggiungimento di tale statuto.

Le prime notizie disponibili attorno alla nuova edizione di *Estate al lago* risalgono alla fine del 1966, in una lettera spedita allo scrittore da Niccolò Gallo.

Intanto ho riletto “Estate al lago” e pubblicarlo nell'editio maior mi pare quanto mai saggio e opportuno. Ho approfittato della copia che mi hai mandato per cominciare un lavoro di ritocco artigianale. Accludo le prime pagine come saggio: se credi, potrei spedirti anche il resto.¹⁵¹

¹⁴⁹ Quella del 1967 è la «quarta e nuova edizione» editoriale del romanzo, in cui l'autore ha operato alcune modifiche testuali. Alla prima edizione del 1958, ne seguono una seconda e una terza, entrambe nel 1960, e entrambe comprese nella stessa sezione «Scrittori d'oggi» dell'«Universale economica».

¹⁵⁰ Come si vedrà, le due espressioni sono contenute nella quarta di copertina di: A. VIGEVANI, *Estate al lago*, Milano, Feltrinelli, 1967.

¹⁵¹ Archivio Vigevani, Carteggi / Niccolò Gallo, fasc. 119, Niccolò Gallo a Alberto Vigevani, Roma, 29 dicembre [1966], manoscritto.

L'allusione a un'*editio maior* testimonia che già in questa data il progetto di ripubblicazione del romanzo prevede la sua collocazione nella collana «I Narratori Feltrinelli», i cui volumi hanno una veste che potrebbe essere considerata più prestigiosa rispetto a quella dell'«Universale Economica». La lettera testimonia soprattutto il fatto che, anche in questa circostanza, sin dall'inizio Gallo presta a Vigevani il proprio aiuto nell'elaborazione del testo. Nell'archivio dello scrittore sono conservate le pagine (tagliate da un esemplare della seconda edizione Feltrinelli del 1960)¹⁵² su cui Gallo ha compiuto il proprio lavoro, a cavallo tra gli ultimi giorni del 1966 e i primi del 1967:

Caro Alberto,

eccoti subito un altro pacchetto di pagine, meno tormentate, ma ugualmente “accarezzate”.

D'accordo sul cambiamento di “collo”, “colla” ecc.: sono vere durezze che non osavo chiederti di eliminare, pensando ci tenessi molto, come impuntature di una certa goffaggine narrativa, connaturata alla scarsità, all'ombrosità del protagonista ecc. Dunque, via.¹⁵³

Come in parte rivela questa lettera, gli interventi di Gallo sul testo di *Estate al lago*, riguardano solo ed esclusivamente il livello stilistico.¹⁵⁴ Lo studioso e consulente mondadoriano dimostra – cfr. appendice 5 – anche in questo caso, in primo luogo, la capacità di assumere la prospettiva di lavoro più adeguata alla natura del testo su cui interviene, e di agire di conseguenza. Senza sconvolgerne la sostanza, Gallo inserisce la sua penna nella prosa di Vigevani – che, come si è visto, in *Estate al lago* già raggiunge uno dei risultati più equilibrati – e, in un modo che si potrebbe definire “rispettoso”, o piuttosto intonato al suo impianto fondamentale («“accarezzate”»), propone modifiche tese ad aumentarne il nitore: emblematica l'allusione alla soppressione di quelle che potrebbero risultare «vere durezze». Il testo – che corrisponde quasi del tutto a quello pubblicato nel 1967,

¹⁵² L'edizione del 1960 è prodotta attraverso una nuova composizione tipografica rispetto alla prima del 1958; in essa ci si attiene però al testo pubblicato nel 1958.

¹⁵³ Archivio Vigevani, Carteggi / Niccolò Gallo, fasc. 119, Niccolò Gallo a Alberto Vigevani, Roma, 5 gennaio 1967, manoscritto.

¹⁵⁴ Nella seconda parte della stessa lettera, Gallo dà prova della misura con cui interviene direttamente, o suggerisce all'autore di intervenire sul testo: «Quanto a sviluppi maggiori, per ora direi di no. Avevo avuto già qualche dubbio a proposito dei rapporti col padre all'inizio di p. 39. Ma forse è giusto così: gli occhi ironici del padre, che richiamano le notazioni precedenti, e basta. / A giorni, in un paio di puntate, il resto».

dato che Vigevani accetta ogni correzione di Gallo – che deriva da tale opera di revisione mostra in effetti una maggior chiarezza rispetto a quello originario: gli interventi vanno nella direzione di un ancora migliore controllo stilistico. Gallo si dimostra particolarmente sensibile agli effetti ritmici, sonori o più genericamente connessi all’atmosfera del testo; preme per l’eliminazione di ripetizioni e assonanze (cfr. appendice 5, tabelle 1, 2, 3, 5), individuate anche nel poetico finale del romanzo (cfr. tabella 8), e registra in alcuni punti «un che di melodrammatico» (tabella 4). È visibile anche la tendenza di Gallo a ridurre la presenza dei verbi al tempo imperfetto («Ah il divino imperfetto!», nella tabella 3), il cui impiego, come noto, è una caratteristica della natura scarsamente narrativa della scrittura di Vigevani: l’evoluzione «passavano» > «passarono» (tabella 8) conferisce alla lirica scena conclusiva una più puntuale scansione temporale e una più efficace progressione. D’altra parte, in un altro punto, lo stesso Gallo propone proprio: «aggiungerei qualcosa, per dare più il senso del tempo» (in tabella 2). A ciò per certi versi si potrebbe accostare l’invito (uno dei rarissimi non accolti) all’autore a raccontare «in ‘diretta’» l’immagine nel brano riportato nella tabella 6: anche in questo caso l’intervento di Gallo va nella direzione di maggiori linearità ed immediatezza della narrazione. Così, nel brano riportato nella tabella 2, la proposta di correzione di «sopra l’atrio, la sala e una veranda» in «sopra l’atrio, la sala, la veranda» sembra dipendere da un ricerca di sinteticità ed efficacia del dettato. Pur inserendosi dunque del tutto rispettosamente all’interno dell’orizzonte letterario e stilistico di Vigevani, Niccolò Gallo sembra operare complessivamente nel senso di una più lucida organizzazione della scrittura, a tutti i livelli; sono limati alcuni degli espedienti che l’autore impiega per conferire alle pagine un’intonazione vistosamente poetica (è il caso dell’eliminazione, da parte di Gallo, di alcune elisioni di vocale finale: cfr. tabella 5), e sono ridotti i punti in cui, sempre per lo stesso motivo, il testo originale non sembra conferire alle immagini e ai pensieri contorni sufficientemente netti: è emblematico il caso della correzione di «metterle in luce davanti alla mente» in «metterle a fuoco e analizzarle al lume della ragione»; qui Gallo sembra in sostanza rimanere fedele al proposito «di eliminare quel tanto di vago e nebbioso che stagna ancora qua e là nelle pagine del suo libro», già

indicato a Vigevani in occasione del lavoro su quello che sarebbe diventato *Le foglie di San Siro*. Tenendo proprio conto del giudizio espresso da Gallo su *Un appuntamento mancato* – in cui ravvisava nel tono lirico «il migliore e il più appropriato alle capacità di Vigevani», con il difetto però di «non resistere all’incontro con la realtà» – si potrebbe in conclusione osservare che egli tenti di conferire allo stile del racconto di *Estate al lago* maggior limpidezza, più controllo e forse una più marcata razionalità del dettato. Il lavoro di Gallo si rivela decisivo: accettato, come visto, in quasi ogni sua indicazione, orienta la fisionomia del testo pubblicato nel 1967. Vigevani stesso, in seguito – in realtà non menzionando Gallo – porterà ad esempio proprio l’evoluzione di *Estate al lago* per illustrare l’importanza da lui attribuita al noto «lavoro di lima» sui testi, e l’idea di un’esattezza, raggiunta anche a livello lessicale, tale da rendere ogni parole unica e insostituibile.¹⁵⁵

Estate al lago è ripubblicato dunque nel 1967, nella collana «I Narratori di Feltrinelli». Edizioni maggiori, parafrasando le parole di Gallo, poiché i volumi sono cartonati e meno essenziali di quelli dell’«Universale Economica»; nel caso della narrativa di Vigevani – come si è già visto a proposito della veste grafica della «Scala» e, in negativo, almeno secondo il citato giudizio di Pampaloni, di quella della stessa collana economica feltrinelliana – l’eleganza e l’immagine di prestigio della materialità del volume potrebbe avere senz’altro un ruolo nella connotazione, e forse nella fortuna, di un prodotto librario che si presenta al

¹⁵⁵ «I miei libri, almeno, io me lo auguro, quelli riusciti stanno in piedi sulla pagina; [...] prendiamo l’ultima edizione di *Estate al lago*, che, tra l’altro, è diversa dalla precedente [...]. In quella ho cambiato, ho fatto un lavoro di lima. Lì, secondo me, lei difficilmente riesce a cambiare una parola: se la cambia, crolla il libro. Cioè sta su per pagina, sta su per frase, lei lo noti; prenda – è un lavoro interessante per un giovane che deve fare della critica – lei prenda una pagina mia, di *Estate al lago*, prenda la matita e incominci a sostituire... non so, “aveva” con “possedeva”, “egli” con “lui”, faccio per dire... e poi veda se tiene; vedrà che non tiene; cioè ogni parola scritta tiene come se fosse una poesia, e non è che sia un linguaggio poetico. [...] / Lei sa che, quando scartavetra, c’è il pericolo che abbassi un punto e ne lasci più alto un altro, poi lo vede più alto e lo abbassa, lo riabbassa più dell’altro, no? come fa una barca... / Io cerco di tenere e di scartavetrare tutto uguale, di dare a tutto un tono grigio, non rosso o bianco, in modo che il tessuto narrativo sia tutto uguale e monotono, e la collaborazione del lettore possa, da quel grigio, creare, ricreare il mondo che io ho avuto. Quindi anche il lavoro di lima, per me, è un lavoro creativo» (G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.).

pubblico nei modi di una antiquata, e per questo nobile, rarità.¹⁵⁶ In realtà, se tali osservazioni possono valere per *Le foglie di San Siro* – per il quale l'editore organizza una forma embrionale di comunicazione, accordata a tali criteri –, *Estate al lago* raggiunge comunque un buon successo pur in veste economica; in questo caso, però, come si è visto, potrebbero aver avuto influenza altri fattori, legati agli orientamenti più generali del mercato librario contemporaneo. Per la ripubblicazione del libro (ora un «classico») l'*editio maior* potrebbe ora essere stata considerata la veste più adeguata.

A rendere non completamente armonico il quadro, rimane il fatto che l'identità di «I Narratori di Feltrinelli» non è comunque quella di una collana rivolta ai cultori di un'idea di nobile raffinatezza. Per quanto non impostata su criteri di sperimentazione, essa appare piuttosto tesa all'esplorazione della produzione letteraria mondiale, in parte ancora ignota in Italia (in questa apertura in senso geografico, si segnalano l'attenzione per la narrativa tedesca, quella latino-americana, e alcune escursioni nelle letterature africane e orientali).¹⁵⁷ Non mancano inoltre, nel segmento di storia della collana che precede l'ingresso in essa di Vigevani, casi destinati, in quegli anni, a fare scalpore: come quello di Henry Miller, con la pubblicazione di *Prefazione ai Tropici* (1962), e poi con l'avventurosa edizione di *Tropico del Cancro e Tropico del Capricorno* (del 1967, di poco precedenti alla ripubblicazione di *Estate al lago*).¹⁵⁸ Anche tra gli italiani pubblicati si riconoscono autori di assoluta originalità (tra gli altri, Sanguineti, Arbasino, Manganelli, Balestrini). Per le ragioni che si vedranno, il romanzo di Vigevani *Un certo Ramondès*, pubblicato nella stessa collana nel 1966, potrebbe inserirsi senza eccessivi problemi in tale contesto; qualche riflessione potrebbe invece essere determinata dall'ingresso di *Estate al lago*. Evidentemente

¹⁵⁶ In base a quanto si è osservato a proposito delle sedi editoriali e delle possibili modalità di ricezione dei romanzi di Vigevani, proprio dalla prima edizione di *Estate al lago* in avanti, potrebbe rivelarsi qui calzante ciò che Alberto Cadioli osserva a proposito di alcuni aspetti della fortuna editoriale di Carlo Cassola: «Non è un caso che, nel momento in cui Rizzoli, sfruttando la novità di un libro pubblicato in prima edizione in una collana economica, ha pubblicato direttamente nella Bur i nuovi romanzi di Cassola (a un prezzo veramente basso), non abbia raggiunto quel grande successo che tradizionalmente accompagna i romanzi rilegati dello stesso scrittore. Cassola è infatti un autore di scarso o nullo interesse per i nuovi lettori degli anni settanta, e, del resto, i suoi fedeli estimatori scelgono oltre al romanzo dell'autore preferito, anche l'oggetto di lusso» (A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, cit., p. 154). È un procedimento molto simile a quello che si attua con *Le foglie di San Siro*, e che potrebbe aver favorito la nuova proposta di *Estate al lago*.

¹⁵⁷ Sulla fisionomia della collana cfr. R. CESANA, «*Libri necessari*», cit. pp. 460 e sgg.

¹⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 476-483.

riproposto dall'editore per il buon successo di vendite ottenuto, il romanzo – così legato a un orizzonte letterario e a un immaginario ormai sostanzialmente tramontati – potrebbe ora necessitare di una nuova e diversa chiave di lettura, che ne renda attuale la ripubblicazione.

Da quando uscì per la prima volta, nel 1958, quasi dieci anni fa, nella collana “Scrittori d’oggi”, questo romanzo di Vigevani non ha mai subito quella che si chiama “una crisi di lettori”: anzi, sempre è stato richiesto e continuamente ristampato e letto. Un primato, a suo modo: non sono molti i libri che hanno saputo resistere alle tempeste e ai mutamenti di gusto degli ultimi dieci anni di letteratura e di editoria.

Il testo in quarta di copertina del volume, conferma il dato del buon successo sin qui ottenuto dal romanzo. È interessante rilevare l’indicazione di una sua capacità di resistenza «ai mutamenti di gusto»: ciò potrebbe essere una felice conseguenza del fatto che, come si è visto, *Estate al lago* non si sia in realtà mai posto in relazione con il gusto corrente del pubblico, neppure al tempo della sua comparsa. Del romanzo – secondo quella stessa dinamica che si mostra più visibile nel caso di *Le foglie di San Siro* – sarebbero piuttosto stati colti gli attributi della nobile inattualità, e del riferimento a un immaginario elegante, aristocratico ed evidentemente in grado di affascinare, per quanto avviato al tramonto, il lettore. Avvenuta su un piano esterno alle dinamiche di evoluzione del gusto, l’adesione dei lettori al “mondo letterario” del romanzo non sarebbe così stata lambita da tali processi in atto. Come ora si vedrà, riproponendo il romanzo, l’editore tenderà a isolarlo ulteriormente da quelle che potrebbe essere considerate le dinamiche in corso nella letteratura dell’attualità, per contenuti, gusto e aspetti formali.

Il testo di presentazione del romanzo, in primo luogo, traccia una sorta di storia del testo e della sua fortuna:

Ma ancora più curioso è che non solo non l’abbiano mai dimenticato i lettori, ma neppure i critici, e persino il suo autore.

I critici cominciarono subito a lodarlo: Carlo Bo, a quell’epoca, lo definì “uno dei racconti più belli dell’annata”; quasi due anni dopo, Antonicelli ne ricordava ancora la “insolita forza”; e Luigi Baldacci, che ne era stato uno dei primi estimatori, più volte tornò a parlarne, in seguito, ad ogni nuovo libro di Vigevani,

come di una tappa estremamente importante nella carriera di questo scrittore milanese.

L'autore, infine, non se ne disaffezionò mai: continuò a ripulirlo, a lavorarci di bulino e di squadra con quella pazienza e amore che hanno permesso ora una nuova edizione nei "Narratori di Feltrinelli", accanto a *Un certo Ramondés* e alle altre opere di Vigevani che si verranno via via allineando.

Nobilitato anche da queste attenzioni, il romanzo è ora riproposto al pubblico:

Il libro è andato così acquistando come una patina di classico: classica, anzi, ne era già l'ispirazione: lo aveva fatto subito notare Geno Pampaloni, indicando come uno dei meriti del libro quello di aver accettato, "nella sua espressione più tradizionale", il genere "ricordi d'infanzia", non con la pretesa di innovare, ma badando piuttosto a "lavorarvi all'interno": "Ne è uscito un racconto raffinato ma non prezioso, ove trama dei fatti, scenario, attenzione psicologica, e la stessa prosa sinteticamente riposata e chiara creano un piacevole equilibrio...".

Estate al lago è dunque, come anticipato, riproposto come un classico. Il fenomeno della spettacolarizzazione dell'inattualità del testo sembra in questo modo aumentare di grado: il romanzo di Vigevani è, in quanto classico, posto in una dimensione quasi assoluta; secondo tale chiave di lettura, la fruizione del testo potrebbe in sostanza prescindere dalla questione della sua attualità o meno, e da quella della sua corrispondenza a un gusto e a un immaginario che siano in consonanza con quelli del presente.

In questo modo, dunque, è descritto nel paratesto editoriale il romanzo, di cui si sottolinea infine la natura propriamente lirica.¹⁵⁹ La connotazione di «classico» potrebbe rappresentare per *Estate al lago* l'ulteriore, e definitivo, modo di avere di nuovo corso nel sistema letterario contemporaneo. Conferma di ciò potrebbe

¹⁵⁹ «Pampaloni giustamente inseriva questa *Estate al lago* nell'arco di una tradizione che va da Forster a Rivière, pur situandosi in una atmosfera molto italiana: "Contrariamente allo schema consueto, ove l'adolescente passa dall'innocenza alla torbida scoperta del sesso, il protagonista di *Estate al lago* supera rapidamente l'accensione sensuale e sublima il suo trasporto affettivo in un amore inespresso e impossibile, e perciò stesso rasserenante, per la bionda e gentile madre di un malaticcio compagno di giuochi. Egli vive cioè un intenso ma limpido crepuscolo di adolescenza che si protrae oltre il suo limite; e si capisce che egli entrerà nella vita non sotto il segno della conquista ma sotto il segno della poesia..."» (Il testo citato è quello stampato sulla quarta di copertina di: A. VIGEVANI, *Estate al lago*, Milano, Feltrinelli, 1967).

essere il fatto che questo attributo del romanzo è, da ora in avanti, in primo piano nella sua vita editoriale¹⁶⁰ e nella storia della sua ricezione.

Dopo il passaggio, di cui si dirà, di Vigevani sotto l'insegna mondadoriana, *Estate al lago* è ancora pubblicato nel 1976 nella collana economica «Oscar». Si accenna soltanto al fatto che l'inserimento del romanzo in questa sede editoriale – in cui nel corso degli anni sono affiancati titoli classici a opere di autori contemporanei, ma con un'identità già ben consolidata – potrebbe ancora contribuire a rafforzare la sua immagine di opera ormai parte integrante della storia della letteratura (definitivamente al di fuori dalla logica del soddisfacimento di un gusto corrente e delle più attuali esigenze di lettura); il libro sarebbe dunque pubblicato secondo tale intenzione, e la corrispondente chiave di lettura è, più o meno implicitamente, comunicata ai lettori. L'edizione «Oscar Mondadori» del 1976 comprende un'introduzione firmata da Geno Pampaloni, il critico che, come in parte già visto, più di ogni altro contribuisce a stabilire l'immagine di *Estate al lago*; fin dal titolo – *Estate al lago. Un piccolo classico* – egli, in questo testo, riprende e approfondisce l'idea della classicità dell'opera. Pampaloni indica la possibilità di un rapporto di assonanza, di un'affinità «di natura culturale»¹⁶¹ tra la pagina finale del romanzo e la poesia *Terrazza* di Vittorio Sereni.

La poesia di Sereni porta la data del 1938: *Estate al lago* fu pubblicato nel 1958; ma la temperie culturale è la medesima, quasi avessero entrambi attinto la loro risonanza lirica dalla vibrazione di un unico diapason: e rimangono emblematici di un'unica stagione letteraria.

Pampaloni pone ancora in luce il fatto che l'opera di Vigevani, licenziata dall'autore alla fine degli anni Cinquanta, è in realtà riconducibile al clima culturale che caratterizza il tempo tra le due guerre. Come noto, e come ravvisato

¹⁶⁰ Il testo rielaborato dallo scrittore e pubblicato da Feltrinelli nel 1967 è lo stesso impiegato nelle successive edizioni del romanzo: Milano, Edizioni grandi lettere, 1974; Milano, Mondadori, 1976; Milano, Rusconi, 1994; Palermo, Sellerio, 2001. Per completare la rassegna della fortuna editoriale di *Estate al lago*, occorre indicare anche le sue edizioni straniere. Edizione venezuelana: *Verano junto al lago*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1970; edizione francese: *Un été au bord du lac*, Parigi, Liana Levi, 1989; edizione tedesca: *Sommer am See. Eine Erzählung*, Friedenauer Presse, 2007; edizione spagnola: *Verano en el lago*, Barcellona, Minúscola, 2009.

¹⁶¹ G. PAMPALONI, *Estate al lago. Un piccolo classico*, introduzione a A. VIGEVANI, *Estate al lago*, Milano, Mondadori, 1976, p. V.

dal critico in questa stessa sede,¹⁶² quello dello sguardo rivolto all'indietro è l'attributo più tipico dello scrittore milanese. Secondo l'argomentazione di Pampaloni, in questo elemento starebbero i motivi per definire *Estate al lago* un classico:

Qui, a mio giudizio, va cercata la ragione prima dell'intima, indiscussa "classicità" del racconto del Vigevani, consolidatosi senza clamore nel ventennio trascorso dalla sua prima pubblicazione. *Estate al lago* ha avuto infatti la sorte, piuttosto rara, di non dovere la sua vitalità (anche editoriale) al successo mondano, al "consumo", ma alla propria discretissima forza di persuasione poetica.

Pampaloni ritiene in sostanza che «una delle condizioni perché un testo divenga [classico] è che sia radicato nella realtà profonda di un'epoca, ne esprima un'emozione del vivere». Il protagonista Giacomo vive in un «attimo di sospensione vitale», di «segreto di fronte alla violenza della realtà». «Ma questa esattamente fu la condizione esistenziale di tutta una generazione letteraria»: «proprio riportandolo a quella situazione culturale, o, se si vuole, datandolo, *Estate al lago* merita il difficile nome di "classico"». ¹⁶³ In questo modo, in occasione della ripubblicazione del romanzo negli «Oscar», Pampaloni ne certifica definitivamente lo statuto di classico. ¹⁶⁴

¹⁶² «La qualità poetica del racconto del Vigevani attinge a una cultura riflessa. Tutto è già alle sue spalle. "Tutto è accaduto", come dice un titolo di Corrado Alvaro, che senti come pochi altri scrittori, con intelligenza amara, la transizione esistenziale propria del nostro tempo. Non per nulla Alberto Vigevani è libraio antiquario, ed è editore di testi preziosi e dimenticati della più raffinata tradizione, quasi che la sua vocazione di uomo sia dedicata al recupero, all'assaporamento di valori non mercificabili, alla fedeltà della memoria. Dietro di lui scrittore si staglia la grande ombra di Proust, il fascino della grande borghesia colta, intenta a cogliere l'ultima essenza di un mondo stremato dai suoi stessi valori. Quando uscì *Estate al lago*, annotai che il libro si poneva naturalmente entro la famiglia di narratori europei che va da Forster a Rivière. E al lettore non sfuggirà l'assonanza che si reca in queste pagine con la migliore narrativa poetica del nostro ottocento; con la Pisana del Nievo e con quel delizioso racconto d'amore infantile che è *Memoria lontane* di Guido Nobili. Né l'accostarsi più recente dello scrittore, in sintonia con l'evolversi del gusto culturale, alla inquieta malinconia degli scrittori della Mittel-Europa (*Le foglie di San Siro*, 1962; *L'invenzione*, 1969; *Fine delle domeniche*, 1973; *Il grembiule rosso*, 1975), ha modificato sostanzialmente il suo accento» (ivi, p. VII).

¹⁶³ Le citazioni riportate nel testo sono tratte da ivi, pp. VI-VII.

¹⁶⁴ Si potrebbe infine osservare come questa connotazione del romanzo sia adottata e messa in evidenza nel paratesto editoriale del libro mondadoriano; nel testo stampato sulla quarta di copertina si legge: «[Vigevani] ha dunque accettato nella sua forma tradizionale il genere delle "memorie lontane", di nobiltà ottocentesca, lavorandovi dall'interno in profondità, ed è stato così premiato dal raro equilibrio che fa di questo breve romanzo un "piccolo classico", secondo quanto dice Pampaloni nella prefazione».

Questa connotazione si riverbera sulla ricezione di *Estate al lago*; l'attributo di classicità potrebbe in particolare corrispondere a una garanzia di valore, specie presso un pubblico di non specialisti:

È stato giustamente definito un piccolo classico per il nitore del disegno letterario e la limpidezza delle immagini, per la discreta, ma suadente poesia che lo anima attraverso particolari a volte trascurabili. Pubblicato quasi vent'anni fa e e riproposto negli Oscar, non ha perso nulla della sua freschezza, anzi ha ricevuto dalla patina lasciata dal tempo una malinconica preziosità.¹⁶⁵

Da questo punto in avanti, l'attributo della classicità accompagna il romanzo nella successiva vita editoriale e nella storia della sua lettura. Ancora in occasione dell'edizione Rusconi del 1994, in una recensione si legge come l'attributo di «piccolo classico» del romanzo motivi l'opportunità di garantirgli ancora uno spazio editoriale:

un gioiellino della letteratura italiana, *Estate al lago*, che il quarantenne Alberto Vigevani, scrittore e editore di volumi raffinati, congedò nel 1958. Sono passati molti anni, e Vigevani da allora ha perfezionato il suo autobiografismo immaginario in altri romanzi magari più riusciti, ma *Estate al lago* resta un piccolo classico, insuperato nel leggiadro ordito delle emozioni. È quindi felice la decisione di riproporlo nelle edizioni Rusconi.¹⁶⁶

In questo modo *Estate al lago* prosegue ancora la sua vita editoriale. Nel 2001 è nuovamente pubblicato dall'editore Sellerio, nella collana «La memoria».

Questa collana nasce nel 1979, imponendosi come la più nota e diffusa della casa editrice, per via della sua originalità, rispetto ai tempi, di collana «amena», cioè mirata al puro e libero piacere del testo.

La cura artigianale dedicata a ogni volume ha fatto di questi libri degli oggetti preziosi, eleganti nella grafica e nei materiali. L'attenzione riservata all'effetto estetico del libro, anche questa allora una novità, derivava dalla scelta di offrire al lettore un libro che fosse anche un oggetto grazioso e piacevole da collezionare.

Svincolato da ogni possibile riferimento al presente (sia a livello contenutistico, sia, soprattutto, a livello formale e dei criteri di gusto che lo

¹⁶⁵ MARIAPIA BONANATE, *I primi incanti dell'amore*, in «Famiglia cristiana», 15 agosto 1976.

¹⁶⁶ OSCAR IARUSSI, *Un destino tra innocenza e seduzione*, in «La gazzetta del Mezzogiorno», 27 luglio 1994.

caratterizzano) il libro di *Estate al lago* è in questo modo proposto come un oggetto di piacevole raffinatezza, un piccolo classico che può essere apprezzato per la sua nobile (e in parte desueta) eleganza.¹⁶⁷ Questa sede editoriale sembra oggi una delle più congeniali per la narrativa di Vigevani: «Nata sotto la consulenza di Leonardo Sciascia, che ne diede anche il nome, la “collana blu” raccoglie opere letterarie dimenticate e nuove, preferibilmente di rapida lettura, narrative ma non esclusivamente e necessariamente».¹⁶⁸ In queste coordinate, ancora oggi, l’opera di Vigevani gode di attenzione editoriale;¹⁶⁹ dichiaratamente, a motivo della sua raffinata classicità. Questo attributo, come si evince ad esempio dal testo del risvolto di copertina dell’edizione Sellerio di *All’ombra di mio padre*,¹⁷⁰ si estende alla fisionomia complessiva dello scrittore:

Facendo di una guida a luoghi perduti, un racconto che contrappone la capacità evocativa di persone e situazioni alla fugacità – secondo lo stile prezioso di questo scrittore di piccole memorie che merita la qualifica di classico – di momenti di cui «siamo in pochi a serbare il ricordo».

Ma negli anni Sessanta Alberto Vigevani è ancora nel pieno della sua produzione. Lo scrittore concepisce la sua attività all’interno del sistema letterario ed editoriale del presente, ed è lontano dall’immaginare per la propria opera uno spazio «fuori magari dalle iniziative più commerciali» e attuali, come gli suggerisce Calvino; è sintomatico ad esempio il fatto che, come si vedrà, Vigevani non rinuncia ancora – dopo *Le foglie di San Siro* – al proposito di veder pubblicato un proprio romanzo sotto la prestigiosa e moderna insegna einaudiana. Inevitabilmente, egli incorre per questo nelle difficoltà derivate dalla sostanziale inattualità della sua narrativa. Queste sono risolte nel modo più proficuo nel caso

¹⁶⁷ Si potrebbe osservare che, in questo modo – nonostante la distanza cronologica – la fruizione del libro da parte dei lettori potrebbe corrispondere, più di quanto non accada nel caso delle precedenti edizioni (soprattutto la prima, nell’«Universale Economica»), alle ragioni che sottostanno originariamente al romanzo stesso, e in particolare all’appello a un gusto aristocratico, e per certi versi antiquario.

¹⁶⁸ Questo testo si legge anche sul sito della casa editrice: http://www.sellerio.it/merchant.php?catx=813&id_ctlg=1#La%20memoria. Per un sintetico quadro delle coordinate della collana, cfr. inoltre: LAURA CALEBASSO, *La collana blu. «La Memoria» di Sellerio*, in *Una collana tira l’altra. Dodici esperienze editoriali*, edizione realizzata dai partecipanti al Master di primo livello «Professioni e prodotti dell’editoria» – Università di Pavia, anno accademico 2008-2009, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2009, pp. 73-79.

¹⁶⁹ Nella stessa collana sono stati ripubblicati, o pubblicati per la prima volta: *Le febbre dei libri* (2000), *Estate al lago* (2001), *Lettera al signor Alzheryan* (2005), *All’ombra di mio padre*. *Infanzia milanese* (2007), *Il battello per Kew* (2009).

¹⁷⁰ A. VIGEVANI, *All’ombra di mio padre*, cit.

del romanzo pubblicato da Rizzoli. Ma alla fine del decennio, con la pubblicazione di *L'invenzione*, anche da esse dipenderà l'inevitabile rottura con Feltrinelli, che nel frattempo rimane il suo editore di riferimento. Nello spazio che separa *Le foglie di San Siro* da *L'invenzione* (1969), Vigevani dà però alle stampe, nel 1966, *Un certo Ramondès*, che meno risente di queste dinamiche. Non a caso, è questa un'opera eccentrica rispetto ai canoni del modello di narrativa di Alberto Vigevani. La vicenda editoriale e la ricezione di questo libro, in realtà, non sono in realtà meno accidentate e complesse che nei casi degli altri suoi romanzi di questi anni; ma, in questa circostanza, per ragioni in parte diverse, e inerenti la particolare natura del testo.

2. Fuori dall'attualità. Verso l'istituzionalizzazione di Alberto Vigevani

1. *La problematica originalità di Un certo Ramondès*

Caro Calvino,

t'informo [...] che Alberto Vigevani ha scritto un curioso libro, un romanzo, di cui avevo già letto una prima stesura. È difficile dire se si tratta o no di un libro riuscito, e non credo di essere il giudice migliore in materia: è troppo legato a un ambiente e a un'epoca che ho conosciuto molto bene e a cui, com'è naturale, sono legato affettivamente.¹

Queste frasi – con cui Vittorio Sereni apre una lettera destinata a Italo Calvino – riassumono alcune delle caratteristiche e delle implicazioni che fanno di *Un certo Ramondès* un'opera differente dal resto della produzione di Vigevani; ne rendono anche accidentato il percorso verso la pubblicazione, problematica la valutazione da parte dei lettori editoriali, e, come si vedrà, limitata la risonanza presso il pubblico e la critica. Vigevani compone un romanzo «curioso»: prende le mosse da un fatto reale, dai contorni incerti e sorprendenti; lo trasfigura letterariamente, attraverso uno stile fantasioso e elaborato; si compiace di mostrare in pagina quasi tutta la gamma delle sue letture, tra conferme di devozione e parziali prese di distanza; e, soprattutto, rappresenta in chiave di grottesca deformazione situazioni e personaggi, dietro i quali si riconoscono l'autore stesso e molti letterati suoi coetanei e sodali. Per questo il romanzo è «difficile» da giudicare: per chi, come Sereni, vi si riconosce; e anche per il lettore in genere: diviso, nella valutazione, tra il coinvolgimento in un “gioco di riconoscimenti”, la scoperta di un originale documento di un'epoca culturale, e la non sempre agevole presa di contatto con uno stile e una modalità di rappresentazione, i quali – per la tendenza alla colta, esibita ed estrema elaborazione, e per il compiaciuto ricorso alle allusioni letterarie – in parte escono

¹ Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Direzione letteraria Vittorio Sereni, fasc. Alberto Vigevani, Vittorio Sereni a Italo Calvino, Milano, 23 luglio 1965, dattiloscritto.

dal limite di una misura funzionale alla narrazione (su questo aspetto si vedranno ancora il giudizio di Sereni, e un altro di Niccolò Gallo).

In *Un certo Ramondès* è raccontata la storia della spia francese Jules-Adhémar Ramondès, inviato a Milano, nella primavera del 1940, per saggiare la consistenza degli eventuali gruppi di opposizione al regime. Accolto in seno alla cerchia dei letterati vicini all'ermetismo, il protagonista è scambiato per il celebre critico proustiano Ramón Ramondez; la spia è in realtà lusingata da questa attribuzione di personalità, essendo un aspirante letterato frustrato nelle sue ambizioni. Ramondès/Ramondez – o R., come la voce narrante lo indica nel racconto – non si separa più da questo travestimento, conducendo il proprio soggiorno milanese tra la svogliata osservazione dei suoi sodali e gratificanti discussioni letterarie. Fino allo smascheramento finale, che coincide con l'inizio della guerra e l'inglorioso rientro in patria. Il nucleo originario di questa storia deriva, come anticipato, da un fatto reale: l'arrivo a Milano, in quella stessa drammatica primavera, di un francese Fernandez, accolto come il critico della «Nouvelle Revue Française» dai letterati cittadini, seguaci della rivista, e ad essa tanto devoti da accordare ciecamente la propria fiducia a chi recasse pure in barlume della sua

aurea.² In *Un certo Ramondès*, dunque, per certi versi Vigevani dà una nuova e

² Lo racconta nella sua recensione del libro Antonio Balsamo: «In una piccola libreria di corso Monforte a Milano, la libreria di Renzo Cantoni [*La lampada*], un amico del proprietario ha aperto una sezione di antiquariato. Si chiama Alberto Vigevani: è ebreo, e non sono momenti facili. Nella libreria (o nei dintorni) si ritrovano un po' tutti gli antifascisti intellettuali milanesi: Lelio Basso, Andreis, La Malfa, Antonio Amendola, Carlo Bo, Bruno Maffi, Vittorio Sereni, De Grada, Vittorini, Preti, Remo Cantoni, Paci, Banfi... Discutono, si scambiano pubblicazioni. [...] In questo clima piuttosto stagnante, arriva un giorno un francese che si presenta in libreria come Fernandez. Senza lasciargli tempo di smentire, tutti si congratulano con lui, credendo si tratti di Fernandez, il celebre critico della "Nouvelle Revue Française", amico dei mostri sacri della letteratura d'oltralpe. Per quindici giorni, Fernandez vive assieme agli antifascisti milanesi, nel clima irreale delle loro illusioni» (ANTONIO BALSAMO, *Spia francese a Milano*, in «Alto Adige», 3 agosto 1966). Una versione diversa del fatto è riportata da Libero Lenti: «Nel giugno del '40, erano appena trascorsi alcuni giorni dalla nostra entrata in guerra, Franco Marinotti mi preannunciò con una telefonata la visita d'un tal Fernando Romano, al quale bisognava procurare un po' di lavoro. Traduzioni dall'inglese e dal francese, per esempio. [...] / Cittadino italiano, così mi disse, era stato sorpreso a Milano dalla dichiarazione di guerra. Apparteneva alla colonia italiana da secoli insediata in Egitto [...]. / Li per li, per quella naturale diffidenza che consigliava di stare sempre in guardia, in un primo tempo rimasi alquanto freddo, tanto più che mi resi subito conto che Romano non aveva alcuna voglia di mettersi a tavolino per fare delle traduzioni. Parlava un italiano perfetto, solo venato da un accento esotico, del resto comprensibile per chi aveva vissuto molto tempo all'estero. Sempre pronto a chiacchierare su ogni argomento, e quindi anche di politica, non passò molto tempo che dal lei si passò al tu e che da argomenti del tutto generici si passò ad altri più vicini alle mie ed anche alle sue idee [...]. / Tra una chiacchierata e l'altra, Romano mi disse pure che a Parigi s'era occupato di critica letteraria con il *nom de plume* di Ramon Fernandez. Qualche giorno dopo, a testimoniare questa sua attività letteraria, mi portò una raccolta di saggi stampati dalla NRF, che ancora possiedo. Per questo mi venne fatto di presentarlo ad Alberto Vigevani che allora gestiva "La Lampada", una piccola libreria in via Monforte, dove letterati e giornalisti ogni tanto si raccoglievano per esercitare lo *jus mormorandi* sulle vicende del nostro Paese. / Romano poteva forse contarmela su quando diceva d'essere anche Ramon Fernandez, ma non poteva incantare Vigevani, grande francesista, il quale conosceva benissimo vita, morte e miracoli del saggista francese, figlio d'un diplomatico messicano trapiantato a Parigi, ed amico di Proust, d'André Gide, d'André Malraux. Il Romano milanese non corrispondeva per niente al Fernandez parigino [...]. Così Vigevani si rese subito conto che tra i due non c'era alcun rapporto. Ma Romano aveva una tale carica di simpatia che nessuno se ne dolse. E la vanteria letteraria non fu considerata altro che una "spiritosa" invenzione. / Tra l'altro, Vigevani trasse poi spunto da questa conoscenza per scrivere, in questo dopoguerra, il romanzo *Un certo Ramondès*, dove ha avuto modo di descrivere, naturalmente trasfigurando ogni particolare, quell'ambiente milanese di letterati e giornalisti che gravitavano intorno alla sua libreria. Non è qui il caso d'individuare questi personaggi, ovviamente indicati con pseudonimi, a cominciare dall'autore che s'autonoma Celestino Vivanti. Mi limito a dire che nello stesso romanzo compaio più volte come Sinobaldi, e nel romanzo, come Sinobaldi, Vigevani mi fa dire ciò che dicevo veramente pensando ad alcuni colleghi economisti: "Ah, questa volta no davvero, diàncine, i fascisti li segnaliamo nel libro nero: non ne rimarrà uno in cattedra. Non un solo corporativo, non un solo autarchico". Nel primo dopoguerra, naturalmente, non se ne fece nulla [...]. / Sul principio del '42 Romano, come cittadino italiano, sia pure piuttosto periferico, sentì che non poteva più starsene con le mani in mano mentre altri italiani combattevano su tutti i fronti. Si fece quindi richiamare come sottotenente di fanteria, e siccome conosceva bene l'inglese, venne inviato a sorvegliare i generali inglesi fatti prigionieri in Libia, raccolti nel castello della Vincigliata, vicino a Firenze. Così lo persi di vista. / Nessuno di noi, per la verità, aveva avuto il minimo sospetto che Romano altro non fosse che un agente dell'*Intelligence Service* trasferito in Italia, dopo aver scoperto in Austria le fila della famosa storia delle sterline false fabbricate dai tedeschi. Ma neppure i tedeschi avevano avuto qualche sospetto per questa sua precedente attività. Sospettavano altre attività, per cui, qualche mese dopo l'armistizio, lo catturarono e senza star lì a fare molte indagini lo spedirono a Dachau. [...] / Nel '45 Romano ritornò a Milano. Venne a trovarmi e mi disse che non era Fernando Romano, bensì il colonnello MacCorney dell'*Intelligence Service*» (LIBERO LENTI, *Appuntamento con la guerra*, in ID., *Le radici nel tempo. Passato al presente e al futuro*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 106-109).

singolare prova della fedeltà alla propria idea di letteratura, elaborata a partire da nuclei narrativi autobiografici.³ In questo caso, però, egli non ne attua la trasfigurazione secondo il consueto modello della letteratura dell'interiorità. Vigevani costruisce piuttosto una più complessa struttura narrativa: intreccia le voci e i punti di vista del narratore e dei personaggi che si osservano (e si giudicano) a vicenda; il testo è caratterizzato da un'ironia, che – in parte generata da tale incrocio di prospettive divergenti, e in parte legata al tono della narrazione – produce un complessivo effetto di destabilizzazione. In questo modo Vigevani cerca di rappresentare letterariamente l'ambiguità culturale, morale e politica del periodo milanese assunto come oggetto di rappresentazione in questo romanzo,

³ Ne dà ancora conto Antonio Balsamo, secondo la propria versione dei fatti. Ciò che non è in discussione, è proprio il fatto che Vigevani sia stato realmente in contatto con questo personaggio dai trascorsi parigini. «Poi, Fernandez scompare. Vigevani lo incontrerà un paio d'anni fa, alla Gare de Lyon, a Parigi. Fernandez sta uscendo dalla stazione, Vigevani sta correndo per acchiappare un treno in partenza. Passandosi accanto si scambiano un sorriso, sanno di conoscersi ma non ricordano bene quando e perché. Poi, in treno, Vigevani ricorda Fernandez e quella primavera del 1940. E decide di scriverne. E così nasce *Un certo Ramondès*, pubblicato da Feltrinelli» (A. BALSAMO, *Spia francese a Milano*, cit.). Lo scrittore trasfigura dunque letterariamente questo fatto reale, fa di Fernandez una spia e lo rappresenta in azione nella Milano culturale e antifascista in senso, come si vedrà, molto lato. Destinato a Milano dal suo superiore Culvert del Deuxième Bureau, Ramondès – di origini tunisine e con qualche trascorso giovanile in Italia – pensa subito alla città lombarda in termini letterari: «per un francese [...] che possedesse più di un'infarinatura letteraria, il nome di Milano s'ammantava d'uno splendore non meno vivo: les Sforzas, la Scala, le jeune dragon Beyle... A momenti la missione rischiava di apparirgli una fuga romantica» (A. VIGEVANI, *Un certo Ramondès*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 11). Avendo scorto durante il viaggio in treno, sulla «Nouvelle Revue Française», la recensione di un saggio di Ramón Ramondez su Marcel Proust, il protagonista si ritrova invaso dalla frustrazione per la mancata carriera letteraria, acuita da questa beffarda quasi omonimia. Per questo, arrivato a Milano, e messo in contatto con alcuni uomini di cultura, quando Ramondès è travolto dall'entusiasmo del giovane libraio Celestino Vivanti (incarnazione dello stesso Alberto Vigevani), felice di conoscere il celebre Ramondez, non fa nulla per dissipare l'equivoco. Con questa identità, il protagonista è presentato da Celestino ai frequentatori del caffè Le Tre Marie, e poi al Savini. La narrazione si affolla così di personaggi che più o meno apertamente incarnano gli intellettuali frequentati dal giovane Vigevani: «ecco comparire in scena, quali frequentatori di caffè come le Tre Marie o il Savini o di librerie, magari antiquarie, i letterati, i poeti e gli artisti di allora, sotto il velo ondeggiante di calcolate alterazioni anagrafiche: cosicché lo scultore Brogginì diventa "Ambrogetti", mentre Rebora si tramuta in "Borba" e Vigorelli in "Domenico Biancolli". [...] / Meno precisi sono i giudizi per altre identificazioni, per un Ferrata o per un Traverso: in una mescolanza di impronte non casuali. Come quando si sfiora, scherzosamente, il pettegolezzo letterario, riferendo sugli effettivi scontri lessicali tra Quasimodo e Sereni [...]» (GIOSUÈ BONFANTI, *Le approssimazioni di «Un certo Ramondès»*, in *Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani*, cit., p. 58). Nel romanzo sono ancora riconoscibili Carlo Bo (come l'autore, nella finzione, delle *Immagini giovanili di Mellin de Saint-Gélais*), che smaschera Ramondès, e Malaparte, che programma il numero di «Prospettive» dedicato a Proust, Kafka, Mann, Gide. Il "gioco dei riconoscimenti" potrebbe proseguire per tutta la svagata permanenza della spia francese a Milano. Egli frequenta i caffè (e le case di tolleranza) milanesi, intreccia una relazione con Angelina e entra pure in contatto con un marxista, sostenitore di una resistenza di azione, piuttosto che di appartata attesa come quella condotta dai letterati cittadini: Ferrante Palla, sempre designato con questo epiteto letterario e mai per nome, «probabilmente un personaggio reale anche se di non facile identificazione» (ivi, p. 60). Ramondès da un lato si nutre della considerazione ottenuta presso i letterati, dall'altro compila scialbi rapporti al Culvert, e soprattutto si immagina autore delle memorie di questo suo viaggio. Lo smascheramento, la guerra e il precipitoso rientro in patria pongono fine a questo impossibile idillio.

che sembra attraversato (e forse motivato) da una sincera tensione problematica che raramente, come si è visto, affiora dalla sua narrativa.

I meccanismi del racconto potrebbero essere così descritti. Ramondès è posto come osservatore dei letterati “ermetici” e dei presunti antifascisti milanesi: da un lato egli li giudica con ironia, per la loro molto labile e celata propensione alla resistenza al regime fascista, e per la loro ingenua e sproporzionata devozione a un’idea di letteratura assoluta e ai modelli culturali francesi; dall’altro lato, Ramondès stesso gode intimamente delle attenzioni e del rispetto che essi gli tributano, trovando appagamento per la propria frustrata vocazione di letterato. Il protagonista è così, a sua volta, fatto oggetto di un procedimento di abbassamento da parte della voce narrante: agli occhi del lettore la sua autorità è minima; infine, smascherato, è a sua volta Ramondès a essere il bersaglio dell’amara ironia dei sodali milanesi. La voce narrante è esterna, e racconta la storia in terza persona, al passato; da una prospettiva onnisciente, essa mantiene il controllo di questo processo di complessiva destabilizzazione: modula l’incrocio dei punti di vista dei personaggi, regolando l’effetto di ironia che ne deriva. Inoltre, di frequente, la stessa voce narrante esprime commenti sui personaggi (anche su Celestino, che incarna il giovane Vigevani), rafforzando l’idea della scarsa consapevolezza che regnava, in quei mesi del 1940, presso i letterati milanesi. Infine, in alcuni punti del testo, la voce narrante diminuisce la propria distanza dalla storia raccontata, commentando soprattutto l’atmosfera del tempo (come se essa stessa l’avesse vissuta) facendo uso di una prima persona plurale; qui emerge, più evidentemente, la possibile corrispondenza tra voce narrante e prospettiva dell’autore, il quale, come si vedrà, giudica insufficiente l’impegno e inconsapevole l’atteggiamento dei personaggi-letterati, ma con molte giustificazioni che evitano l’approdo a una vera e propria condanna.

Come anticipato, l’intonazione ironica è un attributo fondamentale di *Un certo Ramondès*, anche a prescindere dal meccanismo dagli incroci dei vari giudizi. Il tono appare più corrosivo, in primo luogo, nelle rappresentazioni della monumentalità del regime che fa da sfondo alla storia, dei suoi rituali e dei suoi più tronfi rappresentanti.

E durante il viaggio dovevano opprimerlo ovunque, oltre alle bande musicali e alle patronesse senza o con troppo petto sotto il satin nero, statue di Ercoli, di Balilla, trofei di fasci: nelle piazze, nelle stazioni al posto degli orologi o a guardia di latrine che informavano lapidariamente sull'anno della fondazione. Attrezzate con ghise dal parsimonioso smalto: le odiate turche, così dette, dov'era costretto a piegar le ginocchia a rischio d'insidiare le volubili estremità delle mollettieri sempre sul punto di srotolarsi. Posizione che presto lo indusse a criticare, dai prolegomena, il sistema che la sua indole lo preparava a non tollerare facilmente.⁴

Così è rappresentato il primo giovanile viaggio di Ramondès in Italia. La voce narrante si accosta al punto di vista del personaggio, pur non assumendolo come filtro al proprio racconto: la scena è fondata sui dati percettivi di Ramondès, da cui risulta la sua sensazione di soffocamento e di disgusto di fronte alla ridondante monumentalità di regime. Nella narrazione si amplifica questo effetto, ed è messa in luce la sua natura grottesca: «latrine che informavano lapidariamente sull'anno della fondazione». Contemporaneamente, la voce narrante determina anche l'abbassamento del personaggio: qui, riconducendo ironicamente l'antifascismo del protagonista a motivi per nulla prossimi a una critica consapevole dei fondamenti ideologici del regime. È attraverso una simile manipolazione della materia narrativa, soprattutto linguistica, che l'autore tende a conferire al proprio racconto un'intonazione ironica. Nella rappresentazione della riunione di «Mystica fascista» la voce narrante – ancora ponendosi nella prospettiva di Ramondès, che in questo caso assiste intemorito alla scena – adopera in maniera ostentata il lessico esageratamente aulico, filosofico, e da retorica nazionalista che è riconducibile ai personaggi che si stanno misurando nella discussione:

[*Ramondès*] tornò al posto, facendosi piccolo. E si era a malapena seduto, che una vera e propria zuffa, beninteso verbale, s'aprì tra le estreme per così dire ammesse, cioè geo-politici e neo-tomisti. I primi arrischiavano il loro calcolo sugli ardori d'un patriottismo per natura generoso che applaudiva a ogni accenno di espansione de facto (che nel paese del diritto voleva dire de jure), sventolando il tricolore sul capo di Buona Speranza o sulle montagne di guano, demograficamente depresse, che si stendono sulle rive americane del Pacifico. Gli altri si controllavano, sollevando continue difficoltà d'ordine procedurale: con certi risolini mantenuti a

⁴ A. VIGEVANI, *Un certo Ramondès*, cit., pp. 9-10.

guazzo sui labbri, che volevano alludere a verità permanenti, di troppo superiori al transeunte, al temporale, perché si affidassero a discussione.⁵

La tecnica di appropriazione, da parte della voce narrante, del linguaggio dei personaggi, e della sua restituzione nel testo in chiave grottesca, è uno dei tratti principali di *Un certo Ramondès*: è uno degli elementi stilistici più innovativi (almeno nel contesto della narrativa di Vigevani) e vitali del romanzo, specie – come si vedrà – rispetto al parallelo impiego di uno stile vistosamente letterario, impiegato in funzione allusiva e citazionistica. La stessa tecnica è largamente impiegata dall'autore anche nella rappresentazione delle conversazioni tra i letterati riuniti al Tre Marie.⁶ La voce narrante rappresenta loro e il loro linguaggio, in molti casi accostandosi ancora alla prospettiva di Ramondès, che li osserva mentre «si palleggiavano motteggi, citazioni, in uno sfarfallio di nomi più o meno noti, le Père Bremond, Emmanuel Mounier, Maritain, ecc.»,⁷ in una mescolanza di linguaggi di impronta esageratamente letteraria, e di un'ampia gamma di francesismi:

Sfilava a un tratto una cantilena popolarasca che arricchiva d'elisioni a sproposito, orecchiando un argot fin-de-siècle tra Aristide Bruant e Jean Gabin, per innalzarsi senza distacco all'accento più esclusivo, à pince-lèvres, che comportava fraseggi noiati: degni, a seguirlo, d'un salotto in funambolesco equilibrio tra Guermantes e Verdurin. E se gli venivano meno fantasia o lessico, usava in qualità di stampella una erre sboccata, da milanese di periferia, con cui sottolineare variazioni, estrapolare sottintesi che poteva essere sfuggiti nei precedenti

⁵ Ivi, p. 101.

⁶ Fin dalla prima scena ambientata nel caffè, sontuoso esempio di stile *liberty* e «epicentro delle lettere più aggiornate» (ivi, p. 48), la voce narrante connota i personaggi secondo il loro unico riferirsi alla dimensione letteraria: «Tutto, in quel luogo dalla suppellettile dimessa ed esigente, alludeva a una cultura raffinata e solo dopo un lungo momento R. poté trarre un respiro e abbandonarsi al piacere di sorbire la prima tazza di ottimo caffè. S'era liberato, almeno per l'istante, dal timore di venir presentato di lusco in brusco all'autore delle *Immagini giovanili di Mellin de Saint-Gélais*, il poderoso tomo inquartato di rosso che aveva considerato con perplessità sullo scrittoio di Celestino che gli fece notare l'affettuosa dedica. Fortunatamente, nella saletta, unici francisants, sebbene men forsennati – ruminava – dell'ultimo evocato, potevan dirsi a rigore solo Gerardo, autore di motteggi che non riusciva a intendere a causa dei sottili acuti del suo accento veneziano, e il Borba che, in specie dal momento in cui affermò sbadatamente d'essere intimo di Eluard (non la peggiore delle menzogne cui il nuovo personaggio doveva costringerlo), s'era messo senza far parola a divorarlo con gli occhi sporgenti da sotto la fronte ossuta coronata di riccioli, uguale a quella d'un giovane torello nell'insegna di marmo venato di rosso e arricchito d'ottoni d'una macelleria obbligata al medesimo rigore estetico cui s'ispirava il caffè» (ivi, pp. 49-50). In questa scena è inoltre visibile l'adozione, frequente nel romanzo, da parte della voce narrante di una modalità di racconto che si avvicina a quella dello stile indiretto libero, senza però assumerlo propriamente, come testimonia il commento tra parentesi.

⁷ Ivi, p. 65.

virtuosismi, approdando infine a citazioni di versi adattati con monotonia a una scansione che definì, per godimento del nostro eroe, “racinienne”.⁸

A livello contenutistico, è infatti questo il nodo centrale di *Un certo Ramondès*: il ritratto di una generazione di letterati che, al precipitare della situazione politica, oppongono una totale, e per certi versi religiosa, dedizione alla sfera letteraria.⁹ È questo che il protagonista – il quale pure «gustava [...] il valore estetico della situazione»,¹⁰ rendendosi per questo un critico poco autorevole (oltre che per il fatto di essere letteralmente sbeffeggiato dalla voce narrante)¹¹ – riconosce nei sodali milanesi: «un morale che si mostrava, persino assurdamente, elevato»,¹² per la cieca fiducia riposta in un’azione francese che infrangesse le mire espansionistiche hitleriane; e, insieme, la chiusura in una dimensione totalmente autonoma rispetto alla realtà storica del presente.¹³

⁸ Ivi, pp. 64-65.

⁹ «[...] noi avevamo bisogno di una fusione fra letteratura e vita, diciamolo pure di una specie di religione» (C. BO, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'approdo letterario», anno XV, n° 46 nuova serie, aprile-giugno 1969, p. 8). Le parole di Bo, che compare fra i personaggi di *Un certo Ramondès*, riportano in primo piano quanto si è osservato a proposito della formazione letteraria di Vigevani: una sorta di fusione tra i caratteri dell’ambiente culturale milanese di appartenenza e di quello fiorentino, i quali – anche secondo la testimonianza fornita dallo stesso romanzo – erano vicini per l’incontro e lo scambio di singole personalità e per la condivisione di alcuni motivi di fondo. Le parole che Sergio Pautasso impiega per illustrare il valore della cultura francese agli occhi dei letterati fiorentini, potrebbero infatti rappresentare il miglior commento alla realtà che Vigevani fa oggetto del suo racconto: «la Francia era dunque una entità psicologica, prima ancora che la produttrice di una letteratura da amare e da studiare. [...] Che cosa sia stata la “NRF” per la letteratura fra le due guerre, lo dice l’influenza della rivista sulla maggior parte degli scrittori italiani di quel periodo. [...] La letteratura francese non riempiva solo i discorsi al caffè dei nostri giovani scrittori, ma le loro giornate e le loro pagine pubbliche e private» (SERGIO PAUTASSO, *Gli studi francesi tra «Solaria» e «Letteratura»*, in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre*, atti del XIV convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese. Urbino. 15-17 maggio 1986, Urbino, Quattro Venti, 1987, pp. 208-210).

¹⁰ Ivi, p. 30. E, più apertamente: «Anche se protestava, a una maggiore profondità s’acconciava a quel farniente. La sua vanità trovava di che sfamarsi, dopo l’inedia: sapeva che il “pezzo forte” servito ai tavolini era proprio lui, Ramón Ramondez» (ivi, p. 55).

¹¹ «[...] tra noi, spinto dai suoi particolari compiti e dalla personale inclinazione, un Ramondès che, sebbene si fosse con successo travestito da Ramón Ramondez, disponeva di scarse entrate, di scarsi mezzi intellettuali. Nonostante la simpatia che può ispirare, rimane un mediocre, un letterato fallito probabilmente non per sfortuna. Immaginatelo: col suo tozzo corpaccio, la giacca a scacchi verdazzurri, la lobbia! Seduto a questo o a quel caffè; passare dall’uno all’altro fantasticando d’isolotti in mezzo al mare d’orbace» (ivi, p. 91).

¹² Ivi, p. 51.

¹³ Gian Carlo Ferretti descrive con efficacia l’atmosfera del soggiorno milanese di Ramondès: «Eccolo dunque aggirarsi, timida e patetica spia quasi suo malgrado, in una Milano come sospesa e inconsapevole alla vigilia della catastrofe: una città ovattata, dove anche gli intellettuali «di opposizione» sembrano elementi di un paesaggio dipinto a pastelli, dove gli echi dei terribili fatti che stanno già insanguinando l’Europa arrivano filtrati da un velo letterario (ironico? autoironico?), e ordinati in un tessuto linguistico ambientale di squisita finezza» (G. C. FERRETTI, *Il baco nella polpa*, in «L’Unità», 6 settembre 1966).

D'accordo, riprendeva [*Ramondès*] rigirandosi nel letto, ormai lucidissimo e con un sentimento di noia all'apparizione importuna del giovane rètore, d'accordo che di fronte a un tempestare d'atti sin troppo puri e grezzi l'ermetismo appariva già in nuce una filosofia della resistenza: però lontano quanto un freddo pianeta dall'impervia, dolorante realtà. L'intelligenza, tra soggettività e oggettività, aveva scelto con troppo rigore la prima, infilando una strada divergente le mille miglia da quella battuta dal popolo che doveva soffrire, nel vedersi abbandonato. La protesta del popolo era muta; nessuno di quegli intelligenti giovanotti gl'imprestava una voce.¹⁴

Dato che i letterati milanesi si pongono alla sequela dell'imperativo «letteratura come vita», l'ironico ritratto della loro inconsapevole esistenza sull'orlo della catastrofe bellica è, allo stesso tempo, la rappresentazione – condotta con qualche intenzione di critica – della loro idea di letteratura. *Un certo Ramondès*, per questo, potrebbe rappresentare la resa dei conti che Vigevani si propone di fare con le proprie radici culturali e, appunto, letterarie; tutto ciò, soprattutto, nell'ottica della mancata presa di una parte a una forma più concreta di resistenza al regime.

Marcio davvero, il Vivanti. Distribuiva con la liberalità d'un re in esilio che nomini a cariche e a uffici in patria, rappresentazioni altrettanto effimere: a guardar bene – cosa impossibile – chincaglierie. Vi si rinfrangevano, come sopra schegge di vetro colorato, immagini che solo un prezioso linguaggio aveva un tempo rese vive. Eppure eran capaci di sfavillare, un attimo: alle medesime fonti dell'impenitente plagiatario s'era lui stesso dissetato, da giovane. Quelle immagini si comportavano ora come l'acqua che sembri scorrere nella ruota di luce che sfarfalla sul sasso affacciato al torrente. Celestino – così si chiamava – poteva anche apparirgli, in un lampo, un fanciullo prodigio costretto dalla stanchezza a infilare radici, operazioni sbagliate.¹⁵

Così Ramondès vede (pur essendosi «lui stesso dissetato, da giovane», «alle medesime fonti dell'impenitente plagiatario») Celestino Vivanti, il personaggio che incarna il giovane Vigevani. “Marcio francisant”, dunque, Celestino. La sua Francia, letteraria e politica, è «un feticcio decadente, il manichino d'un De Chirico del periodo buono».¹⁶ Lo stesso Celestino riconosce «battendosi il petto» i «compromessi» a cui era sceso da giovane, cercando di sottrarsi ai dettami fascisti

¹⁴ A. VIGEVANI, *Un certo Ramondès*, cit., p. 79.

¹⁵ Ivi, p. 35.

¹⁶ Ivi, p. 39.

attraverso il «giocare con le parole»: «Meglio tacere, dichiarava, tenersi appartato».¹⁷ In questo modo, l'autore mette dunque apertamente in discussione le posizioni sulle quali egli stesso si era attestato negli anni precedenti il conflitto. A Celestino, «seduto tra le sue carte», è però riconosciuta «un'autenticità che rimordeva la coscienza tutta un tarlo di Ramondès».¹⁸ Per quanto, secondo la prospettiva sottesa a *Un certo Ramondès*, la scelta di Celestino/Vigevani e degli altri letterati di mantenere una posizione appartata e autonoma rispetto alla Storia, possa essere discutibile (a tal punto da spingere lo scrittore a affrontare questo nodo in un romanzo), di essa si riconosce l'autenticità. Sembra questo un punto decisivo per interpretare il significato del romanzo: mentre vi si mostra il carattere illusorio dell'adesione alle posizioni ermetiche, allo stesso tempo si dà per scontata la buona fede dei personaggi.¹⁹

Proprio l'ermetismo può essere considerato un'altro dei principali oggetti di rappresentazione di *Un certo Ramondès*. I confini dell'«ermetismo» di cui si parla nel romanzo non corrispondono perfettamente a quelli della poetica entrata nella storia della letteratura: emerge dal testo piuttosto l'idea di un clima, di un atteggiamento condiviso dai personaggi nei confronti dell'arte e della vita sociale; ne sono caratteri essenziali, da un lato, l'acritica inclusione, sotto questa etichetta, di molti fenomeni artistici, specialmente francesi e caratterizzati da una marcata letterarietà, e dall'altro la chiusura in tale sfera, senza alcun coinvolgimento diretto nelle dinamiche politiche e sociali. Una simile genericità dell'idea di ermetismo, confermerebbe quanto si è ipotizzato a proposito della giovanile

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 40-42.

¹⁸ *Ivi*, p. 36.

¹⁹ È esplicito il riconoscimento di questo duplice atteggiamento, che da un lato comprende l'amaro riconoscimento dei limiti delle posizioni ermetiche, e dall'altro la difesa della buona fede di chi ne era coinvolto: «Chi teneva in mano il potere badava a corrompere, vagheggiando un sempre più profondo distacco tra la cultura e la massa dei sudditi: lo stesso che, per ragioni nobilmente opposte, invocava la esigua schiera degli ermetici» (*ivi*, p. 90).

adesione di Vigevani ai fenomeni culturali del suo tempo.²⁰ La voce narrante si riserva, significativamente, una parte di testo in cui illustrare direttamente i termini della questione.²¹ La sua posizione – per certi versi in parziale contrasto con la struttura del meccanismo narrativo, potenzialmente in grado di produrre un'assoluta destabilizzazione – è, anche in questo caso, sfumata.²² Nel testo si indicano, da un lato, gli «esempi più spericolati di ermetismo parlato»; ma essi, dall'altro, paiono solo la degenerazione di un proposito all'origine valido.²³ Per quanto illusoria – a tal punto da meritare la perplessità di Ramondès – alla posizione di Celestino e dei suoi sodali è ancora riconosciuta così una dignità di fondo:

Non si può fissare lo sguardo a quel tempo senza nostalgia: ognuno dava tutto se stesso, o così credeva, per l'illusione d'essere un ramo, una foglia, della pianta che s'innalzava. Ma chi può giurare di vedere, o addirittura di udire, crescer le piante nel mentre si consumava la loro fatica: questa è l'immagine che più davvicino stringe il dramma di R., l'intimo assillo della sua avventura. Coloro che avevano vangato la terra, posato i virgulti, eran scomparsi, assassinati o messi in prigione; altri invecchiavano all'estero. Eppure la pianta s'alzava, magari gettando foglie che a tutta prima nereggiavan d'orbace per lentamente schiarire, come il fagus atropureus che in parile dalla nera corteccia esprime fonde color bronzo, per dichiararsi rosso a fine maggio.²⁴

²⁰ Proprio descrivendo il concetto di ermetismo in riferimento a *Un certo Ramondès*, Vigevani, nel 1973, afferma: «L'ermetismo è un fenomeno letterario, che è sempre esistito; intendiamoci bene, non è solo che i poeti greci non fossero ermetici, o che i sonetti di Shakespeare sono delle cose plateali, che la gente può capire, l'ermetismo fa parte del linguaggio letterario. [...] / C'è sempre, per forza, perché se no diventerebbe un linguaggio piatto; se uno scrittore dovesse esprimersi in modo da tutti intellegibile, certamente direbbe delle cose molto belle, magari, ma delle cose rimasticate; chi inventa, chi crea, difficilmente può adoperare un linguaggio che è profondamente trito, consumato dall'usura di tutti i giorni, soprattutto oggi, quando c'è la stampa, quando scrivono i libri gialli, di divulgazione, i rotocalchi...». Vigevani sembra in questo modo, piuttosto genericamente, porre sotto il nome di «ermetismo» le forme letterarie chiuse, gli elementi connotati per la loro evidente appartenenza alla lingua speciale della letteratura (G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.).

²¹ Cfr. A. VIGEVANI, *Un certo Ramondès*, cit., pp. 55-59.

²² In queste pagine il narratore distingue, da un lato, «la prospettiva serena di chi raccoglie testi in certo modo coerenti, affiancandoli, in un riesame critico, alla poesia del tempo e, per contro, all'imperante rettorica», e dall'altro «il fastidio di chi si senta avvolto in un silenzio rotto da balbettii confusi, da sottintesi involuti che era arduo penetrare».

²³ «riecheggiavano in modo purtroppo definitivamente oscuro le oscurità che al loro insorgere avevano avuto un mordente, una funzione di rottura per un'élite che – secondo Celestino – vi si era coscienziosamente affinata preparando i contenuti che avrebbero rinsanguato una letteratura ridotta sotto la tirannide a pura calligrafia, a esercizio, si diceva, di mandarini. Al punto che, nel vivo della nonbelligeranza, l'autore delle *Immagini giovanili* poteva parlare d'identità tra letteratura e vita, avvertiva gravemente Borba rompendo uno dei suoi silenzi. R. si limitava ad ascoltare: difendendosi dalle astrusità che gli avventavano contro con una maggiore ambiguità di sorrisi; forte del credito di Ramón che solo l'incerta lettura di frettolosi francisants poteva ridurre a ermetizzante» (ivi, pp. 57-58).

²⁴ Ivi, p. 107.

La voce narrante – o l'autore, di cui essa è, in questi punti, più visibilmente espressione – assolve in sostanza le posizioni riparate e illusorie che caratterizzano la stagione culturale “ermetica” che precedette il conflitto.²⁵ In conclusione, sembra indubbio che, in *Un certo Ramondès*, Vigevani faccia oggetto della propria scrittura letteraria nuclei narrativi e motivi che le infondono una tensione e una volontà di problematizzazione non frequenti nella sua opera. Davvero, come spiega lo stesso scrittore:

il mio libro, finalmente, riunisce i miei motivi... aperti, i miei motivi sociali coi miei motivi esistenziali e anche biografici; è una satira, un grottesco, che riunisce un po' tutti i motivi della mia opera.²⁶

Questo romanzo sarebbe l'unico – insieme, almeno parzialmente, a *La reputazione* – in cui Vigevani riesce a fare carico alla propria scrittura, oltre che della trasfigurazione della propria autobiografia, di motivi inerenti alla sfera dei rapporti sociali.

«Per quanto assurdo ciò possa sembrare oggi», dice Vigevani, «noi intellettuali antifascisti ci beavamo di illusioni, parlavamo di fratellanza latina, eravamo convinti che l'Italia sarebbe rimasta neutrale o addirittura si sarebbe alleata con la Francia, credevamo con fede incrollabile in una avanzata “foudroyante” dei francesi che avrebbero messo a posto quell'impudente di Hitler».

Nel romanzo si riflette sulle conseguenze di tali «illusioni»:

²⁵ Si nota dunque come l'effettiva portata critica del romanzo sia inferiore rispetto a quanto Vigevani stesso dichiara altrove: «lì la formulazione dell'ermetismo fu una formulazione esagerata, da schiavo. Cioè: abbiamo un governo fascista e dobbiamo parlare di cose non fasciste! Cioè dobbiamo parlare dei miei sentimenti, della mia anima, del mio amore, di qualsiasi cosa, ma in reazione a questo governo. Allora cosa facciamo? Nell'ermetismo manteniamo la nostra libertà. È un modo un po' facile di assumere un atteggiamento politico, quello magari di andare in giro in camicia nera, di essere pagati dai fascisti, che altro mezzo non c'era per vivere, siamo d'accordo, di stampare sui giornali fascisti o le riviste che uscivano sotto il fascismo, non parlando di fascismo, chiudendosi nel guscio come lumache. [...] È un gioco, era quel che si dice una cifra. [...] Ma non si salvava il fatto sociale di quel tipo di opposizione». In questa stessa intervista lo scrittore riconduce le ragioni del romanzo a una più generale e profonda necessità di critica: «Il fatto è questo, le dirò: la cultura italiana è una cultura di carattere servile, che soggiace alle opinioni politiche della maggioranza [...]. La posizione dell'intellettuale non può essere che una posizione rigidamente critica. [...] Questa è la questione grossa. Allora questo mio *Un certo Ramondès* ha voluto dire, incominciando ad accusare me, perché il personaggio del libraio sono io, ha voluto dire questo, la satira è questa» (G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.).

²⁶ *Ibidem*.

«L'antifascismo poteva avere varie sfumature. Si poteva andare in galera a morirci, come Gramsci. O finire al confino. O vivere ai margini. O addirittura scendere ai compromessi minimi, senza collaborare. Si andava ai littorali, e si svolgevano tesi che potevano parere di critica al regime. Ma non ci si può gabellare per un popolo di martiri irriducibili. [...] Nel mio libro il più ironizzato sono io. Ma anche con gli altri ho preferito la durezza all'ipocrisia. Solo parlando con sincerità di quel periodo potremo riscattarci».²⁷

Caso unico, almeno con questa intensità, nella narrativa di Vigevani, *Un certo Ramondès* nasce dunque da un'esigenza critica. Da ciò potrebbe derivare l'idea del meccanismo narrativo attraverso il quale provvedere alla messa in discussione ironica della realtà narrata; una modalità di rappresentazione alternativa al consueto modello della lirica trasfigurazione dei dati intimi e memoriali, evidentemente più congeniale a una scrittura che esaurisca le sue ragioni in una poetica narrazione del vissuto autobiografico. Date queste premesse, però, nel complesso del romanzo, la dimensione di critica non determina la formulazione di un giudizio di sofferta condanna; si afferma piuttosto uno sguardo che, pur nella presa di una certa distanza, è di benevola assoluzione. L'io narrante riconosce, e mette anche impietosamente in luce l'illusorietà e l'inconsistenza delle posizioni dei suoi personaggi; lo fa però con un sorriso di comprensione: è emblematica l'espressione «Non si può fissare lo sguardo a quel tempo senza nostalgia».²⁸ Non c'è l'affermazione di una soluzione diversa: nel romanzo le azioni di sabotaggio coi chiodi a tre punte, e la figura del Palla, l'antifascista di tendenze marxiste, sembrano svolgere più la funzione di elementi di paragone per misurare il grado di ingenuità dei protagonisti, piuttosto che rappresentare una concreta alternativa, almeno secondo l'ottica dall'autore. Infatti, nel punto in cui la storia narrata giunge all'altezza cronologica dell'inizio della guerra, la voce narrante chiarisce:

Più tardi ci avrebbero dato uno scrollone i generali che correvano a arrendersi con uno *sprint* insospettato nei rigidi garretti. La maggior parte di noi, anche se con indosso quelle timide camicie nere, non avrebbe partecipato alle lugubri imprese cui

²⁷ A. BALSAMO, *Spia francese a Milano*, cit.

²⁸ A ciò si aggiungano altri commenti che la voce narrante fa in prima persona nel corso del racconto: «Non si sapeva, avevamo l'orecchio rivolto altrove... Succedeva lontano e nessuno era disperatamente curioso. Ci s'accontentava di parlare, di far rumore, come le persone che debbono eccitarsi per nascondere qualcosa, e naturalmente non sapevamo di che si trattava. Sicuri che la guerra ci avrebbe preso, pareva giusto non essere troppo curiosi, almeno fino a che fosse durato il congedo. Vacanze abusive anche per noi occupati soltanto a vivere» (ivi, p. 118).

erano state destinate. I giuramenti in rima, “muuro” e “duuro”, si sarebbero mostrati i più integri di fronte alla storia.²⁹

È con queste parole che la voce narrante pone sostanzialmente fine alla riflessione sulle posizioni culturali e politiche dei letterati milanesi. Prevale, da qui in poi, la dimensione più propriamente romanzesca del testo, con il precipitare della storia di Ramondès, smascherato e poi riparato in patria. Gian Carlo Ferretti, nella sua recensione al libro, pone per primo l'interrogativo sulla sua effettiva portata critica:

Un libro senza dubbio singolare, che suscita peraltro un interrogativo di fondo. Se cioè quello di Vigevani sia un sottile gioco letterario, abbondantemente descrittivo, o se invece la sua ricchezza di invenzione linguistica che ricorda illustri lezioni (Gadda, certo) sia momento di penetrazione conoscitiva, moralmente impegnata, intimamente critica e contestativa; se sia un elegante e intelligente divertissement, o sottenda una moralità tutta risolta nella pagina. Naturalmente, l'alternativa non è così rigida; qui se ne sono radicalizzati i termini per portarli in più evidenza. Ma la sostanza è questa.

Ferretti riconosce, in ogni caso, l'intenzione originaria dello scrittore:

Ora, ci sembra che sia ben vivo in Vigevani il proposito di tradurre gli elementi storici, politici, ambientali della Milano-Italia 1940 nella figura del suo Ramondès-Ramondès, fino a farne quasi un emblema critico di quanti vissero quelle drammatiche esperienze en artiste, o comunque senza capirle (senza saperle o volerle capire) fino in fondo; e un emblema altresì della loro successiva, difficile e tardiva e tanto più dolorosa presa di coscienza. Proposito che, specialmente nell'ultima parte del romanzo, detta pagine ricche di tensione, pervase da una sottile angoscia, da una lucida inquietudine.

Nonostante ciò, gli esiti di questo proposito non sono così netti:

Ma, nell'insieme del romanzo questo momento è continuamente insidiato, e spesso lentamente, morbidamente risucchiato dal gusto di una tessitura squisita, quasi floreale, in cui anche le istanze morali più forti si lasciano dolcemente sommergere.

Quel «certo Ramondès», che cerca fino all'ultimo di eludere i suoi problemi in quella «polpa troppo gustosa», è così felicemente disegnato che nasce talora il

²⁹ Ivi, p. 184.

temerario sospetto di una segreta, inconsapevole complicità dello scrittore con tutti.³⁰

Ferretti considera dunque, come una spia del reale atteggiamento autoriale, i fenomeni anche del livello stilistico di *Un certo Ramondès*. Le scelte compiute dallo scrittore, infatti, sono rivelatrici della sua prospettiva, specie se messe in rapporto al giudizio che la voce narrante formula sull'idea di letteratura dei suoi personaggi. Celestino è un “marcio francisant”, e la sua Francia letteraria «un feticcio decadente». L'autore dimostra di porsi ad una certa distanza rispetto a tale modalità di adesione a un'idea di cultura, che è stata anche la propria. Al di fuori della finzione romanzesca, d'altra parte, è visibile in Vigevani un passaggio da una simile forma di adesione, in un certo senso devozione, a tali modelli (si pensi all'allusione al giovanile compiacimento nel “sentirsi un letterato”, che egli stesso fa parlando degli anni in cui compone *Erba d'infanzia*), a una loro più matura sequela (come si potrebbe concludere osservando i migliori equilibri raggiunti dalla sua scrittura da *Estate al lago* in avanti). Ma, come noto, ciò non ha comportato per lo scrittore l'abbandono degli originari modelli, e neppure la messa in discussione della fedeltà all'idea di letteratura, alla quale egli si è accostato sin dal romanzo d'esordio, sviluppandola nel corso degli anni. Allo stesso modo, all'interno di *Un certo Ramondès*, è visibile un cambio di rotta solo parziale rispetto a quella stessa idea di letteratura che è qui messa in discussione. Come si è anticipato, il romanzo mostra i caratteri di una profonda elaborazione stilistica. In alcuni casi – si pensi alla già citata tecnica dell'impiego in chiave parodica del lessico esageratamente letterario dei personaggi – Vigevani mostra la sua intenzione più genuinamente critica nei confronti della lingua letteraria alla maniera di Celestino Vivanti (pur adoperando a questo scopo uno stile, dal sapore gaddiano, a sua volta tra i più letterari). Ma *Un certo Ramondès* rimane un romanzo eminentemente letterario, per la cui piena comprensione non si può prescindere dalla padronanza di quelle letture, di quegli autori e di quel linguaggio che, pur in chiave parzialmente parodica, l'autore passa dettagliatamente – e forse con una punta di compiacimento – in rassegna, in maniera esplicita o attraverso

³⁰ G. C. FERRETTI, *Il baco nella polpa*, cit.

allusioni.³¹ A proposito del rapporto che Vigevani stabilisce col proprio pubblico, si potrebbe osservare che, proprio qui più che altrove, egli pone i presupposti di un dialogo che si rivela pienamente praticabile solo per chi condivide questo stesso patrimonio di conoscenze letterarie. Per guardare dalla medesima prospettiva – in maniera più consapevole, ma anche con «nostalgia» – a quell'ambiente rappresentato; di questo contesto, ad essere fatte oggetti di ironia sono l'ingenuità e la devozione dei protagonisti, non la loro buona fede e il valore dei loro modelli.

D'altra parte, *Un certo Ramondès* potrebbe allo stesso tempo rappresentare una sorta di celebrazione di quella stessa biblioteca ideale. Le critiche del Palla, e la sua proposta di un'idea di poesia «civile»,³² sono solo citate, non accolte (né all'interno della finzione romanzesca, né dal Vigevani autore reale, come noto). Questo stesso personaggio, indicato prima come Ferrante Palla, e poi come Raskolnikov,³³ è fatto oggetto di un gioco di citazioni e rimandi letterari, con l'allusione ai connotati dei due personaggi della tradizione romanzesca, a cui l'antifascista del racconto di Vigevani è accostato prima sulla base delle aspettative del protagonista, poi del suo atteggiamento. È questa solo una delle occasioni che fanno di *Un certo Ramondès* un romanzo sulla letteratura, impegnando il lettore in un gioco di riconoscimenti non dissimile da quello che potrebbe essere messo in atto con i personaggi.³⁴ Perciò, nel complesso, anche a proposito delle riflessioni letterarie qui compiute dall'autore, potrebbe valere quanto si è osservato a proposito della sua messa in discussione della posizione civile dei personaggi. Vigevani, in fondo, non arriva a sancire una rottura, e neppure un loro rifiuto. Piuttosto, riflette sulla modalità con cui egli stesso e altri hanno aderito a tali posizioni in anni ormai lontani: l'autoironia sull'ingenuità

³¹ Lo conferma in parte la lettura che del romanzo fa Luigi Baldacci: «ci sarebbe da dir molto sulla scrittura di questo romanzo: in cui la lingua francese integra continuamente l'italiana, in una gamma di sfumature snobistiche che Vigevani coglie con una perfetta padronanza. Il risultato è quello di un romanzo-saggio per eccellenza: non solo per l'intenzione della sua tesi sull'inadeguatezza della nostra cultura, ma altresì per il fatto che tutto il libro può essere letto o "consultato" come un saggio letterario. Salvo restando il fatto che l'unità del personaggio centrale consente, e anzi impone, una perfetta continuità di lettura» (L. BALDACCI, *Vigevani e la Cialente abbandonano la via della memoria*, in «Epoca», 10 luglio 1966).

³² Palla tra l'altro afferma che «l'ultimo vero scrittore italiano è stato Carducci», «un poeta civile», a cui «mancava solo» di leggere Marx. Lo contrappone a una poesia come *Mattino*: «Che ne dite, è Marinetti!» (cfr. A. VIGEVANI, *Un certo Ramondès*, cit., pp. 162-164).

³³ Cfr. *ivi*, p. 171.

³⁴ Una pur sommaria rassegna di questi elementi è proposta in: G. BONFANTI, *Le approssimazioni di 'Un certo Ramondès'*, cit., pp. 61-62.

delle posizioni giovanili si accompagna a una robusta conferma di fedeltà a quei modelli fondamentali, pur messa in atto in maniera più matura e consapevole.

Oltre al trattamento parodico del lessico “ermetico”, e al più o meno scoperto gioco di allusioni letterarie, si riconosce, tra le pagine del romanzo la persistenza di quel gusto e di quelle tendenze stilistiche che, fin dagli esordi, caratterizzano la narrativa di Vigevani:

Le sue pupille, a incontrarle così apertamente, affascinavano: luminose come l’antracite quando se ne scheggi la vena, circondate da puntolini gialli. Il silenzio durò finché non venne a spezzarlo la voce proporzionata al corpo minuto, aspirata con rabbia per i medesimi canali ove s’era esercitato prima quello sgradevole succio. Né a R. fu possibile intendere sul principio ciò che diceva; troppo andava perduto in troncamenti, in elisioni, in legami... Non solo l’organo rispondeva debolmente al fiato, ma il suonatore vi soffiava con troppo precipitazione, innaffiando di saliva il lucido posacarte. Fortuna che le ripetizioni dello stesso concetto si moltiplicassero, pur nelle variazioni, con tale ridondanza che, tutto teso a disperatamente fissargli le labbra senza dipartirsi dalla primitiva ingenuità, fruendo di desinenze non ingerite o pompate da quello straordinario aspiratore solo a mezzo, poté approssimare il significato di ciò che il funzionario era andato erogando.³⁵

Solo nel ricorso, nella seconda parte del brano, a un lessico volutamente deformato e sproorzionato (ingerite, pompate, erogando) si riconosce la modalità ironica che caratterizza il racconto; nell’immagine delle pupille, e pure nell’apertura della similitudine dell’organo, Vigevani sembra ancora compiacersi dell’abituale tendenza all’elaborazione stilistica. Come si vedrà, d’altra parte, alcuni dei lettori editoriali e dei letterati che esprimono un giudizio sul testo del romanzo prima della sua pubblicazione, segnalano proprio lo stile a tratti eccessivamente elaborato, e la sua matrice troppo vistosamente letteraria come elementi problematici in vista di un’edizione.

In *Un certo Ramondès*, dunque – per quanto l’opera non sia integralmente riconducibile al modello di narrativa che, alla metà degli anni Sessanta, Vigevani aveva già definitivamente consolidato – si riconoscono elementi appartenenti al suo stile più caratteristico. Altri e più ampi punti di contatto tra questo romanzo e il modello della narrativa liricamente introspettiva, sono riconoscibili nelle

³⁵ Ivi, p. 140.

sequenze di testo in cui il racconto si sofferma sul disagio intimo di Ramondès e sul suo smarrimento, soprattutto nel finale:

Il sole gettava marenghi neutrali tra i pampini delle basse viti che le svolte del treno scoprivano. C'était encore de la beauté, une autre beauté, quanto bastava a R. un attimo ancora Barnabooth per ritrovare lo spiraglio, nel buio che s'addensava sempre più fitto, a un momento di malinconia non amara, di evocazioni – quasi un epilogo – lasciando il paese che gli era divenuto caro per la vita, una vita in sordina, non poteva sapere.³⁶

In quest'opera, Vigevani dà dunque prova di un tentativo di sperimentazione, interpretabile come la ricerca di una efficace modalità espressiva per i motivi di critica che si sono indicati; ma, anche qui, si riconosce la persistenza della sua più tipica matrice letteraria. È quanto osserva, già nel 1964, Giuliano Innamorati, a cui Vigevani aveva inviato il dattiloscritto di una prima redazione del romanzo.³⁷ Da un lato lo studioso riconosce come valida la modalità di caratterizzazione dei personaggi messa in atto dallo scrittore, apprezza «il ritmo [*di*] incontri incidenti e riecheggiamenti», e l'intenzione di critica corrosiva alla base del testo; lo invita piuttosto, a proposito della «presentazione delle Tre Marie», a rendere «più esplicite le allusioni e meno vago il giudizio implicito fra le gentili nebbie del troppo francese».³⁸ Allo stesso tempo, Innamorati si esprime significativamente sul «tono (anzi il valore) elegiaco» della scrittura di Vigevani. Parla all'autore di un «piano della tua poesia», dove:

³⁶ Ivi, p. 228.

³⁷ Le circostanze della comunicazione tra i due letterati sono chiarite dall'esordio della lettera: «Caro Alberto, / ti ho spedito per espresso il pacco col tuo romanzo. Come d'accordo ti do qualche ragguaglio sugli elementi positivi (anzi, come tu volevi, sulle parti che mi sembrano da non mutare)». Il dattiloscritto letto da Innamorati potrebbe essere quello conservato in Archivio Vigevani, Carte professionali / Materiale preparatorio / Sotie Ambrosienne 1940, fasc. 6. Si tratta della copia da carta carbone di una redazione del testo intitolata: Alberto Vigevani / Sotie ambrosienne 1940 / a Ruggero Zangrandi / a Pierre Jean Jouve. Su queste carte sono visibili correzioni manoscritte, che, sulla base di un confronto della grafia, si possono attribuire proprio a Innamorati.

³⁸ Innamorati prosegue così la lettera: «Mi pare che l'incontro con Celestino (pp. 21-30) vadano tutte benissimo (ma più in generale dirò che la presenza di Celestino funziona sempre positivamente per il tuo racconto); la presentazione delle Tre Marie (pp. 37-49) non dovrebbe essere che ritoccata "per velature", rendendo più esplicite le allusioni e meno vago il giudizio implicito fra le gentili nebbie del troppo francese. Ottimo il personaggio di Palla in tutte le pagine dove appare (ma specialmente alle pp. intorno alla 108 ed alla 114). Darei, inoltre la palma all'idillio con l'Angelina se fino dalle pagine della prima visita al bordello e via via lungo la prima metà del libro la situazione tra i due fosse non dico più esplicita, ma più precisamente insinuata nel cuore del lettore. In ogni caso la seconda metà è assai meglio fusa che la prima e bene va il ritmo incontri incidenti e riecheggiamenti – analisi da p. 88 in poi. Ottimo il Malaparte, ma sul piano della bravura tua».

meglio è il risultato del personaggio travolto e confinato nei suoi ricordi e nel suo fallimento oggettivo. Nella seconda parte, dalla rivelazione del Palla in poi, il tono (anzi il valore) elegiaco del tuo scrivere è funzionale all'idea del libro che stai facendo. Altre idee sopraggiungono, ma le rimando per non farti il pedante presuntuoso.³⁹

La lettera di Innamorati è una delle prime testimonianze relative alla storia del testo del romanzo precedente alla sua pubblicazione. Già nel 1964 – sin dai primi mesi, come si vedrà a proposito di una lettera di Sereni – Vigevani doveva ritenere raggiunto un testo, seppur non definitivo, almeno sufficientemente stabile da essere inviato per ottenere i primi pareri di lettura. I materiali d'archivio relativi a *Un certo Ramondès* forniscono scarse notizie intorno alla datazione delle fasi di lavorazione del testo. Le prime carte disponibili del romanzo sono quelle di una redazione dattiloscritta, intitolata *La fagiana arresa*.⁴⁰ Di questa, si conserva anche una copia: il titolo è qui corretto, dall'autore, in *Sotie ambrosienne 1940*, che accompagnerà il romanzo per una parte della sua storia prima della pubblicazione; è qui aggiunta anche l'indicazione cronologica «1963-1963», poi cancellata.⁴¹ È nota l'abitudine di Vigevani a datare le proprie opere indicando gli estremi cronologici di tutto il lavoro sul testo; si potrebbe pertanto ipotizzare che egli avvii la scrittura del romanzo proprio nell'anno successivo alla pubblicazione di *Le foglie di San Siro*.

Già nell'aprile del 1964, Vittorio Sereni dichiara di avere letto il romanzo.⁴² Nella prima parte della sua lettera, il poeta esprime giudizi di carattere strettamente letterario.

³⁹ Archivio Vigevani, Carteggi / Giuliano Innamorati, fasc. 129, Giuliano Innamorati a Alberto Vigevani, datata: «Perugina (o quasi)», 25 agosto 1964, manoscritto.

⁴⁰ Archivio Vigevani, Carte professionali / Materiale preparatorio / La fagiana arresa, fasc. 7. Il dattiloscritto, completo, è composto da carte numerate da 1 a 131.

⁴¹ Archivio Vigevani, Carte professionali / Materiale preparatorio / Sotie Ambrosienne 1940, fasc. 6.

⁴² L'inizio della lettera lascia intendere che la lettura sia ancora precedente al mese di aprile, anticipando dunque ancora la data del raggiungimento, da parte dello scrittore, di uno stato di lavorazione del testo ritenuto almeno sufficientemente compiuto: «Caro Alberto, / il guaio è che io avevo letto quasi subito il tuo libro, volevo dire prima del previsto, e che purtroppo non sono stato in grado di scrivertene o di parlatene subito. Sicché adesso tante osservazioni, pertinenti o meno, che avrei potuto fare, debbono lasciare il posto al ricordo di una lettura dopo la quale ho avuto a che fare con altre preoccupazioni e altri impegni».

Trovo molto suggestivo – e per me emozionante – il tema del tuo libro. Non sto a farti la domanda oziosa sulla parte che i miei ricordi di allora e il fatto di esserti interessato personalmente, ben al di là del tenente dagli occhi azzurri, possono avere in tutto ciò.

Le osservazioni di Sereni introducono alcuni elementi che riguardano non solo la fisionomia del romanzo, ma anche il piano dei rapporti che, in esso, l'autore stabilisce con il pubblico; dalla lettera potrebbero inoltre emergere, di riflesso, alcuni primi motivi di riflessione intorno al percorso del testo verso la pubblicazione, che si rivela, anche in questa circostanza, complicato. In primo luogo, per quanto solo di scorcio, le parole di Sereni potrebbero lasciare intendere che nel romanzo l'autore stabilisca una relazione più diretta con chi abbia vissuto le esperienze lì rappresentate. Un dato ovvio, ma questo fatto potrebbe, in questa circostanza, superare il livello di tale naturale convergenza di interessi. Come si è osservato, il fitto gioco di rimandi, di allusioni, di sottintesi, finisce per rendere il testo del tutto trasparente e più profondamente comprensibile per chi tale patrimonio di conoscenze e di esperienze condivide. Sarebbe questa una diversa declinazione del tipo di rapporto che, di norma, la narrativa di Vigevani stabilisce col pubblico. Però, mentre nei casi precedenti gli elementi formali dei testi non pongono ulteriori ostacoli alla loro fruizione da parte di un diverso pubblico, nel caso di *Un certo Ramondès* la trama dei riferimenti, soprattutto letterari, è tale da richiedere un certo grado di preparazione del lettore (Vigevani stesso, d'altra parte, giudica «difficile»⁴³ il romanzo); una preparazione, per giunta, che, per quanto permetta di interpretare correttamente ogni elemento testuale, potrebbe in ogni caso non essere sufficiente per rivelare in pieno le connotazioni di quell'atmosfera, di quelle situazioni, e di quei luoghi, che sono l'oggetto della narrazione. È ciò che, invece, fa Sereni, il quale prosegue la lettera:

Ma posso dire sinceramente che questa lettura mi ha trovato al tempo stesso, per vari tratti, interessato e irritato? Mi spiego: c'era una situazione unica, un'occasione d'oro nella quale buttarsi. Poteva essere – ed è in parte – il nodo di una serie di emozioni, ricordi, temi particolari; un nodo capace di stringere stimoli, interpretazioni, lampeggiamenti di una storia giovanile e di una generazione in un momento tipico dell'Europa.

⁴³ G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.

Il poeta dimostra, in questo modo, di riconoscere piena validità, e vitalità, ai nuclei narrativi e ai motivi che Vigevani assume come oggetto della propria scrittura letteraria. *Un certo Ramondès* sembrerebbe quindi non risentire di quella inattualità – più o meno conclamata (e variamente apprezzata) – che allontana la produzione narrativa dello scrittore. Sereni pare intendere che lo scrittore abbia colto un'occasione narrativa potenzialmente in grado di aprire, nel presente, una riflessione e un discorso su quegli anni problematici, la cui tensione (soprattutto per i protagonisti) non doveva essere ancora risolta. E prosegue:

In mezzo a tutto questo ti ho visto lavorare con una certa compiacenza di cesello, tentare consapevolmente il “pastiche”, fare della letteratura, annebbiare ciò che poteva essere mordente, impreziosire certi effetti ai quali potevi arrivare per una via molto più diretta e semplice.

Sereni arriva così al giudizio sul romanzo, viziato – come poi sarà ravvisato da Ferretti, nella recensione che si è citata – da una lavorazione troppo smaccatamente letteraria: «una certa compiacenza di cesello».

Temo che tu ti sia lasciato prendere la mano da quella idea dei “Mémoires” e della “Sotie”. La trovata dei “Mémoires” rimane a mio parere una trovata e disturba, distrae, ti fa prendere una strada laterale quando non ce ne sarebbe bisogno (e qualche volta annoia, per la verità). C'è invece un'intuizione felice che tu hai avuto, mi sembra: quella del flash sul futuro, che a un certo punto balena al tuo personaggio. A mio parere, quella avrebbe potuto essere la vera trovata del libro agli effetti della sua struttura, non l'altra dei “Mémoires”. In un certo senso, il libro avrebbe potuto cominciare di lì e ruotare intorno a quella illuminazione, in uno scambio diverso da quello che ti sei imposto con la trovata dei Mémoires. È un aspetto che ti sottopongo perché forse potresti utilmente rifletterci.

Questa indicazione di Sereni è riferita alla redazione del romanzo che egli aveva in lettura nei primi mesi del 1964. Come anticipato, si assume il dattiloscritto che, con ogni probabilità, è quello letto da Innamorati, come esemplare dello stato del testo a questa altezza cronologica, la stessa in cui l'autore lo invia in lettura anche a Sereni e Gallo. In questa redazione (cfr. testo riportato in appendice 6, B), Vigevani organizza il racconto sulla base del riassunto fittizio dei «Mémoires» di Fernandes (il nome provvisorio assegnato qui

al protagonista), dando luogo a una modalità di narrazione meno diretta. Potrebbe derivare da ciò la critica di Sereni alla «strada laterale» presa dal racconto; come si vedrà, Vigevani eliminerà questo espediente. Sulla base di queste considerazioni, la lettera di Sereni si conclude con l'invito, rivolto a Vigevani, a tornare al lavoro sul testo del romanzo.

Con ciò quel sesto (mi par di ricordare) in lingua francese non sarebbe affatto da buttar via, ma da introdurre diversamente. Io non so quanto tu abbia già lavorato a questo libro. È anche possibile che questa sia per te una stesura definitiva, e che ti sia impossibile ora prospettarti un'eventualità come quella che in qualche modo ti suggerisco. Ma a me pare che il tema stesso, la ricchezza degli spunti, la reale intensità che il libro presenta già ora in molti tratti abbiano bisogno di un impegno più totale che non quello della strada – per me divagante ed episodica – della “Sotie”.

Sereni riconosce dunque il fatto che mai come in questa circostanza Vigevani abbia attinto a motivi e temi cruciali per la sua esperienza umana e culturale:

In qualche modo questo libro è centrale rispetto alla tua esperienza umana, e a costo di lavorarci dieci anni direi che dovresti far confluire in esso più direttamente molte altre cose. Il nodo al quale alludevo è poi il nodo della tua esistenza, di quanto esso ha avuto di più ricco e di più minacciato. La soluzione che tu hai scelto è riduttiva, episodica, troppo legata all'esercizio letterario portato su una intuizione probabilmente felice. Se fossi in te non insisterei a volere oggi una soluzione editoriale per questo lavoro. Ci tornerei sopra proprio in nome della sua potenzialità e a costo di un lungo sacrificio. A costo di non pubblicare altro chissà per quanto tempo ancora.

Vigevani rimane però «troppo legato all'esercizio letterario portato su una intuizione probabilmente felice». Per questo Sereni lo invita a rimandare la pubblicazione, e a dedicarsi completamente a una migliore realizzazione di quest'opera.⁴⁴

⁴⁴ Nella conclusione della sua lettera, Sereni dà ancora una prova del legame di familiarità tra lui e Vigevani; potrebbe essere questa, come in parte già accennato, la motivazione del fatto che molti dei tentativi di pubblicazione di un testo da parte dello scrittore comincino e abbiano uno snodo a partire dal giudizio del letterato editore Sereni: «Ho cercato di esprimere la mia reazione immediata alla lettura. E certo l'ho fatto confusamente. Prendi la mia lettera per quello che vale: come un affettuoso contributo alla critica di te stesso. / A presto con i più affettuosi saluti, / tuo / Vittorio Sereni» (Archivio Vigevani, Carteggi / Vittorio Sereni, fasc. 237, Vittorio Sereni a Alberto Vigevani, Milano, 15 aprile 1964, dattiloscritto).

Oltre al primo giudizio di Sereni, è conservato nell'archivio dello scrittore quello di Niccolò Gallo, l'altro consigliere letterario a cui Vigevani invia in lettura il testo del romanzo. La lettera di Gallo non è datata con precisione (c'è la sola indicazione del mese, agosto, e non dell'anno), ma sembra certo che risalga al 1964, accanto a quelle di Sereni e Innamorati.

Ho letto due volte – allora e adesso – la *Sotie*. Mi pare che l'idea di un racconto ci sia e Jules-Odhimar funzioni come personaggio. C'è meno la *sotie*, meno il grottesco, meno l'aria divertita che dovrebbe esserci intorno. I Roberto, gli Ottavio ecc. sono eccessivamente fermi, fondati, schematici. Così di Milano c'è poco, poco nel senso che non arrivi a rendere il movimento ambientale-letterario (se era nelle tue intenzioni), la confusione politica del momento ecc. Mentre va bene San Pietro all'Orto, Angelina compresa. Il finale è fiacco. Corri troppo spesso sul filo dello psicologismo serio del patetico. Secondo me, a un certo punto la molla del comico, della storia, dovrebbe scattare.

Anche Gallo sembra giudicare come felice l'intenzione di costruire un romanzo intorno alla storia del misterioso individuo, comparso a Milano nella primavera del 1940. Secondo il critico, piuttosto, il punto debole dell'opera di Vigevani, starebbe nell'intonazione del racconto. All'impostazione di un meccanismo narrativo teso all'effetto ironico e allo scontro dei punti di vista, non corrisponderebbe una sufficiente affermazione di un tono grottesco, di un'«aria divertita». Secondo Gallo, Vigevani avrebbe corso «troppo spesso sul filo dello psicologismo serio del patetico»: ciò si potrebbe, d'altra parte, interpretare come una non completo allontanamento dello scrittore dalla sua più tipica modalità di scrittura. Nella seconda parte della lettera, Gallo scende nello specifico dei fatti stilistici del testo:

Poi il gaddismo, che in alcune pagine è veramente eccessivo e risulta di comodo. È chiaro che in una certa direzione le possibilità sono poche e nel tuo caso la via espressiva è quella. Ma con misura. Secondo me, potresti adottare – nella revisione – un linguaggio più fermo, da rendiconto (ottocentesco), da “memoria storica”, utilizzando i frammenti del testo Fernandes come tessere di mosaico, che diano colore: eliminando i tuoi vezzi francisant, il decantamento (che è il nostro vizio) di una certa Parigi ecc. Va bene, quando è funzionale (vedi ad esempio la citazione di Jariy[-]...): se no, è una concessione piuttosto facile al nostro sacrée gusto, alla nostra sacrée formazione. Punterei, invece, di più su Milano, sulla “*sotie ambrosiane*”, caratterizzando, pungendo, scalciando di più.

Gallo riconosce il «gaddismo» che, come si è visto, in effetti rimane un attributo visibile del testo; ne evidenzia l'eccesso, richiamando l'autore a una misura più controllata. Indica i rischi insiti nei «tuoi vezzi francisant» e nel «decantamento (che è il nostro vizio) di una certa Parigi». Anche Gallo ravvisa dunque l'ombra di un compiacimento dell'autore nel mostrare il «nostro sacrée gusto», la «nostra sacrée formazione», che dovrebbero essere – paradossalmente – gli stessi bersagli ironici di questa narrazione. Da qui il suggerimento di porsi più direttamente e più efficacemente nella direzione di questa critica, «caratterizzando, pungendo, scaldiando di più». Anche questa lettera si conclude, pertanto, con un invito a Vigevani ad approfondire il proprio lavoro sul testo:

Insomma, mi pare che ti rimanga ancora molto lavoro da fare per la messa a punto, per una “trovata” che stringa e muova davvero. E qualche pagina forse è di troppo: o, almeno sembra, per via di un certo “addormentarti” sul tema, di abbandonartici.

Non vorrei danneggiarti, dicendoti crudamente e approssimativamente le mie impressioni. Comunque sappi che il libro è superiore al “goliardico” di cui parli nella tua lettera. Ha bisogno di essere preso, lavorato nel giusto verso.⁴⁵

Sia Vittorio Sereni sia Niccolò Gallo, dunque, scorgono le potenzialità dei nuclei narrativi assunti da Vigevani in questo romanzo, e dell'idea di affrontarli da una prospettiva critica, attraverso il gioco di ironica destabilizzazione. Sembra in questo caso scongiurato il rischio, per l'opera, di essere penalizzata dalla nota patina di inattualità. Piuttosto, i due letterati esprimono dubbi sugli esiti del lavoro di scrittura esibito dall'autore in quella redazione del testo, che pagherebbe un tributo eccessivo ai modi di un'esibita letterarietà.

Vigevani lavora ancora sul testo, ma per un periodo di tempo decisamente inferiore rispetto a quello auspicato, con enfasi, da Vittorio Sereni. Le carte conservate in archivio danno in effetti conto di alcuni elementi evolutivi. Il più significativo – visibile tra la redazione circolata nel 1964, e quella consegnata all'editore per la stampa – riguarda, come anticipato, la rinuncia dell'autore all'espedito dei «Mémoires» del protagonista (cfr. appendice 6). Nelle redazioni

⁴⁵ Archivio Vigevani, Carteggi / Niccolò Gallo, fasc. 119, Niccolò Gallo a Alberto Vigevani, Niccolò Gallo a Alberto Vigevani, Santa Liberata, 13 agosto [1964], manoscritto.

più recenti del testo, e poi in quello dell'edizione, il racconto è invece condotto direttamente dalla voce narrante. Questa variazione asseconderebbe soprattutto le indicazioni fornite da Sereni nel suo parere di lettura. La narrazione risulta in questo modo più immediata, spedita, e migliora il ritmo del racconto. Sono invece meno profondi gli interventi che l'autore opera agli altri livelli del testo: il piano contenutistico rimane invariato, mentre, a proposito dello stile, non è visibile un'evoluzione che aggiorni sostanzialmente la fisionomia del romanzo. Il quale, già nell'estate del 1965, inizia il proprio percorso editoriale.

Le prime informazioni a questo proposito derivano dalla lettera, che si è citata, con cui Sereni informa Calvino del «curioso libro» composto da Vigevani, per il quale gli è difficile esprimere un giudizio, essendo il romanzo «troppo legato a un ambiente e a un'epoca che ho conosciuto molto bene e a cui, com'è naturale, sono legato affettivamente».⁴⁶

Non voglio entrare in ulteriori apprezzamenti. Ho letto la seconda stesura, che mi sembra nettamente migliore della prima, meno arzigogolata letterariamente. Lo spunto è senza dubbio felice e per questo parlavo di un «libro curioso».

Giudicando migliorativo il lavoro che Vigevani ha svolto sul testo negli ultimi mesi, Sereni conferma di nuovo che del romanzo sarebbe particolarmente positivo lo «spunto» di partenza. Inoltre, egli introduce qui l'argomento editoriale:

Vigevani ha già pubblicato altri libri senza particolare fortuna, ma almeno con un successo di stima. Ha avuto come editori, successivamente, Parenti, Mondadori, Feltrinelli, Rizzoli. Con Rizzoli e con Vallecchi ha le porte aperte. Mi ha detto sinceramente che la sua massima ambizione sarebbe di pubblicare questo libro da Einaudi, in subordine da Mondadori. Non vuole il Tornasole perché non è più un

⁴⁶ Nella prima parte della lettera si legge: «Caro Calvino, / t'informo (e mi dispiace di non avertene parlato a Viareggio) che Alberto Vigevani ha scritto un curioso libro, un romanzo, di cui avevo già letto una prima stesura. È difficile dire se si tratta o no di un libro riuscito, e non credo di essere il giudice migliore in materia: è troppo legato a un ambiente e a un'epoca che ho conosciuto molto bene e a cui, com'è naturale, sono legato affettivamente. In poche parole: un tale, francese, addetto come figura del tutto secondaria al servizio d'informazioni del suo paese, viene spedito a Milano nella primavera del '40. È un piccolo intellettuale fallito, o che almeno si sente tale, e come piccolo asso nella manica vanta una specie di omonimia con un illustre critico francese dell'entre-deux-guerres. Valendosi del facile equivoco, riesce a immettersi negli ambienti intellettuali, particolarmente letterari, della Milano di allora. Il suo incarico è di mandare particolareggiate informazioni al deuxième bureau sulla situazione interna italiana e sulle concrete possibilità di una opposizione al fascismo nel caso che l'Italia entri in guerra. Insomma: viene a Milano per scoprire l'antifascismo e cosa scopre? L'ermetismo, con alcuni personaggi maggiori e altri minori. In questo senso il romanzo del Vigevani è il romanzo dell'ermetismo».

giovannotto, ma noi abbiamo un carico notevole nei Narratori. Ho l'impressione che dovremmo farlo aspettare troppo. Credo che potrebbe essere un Corallo.

Pare particolarmente interessante il dato della «massima ambizione» einaudiana di Vigevani. Nel caso di questo romanzo, che ha caratteri di effettiva originalità, tale volontà potrebbe essere in qualche modo coerente con l'identità della casa editrice torinese. È però noto che già nel caso, pur molto diverso, di *Le foglie di San Siro* lo scrittore aveva cercato udienza presso lo stesso Calvino. Questa «ambizione» di Vigevani potrebbe allora spiegarsi con l'indiscusso prestigio che circonda il marchio einaudiano e, di conseguenza, le opere da esso pubblicate. In ogni caso, si conferma la contraddizione di fondo della fisionomia dello scrittore: egli, da un lato, si pone con naturalezza in rapporto con un pubblico elettivo (questa caratteristica risale fino all'esordio in *Parenti*, significativamente richiamato da Sereni nel tratteggiare la sua vicenda editoriale), e si dichiara, almeno esplicitamente, non incline a assecondare i gusti del pubblico; dall'altro lato, Vigevani coltiva l'ambizione di legare il proprio nome a un marchio editoriale tra i maggiori, Einaudi o, «in subordine», Mondadori. Secondo Sereni, il romanzo potrebbe rientrare nella collana dei «Coralli», ed egli si prodiga per fare in modo che il dattiloscritto giunga in Einaudi.⁴⁷

Allo stesso tempo, Sereni mantiene aperto il canale mondadoriano. Egli è fin da subito persuaso del fatto che questo «curioso libro» sia poco adatto ad essere pubblicato nei «Narratori». In seguito, opere di Vigevani saranno accolte negli «Scrittori italiani e stranieri», la collana in cui confluisce, insieme ad altre, quella dei «Narratori»;⁴⁸ in queste circostanze, però, lo scrittore si manterrà molto più aderente al proprio modello di narrativa. Ciò nonostante, Sereni chiede consiglio a Gallo a proposito del romanzo:

⁴⁷ Prosegue in questo modo la lettera a Calvino: «Attualmente il libro è in lettura presso Gallo, del quale non conosco ancora il parere. Avrei bisogno di sapere se, di massima, te lo posso mandare e se, eventualmente, saresti disposto ad appoggiarlo. Se mi dici di mandartelo, te lo mando. Se mi consigli di mandarlo a Bollati o a Davico Bonino, lo mando a Bollati o a Davico Bonino. Vigevani è un mio vecchio amico e dunque agisco qui del tutto fuori da considerazioni editoriali. / Ti sarei veramente grato se volessi darmi una risposta. Tieni presente che io sarò qui fino al 31 di luglio, e successivamente a Bocca di Magra. Grazie per quanto vorrai farmi sapere. / Con sincero affetto / tuo / (Vittorio Sereni)» (Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Direzione letteraria Vittorio Sereni, fasc. Alberto Vigevani, Vittorio Sereni a Italo Calvino, Milano, 23 luglio 1965, dattiloscritto).

⁴⁸ Cfr. G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 251.

Caro Niccolò,
ti unisco copia della lettera che spedisco oggi stesso a Calvino a favore del nostro amico Vigevani.

Inoltre ti unisco copia di un parere della Giannelli. Qualcosa bisognerà decidere per questo libro. Per i Narratori ti dico senz'altro che io non lo vedo, ma tu potresti anche farmi ricredere. Hai potuto dargli un'occhiata?

Grazie per quanto vorrai dirmi e credimi con un abbraccio
tuo
(Vittorio Sereni)⁴⁹

Rivelandosi quasi un regista delle operazioni che dovrebbero portare il romanzo alla pubblicazione, Sereni scrive intanto ancora a Vigevani.

Caro Alberto,
ritengo inutile dirti le cose a spizzico. Ritengo che a questo punto tu dovresti rivedere il libro solo a partire dal momento in cui avremo potuto sommare i vari pareri e confrontarli. Ho scritto oggi stesso a Calvino e ho sollecitato Gallo. Una revisione in questo momento mi sembra prematura, nel senso che prima bisognerebbe sapere che strada il libro prenderà. Solo quando l'avremo saputo potrai tornare con tutta tranquillità su questa o su quella pagina. A questo punto non è più una questione d'impostazione, bensì di rifinitura.

Aspetto dunque la risposta di Calvino e di Gallo: se mi giungerà prima della mia partenza per Bocca di Magra te lo farò sapere.

Credimi con affetto
tuo
Vittorio Sereni⁵⁰

Dalle parole del poeta e funzionario mondadoriano emerge il fatto che, nonostante la messa in moto della fitta rete di contatti per la pubblicazione del romanzo, il lavoro dell'autore su quello che è destinato a diventare *Un certo Ramondès* non sarebbe, nel luglio 1965, ancora terminato. Non si arresta nemmeno, come si vedrà, con l'ingresso del testo in tipografia nell'anno successivo. In questa fase è però di particolare interesse, soprattutto, registrare l'invito di Sereni a prendere prima in considerazione i giudizi dei letterati - lettori editoriali che si sono interpellati: la rifinitura del testo dovrebbe essere svolta sulla base della «strada *che* il libro prenderà».

⁴⁹ Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Direzione letteraria Vittorio Sereni, fasc. Alberto Vigevani, Vittorio Sereni a Niccolò Gallo, Milano, 23 luglio 1965, dattiloscritto.

⁵⁰ Archivio Vigevani, Carteggi / Vittorio Sereni, fasc. 237, Vittorio Sereni a Alberto Vigevani, Milano, 23 luglio 1965, dattiloscritto (su carta intestata «Arnoldo Mondadori Editore»).

Tornando alla storia del testo presso gli editori, nell'agosto 1965 arriva il rifiuto di Italo Calvino:

Caro Alberto,

è solo per dirti che il passo da me fatto presso Calvino ha avuto un esito piuttosto scoraggiante, non per quanto riguarda il tuo nome, ma per quanto più in generale riguarda gli attuali orientamenti della casa editrice Einaudi. Mi sembra anzi di aver capito che Calvino è piuttosto messo in imbarazzo da tali orientamenti e dunque non ha possibilità di agire. Dietro suo consiglio ho fatto un sondaggio nei confronti di Davico Bonino, e aspetto ora una risposta. Con un certo scetticismo, ti dirò.⁵¹

Nonostante le premesse non siano buone, Sereni si rivolge ancora, puntigliosamente, a Guido Davico Bonino.⁵² Non tarda però ad arrivare la conferma dell'impraticabilità della via einaudiana:

Vice Direz. Letteraria

Appunto per il Dott. SERENI

Alberto Vigevani – RAIMONDES 1940

Caro Vittorio,

Davico mi restituisce, senza lettera di accompagnamento, il romanzo di Vigevani, per il quale mi ha comunicato telefonicamente la decisione editoriale non favorevole dell'Einaudi.

Che si fa?

(Raffale Covi)⁵³

La domanda conclusiva allude con ogni probabilità alla necessità di prendere una decisione anche da parte della casa editrice Mondadori in merito al romanzo, che reca ora il titolo *Raimondès 1940*. Le carte d'archivio tacciono gli ultimi passaggi della sua vicenda editoriale; evidentemente prevalgono le perplessità di Sereni in merito alla pubblicazione nei «Narratori» di Mondadori, e l'opera non esce sotto questa insegna.

⁵¹ Archivio Vigevani, Carteggi / Vittorio Sereni, fasc. 237, Vittorio Sereni a Alberto Vigevani, Milano, 20 agosto 1965, dattiloscritto (su carta intestata «Arnoldo Mondadori Editore»).

⁵² «Caro Alberto, / ho dunque mandato una copia di “Raimondes 1940” a Guido Davico Bonino per l'Einaudi. L'altra copia te la faccio avere qui allegata con plico raccomandato a mano. Spero che gli amici dell'Einaudi non ci facciano aspettare troppo le loro conclusioni. / Affettuosi saluti dal tuo / Vittorio Sereni» (Archivio Vigevani, Carteggi / Vittorio Sereni, fasc. 237, Vittorio Sereni a Alberto Vigevani, Milano, 27 settembre 1965, dattiloscritto).

⁵³ Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Direzione letteraria Vittorio Sereni, fasc. Alberto Vigevani, Raffaele Covi a Vittorio Sereni, Sede Arnoldo Mondadori Editore, 17 settembre 1965, dattiloscritto.

È la volta di Feltrinelli. Come in parte risulta dal caso di *Le foglie di San Siro* – per il quale Vigevani si rivolge ad altri editori – il rapporto tra lo scrittore e l'editore non è improntato a un significativo criterio di fedeltà. Ma, di nuovo, la strada feltrinelliana si rivela praticabile, e *Un certo Ramondès* esce sotto le insegne dell'editore milanese.⁵⁴ In mancanza della possibilità di consultare l'archivio Feltrinelli, la prima testimonianza conservata dell'ingresso del romanzo in casa editrice è costituita dal dattiloscritto inviato in tipografia per la composizione.⁵⁵ Queste carte si presentano ancora estremamente tormentate: sono visibili molte correzioni autografe, con intere parti riscritte e inserite nel dattiloscritto attraverso l'impiego di fogli applicati sulle carte. Si osservano inoltre, nei margini, annotazioni della mano di Borlenghi, in base alle quali Vigevani opera sul testo. Non datate, queste carte dovrebbe comunque risalire ai primi mesi del 1966, poco prima della produzione delle bozze, nel marzo dello stesso anno. Le bozze rivelano il fatto che il lavoro sul testo si protrae fino all'ultimo (cfr. appendice 7); le correzioni autoriali si sovrappongono alle nuove indicazioni di Borlenghi e di Gallo, che operano sulle stesse carte dando luogo, in alcuni casi, a curiosi intrecci correttori e a una sorta di dialogo a distanza, a proposito di singoli elementi del testo.

Il romanzo esce dunque da Feltrinelli, finito di stampare nel maggio 1966. *Un certo Ramondès* è compreso nella collana «I Narratori di Feltrinelli», con il numero 88.

1940: un giorno di marzo, a poche settimane dall'entrata in guerra dell'Italia, un certo Ramondès sbarca a Milano dal treno di Parigi, col vago incarico del Deuxième Bureau di “informare i superiori sulle speranze degli intellettuali italiani, sulla consistenza dell'opposizione...”. I primi contatti sono elusivi. Ma ecco il colpo di scena: viene scambiato per un suo quasi omonimo, il celebre esegeta proustiano Ramón Ramondez, e presto diventa il clou, la sensazione, l'ospite contesissimo dei

⁵⁴ Come si vedrà, da una lettera inviata da Vigevani a Feltrinelli a proposito del suo rifiuto del successivo romanzo *L'invenzione*, emerge il fatto che sarebbe stato proprio l'editore milanese a richiedere *Un certo Ramondès* per la pubblicazione, opzionando anche i libri successivi dell'autore. In tal caso, in Feltrinelli si sarebbe apprezzata la nuova strada che Vigevani dà segno di intraprendere con la scrittura di questo romanzo. Da ciò, la delusione, determinata dal successivo ripiegamento dello scrittore sul proprio modello di narrativa più consolidato.

⁵⁵ Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / *Un certo Ramondès* / "Ramondes-Ramondez 1940", fasc. 45. Contiene il dattiloscritto inviato per la composizione e una copia fotostatica. Sulla prima carta del dattiloscritto sono visibili il timbro «Giangiacomo Feltrinelli editore / Ufficio tecnico», e annotazioni di carattere tecnico di tipografia.

caffè letterari, dalle Tre Marie al Donini, al Biffi, dove s'annidano i milanesi "francisant".

Il testo stampato sulla quarta di copertina del libro è, immediatamente, rivelatore della chiave di lettura su cui la casa editrice punta per promuovere il romanzo, e attraverso la quale indirizzare il lettore nella sua fruizione. Lo stile di questa nota redazionale è rapido, incalzante, e suggerisce l'idea di un racconto di azione, supportata anche da espressioni quali: «Ma ecco il colpo di scena». Dell'opera di Vigevani si tende in sostanza a mettere in luce i connotati di vera e propria storia avvincente (il che costituisce una novità nel suo percorso di narratore, se si esclude, in parte, il caso di *La reputazione*). La messa in primo piano di questo carattere, potrebbe essere indirettamente in linea con le prime osservazione di Sereni e di Gallo, per i quali, nei nuclei fondamentali assunti da Vigevani come oggetto della propria scrittura, ci sarebbe «l'idea di un racconto», vale a dire la possibilità di una narrazione robusta e moderna. Al di là dei risultati raggiunti in questo senso dall'autore, il redattore della quarta di copertina insiste con forza su tale carattere,⁵⁶ che è anche segnalato come innovativo nella narrativa di Vigevani:

Da questo avvio folgorante prende le mosse l'ultimo romanzo, il più nuovo, il più sorprendente, di Alberto Vigevani, uno scrittore rimasto fin qui confinato, forse a torto, nella sigla di un'elegante letteratura della memoria e che in *Un certo Ramondès* invece morde con tutti gli umori e i veleni d'una fantasia corposa, lussureggiante, scaltrita; con un piacere dell'invenzione e del gioco che risulteranno inediti anche ai suoi più fedeli lettori.

L'alterità di questo romanzo rispetto a quelli che l'hanno preceduto è segnalata e intensificata, come suggerisce l'impiego della parola «sorprendente». Non stupisce, in questa sede editoriale, riconoscere il tentativo di affrancare l'immagine dello scrittore da quella di autore di «un'elegante letteratura della memoria» (che pure, con le debite distinzioni, è la sua più autentica), probabilmente allo scopo di attrarre l'attenzione di potenziali lettori – come quelli

⁵⁶ Con lo stesso tono è proseguita la descrizione del contenuto del romanzo, degli incontri del protagonista e dello sfondo su cui si svolge la sua storia: «Ed eccolo quindi in grado di scoprire le fila e le sfumature della locale intelligenza frondista, dai cattolici irrequieti ai raffinati ermetici, dai filosofi heideggeriani agli impetuosi e inibiti marxisti: figure che si stagliano sullo sfondo della Milano d'allora, tra Art Nouveau e Mystica fascista».

della collana o del catalogo Feltrinelli in generale – che potrebbero percepire tale sotto-genere come inattuale o poco congeniale al proprio gusto. Da questo tentativo, come si vedrà, potrebbe invece forse essere dipesa la scarsa fortuna ottenuta dal romanzo. In occasione della sua pubblicazione, comunque, di *Un certo Ramondès* si accentuano soprattutto i caratteri di originalità; si legge ancora sulla quarta di copertina:

In questo romanzo, che nel panorama letterario italiano sarà una vera sorpresa, confluiscono molte novità della letteratura più recente: una scrittura allusiva e interiormente contestante, il gusto del personaggio e soprattutto un rigoroso sentimento morale dell'operazione letteraria: Vigevani fa i conti con la propria coscienza civile e con la propria generazione.

Si affaccia in questo modo l'elemento dell'intenzione critica che anima il romanzo.

È un libro a più facce, a più chiavi di lettura: lievita in coda all'aura milanese-stendhaliana attraverso avventure, indagini, vicissitudini anche d'amore d'un personaggio che, a un primo incontro, è ambiguo, ma via via s'investe di maggiori responsabilità, fino a poter frugare persino nello scaffale del sociologo, a colmare le lacune d'un periodo troppo scarso – *et pour cause* – di rappresentazioni romanzesche.

Alla chiave di lettura del romanzo come «interiormente contestante», come di una resa dei conti dell'autore «con la propria coscienza civile e con la propria generazione», si affianca quella di un documento sociologico. Tali connotazioni dell'opera sono ancora intensificate per mezzo dalla frase stampata sulla fascetta editoriale, con cui il romanzo entra nelle librerie: «La spia francese... Il nuovo romanzo ('arrabbiato') di Vigevani».⁵⁷

Una storia vivace e intrigante, una tecnica narrativa originale (soprattutto rispetto a quanto dimostrato sin qui da Vigevani), uno sguardo sulla storia venato da un'intenzione critica e un piglio polemico sono – come si è progressivamente osservato – elementi presenti in *Un certo Ramondès*. Ma la loro vera e propria amplificazione e messa in primo piano nella presentazione del libro, potrebbero

⁵⁷ A ciò si aggiungano le parole contenute nel testo di presentazione dell'autore, stampato nel paratesto del volume: «schiva ma severa coscienza dell'intellettuale che vive appartato ma non rinuncia a guardare in faccia la realtà».

far pensare soprattutto alla volontà editoriale di fare risaltare i connotati del testo più in linea con il modello di letteratura promosso dalla Feltrinelli, e apprezzato dai suoi lettori di riferimento. Infatti, nel testo di presentazione dell'autore stampato sul volume, si legge:

Questo romanzo segna nella sua biografia letteraria una svolta decisiva: e l'editore Feltrinelli, a cui piacciono le novità, è lieto di presentarlo ai molti lettori che hanno in questi anni imparato ad apprezzare e ad amare le opere di questo autore, e ai nuovi che da qui incominceranno.

La possibilità, effettivamente offerta dal romanzo, di prestarsi a una simile chiave di lettura, potrebbe dunque giustificare la sua pubblicazione sotto l'insegna feltrinelliana, dopo il difficile e inconcludente percorso tra Einaudi e Mondadori. Da ciò deriverebbe l'insistita preoccupazione di sottolineare una «svolta» dell'autore, marcando la sua presa di distanza dalla precedente produzione, che, come si è visto, non ha caratteristiche del tutto in consonanza con la linea editoriale della casa milanese. Forse anche per questo – come si dirà – in occasione del successivo romanzo *La finzione*, che segna un chiaro rientro dello scrittore all'interno dei confini del proprio modello di narrativa, si consuma la frattura tra Vigevani e Feltrinelli. La problematica originalità di *Un certo Ramondès* determina il ritardo di questo esito.

Nonostante queste premesse, però, il libro ha scarso successo di vendite: «finì presto ai *remainders*»,⁵⁸ ricorda lo scrittore. Ciò si potrebbe spiegare con l'oggettiva asprezza della narrazione di *Un certo Ramondès*. La sua lettura potrebbe essere apparsa ai lettori difficoltosa, o almeno godibile in senso pieno da parte di chi, come osservato, condividesse in qualche misura con l'autore la padronanza dei linguaggi e del patrimonio culturale fatti oggetto del romanzo. D'altra parte, il vero e proprio esercizio di riconoscimenti e di interpretazione richiesto dal racconto (e dalla spessa coltre di depositi di matrice letteraria), tende a diminuire, nel corso della lettura, l'effetto di ciò che potrebbe risultare

⁵⁸ A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., p. 117. I materiali dell'archivio dello scrittore, testimoniano il fatto che egli, nonostante lo scarso successo di vendite della prima edizione, abbia lavorato ancora sul testo, in vista di una possibile seconda, mai realizzata (cfr. appendice 7). Un pur limitato sondaggio in queste pagine mostra come gli interventi di Vigevani riguardino, quasi esclusivamente, la superficie del livello stilistico del testo, con inversioni dell'ordine sintattico, variazioni a livello fonico e l'inserzione di numerose virgole, in linea a quanto già osservato a proposito delle postille al testo dell'edizione di *Le foglie di San Siro*.

avvincente nella storia, tradendo così la promessa al lettore contenuta nella quarta di copertina. È forse meno rilevante, per spiegare il mancato successo del libro, la prospettiva che guida effettivamente l'autore, fino a una posizione che, come osservato, ridimensiona di molto la portata critica di quest'opera; il suo carattere «contestante» è invece segnalato e accentuato nella presentazione del volume, ed è poi rivendicato dallo stesso scrittore, come emerge dalle interviste che si sono citate. In ogni caso, anche questo fatto potrebbe aver limitato (si pensi al giudizio di Ferretti) la risonanza di *Un certo Ramondès*, che non sarebbe riuscito ad affermarsi come la chiara espressione di un sentimento critico, nei confronti di un nodo effettivamente cruciale della storia culturale italiana, come invece auspicava Sereni nei suoi suggerimenti all'autore. Infine, proprio la differenza tra questo romanzo di Vigevani e i suoi precedenti (sottolineata dalla casa editrice) potrebbe avere, in una certa misura, disorientato i lettori: senza interessarne di nuovi, questo libro potrebbe avere in parte deluso chi, ad esempio nel fortunato *Estate al lago*, aveva riconosciuto i caratteri di un gusto e di un immaginario estetico condivisi, o a cui fosse possibile accostarsi per il desiderio di accedere a una simile dimensione di raffinata letterarietà.⁵⁹ Elementi, questi ultimi, che ritornano invece in primo piano con il romanzo *L'invenzione*, pubblicato nel 1969.

2. L'invenzione: la rottura con Feltrinelli e l'assestamento nel sistema letterario

Cinquantadue anni, otto libri, collaborazioni varie, il milanese Alberto Vigevani, libraio antiquario tra i più noti e editore in proprio, ha vinto con quest'ultimo racconto il Premio Bagutta 1970. Senza allontanarsi da quella linea lombarda che gli è congeniale, addirittura afflitto dalle buone letture, agli estremi delle quali si situano Alain-Fournier e Cassola, Proust e Bassani, egli imposta il suo racconto sul

⁵⁹ Ragioni non molto diverse potrebbero aver determinato lo spazio marginale che è generalmente assegnato a *Un certo Ramondès* nel quadro della produzione letteraria di Vigevani. L'immagine – riconosciuta e progressivamente confermata nel corso degli anni – dello scrittore è quella del raffinato custode del gusto e della memoria della borghesia milanese; questo romanzo è per lo più indicato come una deviazione episodica da tale linea letteraria. Altrettanto significativo sembra il fatto che, mentre altre opere di Vigevani sono fatte oggetto di un recupero da parte dell'industria editoriale, prima in Mondadori e ora in Sellerio, *Un certo Ramondès* non sia stato mai più riproposto. Forse perché difficilmente conciliabile con l'immagine di classico, autore di una narrativa poetica e raffinata, che è un attributo quasi indispensabile per la conservazione, da parte di Vigevani, di uno spazio nel sistema letterario del presente.

duetto dapprima descrittivo-elegiaco e poi via via impalpabilmente più cupo e drammatico, di due adolescenti ebrei, tra scuola, vacanze e i primi minacciosi e corruschi bagliori di guerra.

In questo modo Alcide Paolini traccia le coordinate in cui si colloca *L'invenzione*, il romanzo pubblicato in prima edizione nel 1969, e per il quale Vigevani ottiene il noto premio letterario. È questo, in sostanza, un ritratto dello scrittore, che ancora alla fine degli anni Sessanta prosegue in una linea narrativa del tutto fedele ai primi modelli letterari Alain-Fournier e Proust, e rivitalizzata, nel sistema letterario del presente, dai più recenti successi di Cassola e di Bassani.

Un'operetta dignitosissima e a suo modo perfetta, che si colloca in un preciso contesto letterario, tendente al sublime attraverso impalpabili e delicati franamenti, contenute eruzioni, micrometrici echi. Come uno dei protagonisti, l'autore sembra a sua volta di salute (narrativa) cagionevolissima, respira l'ossigeno della letteratura, si estenua nell'incubatrice della scrittura magica, matura al calore artificiale di un'ovattata serra carica di profumi di glicini proustiani e dorate sabbie bassaniane.⁶⁰

Le parole di Paolini confermano come, agli occhi del lettore contemporaneo, non sfugga l'accurata tessitura della prosa di Vigevani; il quale, però, sempre di più, appare lontano dal mettersi a confronto con le dinamiche letterarie del presente, e dal porsi di conseguenza in dialogo con il pubblico che in tali dinamiche si riconosce. Lo scrittore mostra piuttosto un legame evidentissimo con «quel contesto letterario» dal quale deriva il proprio modello di narrativa. Le immagini, tracciate da Paolini, di una salute letteraria «cagionevolissima» e della necessità dell'«ossigeno della letteratura», sottolineano il fatto che l'esercizio della scrittura narrativa di Vigevani è, ancora, tutto interno a una dimensione di ricercati richiami letterari. L'aggettivo «artificiale», infine, sembra prestarsi efficacemente per descrivere le condizioni in cui la sua opera meglio dispiega il proprio potenziale: in una dimensione appartata (l'«ovattata serra»), caratterizzata dal compiacimento per un simile esercizio di gusto. Una dimensione che potrebbe corrispondere alla sfera del pubblico d'elezione dello scrittore milanese. In cui, ancora a questa altezza cronologica, può trovare spazio l'ammirazione per i «profumi di glicini proustiani»:

⁶⁰ ALCIDE PAOLINI, *Delicati accordi poetici su corda sentimentale*, in «Il Giorno», 21 gennaio 1970.

Non so da quale facciata sporga, se c'è ancora, il balcone di falsa pomice coi vuoti riempiti da girasoli in ferro battuto. Galleggia senza sostegni al terzo o quarto piano di una delle case, eppure diverse l'una dall'altra, che sembrano riassumere allo stesso modo un'epoca – festoni di pietra porosa, fasce di bugne a malta, fiori e steli di cemento – in quella che allora faceva figura di una quasi periferia. [...]

Un glicine contorto e fogliuto gettava sopra il balcone cascatelle di petali palpitanti sulla seta azzurra dei pomeriggi, mentre di lassù contemplavo la sorniona sonnolenza della strada, che nemmeno lo scoppiettio di una *Indian* color pomodoro riusciva a scalfire.⁶¹

L'incipit del romanzo dichiara l'intonazione del racconto, condotto con un ritmo lento, e accordato alle più consuete preferenze stilistiche dell'autore. La costruzione sintattica dei primi due periodi conferma ancora una volta la sua predilezione per un dettato elaborato, articolato, in cui si accumulano le immagini, con un valore soprattutto decorativo. Di un «avvio letterario fino alla sazietà, liberty nelle sue linee più decorative, perfino dolciastro in certi momenti architettonici» parla Paolini in un altro punto della sua recensione. La rappresentazione del glicine che si staglia contro il cielo è un esempio evidente di questi attributi del racconto. Dal punto di vista stilistico, dunque, con *L'invenzione* Vigevani si ricollega decisamente ai modi più tipici della sua scrittura, che, a partire dagli esordi, arrivano ai risultati più equilibrati in *Estate al lago*.⁶²

Si riaffaccia, e si colloca in primo piano, nella pagine di *L'invenzione*, la Milano degli anni dell'infanzia dell'autore.

Potrei seguire con la mente la motocicletta color pomodoro nelle sue rombanti evoluzioni per vie altrimenti addormentate. Arrivare, in un'ora del pomeriggio, quando il sole se ne sta andando, sino in Piolti de' Bianchi [...]. In piazza Grandi, lì accanto, non c'era il monumento-fontana all'orlo del quale un gigantesco Pan, o qualcosa di simile, sta per scattare all'inseguimento di una ninfa scomparsa dietro la vasca, su cui d'abitudine galleggiano bucce di cocomero.⁶³

⁶¹ A. VIGEVANI, *L'invenzione*, Firenze, Vallecchi, 1969, pp. 9-10.

⁶² Sembra per questo emblematico addirittura il ricorrere di alcune immagini comuni ai due testi: «Dovevo compiere uno sforzo, per rievocare la spiaggia deserta al crepuscolo, gli urla di noialtri nell'acqua nera dove l'ultimo riflesso correva su cucchiaini d'argento» (ivi, pp. 55-56), e «Alzando gli occhi, sorprende il mare color seppia, mosso da piccole onde rilucenti come cucchiaini di metallo e, controluce, dove il sole annegava, le macchie di due pescherecci che parevano fermi» (ID., *Estate al lago*, 1958, cit., p. 15).

⁶³ ID., *L'invenzione*, cit., pp. 13-14.

Vigevani rimette qui decisamente in atto il caratteristico procedimento di trasfigurazione letteraria dei dati della propria memoria infantile. È una Milano personale quella rappresentata in queste pagine, la cui immagine dipende direttamente dal vissuto dell'autore, e in cui i dati reali si mescolano ad annotazioni di fantasia, che attraversano con essi i filtri della memoria. Come si è riconosciuto nei casi precedenti, la realtà rappresentata nel romanzo è inoltre dipendente da un ben preciso immaginario,⁶⁴ che chiama all'appello la condivisione di una simile competenza da parte del lettore, affinché il significato del testo sia compreso alla sua massima profondità.

Inoltre, anche in questo romanzo la prospettiva memoriale sembra gettare sui propri nuclei, in questa circostanza sull'immagine della città, la nota «luce rasserenante»:

I grappoli del glicine si agitavano debolmente. Un vento beneducato frequentava il terrazzino. In tutto il quartiere vigeva una norma di discrezione: anche le parolacce scritte col gesso parevano inoffensive.⁶⁵

Dopo le asprezze e l'ironia di *Un certo Ramondès*, Vigevani recupera uno sguardo sostanzialmente spoglio da propositi critici, e tendenzialmente privo di tensione, soprattutto sul contesto (o piuttosto sullo sfondo) in cui si svolge la storia. L'autore prepara dunque in questo modo la scena per la rappresentazione di una vicenda tutta interiore, secondo la sua più tipica maniera di scrittura.

La voce narrante – che conduce il racconto in prima persona, al passato – presenta un protagonista che corrisponde al se stesso bambino. All'interno della finzione narrativa *L'invenzione* è un racconto di memoria; inoltre, in questo romanzo, Vigevani mette in pratica ancora, piuttosto vistosamente, la nota idea di letteratura basata su nuclei autobiografici, ponendo così l'opera all'interno di

⁶⁴ Per *L'invenzione* potrebbe valere quanto si è osservato a proposito di *Le foglie di San Siro*. Si veda questo passo del romanzo pubblicato da Vallecchi: «Le prime giornate fredde finirono per abolire anche il ricordo delle domeniche all'ippodromo di San Siro. L'anno in cui vinse Crapom o Pilade, non ricordo. Alla chiusura, seguimmo per un poco le corse al trotto. Erano arrivati cavalli famosi dall'America: ne pronunciavamo i difficili nomi con sbadata ricercatezza» (ivi, p. 56). Queste frasi esemplificano in maniera emblematica la tendenza dell'autore a fare riferimento – dandolo per scontato –, nella narrazione, a un immaginario, a un complesso di abitudini e norme riconducibili alla propria biografia milanese, e spesso ancora da restringere al suo ambiente di più diretta appartenenza.

⁶⁵ Ivi, pp. 16-17.

questa linea principale della sua produzione.⁶⁶ Con l'inizio, e i progressi, del rapporto tra il protagonista e l'amico Leonardo, il racconto varia lievemente di tono:

L'avvio è lento e sommesso, letterario fino alla sazietà, liberty nelle sue linee più decorative, perfino dolciastro in certi momenti architettonici. Poi il racconto assume un più definito movimento musicale e l'unica corda di Vigevani conferma il suo timbro delicatamente sentimentale, da cui egli trae accordi poetico-patetici. Finché arriva l'invenzione, e il racconto s'impenna, trova una sua migliore e più viva caratterizzazione.⁶⁷

In prima battuta, infatti, il racconto dello spigoloso rapporto tra i due ragazzi è condotto in maniera tale da inquadrare le varie scene da una prospettiva – quella del narratore adulto – che sembra risolvere le tensioni con un tono di benevola comprensione, appunto «delicatamente sentimentale»:

Dai nostri primi incontri mi raggiunge un senso di pena, mitigato da una punta di ridicolo. All'età che avevamo, è spesso difficile ispirare alcunché di diverso.⁶⁸

Quelli che al protagonista, nell'età dell'adolescenza, paiono motivi di vero disagio – la noia ad accettare un compagno imposto per ragioni di cortesia familiare, il timore che la sua goffaggine ricada su se stesso agli occhi dei compagni di scuola – sono rappresentati dalla voce narrante con un tono che tende a smorzarne la carica problematica, ponendoli come tappe di un'età a cui si guarda con una malinconica nostalgia, venata di lirismo.⁶⁹

Davvero il protagonista di *L'invenzione* potrebbe essere il Giacomo – appena un po' cresciuto, più sicuro di sé e smaliziato – di *Estate al lago*, le cui prime sofferenze legate alla sfera sentimentale sono un passaggio del cammino verso

⁶⁶ «Dunque questa linea, autobiografica, si sviluppa poi in *Estate al lago*, come le ho detto, quindi ne *L'invenzione*, quindi nell'ultimo libro, *Fine delle domeniche*. Lentamente formano, questi libri... da *Erba d'infanzia* a *Fine delle domeniche* sono cinque o sei racconti, o romanzo brevi, è tutto un arco biografico sempre tra la mia infanzia e la mia adolescenza: *Erba d'infanzia*, l'infanzia, *Estate al lago* e *L'invenzione*, l'adolescenza, l'ultimo libro l'infanzia rivista dalla maturità, vista come in un cannocchiale. Ecco che questo è il filone, diciamo così, schiettamente autobiografico» (G. TADORATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, cit.).

⁶⁷ A. PAOLINI, *Delicati accordi poetici su corda sentimentale*, cit.

⁶⁸ A. VIGEVANI, *L'invenzione*, cit., p. 28.

⁶⁹ «Nonostante il solito esame di matematica trascinato a ottobre, fu una meravigliosa estate, dominata, nel chiaroscuro del ventilato capannone, da odori penetranti che s'incrostavano nelle mani callose che sapevano sempre di qualcosa: se mi capita di risentirli, è un richiamo a una felicità che so irrecuperabile» (ivi, p. 100).

l'età adulta, che lo scrittore rappresenta con toni decisamente poetici. Così come l'Andrew del romanzo pubblicato da Feltrinelli, il comprimario del protagonista di *L'invenzione* è Leonardo, un ragazzo chiuso, di poche parole, di salute debolissima, che arriva a Milano dalla provincia, destinato a non ambientarsi tra i suoi coetanei.⁷⁰ Da tali premesse si sviluppa la storia del romanzo, intorno all'invenzione della ragazza Belle da parte del protagonista, concepita per impressionare Leonardo. È questo un elemento che potrebbe, una volta di più, rafforzare l'idea di una marcata continuità nella produzione narrativa di Vigevani, richiamando da vicino il rapporto immaginario che l'Emilio di *Erba d'infanzia* stabilisce con Armenia,⁷¹ e più in generale il gusto che lo scrittore dimostra per gli inserti immaginari e onirici nella sua narrativa.

Occorre ancora precisare che – dal punto in cui l'invenzione di Belle sfugge in sostanza dalle mani del protagonista, che non è più in grado di dosarne le rivelazioni all'amico Leonardo, fino alla malattia di quest'ultimo e alla formulazione del proposito, peraltro, fallito, di ristabilire la verità – il racconto si dimostra più robusto. In questa parte del romanzo, la scrittura di Vigevani è in grado di rappresentare gli aspetti, anche dolorosi, del reciproco gioco di inganni messo in atto, per quanto in maniera innocente, dai due giovani amici; un “gioco” destinato a infrangersi contro la morte di Leonardo, di cui anche il protagonista assume consapevolezza e sente il peso:

Forse non ero più tanto felice. Dovevo sentire nelle parole che si accomodavano così facilmente a un possibile futuro, l'accento vuoto di quelle che si pronunciavano al letto di un malato grave.⁷²

⁷⁰ A questo proposito, è interessante quanto Paolini osserva dopo aver tracciato le coordinate in cui si iscrive quest'opera: «L'unica infrazione che Vigevani si permette alle regole di questi estremi e stremati recuperi della giovinezza e della memoria, è nell'invertire le parti dei due protagonisti: sano, avventuroso, superficiale, ma fantasioso quello cittadino; malato, positivista, altero e complessato quello arrivato dalla provincia» (A. PAOLINI, *Delicati accordi poetici su corda sentimentale*, cit.). Con questa osservazione si segnala in effetti un tratto che in parte distingue Vigevani da altri scrittori che assumono il nucleo narrativo del confronto tra città e provincia. Una posizione, quella dello scrittore milanese, che in ogni caso conferma come solidissima la sua prospettiva di milanese alto-borghese, di cui si è detto.

⁷¹ Già Enrico Falqui indica «qualche concomitanza» tra il rapporto tra Emilio e Antonio in *Erba d'infanzia* da una parte, con sullo sfondo l'invenzione di Armenia, e quello tra il protagonista di *L'invenzione* e Leonardo dall'altra (Cfr. E. FALQUI, *L'invenzione di Vigevani*, in «Tempo», 27 gennaio 1970).

⁷² A. VIGEVANI, *L'invenzione*, cit., p. 120.

Così il modello di narrativa dell'interiorità di Vigevani – che pure rimane del tutto fedele alla sua matrice originaria – potrebbe rivelare un'ulteriore maturazione, accogliendo ora alcune note più amare; queste sono certamente relative all'intimità dei personaggi, sulla quale, forse, come indicato da alcuni critici, si riverbera l'inquietudine del tempo, che annuncia i primi segni del precipitare della situazione storica verso le fasi più buie della dittatura e poi della guerra.⁷³ Su questo versante, ancora, si potrebbe infine registrare nel testo il ricorso da parte dell'autore ad alcune immagini che escono dal registro più tipico della rappresentazione lirica dei nuclei memoriali di partenza. È il caso, ad esempio, della caratterizzazione, a tratti deformante, che la voce narrante fa del personaggio di Leonardo.⁷⁴ Secondo Luigi Baldacci sarebbe questo il segno lasciato nella narrativa di Vigevani dall'esperienza di *Un certo Ramondès*.⁷⁵ La più recente sperimentazione letteraria deve certo aver lasciato tracce nella nuova

⁷³ È di questo avviso Sergio Romagnoli: «Anche in *L'invenzione* è visibile l'inserimento di qualcosa di diverso nella narrativa di Vigevani; qualcosa di più esplicito, di più ampiamente articolato e quindi di meno chiuso nel circolo della memoria e perciò di più disteso in un linguaggio usuale, di alto valore conoscitivo, come se dopo *Un certo Ramondès* i personaggi avessero sempre più bisogno di uscire dal loro isolamento e di trovare una loro collocazione non soltanto nell'itinerario a ritroso verso gli anni perduti ma anche nell'itinerario della storia. L'esperienza verbale e il suo risultato stilistico sono preminenti e determinati nell'arte di Vigevani, eppure è altrettanto evidente che egli dapprima si muove per esprimere un qualche cosa che gli preme in quanto uomo, come avviene ad ogni scrittore che non intenda privare il proprio esercizio letterario di una sua autenticità linguistica. [...] Anche qui Vigevani non dissacra alcun linguaggio, non violenta o sovverte alcun sentimento, non esce dai binari di un giudizio storico addirittura ovvio oggi, e sembra sorridere dell'ingenuità con cui i due ragazzi si apprestano al loro destino di israeliti; eppure un'ombra si stende cupa sullo sfondo dell'avventura coltivata con diversi esiti dai due adolescenti. Belle nasce dalla fantasia di un ragazzo; è un giovane emblema di libertà, di sicurezza, di vita; Belle è l'immagine di tutto quello che i due cugini si sarebbero dovuti accingere a non poter godere. Ma, ancora una volta, l'autore ci permette di avvertire soltanto l'acre odore della storia e si concentra tutto nella vicenda» (S. ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, cit.). Allo stesso modo Marco Forti, parlando del «filone narrativo e romanzesco» di Vigevani come di una letteratura «di memoria d'infanzia e di adolescenza», ravvisa sullo sfondo alcune aperture riflessive «anche su altro, forse su un oscuro e indicibile universo metafisico» (M. FORTI, *Dediche e «flashes» per Alberto Vigevani*, cit., p. 288).

⁷⁴ È esemplare in questo senso la chiusura del romanzo, in cui a questa modalità di rappresentazione si affianca un'intonazione drammatica: «La sua grossa testa, affossata nel guanciaie, col naso ingigantito dall'ombra, le orecchie di cera, la fronte prominente e come avulsa, testardamente combattiva, sembrava quella livida dei piccoli, laboriosi elefanti del circo, obbligata ai brevi passi caricaturali di una cattività che già appartiene alla morta» (A. VIGEVANI, *L'invenzione*, cit., p. 122).

⁷⁵ «Oggi esce, nei tipi di Vallecchi, *L'invenzione*: un racconto che si aggira sulle centodieci pagine e che, a tutta prima, saremmo propensi a catalogare tra quelli della prima maniera dello scrittore. Poi ci si accorge che l'esperienza, un tantino corrosiva e dissacrante, di *Un certo Ramondès* non è passata senza traccia. In questo ritratto di due adolescenti, in questo rapporto giocato tra favola, verità e invenzione, l'umidore elegiaco dei primi libri si è per così dire ristagnato. C'è tenerezza, c'è perfino dolcezza, e c'è molta pietà (e la si potrebbe addirittura chiamare pietas); ma c'è insieme uno sguardo che non vorremmo dire caricaturale, ma certo – questo sì – fortemente critico. Basti leggere l'ultima pagina: la visita all'amico Leonardo» (L. BALDACCI, *Due modi di narrare: memoria e racconto filosofico*, articolo conservato senza data in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / *L'invenzione* / *L'invenzione*. Rassegna stampa, fasc. 51).

opera dello scrittore; questi tratti però potrebbero essere riconosciuti anche nel ventaglio di elementi formali a cui egli attinge fin dall'inizio della sua attività: si pensi al modo in cui la voce narrante di *La fidanzata* rappresenta il protagonista Raffaele, ancora più deformato e, anche in quel caso, con l'impiego di similitudini tratte dal mondo animale.

Nel complesso *L'invenzione* mostra dunque qualche tratto di arricchimento della narrativa di Vigevani, che acquisisce in alcuni punti una maggiore profondità; ma tutto ciò si innesta sul modello più tipico della sua letteratura, al quale egli, con questo romanzo, ritorna ad affidarsi in maniera esclusiva. Le carte d'archivio, d'altra parte, testimoniano il fatto che almeno l'avvio della scrittura del romanzo risalga al 1962, l'anno della pubblicazione di *Le foglie di San Siro*.⁷⁶ La recensione di Paolini testimonia proprio come, secondo il lettore contemporaneo, quest'opera si riveli, immediatamente, appartenente a quel «contesto» letterario dal quale Vigevani attinge, e nel quale si muove, con maggiore agio. Per questo motivo – in conseguenza di quanto si è osservato nei casi degli altri romanzi dello scrittore – la vicenda editoriale del testo, ormai verso la fine degli anni Sessanta, non è lineare. Le poche carte d'archivio disponibili sull'argomento testimoniano soprattutto la frattura che, in questa occasione, avviene tra Vigevani e la casa editrice Feltrinelli:

Caro Vigevani, / con molto rincrescimento e per le ragioni che Le sono state esposte e che non toccano per nulla il merito della Sua opera, mi vedo costretto a rinunciare questa volta a pubblicare il Suo nuovo libro. Sono quindi d'accordo di lasciarla libero di pubblicare "L'invenzione" presso un altro editore.

Augurandomi di darLe in altra occasione il bentornato tra i miei autori, ed esprimendoLe i più vivi auguri di buon lavoro, La saluto molto cordialmente.

Giangiaco Feltrinelli⁷⁷

⁷⁶ Cfr. Archivio Vigevani / Carte professionali / Attività letteraria / L'invenzione / Con vergogna e tenerezza, fasc. 48. È qui conservata la redazione dattiloscritta intestata: «Alberto Vigevani / Con vergogna e tenerezza / 1962-1965», con l'aggiunta autografa a matita: «1° versione de "L'invenzione"». Si osserva solo il fatto che, in questa stesura del testo – che abbraccia cronologicamente i mesi più vicini alla pubblicazione di *Le foglie di San Siro* e gli anni di lavoro su *Un certo Ramondès* – l'immagine finale del romanzo già corrisponde a quella citata del testo dell'edizione: «La sua grossa testa, infossata nel guanciale, col naso ossuto ingigantito dall'ombra, le orecchie di cera, la fronte prominente e come testardamente combattiva, sembrava quella livida e grigiasta dei piccoli, laboriosi elefanti accecati dalle tronfie luci d'un circo, obbligati ai brevi, caricaturali passi d'una cattività che appartiene già alla morte» (carta numerata 99).

⁷⁷ Giangiaco Feltrinelli a Alberto Vigevani, Milano, 25 giugno 1968. Le lettere che qui si citano, della corrispondenza tra Vigevani e l'editore Feltrinelli – consultate grazie a Marco Vigevani – appartengono agli eredi dello scrittore.

Già in queste righe, datate giugno 1968, l'editore esprime il proprio rifiuto del romanzo di Vigevani. Il quale, però, – nonostante in precedenza non avesse esitato a cercare strade alternative – protesta per questa decisione in una lettera successiva di qualche settimana:⁷⁸

Mi decido quindi a scriverle per farle sapere che – a parte che non desidero cambiare editore e che non le ho mai chiesto di lasciarmi libero di farlo e a parte che non ho nessuna intenzione d'intraprendere tale passo dati i cordiali rapporti sempre tra noi intercorsi – non vedo perché lei non dovrebbe voler pubblicare il mio libro.

Lo scrittore non vede dunque ragioni per il rifiuto, e ricorda a Feltrinelli i propri trascorsi presso la sua casa editrice:

Come autore ho portato alla sua Casa un largamente documentabile successo di critica, un Premio Veillon, e ancora vendite non disprezzabili, nell'insieme, anche se contenute nei limiti di quelle correnti per prodotti di natura non soltanto commerciali. Non riesco quindi a rendermi ragione del suo rifiuto, tanto più che esso non è motivato, a quanto lei mi dice, dal merito letterario della mia opera. Né il fatto che oggi i libri di narrativa non diano un'immediata remunerazione può indurre un editore come lei a rompere un rapporto che fu a suo tempo riallacciato per sua volontà cosa del resto per me lusinghiera.

Per convincere l'editore, Vigevani cerca, naturalmente, di far leva sui successi raccolti sotto le insegne Feltrinelli. Colpisce che lo scrittore non prenda in considerazione, almeno in questa lettera, il fatto che i nuovi – e in questo caso insormontabili – nodi problematici possano invece riguardare una scarsa sintonia tra la sua opera e il progetto culturale della casa editrice; questi nodi, fino ad ora, sono stati aggirati sulla base dei precari equilibri che si sono descritti, ma da essi, come si vedrà, in effetti deriva in questa circostanza la rottura tra i due interlocutori. È un elemento – quello della necessità di una sintonia tra le opere di un autore e le linee progettuali delle casa editrici, che, come noto, è particolarmente vivo nei primi decenni del dopoguerra – che Vigevani sembra

⁷⁸ «Caro Feltrinelli, / ho ricevuto la sua lettera del 25/6 in procinto di partire per un periodo di riposo in seguito all'esaurimento nervoso che mi ha procurato il troppo lavoro di questo anno difficile. Appena di ritorno a Milano ho cercato ripetutamente e invano di prendere contatto con lei che poi è partito e ho finito per parlare col rag. Pozzi al quale ho esposto il mio punto di vista senza peraltro ottenere risposta né da lui né da lei».

generalmente ignorare: lo testimonierebbero gli insistiti tentativi di proporre i propri romanzi a Einaudi, e, allo stesso tempo, a Mondadori e infine a Feltrinelli. Nella lettera, Vigevani accenna dunque al rapporto riallacciato con l'editore proprio per la volontà di quest'ultimo:

Infatti, cioè quand'ella volle che io rinunciassi al mio contratto con la Rizzoli e ad altre proposte per pubblicare *Un certo Ramondès*, io le dissi che ritenevo giusto, in cambio dell'opzione sui miei libri futuri da lei desiderata, e della rinuncia che facevo, un accordo non per un solo libro ma almeno per tre, accordo che lei perfezionò con la sua lettera in data 7 gennaio 1966, nella quale appunto assumeva l'impegno di pubblicare, oltre a *Un certo Ramondès* e alla ristampa di *Estate al lago* (la cui vendita aveva allora superato largamente le 10.000 copie), un volume di racconti.

Sarebbe stato dunque Feltrinelli a cercare l'accordo per *Un certo Ramondès*. Questo romanzo, come si è visto, potrebbe in effetti rientrare più agevolmente nelle linee editoriali della casa editrice, soprattutto se presentato attraverso la chiave di lettura proposta nel paratesto del volume. Ne è seguita anche la nuova edizione di *Estate al lago*, un romanzo che ha una buona fortuna di pubblico, ma per il quale l'editore dà ora segno di avere l'esigenza di un posizionamento dell'opera in una dimensione – quella della classicità – esterna e alternativa alle dinamiche più vive del gusto e delle esigenze di lettura nel presente. Si potrebbe ipotizzare dunque che Feltrinelli abbia rinnovato la fiducia all'autore immaginando che egli, con *Un certo Ramondès*, inaugurasse un nuovo corso della propria narrativa, come d'altra parte proclamato nelle note paratestuali del libro. I testi che Vigevani propone per il «volume di racconti» devono aver deluso questa aspettativa. Prosegue Vigevani:

Quando ripresentai al Dr. Riva, che lei mi aveva indicato come responsabile della narrativa nella sua azienda e come suo rappresentante nei nostri rapporti – nel 1967 – il volume di racconti per cui l'accordo si era perfezionato – contenente un racconto breve, *Inverno a Milano*, e uno lungo, *L'invenzione* – il Dr. Riva dichiarò di preferire, sia per ragioni letterarie, sia per ragioni di vendita, la pubblicazione del solo racconto lungo, il cui manoscritto, accettando il suo punto di vista, tenni a sua disposizione, apportandovi nel frattempo alcune modifiche che meglio giustificassero, sia per l'approfondimento del tema, sia per la lunghezza, la pubblicazione in un volume a sé.

Se *L'invenzione* ripropone, in sostanza, il modello di narrativa di Vigevani, in parte ulteriormente maturato, con *Inverno a Milano* lo scrittore attinge direttamente alle prime radici della sua attività letteraria, a quell'ambiente che fa capo a «Letteratura», sulle cui pagine egli aveva pubblicato per la prima volta il racconto. È possibile ipotizzare, per questo, il fatto che l'editore fosse contrario a stampare testi così esplicitamente riferiti a criteri di gusto, a modelli formali e soprattutto a un'idea di letteratura evidentemente lontani dal suo progetto editoriale e culturale. Neppure la decisione di escludere il racconto breve, privilegiando e accrescendo il testo del più recente *L'invenzione*, sembra dunque sciogliere questi nodi. Vigevani, comunque, non cela il proprio risentimento, ancor di più dopo il lavoro di adattamento della misura del testo alle esigenze della pubblicazione.⁷⁹ Lo scrittore, in ogni caso, si augura di poter convincere Feltrinelli a ritornare sui propri passi, pronosticando persino da parte sua il rilancio dei suoi «libri precedenti», e dimostrando in questo modo il fatto che egli non consideri problematica la lontananza di concezioni di letteratura e, più in generale, di cultura, con il suo editore:

A questo punto, spero veramente che lei, per un momento di temporanea incertezza o pessimismo, non voglia venir meno a quegli impegni, né, soprattutto – come lei stesso dichiara del resto nella chiusa della sua lettera – a un rapporto che penso non avrà mancato di dare anche a lei qualche soddisfazione. Cambiare di punto in bianco editore, dopo averlo cambiato su pressione della Feltrinelli nel 1966, non può che danneggiarmi, sia moralmente, sia economicamente. Infatti con la pubblicità del nuovo volume – di poche pagine e quindi di costo ridotto –, con gli articoli che usciranno, la Feltrinelli potrà rilanciare anche i miei libri precedenti, ripagandosi dei suoi investimenti, cosa che un editore diverso non potrebbe fare.⁸⁰

⁷⁹ «Consegnai quindi di nuovo il manoscritto al Dr. Riva, il quale, dopo averne preso ancora visione, s'impegnò a farmi avere le bozze entro i più brevi termini. Mentre attendevo le bozze, affinché il libro potesse uscire nei tempi previsti, e dopo continui rimandi, che misero a dura prova la mia pazienza, da parte della redazione, ho improvvisamente ricevuto la sua lettera che contrasta con i nostri accordi e con gli impegni da lei presi».

⁸⁰ Lo scrittore conclude in questo modo la lettera: «Il manoscritto, che ho ritirato dalle mani del Dr. Riva per un'ultima lettura durante la mia vacanza, è a sua disposizione, mentre attendo che ella con cortese sollecitudine mi tranquillizzi sul suo animo nei riguardi degli impegni assunti con me e sul destino di un libro nel quale credo e che mi è costato non poca fatica: / mi creda, intanto, con cordiali saluti suo / P. S. Mentre sto per portare alla posta questa mia, ricevo la raccomandata del 30/7 firmata dal rag. Pozzi, evidentemente all'oscuro dei precedenti rapporti che lei e il Dr. Riva ben conoscono. Tanto più necessario mi appare quindi l'inoltro a lei personalmente della mia già predisposta». Alberto Vigevani a Giangiacomo Feltrinelli, Eupilio, 1° agosto 1968.

Le argomentazioni di Vigevani non vanno a segno. A poco più di due mesi di distanza, Giangiacomo Feltrinelli – dopo un colloquio con lo scrittore – sgombra la scena da qualsiasi possibilità di un riavvicinamento, e chiarisce in maniera più esplicita i motivi del rifiuto del romanzo:

Caro Vigevani,

dopo il nostro colloquio del 9 ottobre 1968 Le confermo che Lei è libero di offrire ad un altro editore il Suo libro dal titolo LA FINZIONE e che con questo io rinuncio a qualsiasi diritto di prelazione sulla Sua opera futura.

Con la certezza che Lei troverà degna collocazione per i Suoi libri presso un editore il cui programma meglio si identifichi con lo spirito ed il tono di essi, La prego di accettare in questo senso i più cordiali auguri.

Suo

Giangiacomo Feltrinelli⁸¹

Soprattutto dalla seconda parte della lettera si coglie il fatto che le ragioni del rifiuto da parte dell'editore a pubblicare il romanzo di Vigevani starebbero proprio nel non riconoscerlo in accordo con il «programma» della casa. Un programma, quello di Feltrinelli, che, come si è visto, è tendenzialmente aperto al nuovo, e rivolto a un'idea di letteratura che possa esercitare anche un'azione di carattere civile e militante nel presente. La narrativa di Vigevani – che sino ad ora ha avuto uno spazio nel catalogo dell'editore sulla base di quei delicati equilibri che si sono descritti – non risponde più ai criteri della casa, apparendo probabilmente inattuale e legata a coordinate di gusto superate, e non potendo giocare una parte nel progetto culturale elaborato da Giangiacomo Feltrinelli. La sua svolta politica⁸² deve aver acuito la distanza tra la sua prospettiva e quella dello scrittore milanese. Non a caso, lo stesso Vigevani, commentando nelle sue memorie il fatto, ne fornisce un'interpretazione integralmente politica: «Giangiacomo fu, per diversi anni, mio editore, finché, quando divenne di estrema sinistra, mi trovò “troppo borghese”».⁸³ La chiave di lettura di Vigevani – che sembra tradire ancora una volta la sua scarsa disponibilità verso le posizioni più apertamente di sinistra – potrebbe evidentemente spiegare una parte dei motivi della rottura operata dall'editore. Ma, secondo la propria idea di una netta separazione tra la sfera

⁸¹ Giangiacomo Feltrinelli a Alberto Vigevani, Milano, 15 ottobre 1968.

⁸² Cfr. R. CESANA, *Libri necessari*, cit., p. 22.

⁸³ A. VIGEVANI, *La febbre dei libri*, cit., p. 117.

civile e quella letteraria, lo scrittore non arriva ad accennare al fatto che è proprio il suo modello di narrativa a non potersi più conciliare con le esigenze di un editore come Feltrinelli, e forse di altri, che si fanno promotori di un tipo di letteratura più attuale, e non quasi completamente basata sui criteri della squisitezza di gusto.

L'invenzione è pubblicato, nel 1969, dall'editore Vallecchi. Questa collocazione potrebbe confermare indirettamente le circostanze del rifiuto da parte di Feltrinelli. Scorrendo i nomi degli autori pubblicati nella collana dei «Narratori Vallecchi», in cui compare il romanzo, si notano, tra gli altri, quelli di scrittori (come Landolfi e Malaparte) che più da vicino rappresentano il tempo letterario in cui il narratore Vigevani affonda le proprie radici. Inoltre, il testo di presentazione di *L'invenzione*, stampato sui risvolti di copertina del libro, testimonia come in questa sede editoriale il romanzo sia proposto proprio secondo la sua piena appartenenza al modello della lirica narrativa dell'interiorità.⁸⁴

In questo libro, ove si raccontano le fantasticherie di due ragazzi ebrei, uno dei quali malato, non accade, per un lungo tratto, nulla: parole, fantasmi, il monotono rumore dei giorni. Ma d'un tratto si scopre che su quel nulla incombeva il tremendo «tutto» che sarebbe seguito: la guerra, la morte, la fine. L'incanto del libro sta in questo discreto dialogo di ombre, in questo silenzioso incalzarsi di appuntamenti minacciosi e fatali.

Si riconduce poi esplicitamente l'invenzione alla medesima linea di *Estate al lago*: il «filone più autentico dello scrittore», caratterizzato da una «cadenza elegiaca», da una «delicata poesia».

Chi ha letto il bellissimo racconto del Vigevani, *Estate al lago*, sa che anche quelle pagine erano animate dallo stesso movimento: la piccola, in apparenza

⁸⁴ Nella prima parte del testo, inoltre, è marcata la diversità di questo romanzo dal precedente *Un certo Ramondès*, e pure dal sotto-genere del saggio di costume: «Nel suo romanzo precedente, *Un certo Ramondès*, Alberto Vigevani ci aveva riportato agli anni inquieti attorno alla guerra, quando sul buio sfondo della tragedia europea continuava a intrecciarsi il meschino ricamo delle millanterie, dei sospetti, delle delazioni. A questo stesso tempo egli ritorna ora con *L'invenzione*, su un registro diverso, altrettanto sottile ma mosso più nel profondo della commozione. Il lettore non si lasci fuorviare dalle pagine di avvio, dalla suggestione soprattutto intellettuale del bellissimo ritratto di Milano. Quelle pagine non si esauriscono in un pur penetrante saggio di costume; ma (come accadeva al Bassani del *Giardino dei Finzi-Contini*, cui questo libro si apparenta per più di un motivo, il primo dei quali è il concludersi nella voragine della morte) danno al racconto il "tempo", che è di adagio, e il timbro, che è di malinconia ancora tiepida di illusioni or ora sfiorite».

sentimentale, cronaca, cui d'un tratto si para dinanzi, irreparabile, la verità della vita, il cui riverbero ci rivela diversi a noi stessi, recuperati o perduti, al tempo stesso, a ciò che abbiamo vissuto. *L'invenzione* si colloca dunque nel filone più autentico dello scrittore. E forse mai come in questo racconto il Vigevani aveva saputo collocare con tanta precisione nella nostra storia la sua cadenza elegiaca, la sua delicata poesia.

Il libro, per sua natura, ha dunque la migliore collocazione all'interno di quel circolo – o di quel «contesto», come suggerito da Paolini – in cui ancora resiste una simile idea di letteratura, che affonda, più o meno direttamente, le proprie radici nelle elaborazioni formali e nei criteri di gusto che sin dagli anni Trenta hanno una parte nel sistema letterario italiano. Per questa via, un romanzo come *L'invenzione*, ancora a questa altezza cronologica, ottiene successo e riconoscimenti. Il romanzo riceve nel 1970 il premio Bagutta: ed è significativo che ciò accada, secondo le testimonianze, soprattutto per la volontà di Riccardo Bacchelli, il quale pronuncia il discorso con le motivazioni dell'assegnazione del premio:

Ombre e luci varianti, fissate nel loro lieve e fuggitivo apparire e sparire, in uno stile di alacre e fertile esattezza realistica affettuosamente disincantata e anche ironica di pura affettuosa ironia insidiosa; ombre e luci sobriamente concettose ed espressivamente concise: è una storia che nasce dal niente, difficile assunto, fatta di niente, ma del quale non si perde e non si dimentica niente.

Il che significa che il lieve ed alacre e difficile romanzo è riuscito.⁸⁵

Bacchelli (anche attraverso lo stile del suo discorso) sottolinea ancora una volta come i caratteri, e il valore, del romanzo di Vigevani stiano soprattutto nell'atmosfera che lo pervade, con allusione alla sfera di una raffinata letterarietà. È all'interno di questa dimensione che la narrativa di Vigevani, all'inizio degli anni Settanta, trova udienza presso quel pubblico che tali ragioni di gusto condivide, o che – come prefigurato dai casi di *Estate al lago* e di *Le foglie di San Siro* – desidera accedere a una simile idea di letterarietà, attraverso la lettura di

⁸⁵ Una fotocopia del discorso manoscritto, con firma originale di Bacchelli, è conservata in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / *L'invenzione* / “*L'invenzione. Romanzo di Alberto Vigevani*” di Riccardo Bacchelli, fasc. 51.

testi connotati nel senso della ricercatezza o della nobile inattualità.⁸⁶ Al primo gruppo di lettori appartiene Enrico Falqui, che saluta con entusiasmo l'assegnazione del premio Bagutta, proprio in nome degli «ideali della letteratura».

Fa piacere che, anche in tempo di brutale contestazione antiletteraria, il premio «Bagutta», nelle sue assegnazioni, tenga impertentamente fede alle ragioni e agli ideali della letteratura. E tanto più fa, quindi, piacere che l'assegnazione del '70 [...] sia toccata a un autore come Alberto Vigevani che, con un'opera come *L'invenzione* [...], tiene anch'egli fede a quelle ragioni e a quegli ideali. Nella maniera, s'intende, più ligia alla sua indole e, di volta in volta, più aderente alla sua ispirazione.

Il critico – che, come visto, segue il lavoro di Vigevani sin dalle prime prove – apprezza proprio la fedeltà a una narrativa di impronta poetica, anche in un contesto in cui prevalgono modalità espressive differenti.

Vigevani risulta uno tra quei non molti che lavorano con finezza e disinteresse a salvare quanto di poetico s'annida ancora e si può ancora recuperare nell'animo umano. Potrà a tratti sembrare che vi si adoperi con un raddolcimento sentimentale e letterario che lo tiene immerso in una temperie del tutto contraria alle asprezze e alle violenze oggi imperanti. Troppo glicine ricorre in quest'ultima narrazione? Vigevani conferisce al dettato di *L'invenzione* la rispondenza occorrente all'espressione dei sentimenti con i quali la sostiene e la vivifica.⁸⁷

La rottura tra Vigevani e Feltrinelli, la pubblicazione di *L'invenzione* nella collana di Vallecchi, l'assegnazione del premio Bagutta con quelle motivazioni, ed infine una chiave di lettura del testo (e più in generale dell'idea di letteratura che lo regge) come quella proposta da Falqui, sembrano circoscrivere in maniera emblematica lo spazio in cui modello di narrativa di Vigevani va progressivamente assestandosi dagli anni Settanta in avanti. In una dimensione esterna alle dinamiche letterarie ed editoriali più rivolte al nuovo; esterna anche alle evoluzioni del gusto e alle esigenze di lettura più calate nel presente. Suona dunque come particolarmente lungimirante il suggerimento – espresso da Calvino a Vigevani in calce al rifiuto di pubblicare presso Einaudi quello che sarebbe

⁸⁶ A questo proposito sembra ancora indicativo dei connotati che sono riconosciuti alla letteratura di Vigevani, il titolo della recensione: G. A. CIBOTTO, *Uno scrittore raffinato*, in «Il giornale d'Italia», 6-7 febbraio 1970.

⁸⁷ E. FALQUI, *L'invenzione di Vigevani*, cit.

diventato *Le foglie di San Siro* – a porsi al di fuori da simili linee. E, per quanto le sue parole contenessero la sollecitazione a porsi al di fuori dell’editoria più commerciale, la validità di tale suggerimento non sembra completamente smentita neppure dall’approdo di Vigevani in Mondadori. Dopo la pubblicazione di *Fine delle domeniche*, nel 1973, avvenuta ancora presso Vallecchi, lo scrittore milanese, con *Il grembiule rosso* (1975), inaugura la propria stagione sotto le insegne del maggiore editore italiano. Ma, in questa sede, i procedimenti di spettacolarizzazione della sua inattualità, e l’istituzionalizzazione dei suoi connotati di raffinato testimone di una stagione letteraria, culturale e del gusto ormai superata, sono ancora amplificati.⁸⁸ Ancora a proposito di *L’invenzione*, sembra significativo che, in occasione della nuova edizione negli «Oscar» (1979), si parli di nuovo di un testo «classico».⁸⁹ Posto, in questo modo, più esplicitamente al di fuori delle dinamiche culturali più attuali, Vigevani scrittore trova la più congeniale posizione: quella di raffinato depositario di un gusto, di una cultura e della memoria cittadina, ormai appartenenti al passato, ma sui quali il tempo ha depositato una patina che ne fa nobili oggetti d’antiquariato.

⁸⁸ Si è già detto della natura, parzialmente conservatrice di modelli di lettura ormai tradizionali, di una collana come quella della narrativa mondadoriana. Come anticipato, alcuni romanzi di Vigevani sono pubblicati nella collana «Scrittori italiani e stranieri», la cui fisionomia, secondo Ferretti, incarna il passaggio «da un sia pur limitato lavoro sperimentale e da una diversificazione di generi e sottogeneri, a una sostanziale uniformità editoriale». Tra le varie anime della collana, nell’area italiana si osserva la presenza degli «autori mondadoriani *istituzionali*, con numerose riproposte. Che comprendono alcuni autori di sicuro prestigio e di lunga carriera, da Bassani alla Cialente, dalla Ginzburg a Patti, e altri già affermati o in via di affermazione: Alberto Ongaro, Alberto Vigevani, Luca Desiato, Giovanni Pascutto, Giorgio Saviane, Nantes Salvalaggio, Barbara Alberti e Giuseppe Pontiggia»: Ferretti osserva che questo quadro «non presenta segni di vero rinnovamento» (G. C. FERRETTI, *Storia dell’editoria letteraria in Italia*, cit. pp. 251, 255).

⁸⁹ «Nei suoi limiti, *L’invenzione* di Alberto Vigevani (Mondadori) fa pensare a un classico. E non tanto per la circostanza del premio Bagutta (1970) o della ristampa negli Oscar, quanto per la progressiva decantazione stilistica (*L’invenzione* apparve presso Vallecchi nel 1969), che è riprova di vitalità e di tenuta, ed anche per la essenzialità dell’architettura che ne fa, come ebbe a dire Bacchelli in occasione del premio, “una storia della quale non si perde e non si dimentica niente”» (LORENZO SBRAGI, *Storia di un’epoca e d’un amore*, in «Il giornale nuovo», 4 maggio 1980).

Appendici

Nelle appendici, nella trascrizione delle carte d'archivio si impiegano, come segnalato nell'avvertenza, i segni < > per indicare gli elementi cancellati o fatti oggetto di correzione, e [] per indicare gli elementi aggiunti e le correzioni. Laddove non sia stato possibile leggere parti di testo, parole, o singole lettere, si indica la lacuna con [-]. Si indicherà di volta in volta, dove necessario, l'impiego di segni diversi.

1. *La genesi di I compagni di settembre*

Sono conservate (in Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / “I compagni di settembre”, fasc. 3) due redazioni manoscritte del romanzo. La prima (che si indica con A) è composta dalle carte numerate 1-85 (solo recto), la seconda (B) è composta dalle carte numerate 1-94 (solo recto). Le carte sono disposte, nella cartella d’archivio, in ordine non consequenziale.

Tabella 1

Testo dell’edizione (t. e.), pp. 108-112. A, carte (cc.) 57-58. B, cc. 64-66.

t. e.	Uscii sul pascolo dove si trovava la baita, un dorso di monte lungo e pelato, in salita verso il G***. La luna gettava un alone offuscato, lugubre, in mezzo alle nuvole nere come macchie, e a intervalli tiravano folate di vento brevi e radenti che gelavano le mie ossa sotto il cappotto. E come presi a meditare su di me e cominciai a rodermi l’angoscia che si svegliava in mezzo al mio cervello quando mi trovavo solo, mi apparve ben curioso il mio destino di trovarmi là, a vegliare con lo stesso amore che fossero stati la mia famiglia, quei ragazzi che dormivano ed io non conoscevo una settimana prima. E la mia famiglia erano. Capivo che ogni giorno di più ci saremmo stretti l’uno all’altro e conosciuti meglio per cui, a tutti gli altri sentimenti – indifferenza, antipatia, ammirazione o riserva – si sarebbe sostituita l’amicizia che crea un destino comune. Eravamo uomini uniti nella stessa avventura, ma il passato di ognuno era distante, come nemmeno a radunarci apposta per un buffo esperimento avrebbe potuto essere mai. Mi figuravo fossimo una pianta, la cui radici giacessero all’incrocio dei più diversi terreni, l’una zuppa d’acqua, l’altra arida e crepitante, l’altra ancora viscida di terra grassa e aggrumata. →
A	Uscii sul pascolo dove si trovava la baita, un dorso di monte pelato e lungo, in salita verso il generoso. La luna era offuscata, lugubre. In mezzo a nuvole nere come macchie e ad intervalli tiravano folate brevi e radenti di vento che mi gelavano le ossa sotto il mantello. Mi pareva curioso essere là, a vegliare quei ragazzi che dormivano ed io non conoscevo una settimana avanti come fossero stati la mia famiglia. E la mia famiglia erano. Capivo che ogni giorno di più saremmo stati stretti e ci saremmo conosciuti. Uomini eravamo uniti nel presente in una sola avventura ma il nostro passato era distante come nemmeno a farlo apposta avrebbe potuto essere. →

B	<p>Uscii sul pascolo dove si trovava la baita, un dorso di molte lungo e pelato, in salita verso il generoso. La luna gettava un alone offuscato, luguubre, in mezzo alle nere come macchie e ad intervalli tiravano folate di vento brevi e radenti che mi gelavano le ossa sotto il cappotto. E come presi a meditare su di me, a rodermi l'angoscia che si svegliava in mezzo al <mio> cervello quando mi trovavo solo, mi parve un curioso destino d'essere là, a vegliare quei ragazzi che dormivano ed io non conoscevo una settimana avanti con lo stesso amore che fossero stati la mia famiglia. E la mia famiglia erano. Capivo che ogni giorno di più saremmo stati stretti l'uno all'altro e ci saremmo conosciuti per cui a tutti gli altri sentimenti – amore, antipatia, ammirazione o riserva – si sarebbe sostituita quell'amicizia che crea la comune avventura. Eravamo uomini uniti e solidali nel presente ma il nostro passato era distante come nemmeno a radunarci apposta a quello scopo avrebbe potuto essere mai. Mi figuravo fossi un <albero> tronco di compatto legno, le cui radici giacessero all'incrocio dei più diversi terreni, l'una zuppa d'acqua, l'altra arida e crepitante, l'altra ancora <grassa> [viscida] di terra grassa. →</p>
---	---

t. e.	<p>→ La mie vera famiglia era lontana e di certo le raffiche di vento che tendevano l'erba del pascolo e facevano ballare le tegole slabbrate della baita, battevano molte miglia lontano alle imposte della villa ove mia moglie, all'improvviso risvegliata dal sonno, rivoltando lamentosa il capo nel guanciale, avrebbe avuto paura per me. prima di abbandonare il casotto le scrivevo di stare tranquilla e di non darsi pena. ma mentre tenevo la penna in mano, curandomi soltanto dell'effetto che le mie parole avrebbero prodotto in lei, pensavo: forse sarà il mio testamento e Andrea non conoscerà altro di me. Quelle righe e il mio autoritratto, dove mi ero rappresentato assai veridicamente, con la fronte alta, il naso sproporzionato e tagliente, le orecchie staccate e gli occhi vitrei e bovini, alla maniera dei primi quadri di Picasso. Dietro di me si spalancava una finestra e il cielo entrava fulgido, aperto alla solitudine e ai messaggi improvvisi. Sul davanzale un garofano rosso dentro un vaso di terracotta. E se quella mia immagine mi pareva, seppure straordinariamente priva di umiltà e vuota d'anima, caduca nella sua definizione, pure il mio amore per la vita cresceva furiosamente nel ricordarla, come se gli anni attraverso i quali era venuta a formarsi mi tornassero tutti insieme. Sapevo che a quella immagine si aggiungevano le altre in cui mi ero compiaciuto, ma incontentabilmente ricadevo a desiderarne di ancora inedite. →</p>
-------	---

A	<p>→ La mia vera famiglia era lontana e certo, se <al>le raffiche di vento che tendevano l'erba del pascolo e facevan ballare i coppi della baita battevano facendole scricchiolare le impannate della finestra della villa mia moglie risvegliandosi o rialzando il capo nel guanciale avrebbe avuto paura per me. Nel partire dal casotto avevo dato a Ildefonso una lunga lettera per lei in cui le dicevo di stare tranquilla. Ma mentre scrivevo pensavo forse sarà il mio testa<t>[m]ento e paolo non conoscerà altro di me. Quelle righe e il mio <ritra> autoritratto. In quel quadro mi ero rappresentato molto veridicamente con la fronte alta, il naso sproporzionato, le orecchie staccate e gli occhi bovini, come si diceva da Picasso in qua. Dietro al mio naso si spalancava una finestra e il cielo entrava coperto di mani aperte, le mani degli angeli; sul davanzale un garofano rosso dentro un vaso di terracotta. Eppure il mio amore per la vita cresceva <smisuratamente> [furiosamente] attraverso gli anni. →</p>
B	<p>→ La mia vera famiglia era lontana e di certo le raffiche di vento che tendevano l'erba del pascolo e facevano ballare le informi tegole della baita battevano molte miglia lontano alle impannate della villa ove mia moglie, all'improvviso risvegliata dal sonno, rialzando il capo nel guanciale, avrebbe avuto paura per me. Prima di abbandonare <Ildefonso> il casotto avevo dato a Ildefonso una lunga lettera per lei in cui le <dicevo> scrivevo di stare tranquilla e di non darsi pena. Ma mentre tenevo la penna in mano curandomi soltanto dell'effetto che le mie parole avrebbero prodotto in lei, pensavo forse sarà il mio testamento e Andrea non conoscerà altro di me. Quelle righe e il mio autoritratto. In quel quadro mi ero rappresentato molto veridicamente con la fronte alta, il naso sproporzionato <di> [simile al becco curvo d'un] uccello di rapina, le orecchie staccate e gli occhi [vitrei e] bovini, alla moda dei primi quadri di Picasso. Dietro di me si spalancava una finestra e il cielo entrava fulgido e spietato aperto alla solitudine e alla voce degli angeli; sul davanzale un garofano rosso dentro un vaso di terracotta. E se quella immagine mi pareva, seppure straordinariamente priva d'umiltà e vuota d'anima, caduca nella sua definizione, pure il mio amore per la vita cresceva furiosamente attraverso gli anni. Sapevo che a quella immagine si aggiungevano altre in cui mi ero compiaciuto ma incontentabilmente ricadevo a desiderarne altre. →</p>

t. e.	<p>→ Solo, sul costone della montagna, mentre salivo e scendevo a lunghi passi per difendermi dal freddo, nel silenzio rotto dal vento che precipitava a strappi entro il bosco, mi sentivo pieno di me, pieno d'una divina inesprimibile natura, capace di vivere solo sulla terra e ricco come mai lo ero stato di sangue e colori e sudata umanità. Il bavero del cappotto aveva odore di me e l'aria, lambendolo, lo rinfrescava. A intervalli lo annusavo, contento di sentirmi vivo dentro la stoffa.</p> <p>Debole ero solo in Andrea e in Anna. Il letto di lei conservava nel ricordo il calore di lunghe notti e le sue braccia mi tenevano serrato attraverso il tempo come un bambino. E probabilmente, secondo usava, la mano di lei chiudeva quella del piccolo ed entrambi la stessa notte di luna offuscata portava come un fiume oscuro verso di me, senza che ci potessimo incontrare. Il freddo acciaio della Browning che tastavo con la mano rappresentava meglio di ogni altra cosa la distanza che ci divideva. Il mio amore per Andrea mi pareva soprannaturale. Il bimbo dormiva come già avevo dormito io oltre la lunga serie degli anni per cui ero passato creandomi, la fronte madida di sudore, i capelli radi e riccioluti attaccati alle tempie, e la bocca aperta contro il guanciale umido di saliva. Avrei corso fino all'alba per ottenere il suo sorriso al risveglio. →</p>
A	<p>→ Solo, sul costone della montagna, mentre salivo e scendevo per difendermi dal freddo, nel silenzio rotto dal vento che correva a folate entro il bosco mi sento pieno di me, pieno d'una divina inesprimibile natura, capace di vivere solo sulla terra e ricco come mai lo ero stato di sangue e colori e sudata umanità. Il bavero del mantello aveva odore di me e l'aria che lo batteva lo rinfrescava ed io lo annusavo contento di sapermi uomo vivo entro la stoffa calda, capace di difese e di offese.</p> <p>Debole ero io soltanto in Paolo e in Anna. Il letto di lei conteneva calore di lunghe notti e le sue braccia mi tenevano serrato come un bambino. Come sempre probabilmente la sua mano chiudeva quelle del piccolo e entrambi la stessa notte di luna offuscata portava come un fiume oscuro verso di me senza che ci potessimo incontrare. Il freddo metallo della Browning zigrinata mi faceva a loro straniero. Il mio amore mi parve soprannaturale, il mio amore per Paolo. Il bimbo dormiva come già avevo dormito io nel passato lontano della serie degli anni per cui ero passato creandomi. La fronte madida di sudore, i capelli radi e riccioluti attaccati alle tempie e la bocca aperta contro il guanciale bagnato di saliva. Avrei corso fino all'alba per ottenere al risveglio il suo sorriso. →</p>

B	<p>→ Solo, sul costone della montagna, mentre salivo e scendevo marcando il passo per difendermi dal freddo, nel silenzio rotto dal vento che correva a strappi entro il bosco mi sentivo pieno di me, <colmo> [pieno] d'una divina inesprimibile natura, capace di vivere solo sulla terra e ricco come mai lo ero stato di sangue e colori e sudata umanità. Il bavero del cappotto aveva odore di me e l'aria che lo batteva lo rinfrescava. A intervalli io lo annusavo, contento di sapermi uomo vivo entro la stoffa, capace di difese e offese.</p> <p>Debole io ero soltanto in Andrea e Anna. Il letto di lei conservava nel ricordo il calore di lunghe notti e le mia braccia mi tenevano serrata attraverso il tempo come un bambino. E probabilmente, secondo usava, la mano di lei chiudeva quella del piccolo ed entrambi la stessa notte di luna offuscata portava come un fiume torbido e oscuro verso di me, senza che ci potessimo incontrare. Il freddo metallo della Browning zigrinata mi faceva a loro straniero, rappresentava meglio d'ogni altra cosa, la distanza che [necessariamente] ci divideva. Il mio amore mi parve soprannaturale, il mio amore per Andrea. Il bimbo dormiva come già avevo dormito io altre la lunga serie degli anni per cui ero passato creandomi. La fronte madida di sudore, i capelli radi e riccioluti attaccati alle tempie e la bocca aperta contro il guanciale bagnato di saliva. Avrei corso fino all'alba per ottenere <al risveglio> il suo sorriso [al risveglio]. →</p>
---	--

t. e.	<p>→ Passai il mio turno in quei pensieri, che nonostante ogni cosa mi parvero dolci e la mia morte, dapprima considerata probabile, m'appariva ora impossibile poichè non soltanto mi sentivo teneramente vivere, ma l'immagine evocata di mio figlio mi rendeva così certamente necessario all'ordine del mondo che non potevo credere alla mia scomparsa. Nè il pensiero di altri, uccisi quando meno se lo erano atteso, nè quello che la morte è cieca, come in realtà avevo sempre saputo, riuscivano a sconfiggere il mio sentimento implacabile e sereno. Mi raggiunse baldi mentre cantavo, ripetendo a voce spiegata l'orchestra, la sinfonia in re maggiore di Mozart.</p> <p>Le rimanenti ore della notte dormii come giacessi nel mio letto, e tenessi tra le mani affondate nella paglia fresca, quella piccola e paffuta di Andrea.</p>
-------	--

A	<p>→ Passai il mio turno in quei pensieri, che nonostante ogni cosa mi parevano dolci e la mia morte prevista mi pareva ora impossibile perché non soltanto mi sentivo dolcemente vivo ma l'immagine evocata di mio figlio mi rendeva così certamente necessario all'ordine del mondo da non poter credere alla mia scomparsa. Né il pensiero di altri periti quando meno se l'aspettavano, né quello che la morte è cieca, come in realtà avevo sempre saputo, riuscivano a sconfiggere ⟨la mia serena⟩ il mio sereno sentimento. Mi raggiunse Baldi mentre cantavo, ripetendo con la voce ⟨il pant⟩ l'orchestra, la sinfonia in re magg. di Mozart.</p> <p>La notte dormii come fossi nel mio letto, e tenessi tra le mani affondate nella paglia fresca, quella piccola e paffuta del figlio lontano.</p>
B	<p>→ Passai il mio turno in quei pensieri, che nonostante ogni cosa mi parvero dolci e la mia morte, dapprima prevista sicura, m'appariva ora improbabile poiché non soltanto mi sentivo dolcemente vivere ma l'immagine evocata di mio figlio mi rendeva così certamente necessario all'ordine del mondo che non potevo credere alla mia scomparsa. Né il pensiero di altri periti quando meno se lo erano aspettato né quello che la morta è cieca, come in realtà avevo sempre saputo, riuscirono a sconfiggere il mio sentimento [implacabilmente] sereno. Mi raggiunse Baldi mentre cantavo, ripetendo a voce spiegata l'orchestra, la sinfonia in re maggiore di Mozart.</p> <p>Le ⟨notte⟩ rimanenti ore della notte dormii come giacessi nel mio letto, e ⟨trat⟩ tenessi ⟨nelle⟩ [tra] le mani affondate nella paglia fresca, quella piccola e paffuta del figlio lontano.</p>

Tabella 2

T. e., pp. 146-148. A, cc. 76-78. B, cc. 87-88.

t. e.	<p>Baldi ordinò di nascondersi e guardò col canocchiale.</p> <p>– Tedeschi – disse senza voltarsi.</p> <p>Fu come quando il leone entra nel circo ruggendo, dopo che i facchini hanno spazzato la pula, e i fanciulli si nascondono contro il fianco della madre. Rimanemmo non meno pietrificati e forse fu quello l'unico momento in cui, per tutti, la paura vinse l'odio e ogni altro sentimento.</p> <p>– Maledetti – sibilò Bruno.</p> <p>– Tuderì dell'inferno – scagliò Mario. [...]</p> <p>– Sono S.S. – dissi dopo aver guardato attraverso le lenti.</p> <p>– Provo a tirare col Walter.</p> <p>[...] In quel momento i due colpi partirono. [...]</p> <p>Bruno corse a disarmarli. Tornò indietro con due moschetti corti, due parabellum e le buste delle munizioni.</p> <p>– Che vadano a farsi fottere – disse.</p>
-------	--

A	<p>Baldi ordinò di nascondervi e guardò col cannocchiale.</p> <p>– Tedeschi – disse senza voltarsi.</p> <p>Giuro che rimanemmo tutti male e fu forse l’unico momento in cui per tutti la paura fu più forte del disprezzo e di ogni nostra reazione.</p> <p>– Maledetti – sibilò Bruno.</p> <p>– Tuderì dell’inferno – scagliò Mario. [...]</p> <p>– Sono S.S. giovani belve ariane.</p> <p>– Se ci state provo a tirare col Walter.</p> <p>[...] In quel momento, e quasi non mi accorsi i due colpi partirono. [...]</p> <p>Bruno corse a disarmarli. Tornò indietro con due moschetti corti, due parabellum e le buste delle munizioni.</p> <p>– Che vadano a farsi fottere – disse.</p>
B	<p>Baldi ordinò di nascondervi e guardò col cannocchiale.</p> <p>– Tedeschi – disse senza voltarsi.</p> <p>Fu come quando il leone entra nell’arena del circo ruggendo e i fanciulli si nascondono contro i fianchi delle madri. Giuro che rimanemmo non meno pietrificati. Fu forse l’unico momento in cui, per tutti, la paura vinse il disprezzo e ogni nostra reazione.</p> <p>– Maledetti – sibilò Bruno.</p> <p>– Tuderì dell’inferno – scagliò Mario. [...]</p> <p>– Sono S.S. – dissi dopo aver guardato attraverso le lenti – Giovani belve ariane.</p> <p>– Se ci state provo a tirare col Walter.</p> <p>[...] In quel momento i due colpi partirono. [...]</p> <p>Bruno corse a disarmarli. Tornò indietro con due moschetti corti, due parabellum e le buste delle munizioni.</p> <p>– Che vadano a farsi fottere – disse.</p>

2. *L'incipit di La Fidanzata*

Sono conservate (Carte professionali / Attività letteraria / La fidanzata / “La fidanzata”, fasc. 8) poche carte manoscritte del romanzo e alcune redazioni dattiloscritte, in parte complete, in parte incomplete. Le carte sono conservate in ordine non consequenziale. È stato possibile ricostruire quattro stesure del primo capitolo (A, B, C, D). A (che è accomunata a B e C dalla stessa filigrana, che invece cambia in D) reca correzioni autografe a matite e a penna, e in chiusura, a penna, la data «Lugano, dicembre 1944». B (in cui sono integrate le correzioni visibili sulle carte di A) è conservata in copia carta carbone (B¹, che testimonia lo stato del testo nel momento della battitura a macchina) e in originale (B², con ulteriori correzioni autografe). In chiusura di B¹ è posta, dattiloscritta, la data «dicembre 1943»; B² presenta, naturalmente, la stessa data dattiloscritta, ma corretta a penna in «dicembre 1944», con l’aggiunta a matita «dicembre 1944 - gennaio 1945». Per spiegare il problema di cronologia rispetto ad A, il cui testo risale a una fase di lavoro precedente a quella testimoniata da B, si potrebbe ricondurre la data «dicembre 1943» a un refuso dello scrittore, subito corretto a penna in «dicembre 1944» in B²; avendo compiuto ulteriori correzioni, lo scrittore avrebbe poi fissato la data del nuovo stato del testo: «dicembre 1944 - gennaio 1945». C (anch’essa conservata in una copia carta carbone C¹ e nell’originale C² con correzioni autografe, ma del quale esistono solo poche carte) presenta l’ulteriore evoluzione del testo, con l’integrazione delle correzioni visibili in B. D rappresenta un ulteriore avanzamento del lavoro; come segnalato, D si differenzia dalle precedenti redazioni per una diversa filigrana dei fogli. Questi materiali – che occupano la maggior parte di questa unità archivistica – sono tutti relativi all’evoluzione del testo del I capitolo del romanzo. Del II esistono quattro carte manoscritte, e una stesura dattiloscritta incompleta; sulla base della filigrana dei fogli e della loro numerazione si potrebbe considerare questa redazione come la prosecuzione di D. Della genesi del III capitolo, rimane una sola carta manoscritta. Del IV capitolo è conservata una redazione completa dattiloscritta, su fogli senza filigrana. Del V capitolo sono presenti sette carte dattiloscritte, su fogli con la stessa filigrana di D, ma non numerati in modo consequenziale con quella

redazione (sono numerati 6-13 a matita): si stabilisce pertanto di chiamare questa redazione E. E prosegue con il testo del VI capitolo (14-26 a matita). Il VI capitolo è presente anche in una seconda redazione, posteriore a E, che si stabilisce di chiamare F. Per la tipologia dei fogli, e per la loro numerazione, si può ipotizzare che F sia la prosecuzione della redazione del IV capitolo (anch'essa F dunque, cronologicamente posteriore a E).

Testo dell'edizione (pp. 9-11):

Quel mattino l'uomo aveva dormito a lungo nonostante lo scoppio di qualche granata al rettilineo che penetrava profondamente la valle, oltre l'apertura dei colli, scavalcando più d'una volta il torrente in secca, largo in alcuni luoghi da sembrare un fiume. Il sole era salito colpendo prima le golene, poi il nastro della strada, infine aprendo un ventaglio sul paese intero.

Tortuosa, dorata dai raggi la strada scendeva uscendo dalla giravolta che stava al principio della valle, scavata nella roccia color del ferro. Di lassù il paesaggio pareva un grande campo arato a solchi larghi e profondi che a distanza l'occhio avvertiva, calcolate le proporzioni con l'aiuto d'un tronco o d'un muro, come non prodotti da vomero, ma da un furore implacabile e solo all'apparenza ordinato.

Intorno a piccoli crateri, a rovine, s'incidevano rughe e segmenti quasi per propagarne i contorni irrequieti, formando nell'insieme un paesaggio destinato, come quelli della luna che si vedono al cinematografo, a offrire l'illusione d'un mondo inabitabile. Ma, diminuendo la prospettiva nel procedere all'interno della terra così scalpellata di abrasioni e sconvolgimenti, pareva una pozzanghera senza fine di fango asciutto, slabbrato dal sole. Le zolle intatte somigliavano a zattere in miracoloso equilibrio su una banda di mare mosso; dal sasso che la strada mordeva nella doppia curva della giravolta sporgeva un bosco d'ulivi divenuto la fragrante uccelliera dei passerii, tordi e usignoli cacciati lì dagli spari e dallo squallore. Tra i radi scoppi delle granate il loro canto inframezzato a fischi risorgeva dall'intrico di foglie e rami verdeggianti che stupiva veder divincolarsi da un terreno miracolosamente carico di colori, striato da lame di luce scavalcate dai nodi neri e polverosi delle radici.

Da non molto l'uomo viveva nella piccola villa sotto il bosco, l'ultima d'una serie di costruzioni uguali e certo quella rimasta in condizioni migliori; le altre, disabitate, s'avviavano lentamente alla rovina sotto il dominio dei roditori riaffiorati dalle fogne, come avviene in occasione di morie o pestilenze. Grassi e soddisfatti a godere il tepore del mattino, alcuni di quegli animali bloccavano i davanzali e le soglie. Altri balzavano a frotte dalle finestre, scorrendo come un immondo torrente

la discesa, segnalando il loro passaggio con uno scroscio di sassi o il rotolio d'una latta.

Quei rumori accompagnavano il risveglio dell'uomo che, dimenandosi pigramente tra i lenzuoli, cercava di raggiungere nuovamente il sonno mentre il sole si faceva violento sulla città che colle sue costruzioni diroccate supporava in fondo alla discesa come una piaga, aperta nella terra screpolata. Entro l'inguine, accennato tra i monti tondeggianti, la visione presto monotona delle case scoperchiate e delle fattorie abbruciacchiate – radi tetti rossi come galleggianti che segnalino un pericolo, e tronconi di campanili, e fumaioli – sembrava un inganno che il fiammeggiare disperso e inflessibile del sole poteva produrre facilmente come abolire, appena le luci si fossero ricomposte. Ma svariando i toni del giorno, dall'alba indecisa da poco scomparsa in un tepido grigio, al mattino che irrorava di fiamme le pietre, lo spettacolo durava, seppure diverso, la terra diveniva tutta fango, nelle vie le serpi rispuntavano tra lastre di granito disgiunte. Tra le radici degli ulivi e le pietre delle terrazze, guizzavano salamandre color creta. All'improvviso, e dopo un lungo silenzio succeduto alla frana indolente delle granate, il bosco si empì nuovamente di canto.

In quel momento l'uomo scese dal letto e andò alla finestra dove rimase immobile, gli occhi fissi all'oro che scorreva sulle cortecce delle piante e a i raggi spioventi come rettili dal fogliame. Nella luce cruda che folgorava la finestra, la sua testa aggiustata al collo nudo e rugoso, carenata a foggia di scafandro, sembrava quella d'una testuggine, d'uno struzzo, col cranio senza quasi un capello: gli occhi luccicavano febbrili, avidi.

Confronto delle redazioni del testo precedenti all'edizione:

Si pongono a confronto i testi delle redazioni A, B², C² (integrato con C¹ dove mancante) e D. In A, come segnalato, sono visibili due serie di correzioni autografe: una in matita (che qui si distingue con l'uso del grassetto), e una in penna.

A	A superare verso Nord (l'ultima curva visibile) [la giravolta] della <grande> strada [(provinciale) maestra], si scopriva un paesaggio arato in solchi larghi e profondi, che l'occhio <avvertiva subito> [subito avvertiva] [calcolate nella distanza le proporzioni] non prodotti da <un> vomero, ma da un furore ordinato e implacabile, <soltanto simili> [simili solo] nelle pieghe [,] apparentemente predisposte [,] <.> [e] seminate di cumuli e di fosse circolari, <a loro volta irte> [irte a loro volta] di rovine <e di pali>, a quei paesaggi lunari che si vedono al cinematografo, e danno l'illusione d'un altro mondo. Se si procedeva all'interno della zona <marcata> [?] [nel tappeto vegetale] da<lle> abrasioni che <dall'alto somigliavano> [somigliavano dall'alto] a rughe [o a anfiteatri], quella terra pareva una pozzanghera immensa di fango asciutto, di crete slabbrate. Miracolose apparivano le zolle intatte, quasi zattere su una sommossa banda di mare. Vivo, sporgeva dal ciglio di sasso che la <grande strada> mordeva aggirandosi nella curva, un bosco di ulivi, trasformato in <canora> uccelliera <.> dai passerì e dai tordi ricacciati dagli spari e dalla <desolazione circostante> [circostante desolazione]. <E> negli spazi di silenzio, come un commento intermittente, i canti ronzavano tra il fogliame e l'intrico dei rami grigi, che <si vedevano con meraviglia> [stupiva veder] divincolarsi da un terreno striato di lame gialle, che scavalcavano i nodi neri e polverosi delle radici. Era una traccia segnata vivente e fitta, sopra la cittadina, come una capigliatura disordinata sulla testa <pallida> [sbiancata] di un agonizzante. /→
---	--

B ²	<p>A scendere verso meridione la giravolta della strada maestra, si scopriva un paesaggio assai vasto arato in solchi larghi e profondi che l'occhio subito avvertiva, calcolate le proporzioni nella distanza con l'aiuto di un tronco o di un muro [,] come prodotti non da <un> vomero, ma da un furore <apparentemente ordinato e> implacabile [e apparentemente ordinato]. Quelle tracce sembravano <delle> rughe disposte ad arte intorno a delle fosse circolari o a delle rovine e <assomigliavano ai paesaggi> [formavano un paesaggio simile a quelli] lunari che si vedono al cinematografo e <come essi,> davano [come essi] l'illusione passeggera d'un altro mondo. Ma [,] diminuendo la prospettiva [,] ci si accorgeva meglio di non avere abbandonato il nostro pianeta, e procedendo all'interno della zona incisa da abrasioni e sconvolgimenti che somigliavano dall'alto a pieghe o ad anfiteatri artificiali, quella terra pareva una pozzanghera immensa di fango asciutto e di crete slabbrate. Miracolose apparivano le zolle intatte, quasi zattere in equilibrio su una sommosa banda di mare. Vivo, sporgeva dal ciglio di sasso che la maestra mordeva nella curva, un bosco di ulivi trasformato in uccelliera, dai passerii dagli usignoli e dai tordi, ricacciati dagli spari e dalla circostante desolazione. Negli spazi di silenzio, come un commento intermittente d'una orchestra, i canti fischiavano tra il fogliame e l'intrico grigio dei rami, che stupiva veder divincolarsi da un terreno striato di lame gialle, scavalcate dai nodi neri e polverosi delle radici. Era una traccia segnata vivente e fitta, sopra la cittadina, come una capigliatura in disordine sul volto sbiancato d'un agonizzante. /→</p>
C ²	<p>[DA C1 (foglio 1 non numerato e 2)] A scendere verso meridione la giravolta della strada maestra, si scopriva un paesaggio assai vasto arato in solchi larghi e profondi che l'occhio subito avvertiva, calcolate le proporzioni nella distanza con l'aiuto di un tronco o di un muro, come prodotti non da vomero, ma da un furore implacabile e apparentemente ordinato. Quelle tracce sembravano rughe disposte ad arte intorno a[lle] fosse circolari o a[lle] rovine e formavano un paesaggio simile a quelli lunari che si vedono al cinematografo, e come essi davano l'illusione passeggera d'una altro mondo. Ma, diminuendo la prospettiva, ci si accorgeva meglio di non avere abbandonato il nostro pianeta, e procedendo all'interno della zona incisa da abrasioni e sconvolgimenti che somigliavano dall'alto a pieghe o ad anfiteatri artificiali, quella terra pareva una pozzanghera immensa di fango asciutto e di crete slabbrate. Miracolose apparivano le zolle intatte, quasi zattere in equilibrio su una sommosa banda di mare. Vivo, sporgeva dal ciglio di sasso che la maestra mordeva nella curva, un bosco di ulivi trasformato in uccelliera, dai passerii dagli usignoli e dai tordi, ricacciati dagli spari e dalla circostante desolazione. negli spazi di silenzio, come un commento intermittente d'una orchestra, i canti fischiavano tra il fogliame e l'intrico grigio dei rami, che stupiva veder divincolarsi da un terreno striato di lame gialle, scavalcate dai nodi neri e polverosi delle radici. Era una traccia segnata vivente e fitta, sopra la cittadina, come una capigliatura in disordine sul volto sbiancato d'un agonizzante. /→</p>

D	<p>A scendere verso meridione la giravolta della strada maestra, si scopriva un paesaggio assai vasto arato in solchi larghi e profondi che l'occhio subito avvertiva, calcolate le proporzioni nella distanza con l'aiuto di un tronco o di un muro, come prodotti non da vomero, ma da un furore implacabile e apparentemente ordinato. Quelle tracce sembravano rughe disposte ad arte intorno alle fosse cricolari e alle rovine, e formavano un paesaggio simile a quelli lunari che si vedono al cinematografo, e come essi davano l'illusione passeggera d'un altro mondo. Ma diminuendo la prospettiva, ci si accorgeva di non aver abbandonato la terra, e procedendo all'interno della zona incisa da abrasioni e da sconvolgimenti, che somigliavano dall'alto a pieghe o ad anfiteatri artificiali, essa pareva una pozzanghera immensa di fango asciutto e di crete slabbrate. Miracolose apparivano le zone intatte, quasi zattere in equilibrio su una sommosa banda di mare. Vivo, sporgeva dal ciglio di sasso che la strada mordeva nella curva, un bosco di ulivi trasformato in uccelliera, dai passerotti dagli usignoli e dai tordi, ricacciati dagli spari e dalla circostante desolazione. Negli spazi di silenzio, come un commento intermittente di una orchestra, i canti fischiavano tra il fogliame e l'intrico grigio dei rami, che stupiva veder divincolarsi da un terreno striato di lame gialle, scavalcato dai nodi neri e polverosi delle radici. Era una traccia segnata vivente e fitta, sopra la cittadina, come una capigliatura in disordine sul volto sbiancato d'un agonizzante. / →</p>
---	---

A	<p>→ In realtà, ben che si fosse avvezzi da tempo a{llo} spettacol{o}[i] <d'una natura offesa> [del genere], la piaga triangolare della città <,> supporava con un evidenza assoluta e destinata a rimanere qualche istante <quasi> [[come]] incredibile, sull'eczema di quella terra già provata. Nell'inguine <strangolato> [accennato] <dei> [tra i] monti morbidi e arrotondati, la visione monotona di case scoperchiate e fattorie incendiate, radi tetti rossi come galleggianti che segnalassero un pericolo, e tronconi di campanili o fumaioli, sembrava <un miraggio estivo,> un inganno che il fiammeggiare disperso del sole sulla siccità, avrebbe potuto facilmente produrre, come subito restaurare, appena le luci si fossero composte. Ma il giorno durava con una implacabile <esattezza> [uniformità], per cui la terra diveniva tutta fango, e gli alberi costituivano veramente, se non pietosi e sradicati o mozzi, un invidiabile punto d'appiglio, una felicità da godersi a lungo, centellinando. Anche se si trovava dell'acqua da bere, quella natura muoveva la sete, lo stesso inaridirsi del sangue che è la sete. /→</p>
---	--

B ²	<p>→ In realtà, benché si fosse da tempo avvezzi a spettacoli del genere, la piega triangolare della città supporava con una evidenza inconsueta e destinata a rimanere qualche istante poco credibile, sull'eczema di quella terra già provata nella vegetazione e nel suolo. Nell'inguine, accennato tra monti morbidi e arrotondati, la visione presto monotona di case scoperchiate e di fattorie incendiate – radi tetti rossi come galleggianti che segnalassero un pericolo, e tronconi di campanili o di fumaioli – sembrava un inganno che il fiammeggiare disperso del sole sulla siccità avrebbe potuto con facilità produrre, come <restaurare> [abolire] subito, appena le luci si fossero ricomposte. Ma svariando i toni del giorno lo spettacolo durava con uniformità, per cui la terra diveniva tutta fango e gli alberi costituivano veramente, se non pietosi e sradicati o mozzi poco sopra la radice, un invidiabile punto d'appiglio, una felicità da godersi a lungo, centellinando. Anche se si trovava acqua da bere, quella natura muoveva la sete, l'inaridirsi del sangue e dei tessuti che è la sete. /→</p>
C ²	<p>→ In realtà, benché si fosse da tempo avvezzi a spettacoli del genere, la piaga triangolare della città supporava con una evidenza inconsueta e destinata a rimanere qualche istante poco credibile, sull'eczema di quella terra già provata nella vegetazione e nel suolo. Nell'inguine, accennato tra monti morbidi e arrotondati, la visione presto monotona di case scoperchiate e di fattorie incendiate – radi tetti rossi come galleggianti che segnalassero un pericolo, e tronconi di campanili o di fumaioli – sembrava un inganno che il fiammeggiare disperso del sole sulla siccità avrebbe potuto facilmente produrre, come abolire subito, appena le luci si fossero ricomposte. Ma svariando i toni del giorno lo spettacolo durava con uniformità, per cui la terra diveniva tutta fango e gli alberi costituivano veramente, se non pietosi e sradicati o mozzi poco sopra la radice, un invidiabile punto d'appiglio, una felicità da godersi a lungo, centellinando. Anche se si trovava acqua da bere, quella natura muoveva la sete, l'inaridirsi del sangue e dei tessuti che è la sete. /→</p>
D	<p>→ In realtà, benché si fosse da tempo avvezzi a spettacoli del genere, la piaga triangolare della città supporava con una evidenza inconsueta e destinata a rimanere qualche istante poco credibile, sull'eczema di quella terra già provata nella vegetazione e nel suolo. Nell'inguine, accennato tra monti morbidi e arrotondati, la visione presto monotona di case scoperchiate e di fattorie incendiate – radi tetti rossi come galleggianti che segnalassero un pericolo, e tronconi di campanili o di fumaioli – sembrava un inganno che il fiammeggiare disperso del sole sulla siccità poteva facilmente produrre, come abolire subito, appena le luci si fossero ricomposte. Ma svariando i toni del giorno, lo spettacolo durava con uniformità, per cui la terra diveniva tutta fango e gli alberi costituivano veramente, se non pietosi e sradicati o mozzi poco sopra la radice, un invidiabile punto di appiglio, una felicità da godersi a lungo, centellinando. Anche se si trovava acqua da bere, quella natura muoveva la sete, l'inaridirsi del sangue e dei tessuti che è la sete. /→</p>

A	<p>→ ⟨Il⟩ [Nella cittadina] capo ⟨dell'ufficio⟩ [della ricevitoria] postale non ⟨viveva⟩ [abitava] più ⟨nell'appartamento⟩ sopra l'ufficio. ⟨Tutta la casa, o addirittura⟩ il quartiere, [⟨dov'esso si trovasse⟩] aveva⟨no⟩ subito la prova mesi e mesi prima ⟨.⟩ [e] ⟨Infiniti⟩ [progressivi] adattamenti avevano provocato [infine] la cessazione del servizio e, ⟨infine⟩ il trasloco ⟨dell'abitazione⟩ del capo-ufficio, rimasto unico della sua ⟨professione⟩ [condizione], nella villetta "Mimosa", sotto il bosco di ulivi, uno delle migliori ⟨rimaste⟩ [superstiti], ⟨benché⟩ [sebbene] in ⟨stato mediocre⟩ [mediocre stato]. Era l'ultima della salita che s'avviava mollemente al bosco. le atre, disabitate, avevano subito da tempo l'impresa dei topi: grossi animali nella specie, quali ne appaiono ⟨appunto⟩ in occasione di collettive morie ⟨o d'infezioni⟩ e ⟨che si⟩ [vengono] chiama⟨no⟩[ti] ⟨volgarmente⟩ [dal popolo] rattoni. ⟨Lo⟩ si sapeva ⟨, passandoci davanti,⟩ che le villette di sotto ⟨;⟩ [,] costruite ⟨dalla medesima impresa⟩ [con criteri artistici somiglianti] nello stesso periodo della "Mimosa", e i cui nomi [similmente] vegetali apparivano ancora sulle intatte targhe di porcellana (– "Edera", "Margherita", "Boschiva" e "Chalet" quest'ultimo nome esotico, ma a sufficienza compreso – erano) dominio ⟨dei rattoni⟩ [⟨loro⟩ dei roditori, riaffiorati in quantità dalle fogne scoperchiate. Quello che meravigliava, era che un uomo abitasse l'ultima, ma ci sarebbe da chiedersi se [c'] erano state ⟨più di tre o quattro le⟩ persone, che [avessero potuto rimanere colpite da] ⟨quella⟩ meraviglia ⟨avesse colpito⟩: la scossa maggiore [,] ⟨e⟩ forse quotidiana, [provocata dal] ⟨del⟩ perdurare ⟨di quel⟩ [dal] fenomeno [della presenza dell'uomo], doveva essere ⟨il discorso⟩ [la] principale [preoccupazione], se non addirittura l'angoscia, dei ⟨rattoni⟩ [topi], ⟨grigi o fulvi⟩ [fulvi o grigi], ugualmente grassi, che bloccavano le soglie e i davanzali, impiombati in un sonno ⟨torpido e risoluto⟩ [risoluto e torpido]. L'uomo occupava ⟨una stanza a pianterreno, nella villetta,⟩ [nella villetta una grande stanza al pianterreno], accanto alla cucina ⟨,⟩ arredata con mobili disparati, provenienti [di] certo da ⟨stanze diverse⟩ [diverse stanze] ⟨e che aumentavano ogni giorno. Il locale era grande e conteneva ancora dello spazio per riassorbire la collezione del capo-ufficio, in continuo incremento.⟩ ⟨Egli⟩ scendeva almeno una volta ⟨ogni⟩ [al] giorno in città, e ritornava con le braccia colme, [di oggetti di buona qualità e in genere di nessun uso] aprendo le labbra a un tranquillo sorriso ⟨,⟩ quando, arrivato quasi in cima alla salita, vedeva il bosco di ulivi, luminoso e grigio, ⟨sulla⟩ [oltre la] terra arida e screpolata, e la strada sconciata da⟨lle⟩ immondizie e da⟨lle⟩ carogne ⟨dei rattoni⟩ [di topo]. /→</p>
---	--

B²

→ In mezzo a quel deserto asciutto e irto di vestigia ancora fresche, viveva un uomo di forse quarant'anni, che era stato capo ⟨a⟩[de]lla [locale] ricevitoria ⟨postale⟩ [della posta,] e non abitava ora più sopra l'ufficio. Il quartiere aveva subito la prova alcuni mesi prima, e progressivi adattamenti avevano provocato alla fine la cessazione del servizio e il trasloco dell'uomo, unico rimasto della sua condizione, nella villetta "Mimosa", sotto il bosco di ulivi, una delle migliori tra le superstiti ⟨dimore⟩, sebbene in mediocre stato. Era l'ultima della salita che s'avviava mollemente dalla città al bosco; le altre ville, disabitate, ⟨erano sottostate⟩ [sottostavano] da tempo all'impresa dei topi: esemplari assai vistosi della specie, quali ne appaiono in occasione di collettive morie e di susseguente incuria dell'igiene, e che vengono chiamati popolarmente rattoni. ⟨Si sapeva che le⟩ [⟨Ognuna di⟩ Quelle] ville⟨tte⟩ sotto la "Mimosa", costruite nella medesima epoca e con criteri di gusto e di economia non diversi, e i cui nomi similmente vegetali e civettuoli apparivano ancora sulle intatte targhe di porcellana, ⟨erano⟩ divenute dominio dei roditori, riaffiorati in quantità dalle fogne scoperchiate. ⟨Quello che⟩ stupiva ⟨era⟩ [solo] che un uomo abitasse l'ultima, ma ci ⟨sarebbe da⟩ [si potrebbe] domandar⟨si⟩[e] [opportunamente] se c'erano ⟨state⟩ [parecchie] persone ⟨che avessero potuto⟩ [da] rimaner colpite da ⟨quella⟩ meraviglia; la scossa maggiore e forse quotidiana provocata dalla sua presenza, doveva essere l'unica preoccupazione in tanta licenza dei topi, fulvi o grigi, ugualmente grassi, che bloccavano le soglie e i davanzali delle altre ville, impiombati in un sonno torpido e risoluto, da dominatori.

Il fenomeno, per esprimerci col linguaggio probabile dei vicini, occupava al pianterreno della villetta, accanto alla cucina, una grande stanza arredata con mobili disparati, provenienti di certo da stanze diverse. Almeno una volta al giorno scendeva in città, e ritornava con le braccia colme di oggetti di varia qualità e per lo più inutili, aprendo le labbra a un tranquillo sorriso quando, arrivato quasi in cima alla salita, scorgeva il bosco di ulivi, luminoso e fragrante oltre la terra arida e screpolata e la strada sconcia da immondizie secche e appassite a da carogne di topi.→

C ²	<p>→ In mezzo a quel deserto asciutto e irto di vestigia ancora fresche, viveva un uomo di forse quarant'anni, che era stato capo della locale ricevitoria delle poste, e non abitava ora più sopra l'ufficio.</p> <p>[DA C2 (foglio 3)] Il quartiere aveva subito la prova alcuni mesi prima, e progressivi adattamenti avevano provocato alla fine la cessazione del servizio e il trasloco dell'uomo ⟨, unico rimasto della sua condizione,⟩ nella villetta "Mimosa", sotto il bosco di ulivi, una tra le migliori superstiti, sebbene in mediocre stato. Era l'ultima della salita che s'avviava mollemente dalla città al bosco; le altre ⟨ville⟩, disabitate, sottostavano da tempo all'impresa dei topi: esemplari assai vistosi della specie, quali ne appaiono in occasione di collettive morie e di susseguente incuria dell'igiene, e che vengono popolarmente chiamati rattoni. Le ville sotto la "Mimosa", dunque, costruite nella medesima epoca e con criteri di gusto e di economia non diversi, e i cui nomi similmente vegetali e civettuoli apparivano ancora su⟨lle⟩ intatte targhe di porcellana, [essendo] divenute dominio dei roditori riaffiorati in quantità dalle fogne scoper⟨chiate⟩[te], stupiva più d'ogni altra cosa che un uomo abitasse l'ultima, ma ci si potrebbe domandare ⟨opportunamente⟩ se c'erano persone da rimaner[ne] ⟨colpite da meraviglia⟩ [meravigliate]; la scossa maggiore, [e] forse quotidiana, provocata dalla ⟨sua⟩ presenza [dell'uomo], doveva essere ⟨l'unica preoccupazione in tanta licenza⟩ [in tanta licenza l'unica preoccupazione] dei topi, fulvi o grigi, ma ⟨tutti⟩ ugualmente grassi, che bloccavano le soglie e i davanzali delle altre ville, impiombati in un sonno torpido e risoluto, d⟨a⟩[i] dominatori.</p> <p>Il fenomeno, per esprimerci col ⟨linguaggio probabile⟩ [probabile linguaggio] dei vicini, occupava al pianterreno della villetta, accanto alla cucina, una grande stanza arredata con mobili disparati, provenienti di certo da stanze diverse. Almeno una volta al giorno scendeva in città, e ritornava con le braccia colme di oggetti di</p> <p>[DA C1, fogli 4, 5, 6] varia qualità e per lo più inutili, aprendo le labbra e un tranquillo sorriso quando, arrivato quasi in cima alla salita, scorgeva il bosco di ulivi, luminoso e fragrante oltre la terra arida e screpolata, e la strada sconcia da immondizie secche e appassite o da carogne di topi. →→</p>
----------------	--

D	<p>→ In mezzo a quel deserto asciutto e irto di vestigia ancora fresche, viveva un uomo di forse quarant'anni, che era stato capo della locale ricevitoria delle poste, e non abitava più sopra l'ufficio. Il quartiere aveva subito la prova alcuni mesi prima, e progressivi adattamenti avevano provocato alla fine la cessazione del servizio e il trasloco dell'uomo nella villetta "Mimosa", sotto il bosco di ulivi, una tra le migliori superstiti, sebbene in mediocre stato. Era l'ultima della salita che si avviava mollemente dalla città al bosco. le altre, disabitate, sottostavano alle malefatte dei topi: esemplari assai vistosi nella specie, quali ne appaiono in occasione di collettive morie e di susseguente incuria dell'igiene. Le ville sotto la "Mimosa" – costruite nella medesima epoca e con criteri di economia e di gusto diversi, e i cui nomi similmente vegetali e civettuoli apparivano ancora su intatte targhe di porcellana – essendo divenute dominio dei roditori riaffiorati in quantità dalle fogne scoperte, stupiva più di ogni altra cosa che un uomo abitasse l'ultima. Ma tale meraviglia, dato l'esiguo numero di persone che in quelle contingenze avrebbero potuto rimanere colpite, doveva essere esclusiva e, alla lunga, in tanta licenza, fonte di preoccupazione per i topi, fulvi o grigi, ma ugualmente grassi, che bloccavano le soglie e i davanzali delle altre ville, impiombati in un sonno torpido e risoluto, di dominatori, quando non uscivano in turbe, scorrendo sulla discesa come torrente immondo, per compiere le loro fulminee razzie.</p> <p>L'uomo occupava al pianterreno della villetta, accanto alla cucina, una grande stanza arredata con mobili disparati, provenienti di certo da stanze diverse. Almeno una volta al giorno scendeva in città, e ritornava con le braccia colme di oggetti di varia qualità e per lo più inutili, aprendo le labbra a un tranquillo sorriso quando, arrivato quasi in cima alla salita, scorgeva il bosco di ulivi, luminoso e fragrante oltre la terra arida e screpolata, e la strada sconcia da immondizie secche, appassite, o da carogne di topi. →</p>
---	---

A	<p>→ ⟨Era⟩ solo [da quasi un mese] a abitare quella parte della cittadina, ⟨da quasi un mese⟩, ⟨durante il quale⟩ aveva [durante quel periodo] ⟨visto⟩ [contato tra le rovine] in tutto sette persone [viventi], ⟨senza contare i cadaveri e⟩ [,] compresa quella che lui chiamava la sua “fidanzata”. Tre delle sette erano morte ⟨poi⟩, ⟨egli aveva assistito⟩ [e casuale spettatore del] ⟨al⟩ principio della loro agonia ⟨, ma non era rimasto a contemplarle, poiché il dolore lo affliggeva tanto da farlo sempre lacrimare.⟩ era sfuggito a quella vista con ⟨le lacrime⟩ [lacrimando] ⟨a⟩gli occhi, quel pomeriggio, e l’immagine del ⟨gruppo⟩ [mucchio] di mattoni e calcinacci dal quale provenivano grida di aiuto, e la mano agitata nel vuoto non avevano ancora abbandonato la sua memoria. D’altronde l’uomo non aveva mai salutato nessuno, già dall’epoca del grande bombardamento, anche se vedeva una persona per le vie deserte, ogni tre o quattro giorni. Gli altri, pure, scantonavano, e l’uomo tirava diritto sotto l’implacabile sole che era succeduto alle piogge del giugno. Andava severo con la giacca sottobraccio, la paglietta gialla in bilico sul cranio e gli elastici rossi dei calzoni, che erano talora l’unico colore vivace per un tratto del suo cammino, sul grigio delle rovine e l’ocra sbiadito in seppia dell’infangata. /→</p>
B ²	<p>→ Da quasi un mese solo a abitare quella parte della cittadina, aveva visto e contato tra le rovine, nelle sue fruttuose passeggiate, in tutto sette persone, compresa quella che lui chiamava la sua fidanzata. Tre delle sette erano sicuramente morte poi, egli aveva assistito alla loro agonia sotto il crollo d’un portico ed era sfuggito presto – perché il dolore fisico lo affliggeva tanto da farlo abbondantemente lacrimare – a quella vista. L’immagine del mucchio di mattoni e calcinacci dal quale provenivano grida di aiuto e la mano agitata nel vuoto da uno spiraglio non avevano abbandonato la sua memoria tenace. D’altronde l’uomo non aveva avuto mai contatti con quelle persone [,] ⟨e⟩ anzi, dall’epoca del grande bombardamento [,] non ne aveva salutata nessuna. Se ⟨,⟩ ogni tre o quattro giorni ⟨,⟩ vedeva una persona aggirarsi per le vie deserte, scantonava, imitato del resto dagli altri. ⟨L’uomo⟩, sotto l’implacabile sole che era succeduto alle piogge del giugno, [l’uomo] tirava diritto per la sua strada. Andava cautamente, evitando i sassi, con la giacca sottobraccio e la paglietta in bilico sul cranio ossuto e gli elastici rossi dei calzoni, che erano talora l’unico colore vivace per un tratto del suo cammino, sul grigio delle rovine e l’ocra sbiadito in seppia dell’infangata. /→</p>

C ²	<p>→ All'incirca da un mese solo ad abitare quella parte della città, aveva visto e contato tra le rovine, nelle sue fruttuose passeggiate, in tutto sette persone, compresa quella che lui chiamava la sua fidanzata. Tre della sette erano sicuramente morte poi, egli aveva assistito alla loro agonia sotto il crollo d'un portico ed era sfuggito presto – perché il dolore fisico lo affliggeva tanto da farlo all'occasione abbondantemente lacrimare – a quella vista: l'immagine del mucchio di mattoni e calcinacci, dal quale provenivano grida di aiuto progressivamente più roche e spegnetesi, o la mano agitata da uno spiraglio, non avevano abbandonato la sua memoria. Se ogni tre o quattro giorni gli capitava di vedere una persona aggirarsi per le vie, scantonava, imitato, del resto, dagli altri; e sotto l'implacabile sole che era succeduto alle piogge del giugno, l'uomo tirava diritto per la sua strada, non però velocemente: andava cauto evitando i sassi, con la giacca sottobraccio e la paglietta in bilico sul cranio ossuto e gli elastici rossi dei suoi calzoni erano talora l'unico colore vivace per un tratto del < suo > cammino, sul grigio delle rovine e l'ocra sbiadito in seppia dell'infangata. /→</p>
D	<p>→ All'incirca da un mese solo ad abitare quella parte della città, aveva visto e contato tra le rovine, nelle sue fruttuose passeggiate, sette persone, compresa quella che lui chiamava la sua fidanzata. Tre erano sicuramente morte poi, egli aveva assistito alla loro agonia sotto il crollo di un portico ed era sfuggito presto – perché la presenza del dolore fisico lo affliggeva tanto da farlo spesso lacrimare – a quella vista: l'immagine del mucchio di mattoni e calcinacci, dal quale provenivano grida di aiuto progressivamente più roche e spegnetesi, e la mano agitata da uno spiraglio, non avevano abbandonato la sua memoria. Se ogni tre o quattro giorni gli capitava di vedere una persona aggirarsi per le vie, scantonava, imitato, del resto, dall'altro; sotto l'implacabile sole che era succeduto alle piogge del giugno, l'uomo tirava diritto per la sua strada, non però velocemente: andava cauto, evitando i sassi, con la giacca sottobraccio e la paglietta in bilico sul cranio ossuto, e gli elastici rossi dei suoi calzoni erano talora l'unico colore vivace per un tratto del cammino, sul grigio delle rovine e l'ocra sbiadito in seppia dell'infangata. /→</p>

A	<p>→ Il mattino, l'uomo aveva dormito a lungo, nonostante qualche <pigro> scoppio di granata, non subito seguito da altri ed echeggiante lontano, seguendo il rettilo della <grande> strada [maggiore] che penetrava profondamente, oltre l<a strozza> [l'apertura dei colli], nella <grande> valle, scavalcando a inter<valli>[mittenze] il torrente <tormentato e> in secca che [fiaccamente] l'incideva <senza vigore>. Il sole era salito colpendo dapprima le golene e le ghiaie candide e distese, poi il nastro della strada e infine aprendo un ventaglio di stecche gialle sul paese intero. Delle serpi erano riuscite sulle strade, dai buchi spalancati <tra> [nelle fessure tra] le lastre di granito [sollevate] o dalle grottesche enfiagioni dell'asfalto, sollevate come falde o incrociate come passerelle. Salamandre color creta guizzavano sotto <il bosco di> [gli] ulivi, al muro di sassi che conteneva il bosco e al <primo> lungo silenzio succeduto alla frana indolente delle granate al rettilo, <ancora fumanti> [che fumavano ancora], si riempì di cant<o>[i]. In quel momento l'uomo si alzò dal letto e andò alla finestra dove rimase immobile [, qualche minuto] con gli occhi fissi all'argento che <s>[im]polverava gli ulivi, e ai raggi attorcigliati che spiovevano come rettili attraverso il fogliame <sulle zolle>.</p> <p>Nella luce cruda che folgorava l'apertura della finestra, la testa immobile dell'uomo avvitata al collo nudo e rugoso, sembrava, <profonda e come formata nella> [carenata a profonda] foggia <d'uno> [di] scafandro, [come] quella d'una testuggine o d'uno struzzo, [con] la pelle colore d<ella>[i] cera scura e il cranio lucido [,] senza capelli, gli occhi gialli e vivaci, quasi febbrili in un loro attenuato luccichio. /</p>
---	---

B ²	<p>→ Il mattino l'uomo aveva dormito a lungo, nonostante gli scoppi isolati delle granate che riecheggiavano sordamente lontano, al rettilo della strada maestra che penetrava profondamente nella valle, oltre l'apertura dei colli, scavalcando a intermittenze il torrente in secca che l'incideva senza vigore, largo in alcuni punti da sembrare un fiume. Il sole era salito colpendo dapprima le golene e le ghiaie candide e <di>stese, poi il nastro della strada [,] e infine aprendo un ventaglio di stecche gialle sul paese intero. Nelle vie le serpi erano riuscite tra le lastre di granito disgiunte o dalle enfiagioni grottesche dell'asfalto, sollevate come falde o incrociate in modo da formare delle passerelle sovrapposte, dai fianchi ingialliti d'erba secca. Salamandre color creta guizzavano sotto gli ulivi, al muro che conteneva il bosco, e al lungo silenzio succeduto alla frana indolente delle granate al rettilo, ancora fumanti, l'uccelliera si empì di canti.</p> <p>In quel momento l'uomo [, che non amava poltrire nei lenzuoli,] si alzò dal letto e andò alla finestra [,] dove rimase immobile, con gli occhi fissi all'oro che innobiliva gli ulivi, e ai raggi attorcigliati che spiovevano come rettili attraverso il fogliame. Nella luce cruda che folgorava l'apertura della finestra, la [sua] testa immobile <dell'uomo>, avvitata al collo nudo e rugoso, carenata e profonda a foggia d'uno scafandro, sembrava quella d'una testuggine o d'uno struzzo, con la pelle stearica e il cranio lucido, senza capelli, gli occhi gialli e vivaci, quasi febbrili e avidi in un loro attenuato luccichio. /</p>
C ²	<p>→ Il mattino l'uomo aveva dormito a lungo, nonostante gli scoppi isolati delle granate che riecheggiavano sordamente lontano, al rettilo della maestra che penetrava profondamente nella valle, oltre l'apertura dei colli, scavalcando a intermittenze il torrente in secca che l'incideva senza vigore, largo in alcuni punti da sembrare un fiume. Il sole era salito colpendo dapprima le golene e le ghiaie candide e stese, poi il nastro della strada, e infine aprendo un ventaglio di stecche gialle sul paese intero. Nelle vie le serpi erano riuscite tra le lastre di granito disgiunte o dalle enfiagioni grottesche dell'asfalto, sollevate come falde o incrociate in modo da formare delle passerelle sovrapposte, dai fianchi ingialliti d'erba secca. Salamandre color creta guizzavano sotto gli ulivi, al muro che conteneva il bosco, e al lungo silenzio succeduto alla frana indolente delle granate al rettilo, ancora fumanti, l'uccelliera si empì di canto.</p> <p>In quel momento l'uomo, che non amava poltrire nei lenzuoli, si alzò dal letto e andò alla finestra, dove rimase immobile, con gli occhi fissi all'oro che innobiliva gli ulivi, e ai raggi attorcigliati che spiovevano come rettili attraverso il fogliame. Nella luce cruda che folgorava l'apertura della finestra, la sua testa avvitata al collo nudo e rugoso, carenata e profonda a foggia di uno scafandro, sembrava quella d'una testuggine o d'uno struzzo, con la pelle stearica e il cranio lucido, senza capelli; gli occhi gialli gialli e vivaci, quasi febbrili e avidi in un loro attenuato luccichio. /</p>

D

→ Il mattino l'uomo aveva dormito a lungo, nonostante gli scoppi isolati delle granate che riecheggiavano sordamente lontano, al rettifilo della maestra che penetrava profondamente nella valle, oltre l'apertura dei colli, scavalcando a intermittenze il torrente in secca che l'incideva senza vigore, largo in alcuni punti da sembrare un fiume. Il sole era salito colpendo dapprima le golene e le ghiaie candide e stese, poi il nastro della strada, e infine aprendo un ventaglio di stecche gialle sul paese intero. Nelle vie le serpi erano riuscite tra le lastre di granito disgiunte e dalle enfiagioni grottesche dell'asfalto, sollevate come falde o incrociate in modo da formare delle passerelle sovrapposte, dai fianchi ingialliti d'erba. Salamandre color creta guizzavano sotto gli ulivi, al muro che conteneva il bosco, e al lungo silenzio succeduto alla frana indolente delle granate sul rettifilo, ancora fumanti, l'uccelliera si empì di canto.

In quel momento l'uomo, che non amava poltrire sotto i lenzuoli, si alzò dal letto e andò alla finestra, dove rimase immobile, con gli occhi fissi nell'oro che scorreva sulle cortecce degli ulivi, e ai raggi attorcigliati che spiovevano come rettili attraverso il fogliame. Nella luce cruda che folgorava l'apertura della finestra, la sua testa avvitata al collo nudo e rugoso, carenata e profonda a foggia di uno scafandro, sembrava quella d'una testuggine o d'uno struzzo, con la pelle stearica e il cranio lucido, senza capelli; gli occhi gialli e vivaci, quasi febbrili e avidi in un loro attenuato luccichio. /

3. *Il finale di Estate al lago*

Tra le carte d'archivio (Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / "Estate al lago", fasc. 14) sono conservate due redazioni dattiloscritte complete del testo del romanzo; le due redazioni (che si indicano come A e B, secondo il loro ordine cronologico) non sono datate. Su queste carte sono visibili correzioni autografe; in B, è visibile una serie di correzioni e annotazioni che si attribuiscono – sulla base di un confronto della grafia – ad Aldo Borlenghi.

Testo dell'edizione (t. e.), pp. 121-125; A, carte 88-90; B, cc. 94-97. Le correzioni di Borlenghi sono indicate con {} e in neretto; in tondo e in neretto, si trascrivono anche le sue annotazioni; in corsivo e in neretto si descrivono i suoi segni e la loro posizione.

t. e.	<p>Rientrò in casa dalla parte del paese. S'era allontanato da tutti, e sentiva voglia di piangere, ora che la sua avventura si chiudeva bruscamente. Accese la luce in sala. C'era un sottile odore di muffa, di vecchie cose relegate. Tappeti e mobili respiravano la loro storia meschina, dopo la stagione di luci che li aveva fatti brillare. Tornava tutto spento in una stanchezza uguale. A Giacomo sembrò di rabbrivire, ma era un senso di nausea. Udí sbattere le imposte, sopra. S'alzava il vento.</p> <p>Clara discese le scale.</p> <p>"Pioverà ancora," disse piano, e andò sulla porta. Giacomo la seguì senza rispondere. Cadeva qualche gocciolone, nel buio. Se ne udiva lo schiocco sulle foglie delle palme e la lista di cemento che circondava la casa. Poi il vento riprendeva, tra i rami dei pini, finché fu un lungo silenzio, teso giù dai gradini come una lastra di vetro che attirasse in una vertigine. →</p>
-------	--

A	<p>Entrò in casa, dalla strada del paese. Avrebbe voluto parlare con qualcuno, ma non sapeva con chi. S'era appartato da tutti ed ora che la sua vita diversa si chiudeva bruscamente si sentiva solo, colla voglia di piangere. Accese la luce, in sala. C'era un sottile odore di muffa, di vecchie cose: tappeti e mobili che respiravano la loro storia segreta <e umile>, dopo la stagione di luci che li aveva fatti brillare di forme ingannevoli. Tutto tornava spento e uguale. Gli sembrò di rabbrivire: provò <all'improvviso> un senso di nausea. Udì sbattere le imposte, sopra. Sorgeva il vento.</p> <p>Clara discese le scale.</p> <p>“Pioverà ancora.” Disse a bassa voce, e andò sulla porta. Giacomo la seguì senza risponderle. Cadeva qualche gocciolone, nel buio. S'udiva lo schiocco sulle foglie aperte delle palme, sulla ghiaia. Poi riprendeva il vento, tra i rami degli alberi: finché fu silenzio, un lungo silenzio teso come una lastra di vetro che lo attirava, <in una vertigine di cadere> [giù dai gradini, come una vertigine].→</p>
B	<p>Entrò in casa, dalla strada del paese. Avrebbe voluto parlare con qualcuno <, > ma non sapeva con chi. S'era appartato da tutti ed ora che la sua vita diversa si chiudeva bruscamente <si> sentiva <solo, con> la voglia di piangere. Accese la luce, in sala. C'era un sottile odor<e> di muffa, di vecchie cose: tappeti e mobili che respiravano la loro <storia segreta> [segreta storia], dopo la stagione di luci che li aveva fatti brillare di forme ingannevoli. <Tutto tornava> [Tornava tutto] spento e uguale. Gli sembrò di rabbrivire: <provò> [ma era] un senso di nausea. Udì sbatter<e> le imposte, sopra. Sorgeva il vento.</p> <p>Clara discese le scale.</p> <p>“Pioverà ancora” <. > [,] <D>[d]isse a bassa voce e andò sulla porta. Giacomo la seguì senza risponderle. cadeva qualche gocciolone, nel buio. S'udiva lo schiocco sulle foglie aperte delle palme, sulla ghiaia. Poi riprendeva il vento, tra i rami degli alberi: finché fu silenzio, un lungo silenzio teso come una lastra di vetro che lo attirava, <sin> [giù] dai gradini, <come> in una vertigine.→</p>

t. e.	<p>→ Clara scoppiò a piangere. Sentì le sue dita fredde che gli passavano sul collo, e si fermavano sopra la sua spalla. Provò un tremito e si voltò a abbracciarla. Le guance le bruciavano.</p> <p>Lentamente cominciò a piovere, con un brusio staccato che sembrava assopire il tempo, separarli dal mondo, mentre piangevano. Anche Clara era cambiata: eran bastate due, tre settimane, quanto era durata la sua amicizia con Andrew. Ritrovava il suo riso fresco che incantava tutti trasformato all'improvviso in pianto e gli pareva che quelle lacrime avessero il potere di asciugare le sue. Stavano in silenzio, senza dirsi nulla, eppure era come se si fossero detti ogni cosa: aveva amato per la prima volta in quei brevi, veloci giorni di settembre che tramontavano, e lui non se n'era accorto. Senza volersi staccare, assaporavano il calore della solidarietà che li univa. A entrambi era mancata forse la madre, che pure rammentavano tenera, giovane, quand'erano bambini. Così appartata, ora, e stanca, innamorata del padre, gelosa della sua lontananza.→</p>
A	<p>→ Clara scoppiò a piangere: <gli passò una mano intorno al collo. Giacomo sentì le sue dita, fredde e gli venne da tremare. L'abbracciò.> [sentì le sue dita fredde che gli passavano nel collo e si fermavano sulla sua spalla. Provò un tremito e si voltò ad abbracciarla.] Le sue guance bruciavano. Lentamente cominciò a piovere, con un brusio staccato, che sembrava annichilire il tempo: separarli da[l] <tutti,> [mondo, in un'isola,] mentre piangevano. Anche lei era mutata, lei col suo riso fresco che incantava tutti. Ora piangeva: <a Giacomo pareva> [pareva a Giacomo] che <le sue> [quelle] lacrime asciugassero le sue. <In silenzio, stavano,> [Stavano in silenzio,] senza dirsi nulla. Aveva amato <,> per la prima volta, in quei brevi, veloci giorni di settembre che ora s'era chiusi, e lui non se n'era accorto. Assaporavano <la nuova> [il calore di quella nuova] solidarietà <che li univa>, senza voler staccarsi dal[l'] <loro> abbraccio: <gli> [a entrambi] era mancata la madre <.> [, che ricordavano tenera e giovane quand'erano piccoli: ora] [C]<c> osì lontana, stanca, innamorata del padre <,> [e] gelosa della sua distanza, che vedeva crescere i figli con rancore.→</p>
B	<p>→ Clara scoppiò a piangere: senti le sue dita fredde che gli passavano nel collo e si fermavano sulla sua spalla. Provò un tremito e si voltò ad abbracciarla. Le sue guance bruciavano. Lentamente cominciò a piovere, con un <brusio> [brusio] staccato, che sembrava annichilire il tempo: separarli dal mondo, in un'isola, mentre piangevano. Anche lei era mutata, lei col [suo] <sor>riso fresco che incantava tutti. Ora piangeva: pareva a Giacomo che quelle lacrime asciugassero le sue. Stavano in silenzio, senza dirsi nulla. Aveva amato per la prima volta, in quei brevi, veloci giorni di settembre che ora s'eran chiusi, e lui non se n'era accorto. Assaporavano il calore d<i>[ella] <quella> nuova solidarietà <,> senza voler[si] staccar<si>[e] dall'abbraccio: a entrambi era mancata la madre, che ricordavano tenera e giovane quand'erano piccoli. Ora così lontana, stanca, innamorata del padre e gelosa della sua distanza; <che> vedeva crescere i figli [quasi] con rancore.→</p>

t. e.	<p>→ Fecero un giro intorno alla casa tenendosi abbracciati. Poi udiron la voce di Stefano che rientrava. Clara si asciugò gli occhi col fazzoletto. Giacomo disse:</p> <p>“Diremo che abbiamo preso la pioggia in faccia.”</p> <p>Ma Clara scoppiò ancora a piangere e lui non disse più nulla. Rimasero in giardino, al buio, mentre l’acqua sgocciolava dalle foglie.</p> <p>La pioggia continuò l’indomani, che sarebbe arrivato il padre. Taceva e riprendeva; il lago era una grande pozzanghera grigia.</p> <p>Andarono insieme a prenderlo all’imbarcadero della stazione. La luce si ritirava, facendo impallidire gli oleandri. Nella vecchia darsena galleggiavano scorze di cocomero, sugheri, mentre cadevano malinconiche gocce sull’acqua. Ne usciva un odore forte, di cose marcite. Cominciava l’autunno.→</p>
A	<p>→ Fecero un giro della casa, tenendosi abbracciati. Poi udirono la voce di Stefano. Clara si asciugò gli occhi col fazzoletto. Giacomo disse:</p> <p>“⟨È⟩ [Sarà] la pioggia, ⟨gli⟩ diremo che abbiamo preso la pioggia sulla faccia.”</p> <p>E continuò la pioggia anche l’indomani, che sarebbe arrivato il padre. Taceva e riprendeva, sul lago che era ormai soltanto ⟨acqua,⟩ grigia acqua immobile, una [scura] pozzanghera tra i monti. Andarono insieme a prendere il padre [all’altro imbarcadero, vicino alla stazione]. Già scendeva il tramonto. Gli oleandri resistevano, pallidi nella luce che smoriva, ultimi fiori di quell’estate che finiva. Nella vecchia darsena galleggiavano sull’acqua ⟨scure fette⟩ [torbida scorze] di cocomero, tappi, mentre cadevano rade, malinconiche gocce. Ne usciva un odore forte, di cose marcite. Cominciava l’autunno.→</p>
B	<p>→ Fecero un giro ⟨della⟩ [intorno alla] casa, tenendosi abbracciati. Poi udirono la voce di Stefano. Clara si asciugò gli occhi col fazzoletto. Giacomo disse:</p> <p>“⟨Sarà la pioggia,⟩ {no} ⟨d⟩[D]iremo che abbiamo preso la pioggia ⟨sulla⟩ [in] faccia”.</p> <p>E continuò la pioggia anche l’indomani, che sarebbe arrivato il padre. taceva e riprendeva, sul lago che era ormai soltanto grigia acqua immobile, una scura pozzanghera tra i monti. Andarono insieme a prender⟨e⟩[lo] ⟨il padre⟩ all’atro imbarcadero, vicino alla stazione. Già scendeva il tramonto. Gli oleandri resistevano, pallidi nella luce che smoriva ⟨, ultimi fiori di quell’estate che finiva⟩ {romanzesco} [.]</p> <p>Nella vecchia darsena galleggiavano sull’acqua ⟨torbida⟩ scorze di cocomero, tappi, mentre cadevano rade, malinconiche gocce. Ne usciva un odore forte, di cose marcite. Cominciava l’autunno.→</p>

t. e.	<p>→ L'estate era stata diversa da quelle passate. Le ultime vacanze dell'infanzia. Era maturata per Giacomo una nuova età: dalla suggestione dei sensi alle immagini delicate del suo puerile amore. Perché era stato un puerile amore: gli sembrava già di scordarne la forza, il tremito che l'istupidiva, di fronte alle lacrime di Clara che per davvero era entrata nella sua vita di donna. La fissò un istante, con tenerezza. La pioggia, rada, le batteva sulla fronte scoperta che pareva sbiancata, e nei suoi occhi tremava una fiammella leggera, come se fosse sul punto di spegnersi. Passarono accanto alla ferrovia. Qualche lume vacillava sulle macchie informi dei vagoni. Anche sopra Andrew si stendeva un velo d'oscurità. Restava entro di lui: qualcosa che non avrebbe tuttavia dimenticato; una trasparenza d'immagini, una vibrazione segreta da cui nasceva già la sofferenza che lo portava a comprendere quella di Clara.→</p>
A	<p>→ Quell'estate che era stata per lui diversa da tutte le altre: le ultime vacanze dell'infanzia. Era maturata per lui una nuova età, l'adolescenza: dalle torbide suggestioni [dei sensi] all(a)[e] <chiarezza di quell'amore, che lo purificava in una sofferenza serena> [tremanti immagini di quel puerile amore]. Perché era stato un puerile amore: gli sembrava d'averne scordato, di fronte alle lacrime di Clara, che <era entrata per davvero> [per davvero era entrata], da quel momento, nella <sua> vita <di donna>. La <guardava ora con rispetto> [fissò un istante, con tenerezza. La pioggia le batteva sulla fronte chiara, scoperta in quell'umidità]. Passavano accanto alla ferrovia. Sopra Andrew si stendeva un velo che era come la morte, anche se sarebbe vissuto, denso di malinconia, di distanza. Restava dentro di lui, come qualcosa che non avrebbe mai potuto dimenticare, una <chiarezza> [trasparenza] di <tenere> immagini [vibranti], <di> [una nascosta luce su cui nasceva quella] <sofferenza virile> [virile sofferenza]. Si apriva per lui un tempo nuovo, il cui accento profondo gli si scandiva nell'animo.→</p>
B	<p>→ Quell'estate che era stata per lui diversa da tutte le altre: le ultime vacanze dell'infanzia. Era maturata per lui una nuova età, l'adolescenza: dalle torbide suggestioni dei sensi alle <tremanti> [delicate] immagini di quel <gracile> [puerile] amore. Perché era stato un puerile amore: gli sembr(ava)[ò] d'averlo scordato, di fronte alle lacrime di Clara, che per davvero era entrata, da quel momento, nella sua vita di donna. La fissò un istante, con tenerezza. La pioggia le batteva sulla fronte chiara, scoperta in quell'umidità. Passavano accanto alla ferrovia. Sopra Andrew si stendeva un velo che era come la morte <, anche se sarebbe vissuto, denso di malinconia, di distanza> {segno}. Restava dentro di lui(<,>) come qualcosa che non avrebbe <mai potuto> [potuto mai] dimenticare, una trasparenza di immagini vibranti, una nascosta luce su cui nasceva quella <virile> {<i>'virile' messo tra parentesi</i>} sofferenza. <Si apriva per lui un tempo nuovo, il cui accento profondo gli si scandiva nell' [cominciò allora a scandirsi nel suo] animo> {<i>frase messa tra parentesi</i>}. {<i>a margine: Passaggio – a mio parere – troppo immediato e romanzesco all'[?] e lirico</i>}→</p>

t. e.	<p>→ Arrivati al lago s'appoggiaron coi gomiti alla balaustra. Il buio era caduto del tutto. Fissavan l'acqua, nera, e si sentivano uniti come mai lo eran stati, anche se i loro occhi non s'incontravano che nell'oscurità palpitante, anche se non potevano più parlare perché provavano già un senso di vertigine ad essersi tanto avvicinati. Ed era giusto che così fosse; a toccarsi l'animo più in profondità ognuno si sarebbe ritirato nel proprio segreto. Capiva che Clara doveva sapere vagamente di lui, e soffriva perché non poteva far nulla per lei. Era il medesimo sentimento d'impotenza che provava ogni volta che il mondo d'armonia che gli si era quasi promesso si mostrava di colpo irraggiungibile. Rimaneva vuoto, letteralmente: accadeva al mare, quando una vela esitava a lungo all'orizzonte e poi spariva senza che ritrovasse più in sé quello che aveva provato mentre era stato a seguirla collo sguardo, dimentico di ogni altra cosa. Ora la notte copriva i discorsi della gente, il rumore delle onde, i singhiozzi soffocati di Clara, che aveva indovinato più che udito. Doveva avere ancora pianto, mentre lui dimenticava quanto era stato per quel momento di bellezza struggente, malinconica, che aveva visto sorgere lentamente, dal buio pesto, i fanali tremolanti del battello. Mise una mano sulla spalla della sorella e stettero un poco così, fermi e uniti, finché il fragore delle pale non venne a scuoterli.→</p>
A	→
B	<p>→ [Rimasero appoggiati alla ringhiera. Il buio era caduto. Guardavano l'acqua nera e si sentivano uniti come non lo erano mai stati: anche se i loro occhi non s'incontravano che nella nera acqua oscillante, anche se non poterono più parlare, perché già provavano vergogna di essere arrivati così vicino, uno all'altro. Giacomo provava un sentimento di [?]: non poter far nulla per Clara. Era il medesimo sentimento che provava ogni volta che il mondo d'armonia che era per toccare colle mani si mostrava irraggiungibile. Rimaneva vuoto: come accadeva al mare quando la vela d'una barca lentamente spariva oltre la linea dell'orizzonte. E ora la notte copriva le parole della gente, il rumore delle onde, il pianto di Clara. Doveva aver pianto, mentre già lui tutto dimenticava in quel momento di malinconia e di struggente bellezza. La udì singhiozzare, le mise una mano sulla spalla e stettero ancora così, fermi, finché il fragore delle ruote non li svegliò. Il battello accostava.]→</p>

t. e.	<p>→ Sulla passerella, tra la piccola folla, si fece strada il padre. Non li aveva veduti, e mentre li cercava collo sguardo nella luce dei lampioni, apparve stanco, la pelle già schiarita dal sole dell'unica settimana che aveva passato con loro. Poi li ravvisò con un sorriso e appoggiò il mento ispido sulla fronte di Giacomo, che a quel contatto risentì una pena acuta per la sua vita di lavoro che lo teneva lontano dai figli negli anni migliori; prima che lo lasciassero, com'era inevitabile, com'era, anzi, avvenuto.</p> <p>Non pioveva più. Le luci alle finestre brillavano con maggiore intensità. Discesero la curva della darsena. Clara sorrideva, appesa al braccio del padre, strascinando i sandali sul marciapiede, come faceva da bimba. Sorrideva per il padre: anche quell'affetto, la tenera congiura, li univa.</p> <p>Udí la propria voce rinfrancarsi, mentre diceva che era pronto per gli esami, che aveva studiato. E mentre passavano accanto alle luci d'una vetrina, vide gli occhi del padre fissarlo con tenerezza, come se tutto fosse chiaro, per lui, dove loro avevano temuto l'oscurità, e gli anni li attendessero, uno dopo l'altro, come le onde che sbattevano sulla riva: con lo stesso ritmo incorreggibile.</p> <p>S'animavano delle voci, dietro le loro spalle. Nel buio, il battello sfilò come una grande, fosforescente lucciola, mentre l'acqua tremava di riflessi. Poi curvò lentamente verso Varenna.</p>
A	<p>→ Sulla passerella, tra la gente, si fece strada il padre. Non li aveva ancora veduti e nella luce dei lampioni gli appariva stanco, la pelle schiarita già del sole di quelle brevi giornate che aveva passato con loro. Poi con un sorriso li ravvisò: <provò> [gli appoggiò] sul[la] <volto la sua pelle> [fronte il mento] ispida di barba [,] e [Giacomo] provò [all'improvviso] pena per lui, per la sua silenziosa vita di lavoro <, > che lo condannava lontano dai figli negli anni migliori, prima che lo lasciassero, com'era inevitabile.</p> <p>Non pioveva più. Le luci s'accendevano alle finestre. Discesero la curva della darsena. <Davanti alla vetrina di un negozio, s'accorse che> Clara sorrideva, appesa al braccio del padre come una bimba, strascinando un poco <le gambe.> [i piedi sul marciapiede.] Sorrideva per <lui> [il padre: anche quell'affetto li univa.] Giacomo <disse che lui> [sentì la sua voce, nel silenzio, dire che] era pronto a sostenere gli esami: aveva studiato molto, in quei giorni. E allora vide gli occhi del padre, mentre passavano <sotto un lampione> [davanti alle luci d'una vetrina], <che lo> fissa<vano>[rlo] con tenerezza, come se tutto fosse ancora chiaro, a lui, dove loro avevano visto oscurità, e gli anni li attendessero, uno dopo l'altro, come le onde che sbattevano sulla riva, mentre s'animavan delle voci, dietro le loro spalle.</p> <p>Nel buio, il battello sfilò come una grande, fosforescente lucciola, mentre l'acqua tremava di riflessi. Poi curvò lentamente verso Varenna.</p>

B	<p>→ Sulla passerella, tra la gente, si fece strada il padre. Non li aveva ancora veduti e nella luce dei lampioni gli apparve stanco, la pelle schiarita già dal sole di quelle brevi giornate che aveva passato con loro. Poi con un sorriso li ravvisò, <gli> appoggiò <sulla fronte> il mento ispido di barba [sulla fronte] <,> <e> [di] Giacomo [che] provò all'improvviso pena per lui, per la sua silenziosa vita di lavoro che lo condannava lontano dai figli negli anni migliori, prima che lo lasciassero, com'era inevitabile.</p> <p>Non pioveva più. Le luci s'accendevano alle finestre. Discesero la curva della darsena. Clara sorrideva, appesa al braccio del padre come una bimba, strascinando un poco i piedi sul marciapiedi. Sorrideva per il padre: anche quell'affetto li univa. Giacomo sentì la sua voce, nel silenzio; diceva che era pronto a sostenere gli esami: aveva studiato molto, in quei giorni. E allora vide gli occhi del padre, mentre passavano davanti alle luci d'una vetrina fissarlo [,] con tenerezza, come se tutto fosse ancora chiaro, a lui, dove loro avevano [invece] visto oscurità, e gli anni li attendessero, uno dopo l'altro, come le onde che sbattevano sulla riva <, mentre> [,] <s>[S]animavan delle voci, dietro le loro spalle.</p> <p>Nel buio, il battello sfilò come una grande, fosforescente lucciola, mentre l'acqua tremava di riflessi. Poi curvò lentamente verso Varenna.</p>
---	--

4. *Le bozze di Giovinezza di Andrea*

Sono conservate (Carte professionali / Attività letteraria / Giovinezza di Andrea / Bozze originali corrette, fasc. 18) le bozze in colonna del romanzo. Queste carte presentano fitte correzioni autografe a matita; in alcuni punti, inoltre, l'autore ha affiancato al testo delle bozze un riferimento numerico, e ha riportato la relativa correzione (si tratta di porzioni anche ampie di testo) su una serie di fogli dattiloscritti, allegati alle bozze. Di tali carte dattiloscritte sono riconoscibili, mescolate, almeno due redazioni: la prima (A) è in parte dattiloscritta e in parte manoscritta, con una fitta serie di correzioni; la seconda (B: posteriore, che riporta la versione finale del testo corretto) è conservata in archivio in copia da carta carbone: verosimilmente, l'originale deve essere stato consegnato da Vigevani alla casa editrice. Occorre inoltre segnalare che, anche su queste bozze, sono riconoscibili altre indicazioni manoscritte di Aldo Borlenghi: si tratta di indicazioni anche sostanziali, quali la segnalazione di parti del testo da sopprimere o riscrivere. Vigevani, come dimostrano le sue correzioni autografe e le più ampie riscritture effettuate sulle carte allegate, accetta quasi sempre questi suggerimenti, trasformando di conseguenza il testo.

Tabella 1

Testo dell'edizione (t. e.), pp. 7-8; testo delle bozze (t. b.), carta 1; A e B. Con } } si segnalano i riferimenti numerici inseriti da Vigevani.

t. e.	<p>All'inizio con l'idea di completare la sua educazione, poi per abitudine, ha viaggiato assiduamente l'Europa. Gliene tornano immagini che s'accompagnano a un senso di sazietà: musei, giardini e alberghi allineati in un labirinto. Aveva poi tentato di procurarsi un'occupazione ma senza successo. Dopo la prima settimana di entusiasmo, un mattino s'alzava troppo tardi o dimenticava un appuntamento, perdeva delle carte: quasi per una disdetta che non smentiva, dei granelli che s'insinuassero nell'ingranaggio di ogni nuova impresa. Non gli era così riuscito di entrare nel mondo reale, ancorché lo avesse sempre desiderato, con un segreto terrore dopo le ripetute delusioni, e quella separazione fosse all'origine della sua inquietudine. Non s'era mai innamorato.</p> <p>Non aveva nemmeno trovato un ambiente, una città, dove legare per un lungo periodo di tempo l'inquietudine, il sentimento che unisce i tratti del suo volto in una fisionomia, pigra e sottile.</p>
-------	--

t. b.	<p>All'inizio con l'idea di completare la sua educazione, poi per l'abitudine, ha viaggiato l'Europa assiduamente. <Gliene> [Alla fine gliene] rimane [un senso di sazietà] l'immagine di un labirinto d'alberghi, di musei e giardini <:,>[,] di stazioni <,>[:] <che portano un nome che è solo suono e lungo le quali è passato raccogliendo luci e ore diverse su piazzali incrostati di fuliggine, prospicienti quantieri che gli offrivano un quadro di vita miserabile: materassi sporti alle finestre, donne infelici sonnacchiose, uomini che si radevano curvi su un frammento di specchio. Lo svolgersi di quelle esistenze innumerevoli gli pareva inverosimile, faticoso quanto la propria.</p> <p>Né Andrea ha trovato mai } 1 { un luogo dove legare per qualche tempo <1'> [quella sua] inquietudine, il sentimento che unisce i tratti del suo volto in una fisionomia, pigra e sottile.</p>
A	<p>{ 1 { <che s'inseguono> [per abitudine, ha viaggiato assiduamente l'Europa. Gliene rimane un senso di sazietà, confuso nell'immagine di un labirinto d'alberghi, di musei e giardini:] <come stampati> [stampati come] su quei [vivaci] tendaggi di cotone <a colori vivaci,> [,] in cui le figure si ripetono stilizzate <,> [e] uguali da parer senza senso più si stanno a guardare. Aveva anche tentato di <lavorare> [procurarsi un'occupazione], ma senza successo. Dopo la prima settimana di zelo, di entusiasmo, s'alzava un mattino troppo tardi, o dimenticava un appuntamento, perdeva delle carte. <Come> [Quasi] per una disdetta che non si smentiva, dei granelli <di polvere> che <andassero a cadere negli> [si posassero sull'] ingranaggi[o] d'ogni sua impresa, <per farle inceppare>. <Così che> <n>[N]on <gli> [gli] era <mai> [così] riuscito <[mai]> di entrare nel mondo reale, ancorché lo avesse sempre desiderato – con un segreto terrore, dopo <i> [le] ripetute<i>[e] <fallimenti> [delusioni] – <ed anzi> [e] quella separazione fosse all'origine della sua inquietudine. <Tutto rimaneva per lui un poco sfuocato, coperto da un velo che non aveva la forza di strappare.> Non s'era mai innamorato.</p> <p>Non aveva nemmeno trovato</p>
B	<p>{ 1 { per abitudine, ha viaggiato assiduamente l'Europa. Gliene tornano immagini che <gli risvegliano un senso di sazietà> s'accompagnano a un senso di sazietà: musei, giardini e alberghi che si ripetono sempre uguali, allineati in un labirinto. Aveva anche tentato di procurarsi un'occupazione, senza successo. Dopo la prima settimana di entusiasmo febbrile, un mattino s'alzava troppo tardi, o dimenticava un appuntamento, perdeva delle carte: quasi per una disdetta che non si smentiva, dei granelli che s'insinuassero nell'ingranaggio di ogni nuova impresa. Non gli era così riuscito di entrare nel mondo reale, ancorché lo avesse sempre desiderato, con un segreto terrore dopo le ripetute delusioni, e quella separazione fosse all'origine della sua inquietudine. Non s'era mai innamorato.</p> <p>Non aveva nemmeno trovato un ambiente, una città, dove legare per un lungo periodo di tempo l'inquietudine, il sentimento che unisce</p>

Tabella 2

T. e., pp. 134-135; t. b., c. 102. In neretto corsivo sono riportate le indicazioni di Borlenghi; con {} si indicano le parti di testo espunte da Vigevani in conseguenza di tali indicazioni.

t. e.	<p>In giardino. Scendo la scalinata e compiuto qualche passo mi volto di scatto. Non riesco a liberarmi da un disagio di cui ritrovo più tardi la causa. La buca è coperta, sopra la ghiaia è rastrellata; non ne resta traccia. Mi riappare nera, fonda, quasi tutto il giardino fosse costruito su di essa e dentro seppellita l'angoscia, gli anni, la breve vita che porta intera il suo nome. →</p>
t. b.	<p>In giardino. Scendo la scalinata e compiuto qualche passo mi volto di scatto. Non riesco a liberarmi da un disagio di cui ritrovo più tardi la causa immediata. La buca è coperta, sopra la ghiaia è rastrellata; non ne resta <nemmeno> traccia. Mi riappare nera, fonda, quasi tutto il giardino fosse costruito su essa e dentro seppellita l'angoscia, gli anni, la breve vita che <ho avuto e> porta intera il suo nome.</p> <p>{Penso che il mio sacrificio, così come si compie, ti renderà <la vita> più chiara <.> <assoluta e profonda>. Camminerai sopra di me come io cammino su questa buca che non è più.</p> <p>(E forse non è così: ti ho sacrificato io al mio destino, a quello di mia madre). ?</p> <p>Dopo aver riletto, annoto: il male sarebbe ch'io tornassi indietro protestando di volerla salvare. Il mio egoismo è così forte che crea ragioni ovunque per avere soddisfazione. } <i>contorto via</i> →</p>
t. e.	<p>→ Il sogno di questa notte: qualcuno batteva alla porta della stanza, ma non riuscivo a levarmi ad aprire.</p>
t. b.	<p>→ Il sogno di questa notte: qualcuno batteva alla porta della stanza, ma non riuscivo <a> [ad] <levarmi> [alzarmi] e ad aprire. {Poi, di colpo, s'è spalancata: ho acceso il lume e <ho veduto> [m'è apparsa] Isabella che continuava a fissarmi come se già mi avesse veduto al buio e non potesse più <levare> [togliere] gli occhi da me. Il suo abito nero splendeva come una corazza.</p> <p>È durato un attimo: quando mi son svegliato per davvero era scomparsa e la porta chiusa. Mi spia, persino nel sonno; vuol leggere nei pensieri il mio dolore. Ma ora so che lo vuole conoscere per amore, e che è triste e irrequieta perché non comprende. Teme, come un tempo, di essere inferiore al suo compito; crede ch'io sia la figura d'una sua colpa e ansiosamente scruta il passato per scoprirla. }</p>

5. Niccolò Gallo e l'edizione 1967 di *Estate al lago*

Nell'archivio dello scrittore (Archivio Vigevani, Carteggi / Niccolò Gallo, fasc. 119) sono conservate le pagine (tagliate da un esemplare, qui indicato come A, della seconda edizione Feltrinelli del 1960)¹ sulle quali sono visibili le correzioni e le annotazioni manoscritte, tutte di Gallo.

Nelle tabelle si pone a confronto A con il testo dell'edizione (t. e.) Feltrinelli 1967: quarta e nuova edizione di *Estate al lago*, in «I Narratori di Feltrinelli», n° 102. Per la rappresentazione delle correzioni di Gallo ci si attiene all'uso consueto dei simboli < > e []. Le altre annotazioni di Gallo sono indicate con { }.

Tabella 1: A, pp. 6-9; t. e., pp. 8-11.

A	Il sangue, o l'idea della morte, e insieme della violenza, che per lui si univano a questa e ad altre impressioni, facilmente gl'istillavano un senso di nausea. Le sue apprensioni sfociavano <spesso> [quasi sempre] in un turbamento fisico: ne rimaneva travolto <u>senza</u> saper<le>[e] coltivar<e>[le] come sentimenti, <o> [né] metterle <in luce> <davanti alla mente> [a fuoco e analizzarle al lume di (o della) ragione]. Si stancava presto di tutto; idee e sensazioni sfuocavano, strette in una nebbia che finiva presto per <ricoprirle> [addensarvisi e ricoprirle]. [...] →
t. e.	Il sangue, o l'idea della morte, e insieme della violenza, che per lui si univano a questa e ad altre impressioni, facilmente gl'istillavano un senso di nausea. Le sue apprensioni sfociavano quasi sempre in un turbamento fisico: ne rimaneva travolto senza sapere coltivarle come sentimenti, né metterle a fuoco e analizzarle al lume della ragione. Si stancava presto di tutto; idee e sensazioni sfuocavano, strette in una nebbia che finiva presto per addensarvisi e ricoprirle. [...] →

¹ L'edizione del 1960 è prodotta attraverso una nuova composizione tipografica rispetto alla prima del 1958; in essa ci si attiene però al testo pubblicato nel 1958.

A	<p>→ In classe cominciava una pena sempre uguale, <u>senza</u> un sorriso o un episodio <u>capaci</u> {cfr. r. 3 alt.} di diradarla per più di un istante. Finte le elementari, che non gli eran[o] state di peso e dove s'era fatto qualche amico perduto entrando alle medie, gli pareva di vivere in prigione, legato al suo banco. Non riusciva a prestare attenzione alle lezioni. Il tempo non voleva passare e, quando si svegliava dal torpore, non era più capace di seguire l'insegnante. Se non veniva interrogato – in quel caso la classe rompeva in una risata generale per le sue risposte che sembravano cadere dalle nuvole – tornava a lasciarsi sommergere da sogni tristi: nemmeno sogni, in realtà, quanto ripetizioni di pensieri <u>senz'uscita</u>, d'immagini sulle quali sempre si specchiava il grigiore del cielo che incombeva nel cortile disalberato oltre la vetrata. {Ho sottolineato in rosso i “senza”}</p>
t. e.	<p>→ In classe cominciava una pena sempre uguale, che un sorriso o uno scherzo non sapevano diradare per più di un istante. Finte le elementari, che non gli erano state di peso e dove s'era fatto qualche amico perduto entrando alle medie, gli pareva di vivere in prigione, legato al suo banco. Non riusciva a prestare attenzione alle lezioni. Il tempo non voleva passare e, quando si svegliava dal torpore, non era più capace di seguire l'insegnante. Se non veniva interrogato – in quel caso la classe rompeva in una risata generale per le sue risposte che sembravano cadere dalle nuvole – tornava a lasciarsi sommergere da sogni tristi: nemmeno sogni, in realtà, quanto ripetizioni di pensieri senz'uscita, d'immagini sulle quali sempre si specchiava il grigiore del cielo che incombeva nel cortile disalberato oltre la vetrata.</p>

L'annotazione «Ho sottolineato ... “senza”» compare alla p. 9, in chiusura del capitolo, dove ricorre tale correzione.

Tabella 2: A, p. 18; t. e., p. 20.

A	<p>Scesero dal battello alla pensilina dell'imbarcadero e salirono su una corrozzella; la tendina di cotone bianco sventolava sopra la testa di Clara e della madre sedute sul fondo. Dalle cancellate si [intra]vedevano i giardini del lungolago, macchiati {trapunti?} dai colori delicati delle aiuole fiorite, folti d'alberi esotici, di piante <annose> [centenarie] che sporgevano i rami sulla strada. <a>[A]bbandonarono [il lungolago] per infilare un viottolo sparso di ghiaia rossiccia che scricchiolava sotto le ruote, {aggiungerei qualcosa, per dare più il senso del tempo e giustificare “alla fine”. Oppure intendendo “alla fine del viottolo”: “...sotto le ruote, alla fine del quale s'arrestarono...”} e s'arrestarono alla fine davanti a un cancello aperto. La villa, in fondo al viale, gli sembrò grande, mentre saliva a prenderne possesso: due piani sopra l'atrio, la sala [,] <e una> [la] veranda. I servizi eran[o] <ri>uniti alla casetta del custode che interrompeva il muro di cinta dalla parte del paese, con un tetto appuntito, incorniciato da una ghiera di legno traforato.</p>
---	--

t. e.	<p>Scesero dal battello alla pensilina dell'imbarcadero e salirono su una carrozzella; la tendina di cotone bianco sventolava sopra la testa di Clara e della madre sedute sul fondo. Dalle cancellate si intravedevano i giardini del lungolago, trapunti dai colori delicati delle aiuole fiorite, folti d'alberi esotici, di piante centenarie che sporgevano i rami sulla strada. Abbandonarono il lungolago per infilare un viottolo sparso di ghiaia rossiccia che scricchiolava sotto le ruote. Quel rumore pareva staccare con maggiore freschezza le immagini che gli si offrivano: facciate seminascode dal verde, cespugli, ritagli di prato. Alla fine s'arrestarono davanti a un cancello aperto. La villa, in fondo al viale, gli sembrò grande, mentre saliva a prenderne possesso: due piani sopra l'atrio, la sala, la veranda. I servizi erano uniti alla casetta del custode che interrompeva il muro di cinta dalla parte del paese, con un tetto appuntito, incorniciato da una ghiera di legno traforato.</p>
-------	---

Tabella 3: A, pp. 42-43; t. e., pp. 47-48.

A	<p>Parole così fragili che gli avevano fatto l'effetto che lei le avesse pensate più che dette. Non capiva perché era tornato bambino quando per un lungo momento era stata lei a soffrire sotto il suo braccio, e le sue labbra avevan perduto il sorriso. {È una pagina tempestata di "era". Ah il divino imperfetto!}. Eppure era {x} anche contento che lei glielo avesse detto, perché gli toglieva la responsabilità di quanto era successo, che lo impauriva. <Era> {x} <c>[C]ome se avesse svegliato in lei qualcosa di selvaggio e di crudo. Era {x} andato troppo avanti per quello che sapeva.</p> <p>S'era {x} alzata dal letto e aveva coperto le spalle con una vestaglia.</p> <p>"Vedi, ti voglio dire una cosa: sono fidanzata."→</p>
t. e.	<p>Parole così fragili che gli avevano fatto l'effetto che lei le avesse pensate più che dette. Non capiva perché tornava ora un bambino quando per un lungo momento era stata lei a soffrire sotto il suo braccio, e le sue labbra avevano perduto il sorriso. Eppure provava anche piacere che lei gli avesse dato del bambino, perché gli toglieva la responsabilità di quanto era successo, che lo impauriva. Come se avesse svegliato in lei qualcosa di selvaggio e di crudo. Era andato troppo avanti per quello che sapeva.</p> <p>S'alzò dal letto e si coprì le spalle con una vestaglia.</p> <p>"Vedi, ti voglio dire una cosa: sono fidanzata."→</p>

A	<p>→ Gli sembrò che si stringesse nella stoffa leggera, a quel pensiero, come se avesse provato un brivido. Forse ⟨era⟩ {x} il fresco, che entrava dalla finestra spalancata. Si era {x} levato un vento che scrollava le cime degli alberi.</p> <p>⟨Era⟩ {x} ⟨s⟩[S]eduto sempre sulla sponda del letto [,] ⟨e⟩ la fissava. Aveva detto ch'era {x} un bambino eppure si sentiva maturo, aveva compiuto un salto avanti all'improvviso: così da giudicare, senza rendersi conto del perché, lei e la sua storia come banali, di un ordine diverso da quello in cui posava la ricchezza del suo corpo che lo aveva attirato con tanta forza, ma come qualcosa di misterioso. ⟨Ed⟩ ⟨o⟩[O]ra le sue parole parevano velarla, sbiadire la sua bellezza. Nell'accento dialettale più aperto, così sincere, rimanevano a un tratto senza eco.</p>
t. e.	<p>→ Gli sembrò che si stringesse nella stoffa leggera, a quel pensiero, come se la facesse rabbrivire. Forse il fresco, che entrava dalla finestra spalancata. Si era levato un vento che scrollava le cime degli alberi.</p> <p>Seduto sempre sulla sponda del letto, la fissava. Aveva detto ch'era un bambino eppure si sentiva maturo, aveva compiuto un salto avanti: così da giudicare, senza rendersi conto del perché, lei e la sua storia come banali, di un ordine diverso da quello in cui posava la ricchezza del suo corpo che lo aveva attirato con tanta forza, ma come qualcosa di misterioso. Ora le sue parole parevano velarla, sbiadire la sua bellezza. Nell'accento dialettale più aperto, così sincere, rimanevano a un tratto senza eco.</p>

A proposito dell'annotazione «È una pagina tempestata ... il divino imperfetto!», si osserva che a margine, Gallo segnala con una croce tutti gli 'era'.

Tabella 4: A, p. 50; t. e., p. 55.

A	<p>Mario lo attendeva nel ripostiglio sotto il terrazzo. L'impiantito era sparso di pezzi di compensato, di trucioli, di sottili seghe da traforo. Appena ricevuto il modello di carta, avevan[o] cominciato a costruire due cutters uguali. Lasciava che il cugino dirigesse il lavoro. A Giacomo piaceva ritrovare accanto a sé la sua faccia rotonda e seria, di adolescente senz'inquietudine, cogli occhi calmi e celesti. Pensava a quanto era diverso anche da Bono, che avrebbe sorriso di fronte al gioco che voleva [un']attenzione meticolosa e troppo tempo prima di mostrare un risultato; avrebbe subito preso a calpestare tutto in una danza selvaggia, la testa cinta di un trofeo di piume di gallina. Non aveva rispetto di nulla: svelleva interi rami dalle piante quando sarebbe bastato staccare i frutti, e [in quei momenti] gli brillavano ⟨allora⟩ gli occhi di una gioia che a Giacomo pareva feroce. {Lo direi meglio: così ha un che di melodrammatico (sarà il ricordo del "mio padre, qual gioia feroce...", <u>Rigoletto</u>, atto terzo).}</p>
---	--

t. e.	<p>Mario lo attendeva nel ripostiglio sotto il terrazzo. L'impiantito era sparso di pezzi di compensato, di trucioli, di sottili seghe da traforo. Appena ricevuto il modello di carta, avevano cominciato a costruire due cutter. Lasciava che il cugino dirigesse il lavoro. A Giacomo piaceva ritrovare accanto a sé la sua faccia di adolescente senz'inquietudini, rotonda e seria, con gli occhi calmi, celesti. Pensava a quanto era diverso anche da Bono, che avrebbe sorriso di fronte al gioco che voleva un'attenzione meticolosa e troppo tempo prima di mostrare un risultato; avrebbe subito preso a calpestare tutto in una danza selvaggia, la testa cinta da un trofeo di piume di gallina. Non aveva rispetto di nulla: svelleva interi rami dalle piante quando sarebbe bastato staccare i frutti, e in quei momenti gli brillavano gli occhi di una gioia che a Giacomo pareva belluina.</p>
-------	---

Gallo osserva anche altrove che il tono di Vigevani risulta troppo «melodrammatico», in A, p. 93.

Tabella 5: A, p. 53; t. e., p. 58.

A	<p>Come entrava tra le ombre del giardino <u>sentiva</u> {non starebbe meglio un verbo figurato? Per es. "Lo stringeva". Anche per evitare la rima con "arrossiva".} con più forza la malinconia che lo aveva colto <u>alla</u> {sulla} spiaggia a udire le grida allegre dei grandi che si tuffavano dal trampolino. Era un'estate diversa da quella immaginata, senza gioia se non nella serenità delle ore <u>che</u> {in cui} lavorava alla barca. I giorni calavano <u>sopra il</u> {Direi "sul". Di "sopra" ce n'è diversi: p. 52, r. 8 alt.; r. 2; p. 51 r. 15 alt. ecc.} suo animo scialbi, senza nemmeno l'esaltazione delle prime settimane, e s'accorciavano: dopo cena era già notte. Rimaneva in casa lui [,] solo: Clara, Stefano, anche la madre, (erano spesso) [spesso erano] fuori. Usciva qualche volta per comperarsi un gelato e si mescolava alla folla che sostava sotto i lampioni della riva. Portava i suoi calzoni corti tra la gente senza vergogna, piuttosto come un castigo [,] per aver(e) cercato d'abbreviare gli anni.</p>
t. e.	<p>Come entrava tra le ombre del giardino lo stringeva con più forza la malinconia che lo aveva colto sulla spiaggia a udire le grida allegre dei grandi che si tuffavano dal trampolino. Era un'estate diversa da quella immaginata, senza gioia se non nella serenità delle ore in cui lavorava alla barca. I giorni calavano sul suo animo scialbi, senza nemmeno l'esaltazione delle prime settimane, e s'accorciavano: dopo cena era già notte. Rimaneva in casa lui, solo: Clara, Stefano, anche la madre, spesso erano fuori. Usciva qualche volta per comperarsi un gelato e si mescolava alla folla che sostava sotto i lampioni della riva. Portava i suoi calzoni corti tra la gente senza vergogna, piuttosto come un castigo, per aver cercato d'abbreviare gli anni.</p>

Tabella 6: A, p. 67; t. e., p. 73.

A	<p>Mise la barca nella darsena. Andava di malavoglia, beccheggiando; poi s'allontanò sopra un filo di corrente e dovette inseguirla, immergendo le gambe. L'acqua era fredda: riprese la barca e la posò sulla spiaggia. Arrivarono i primi bagnanti; un motoscafo uscì: fu <u>come se</u> {potresti darlo in 'diretta': "uscì: col ronzio del motore ricominciava il tempo..."} col ronzio del motore ricominciasse il tempo, quel mattino, e l'attesa. Non sapeva star fermo.</p>
t. e.	<p>Mise la barca nella darsena. Andava di malavoglia, beccheggiando; poi s'allontanò sopra un filo di corrente e dovette inseguirla, immergendo le gambe. L'acqua era fredda: riprese la barca e la posò sulla spiaggia. Arrivarono i primi bagnanti; un motoscafo uscì: fu come se col ronzio del motore ricominciasse il tempo, quel mattino, e l'attesa. Non sapeva star fermo.</p>

Tabella 7: A, p. 103; t. e., p. 114.

A	<p>Sui tetti rossi, lucenti, il cielo stillava una guazza che faceva tremolare le cose, incerte nell'attesa del sole o d'uno scroscio. Dal canto del viottolo non si scorgeva il lago ma un velo di nebbia; si distingueva la linea dell'acqua da cui si alzavano gli uccelli, neri, che volavano stridendo. Passavano automobili straniere dirette alla frontiera, coi bagagli sul tetto, schizzando <u>un'onda</u> {È giusta l'immagine? "Schizzare" comporta "un'onda"?} di fango biondo: il colore di quella stagione, che scadeva dall'oro degli acini d'uva, gonfi, al giallo di creta della polvere intrisa di pioggia.</p>
t. e.	<p>Sui tetti rossi, lucenti, il cielo stillava una guazza che faceva tremolare le cose, incerte nell'attesa del sole o d'uno scroscio. Dal canto del viottolo non si scorgeva il lago ma un velo di nebbia; si distingueva la linea dell'acqua da cui si alzavano gli uccelli, neri, che volavano stridendo. Passavano automobili straniere dirette alla frontiera, coi bagagli sul tetto, schizzando frange di fango biondo: il colore di quella stagione, che scadeva dall'oro degli acini d'uva, gonfi, al giallo di creta della polvere intrisa di pioggia.</p>

Tabella 8: A, pp. 123-124; t. e., p. 135.

A	<p>Non pioveva piú. Le luci alle finestre brillavano con maggiore intensità. Discesero la curva della dàrsena. Clara sorrideva, appesa al braccio del padre, strascinando i sandali sul marciapiede, come faceva da bimba. Sorrideva per il padre: anche quell'affetto, la tenera congiura, li univa.</p> <p>Udí la propria voce rinfrancarsi, <mentre diceva> [nel dire] che era pronto per gli esami, che aveva studiato. E <mentre> [quando] passa<vano>[rono] accanto alle luci d'una vetrina, vide gli occhi del padre fissarlo con tenerezza, come se tutto fosse chiaro, per lui, dove loro avevano temuto l'oscurità, e gli anni li attendessero, uno dopo l'altro, come le onde che sbattevano sulla riva: con lo stesso ritmo incorreggibile.</p> <p>S'animavano <delle> [altre] voci, dietro le loro spalle. Nel buio, il battello sfilò come una grande, fosforescente lucciola, mentre l'acqua tremava di riflessi. Poi curvò lentamente verso Varenna.</p>
t. e.	<p>Non pioveva piú. Le luci alle finestre brillavano con maggiore intensità. Discesero la curva della dàrsena. Clara sorrideva, appesa al braccio del padre, strascinando i sandali sul marciapiede, come faceva da bimba. Sorrideva per il padre: anche quell'affetto, la tenera congiura, li univa.</p> <p>Udí la propria voce rinfrancarsi, nel dire che era pronto per gli esami, che aveva studiato. E quando passarono accanto alle luci d'una vetrina, vide gli occhi del padre fissarlo con tenerezza, come se tutto fosse chiaro, per lui, dove loro avevano temuto l'oscurità, e gli anni li attendessero, uno dopo l'altro, come le onde che sbattevano sulla riva: con lo stesso ritmo incorreggibile.</p> <p>S'animavano altre voci, dietro le loro spalle. Nel buio, il battello sfilò come una grande, fosforescente lucciola, mentre l'acqua tremava di riflessi. Poi curvò lentamente verso Varenna.</p>

6. *L'incipit di Un certo Ramondès e l'espedito dei «Mémoires»*

Si trascrivono gli incipit di tre redazioni del testo del romanzo, conservate nell'Archivio Vigevani (si indicherà per ciascuna la ragione della scelta). È visibile l'evoluzione dall'organizzazione della narrazione sulla base dell'espedito dei «Mémoires», all'eliminazione di tale elemento e infine all'approdo a una forma più diretta di narrazione della storia.

A. Redazione dattiloscritta intitolata: «Alberto Vigevani / *La fagiana arresa*». È la prima, tra quelle conservate nell'Archivio Vigevani (Carte professionali / Materiale preparatorio / *La fagiana arresa*, fasc. 7). Il testo è citato dalle carte numerate 1 e 2.

Nel riporre l'occhio a queste pagine ove si riassume un libro pubblicato di questi giorni a Parigi da un editore, laico, la cui piccola bottega appare sequestrata tra i bondieusards attorno a San Sulpizio, il dubbio insiste se una traduzione integrale, anche con il taglio deciso della seconda parte, non s'adatterebbe meglio allo scopo documentario, della libera e sommaria trascrizione che si presenta. L'autore rivela in copertina soltanto il cognome, Nuñez; il titolo è il più vago, Mémoires. Eppure una ragione d'interesse non manca: la prima parte è dedicata all'avventura del Nuñez, che ebbe per teatro la Milano dei primi mesi del '40, alla vigilia dell'entrata in guerra.

Il volume s'inaugura con una fotografia dai contorni sbiaditi, in cui l'autore appar seduto su una poltroncina di vimini, davanti ad uno sfondo di rocce e piante nane. Vestito di nero – giacca a due petti, calzoni a bandiera e una camicia dal collo aperto – sfoglia un libro sulle ginocchia accavallate. Gli occhi però fissano il lettore, in un sorriso che è trasmesso in trascurabile misura alle grosse labbra, l'inferiore cadente sebbene, si direbbe, trattenuto da una preoccupazione abituale. A parte la comunicativa ambiguità del sorriso, un volto sfuggente anche se i tratti son tutti marcati: capelli folti, guance e collo tumefatti, un naso massiccio che equilibra le orecchie elefantine. Se il personaggio s'alzasse dalla poltroncina, ci si sorprende a immaginare, lo farebbe con repugnanza, come non ne valesse la pena in alcun caso, bilanciando in una fittizia elasticità il corpaccio sui polsi puntellati ai braccioli.

L'idea che di rado ne valesse, insomma che il Nuñez non abbia trovato ragioni irrevocabili non soltanto a un po' di moto, c'insegue insieme al sorriso per buona parte del libro, la cui lettura non va esente da un certo qual sospetto e come da un filo d'irritazione. Anche perché l'autore volentieri divaga, e proprio quando la materia comincia a scottare. La sfiora da voyeur; troppo presto ci si accorge che non è la materia, o di rado, a attrarre il suo interesse, ma la propria persona – questa

figura ineffabile da attore dal cinema al tempo d'Arletty – la curiosità di rivedersi in atteggiamenti inattesi o in climi insoliti, quasi un tentativo d'attribuire a se stesso, a contatto con cose e avvenimenti reali, una solidità di cui per abitudine dubita.

B. Redazione dattiloscritta (copia da carta carbone) intitolata: «Alberto Vigevani / *Sotie Ambrosienne 1940*»; è visibile una dedica: «a Ruggero Zangrandi / a Pierre Jean Jouve». Conservata in: Archivio Vigevani, Carte professionali / Materiale preparatorio / *Sotie Ambrosienne 1940*, fasc. 6. Su queste carte sono visibili le correzioni attribuite a Giuliano Innamorati (che si riproducono qui in neretto). Questa stesura corrisponde dunque a quella data dall'autore in lettura; Vigevani avrebbe ritenuto questo testo sufficientemente elaborato e stabile da deciderne questa prima forma di diffusione. Si cita dalle carte numerate 1 e 2.

Nel riporre l'occhio a queste pagine ove si riassume un libro pubblicato di questi giorni a Parigi da un editore laico la cui piccola bottega appare sequestrata tra i bondieusards attorno a San Sulpizio, il dubbio insiste se una traduzione integrale non s'adatterebbe meglio allo scopo della sommaria trascrizione che si presenta. L'autore rivela in copertina soltanto il cognome, Fernandes; il titolo è il più vago **⟨che si possa immaginare⟩**, Mémoires. Eppure una ragione d'interesse, quella che ci ha spinto a occuparcene, non manca: la prima parte è dedicata alla singolare avventura del Fernandes, che ebbe per teatro la Milano dei primi mesi del '40, alla vigilia dell'entrata in guerra.

Il volume s'inaugura con una fotografia dai contorni sbiaditi nella quale s'ammira il Fernandes seduto in un giardino, su una poltroncina di vimini, con dietro uno sfondo di finte rocce, abbellito da piante nane. Il Fernandes, vestito di scuro, giacca a due petti, calzoni alla Krusciov, e una camicia bianca dal colletto a punte eccessivamente lunghe, trattiene con la mano destra un libro aperto, appoggiato sulle ginocchia. Ma gli occhi fissano il lettore con un **⟨lieve⟩** sorriso che si trasmette in misura trascurabile alle grosse labbra: l'inferiore, sebbene trattenuto, decisamente cascante. A parte la comunicativa ambiguità del sorriso, un volto sfuggente, dai capelli lisciati, neri, guance e collo un niente tumefatti, naso massiccio e gibboso. L'insieme richiama imperiosamente la figura di un attore del cinema francese al tempo d'Arletty, imponente nella parte di direttore di sala da gioco o cabaret, sfruttatore di donne non del genere violento: il malfido, orientalizzante caid dei film *série noire*. Si aggiungano **⟨inoltre⟩** le orecchie, elefantine. A guardar bene la fotografia, ci si sorprende a pensare che se un tale personaggio s'alzasse dalla poltroncina, lo farebbe con repugnanza, con un'evidente fatica e una fittizia

elasticità, bilanciando il corpo sugli avambracci puntati ai braccioli. Ci vorrebbe quanto meno una pistola alla nuca, per fargli credere che ne valga la pena.

L'idea che di rado ne valesse, insomma che il Fernandes non abbia trovato ragioni autentiche non soltanto a un po' di moto, c'insegue insieme al sorriso per buona parte del libro, incorniciando la lettura di un costante sospetto e di un filo d'irritazione. Anche perché il nostro memorialista s'abbandona volentieri a divagazioni proprio quando la materia incomincia a scottare. La sfiora da voyeur; e ci si accorge presto che non è la materia, a attirare il suo interesse, ma la propria persona – l'ineffabile figura che la fotografia condensa – la curiosità di rivedere se stesso in atteggiamenti inaspettati, in climi imprevisi, quasi per un tentativo di riconoscersi, a contatto con cose reali, una solidità abitualmente messa in dubbio.

C. Redazione dattiloscritta intitolata: «*Ramondes-Ramondez 1940*» (Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Un certo Ramondès / "Ramondes-Ramondez 1940", fasc. 45). È la copia dattiloscritta inviata in tipografia per la composizione del testo dell'edizione (sono visibili, sulla carta 1, il timbro «Giangiacomo Feltrinelli editore / Ufficio tecnico» e annotazioni di dati tipografici). Le carte recano correzioni autografe (si osservano, in alcuni punti, indicazioni a margine di Aldo Borlenghi, in base alle quali l'autore interviene sul testo).

⟨L'avventura ebbe inizio a Parigi. Era⟩ ⟨l⟩⟨L⟩a primavera del '40. Mancavano pochi mesi alla nostra entrata in guerra. Un giorno di marzo ⟨,⟩ un certo Ra⟨i⟩mondes partì dalla Gare de Lyon per raggiungere via Svizzera Milano. Passeggiava sulla banchina, avendo collocato nello scompartimento la valigia a soffiato d'un aspetto e d'⟨'⟩⟨i⟩ un'ampiezza che ⟨lo inducevano a⟩ rammenta⟨re⟩⟨v⟩ano tempi migliori. Regalo dello zio che l'⟨'⟩⟨o⟩ aveva chiamato da Tunisi, [sua] città natale, affinché compisse a Parigi gli studi universitari, abbandonati ⟨purtroppo⟩ prima di strappare un diploma. ⟨Lo⟩ ⟨stesso Raimondes⟩ [Raimondes stesso] tendeva a assomigliare alla valigia: tarchiato, quasi grasso, con una faccia che pareva gonfiarsi per esprimere un naso troppo carnoso che gli tendeva la pelle tra le orecchie ⟨,⟩ sporgenti. I suoi calzoni ⟨,⟩ larghi ⟨,⟩ ⟨come vele⟩ raccoglievano ⟨una⟩ brezzolina che soffiava sotto la campata di ghisa e di vetro in fondo alla quale, davanti ai lavabos de première classe, si trovava il chiosco. I quotidiani, a causa della censura, mancavano. Lo sguardo d'⟨el nostro uomo⟩ [i Ramondes] fu attratto da un numero della Nouvelle Revue Française coperto di ful⟨l⟩iggine.

7. Le bozze di Un certo Ramondès e le postille al testo dell'edizione

Le bozze

Sono conservate (in Archivio Vigevani, Carte professionali / Attività letteraria / Un certo Ramondès / Bozze di stampa [1966], fasc. 46) le bozze del romanzo, provenienti dall'Ufficio tecnico della Giangiacomo Feltrinelli editore. Nel fascicolo sono presenti due bozze: una in colonna (datata 16 marzo 1966 dall'ufficio tecnico), e una impaginata (31 marzo 1966). Quella in colonna presenta correzioni autografe. Sulle bozze impaginate sono visibili correzioni autografe, e indicazioni di Aldo Borlenghi e di Niccolò Gallo (queste ultime sono successive a quelle di Borlenghi, e talvolta si riferiscono a correzioni già poste da lui).

Si riproduce il testo delle bozze impaginate; le correzioni e le annotazioni di Aldo Borlenghi sono evidenziate in neretto tondo; quelle di Niccolò Gallo in neretto corsivo. Il confronto è con il testo dell'edizione.

t. b., p. 7	La primavera del '40. Mancavano pochi mesi alla nostra entrata in guerra. Un giorno di marzo un certo Ramond(e)s [con questa grafia si pronuncia Ramònd, e non è possibile l'equivoco: dovrebbe essere Ramondès con l'accento, come Juarès. Per la z va bene] <i>[è ← così sempre]</i> partì dalla Gare de Lyon per raggiungere <i>[,]</i> via Svizzera <i>[,]</i> Milano.
t. e., p. 7	La primavera del '40. Mancavano pochi mesi alla nostra entrata in guerra. Un giorno di marzo un certo Ramondès partì dalla Gare de Lyon per raggiungere, via Svizzera, Milano.

t. b., p. 10	Trovò la Colonia allogata in un grattacielo-torre, a forma di fascio littorio o meglio di fallo gigantesco. L'intonaco, applicato di fresco, [la rima] [si può scrivere un gigantesco fallo"] conferiva all'ordigno sciabolato dal sole d'agosto un'iridescenza di zucchero.
t. e., p. 10	Trovò la Colonia allogata in un grattacielo-torre, a forma di fascio littorio o meglio di un gigantesco fallo. L'intonaco, applicato di fresco, conferiva all'ordigno sciabolato dal sole d'agosto un'iridescenza di zucchero.

t. b., p. 34	Anzi, lo assalí l'impulso di fermarsi in mezzo alla strada, di prendere la mano del Vivanti nella propria e di alzarla per aria ripetendo, come un ubriaco: “ce couillon d⟨u⟩[e] Ramón, d⟨u⟩[e] Ramondez avec [un] ⟨zète⟩[z] [in fr. non si scrive la pronuncia delle lettere], cete espèce de con et [de] plagiaíre de Ramón.”
t. e., p. 34	Anzi, lo assalí l'impulso di fermarsi in mezzo alla strada, di prendere la mano del Vivanti nella propria e di alzarla per aria ripetendo, come un ubriaco: “ce couillon de Ramón, de Ramondez avec un z, cete espèce de con et de plagiaire de Ramón.”

t. b., p. 175	Lo si immagina, nel <i>flash</i> frontale di cui si è detto, seduto a tradurre il balbettío della memoria nelle rapide annotazioni che abbiamo avuto il privilegio di scorrere a fatica – fitte d'interrogativi, di pentimenti, e che non vedranno la luce a causa del suo noto oblomovismo – [,] seduto dinanzi a una birra all'ultimo tavolino a destra, risalendo il boulevard, sul ⟨C⟩[e]arréfour des Médicis [non c'è a Parigi. (v. anche più avanti)] (italianisant impunito) [...].
t. e., p. 175	Lo si immagina, nel <i>flash</i> frontale di cui si è detto, seduto a tradurre il balbettío della memoria nelle rapide annotazioni che abbiamo avuto il privilegio di scorrere a fatica – fitte d'interrogativi, di pentimenti, e che non vedranno la luce a causa del suo noto oblomovismo –, seduto dinanzi a una birra all'ultimo tavolino a destra, risalendo il boulevard, sul carréfour des Médicis (italianisant impunito) [...].

t. b., p. 216	Persino alle Tre Marie si parla della tua impostura. Aveva chiesto per telefono a Domenico di venire la sera sera a trovarlo, e quello, con un ghigno, rifiutava: ⟨“Saluez-moi Ramón!”⟩ [Dites bonjour à Ramón de ma part!] [così non si può assolutamente vuol dire “Ramón fatemi il saluto”]
t. e., p. 215	Persino alle Tre Marie si parla della tua impostura. Aveva chiesto per telefono a Domenico di venire la sera sera a trovarlo, e quello, con un ghigno, rifiutava: “Dites bonjour à Ramón de ma part!”

t. b., p. 219	S'affacciò; inutile guardar giù; nessuno sarebbe venuto alla serata d'addio. “Un ⟨souffleur⟩ [non si dice] [espion = informatore, non solo “spia”] de l'OVRA,” arrossiva, come se udisse gli amici.
t. e., p. 218	S'affacciò: inutile guardar giù; nessuno sarebbe venuto alla serata d'addio. “Un espion de l'OVRA!” arrossiva, come se udisse gli amici.

Le postille al testo dell'edizione

Il testo qui riprodotto è quello dell'esemplare di *Un certo Ramondès* conservato in: Archivio Vigevani, Edizioni delle opere di Alberto Vigevani / *Un certo Ramondès*, Milano, Feltrinelli, 1966. L'esemplare è postillato dall'autore; nel risguardo di copertina si legge la nota: «luglio 1967 / testo definitivo, pronto per una seconda edizione». Si riproduce il testo delle pagine 74-75.

Rimasti a cena insieme, Celestino volle insistere nell'esibizione campanilistica [.] scegliendo una vecchia trattoria dove fargli gustare la tradizionale cazzoeula e una Barbera dell'Oltrepò profumata e rotonda, con un fondo dolce. Anche R. <si sentiva> [era portato], dopo il successo, <portato> a considerazioni filosofiche: la educazione dei confrères, insomma dei borghesi – o di tutti? – propose tra una portata e l'altra, <era> [si rivelava] purtroppo uguale, nella [dolce] [neol]⟨l⟩atinità. L'offensivo prepotere dello Stato, la nullità del singolo che <si lasciava> <piegar> [curva]⟨re⟩[va] ricorrendo a raggiri, a pretesti furbeschi per difendersi, doveva trovar radici [proprio, o] anche [la schiena,] nell'Istituto che avevano appena lasciato. Il carattere si smussava, <s'⟩ indeboliva – <n'⟩[ne] era, confidava, <purtroppo esempio> [esempio purtroppo] egli stesso – ritrovando <troppa facilità, sin dall'imberbe adolescenza,⟩ [sin dall'imberbe adolescenza, troppa facilità] e fast⟨o⟩[osi] [apparati,] irreal⟨e⟩[i] nell'atto in cui avrebbe dovuto consistere invece la sudata garanzia dell'esistenza [.] o almeno della propria virilità. Le scorciatoie, le facilitazioni, [piegano] avviliscono il carattere [.] mentre attorno alle difficoltà <s'⟩ [si] addensa un senso sacrale che arricchisce <la> [il contenuto spirituale della] vita. Il risultato appariva nel diffuso cinismo – raccontò, citando la fonte, la storia del giuramento militare che gli aveva illustrato [il] Sinobaldi. Del resto, aveva aggiunto con un'illuminazione che fece impallidire d'entusiasmo Celestino, “l'ermetismo si giustifica come tentativo di ricostruzione del sacro, quando la parola è falsata da un'eccessiva usura.”

Bibliografia dei testi pubblicati di Alberto Vigevani

Scomposizione del Personaggio, in «Corrente», anno I, n° 6, 15 aprile 1938.

L'estetica del silenzio e Dionisio Amiel, in «Corrente», anno I, n° 7, 30 aprile 1938.

Jean Victor Pellerin, in «Corrente», anno I, n° 9, 31 maggio 1938.

BERTO VANI¹, *Un tentativo*, in «Corrente», anno II, n° 14-15, 31 luglio - 15 agosto 1939.

BERTO VANI, *Kafka e il Surrealismo*, in «Prospettive», anno IV, n° 1, 15 gennaio 1940.

BERTO VANI, *Di una insoddisfatta coscienza*, in «Corrente», anno III, n° 3, 15 febbraio 1940.

BERTO VANI, *Lettera a un cugino lontano*, in «Corrente», anno III, n° 8, 15 maggio 1940.

BERTO VANI, *Sui poemetti di Katherine Mansfield*, in «Prospettive», anno IV, n° 8-9, 15 settembre 1940.

BERTO VANI, *Sogno e poesia*, in «Prospettive», anno IV, n° 11-12, 15 dicembre 1940.

BERTO VANI, *Ricordo per l'Olona*, in *La luna nel corso. Pagine milanesi* raccolte da Luciano Anceschi, Giansiro Ferrata, Giorgio Labò, Ernesto Treccani, Milano, Corrente edizioni, 1941.

BERTO VANI, *Ritorno nell'ombra*, in «Prospettive», anno V, n° 13, 15 gennaio 1941.

BERTO VANI, *La compagna dei sogni*, in «Lettere d'oggi. Rivista mensile di letteratura», anno III, serie III, n° 5-6, giugno - luglio 1941.

BERTO VANI, *Erba d'infanzia* (anticipazione dal romanzo inedito), in «Prospettive», anno VI, n° 28-29, 15 aprile - 15 maggio 1942.

Erba d'infanzia, Firenze, Fratelli Parenti Editori, 1943.

¹ Dove presenti, si indicano in questa bibliografia gli pseudonimi usati da Vigevani nella pubblicazione di alcuni suoi testi.

TULLIO RIGHI, *I compagni di settembre*, Lugano, Ghilda del libro, 1944. Edizione tedesca: ID., *Funf partisanen: Erzählung*, Zurigo, Buchergilde Gutenberg, 1944.

BERTO VANI, *Memoria improbabile*, in «Almanacco letterario della collana di Lugano», 1944.

IL BIBLIOFILO, *L'arte della stampa nella svizzera italiana. La tipografia Agnelli*, in «Corriere del Ticino», 29 gennaio 1944.

Correspondances. Bateaux su la Marne (traduzione, in collaborazione con Pierre Jean Jouve, delle poesie di Eugenio Montale *Corrispondenze e Barche sulla Marna*), in «Lettres», n° 4, 1944. Le due poesie tradotte sono ripubblicate in: Eugenio Montale traduit par Jean Jouve, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1966 (a p. 27 la nota: «*Le Occasioni*: avec la collaboration de Alberto Vigevani»).

BERTO VANI, *Letteraria*, in «Corriere del Ticino», 6 maggio 1944.

BERTO VANI, rubrica «Sestante», in «Libera Stampa» (17 maggio, 25 maggio, 1° giugno, 22 giugno, 13 novembre 1944).

BERTO VANI, *Appunti per un discorso*, in «Libera stampa», 15 giugno 1944.

BERTO VANI, *Scrittori e riviste ad Algeri*, in «Libera Stampa», 6 luglio 1944.

BERTO VANI, *Porte di Francia*, in «Libera Stampa», 27 luglio 1944.

V., *Origine della tipografia nella Svizzera e nel Ticino*, in «Ghilda del libro», bollettino mensile n° 2-3-4, dicembre 1944 - gennaio - febbraio 1945.

Letteratura sovietica, in «Corriere del Ticino», 15 dicembre 1944.

Mario Marioni, in «Almanacco delle Arti 1945» della Collana di Lugano, in occasione della esposizione tenuta nel dicembre 1944 a Lugano, 1945.

BERTO VANI, rubrica «Biblioteca», in «Libera Stampa» (12 gennaio, 9 marzo 1945).

Taccuino Rosso, in «Avanti!», 3-8 maggio 1945. Poi in: «Mercurio», n° 16, a. II, 1945.

Incontri sul Po, in «Avanti!», 17 maggio 1945.

Sapore della pace, in «Avanti!», 21 giugno 1945.

TULLIO RIGHI, *L'Olona di Milano*, in «Corriere del Ticino», 22 giugno 1945.

Frontiera, in «Avanti!», 1° luglio 1945.

La fidanzata. Romanzo, Milano, Mondadori, 1947. Edizioni inglesi: *The fiancée*, Londra, Hamish Amilton, 1948, poi Hamish Amilton, Ace Books, 1948.

Un inverno a Milano, in «Letteratura e arte contemporanea», n° 12, 1951.

Estate al lago, Milano, Feltrinelli, 1958; poi: Feltrinelli, 1960; Feltrinelli, 1960.

Giovinezza di Andrea, Firenze, Sansoni, 1959.

La reputazione, Milano, Feltrinelli, 1961.

Le foglie di San Siro, Milano, Rizzoli, 1962. Edizione polacca: *Liscie z San Siro*, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1962.

Un certo Ramondès, Milano, Feltrinelli, 1966.

Estate al lago, Milano, Feltrinelli, 1967 (testo rivisto dall'autore); poi: Milano, Edizioni grandi lettere, 1974; Milano, Mondadori, 1976; Milano, Rusconi, 1994; Palermo, Sellerio, 2001. Edizione venezuelana: *Verano junto al lago*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1970. Edizione francese: *Un été au bord du lac*, Parigi, Liana Levi, 1989. Edizione tedesca: *Sommer am See. Eine Erzählung*, Friedenauer Presse, 2007. Edizione spagnola: *Verano en el lago*, Barcellona, Minúscola, 2009.

L'invenzione, Firenze, Vallecchi, 1969; poi: Vallecchi, 1970.

Fine delle domeniche, Firenze, Vallecchi, 1973; contiene i racconti: *Fine delle domeniche, Il piccolo della Riri, Lettera al signor Alzheryan*.

La Lucia dei giardini (riduzione del racconto omonimo), in *Racconti italiani*, Selezione del Reader's Digest, 1974.

Il grembiule rosso, Milano, Mondadori, 1975. Edizioni francesi: *Le tablier rouge*, Parigi, Liana Levi, 1991; poi: Parigi, Edition Payot & Rivages, 1994.

Introduzione a CARLO LINATI, Milano d'allora, Milano, Longanesi & C., 1975.

La Lucia dei giardini, in *Campiello 1975. Antologia*, Venezia, 1975.

L'autore si confessa: Alberto Vigevani, in «Epoca», 3 maggio 1975.

Cortese civiltà di lago, in «Cento anni di Como sulle pagine del "Corriere della sera"», inserto di «Corriere della sera», 1976.

La Lucia dei giardini. Tre racconti, Milano, Mondadori, 1977; contiene i racconti: *La Lucia dei giardini, Un'amicizia esemplare, Nostalgia*.

Fata Morgana, Milano, Mondadori, 1978.

Volti, figure e voci d'una scelta di vita, in «La stampa», 13 luglio 1978.

L'invenzione, Milano, Mondadori, 1979 (testo rivisto dall'autore).

Breve memoria concernente una recentissima «voce», in «Nuova Antologia», n° 2129, gennaio - marzo 1979.

Londra, labirinto senza inglesi. Gli unici autentici indigeni sono i pochi londinesi rimasti, in «La stampa», 20 febbraio 1979.

I nababbi (e i segreti) di Londra, in «La stampa», giovedì 1° marzo 1979.

Fine delle domeniche, Milano, Mondadori, 1981; contiene i racconti: *Fine delle domeniche*, *Il piccolo della Riri*, *Lettera al signor Alzheryan* (testo rivisto dall'autore).

Scritti quasi sull'acqua, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1982 (edizione di 300 esemplari numerati fuori commercio. Strenna per gli amici di Paolo Franci 1983); contiene i testi poetici: *Prigioniero consenziente*, *Mi basta*, *Per A.*, *L'altro*, *All'altro capo*, *Cavie e pedine*, *Anche per noi*, *Scritti quasi sull'acqua*, *Dio dei pensieri*, *Il volto*, *Due specchi*, *Quella taciuta*, *Angeli*, *Tra bosco e neve*, *Può capitare*, *Anche le più lievi*.

Memorie di fiumi e di laghi, in «Nuova Antologia», n° 2141, gennaio - marzo 1982, contiene i testi poetici: *I nomi restano*, *Annibale*, *Maggie Peg*.

Tre poesie, in «Nuova Antologia», n° 2145, gennaio - marzo 1983, contiene i testi poetici: *Tempo diverso*, *Quando eri là*, *Il volto*.

La Milano degli anni Venti. Il verziere, delirio di colori e di odori, in «Corriere della sera», 4 dicembre 1983. Prima di una serie pubblicazioni di brani tratti da *All'ombra di mio padre*, Milano, Mondadori, 1984 (20 dicembre 1983, 4 gennaio, 8 febbraio, 1° marzo, 12 aprile, 23 maggio 1984).

La Milano degli anni Venti. La galleria-acquario dai mille incanti, in «Corriere della sera», 20 dicembre 1983.

All'ombra di mio padre, Milano, Mondadori, 1984; poi *All'ombra di mio padre. Infanzia milanese*, a cura di Marco Vigevani, Palermo, Sellerio, 2007 (edizione accresciuta col testo inedito *Milano o la memoria*).

La Milano degli anni Venti. Un tuffo nel sogno in bianco e nero, in «Corriere della sera», 4 gennaio 1984.

La Milano degli anni Venti. A volo per la città sopra una «torpedo», in «Corriere della sera», 8 febbraio 1984.

La Milano degli anni venti. Vecchia via Durini come una sinfonia, in «Corriere della sera», 1° marzo 1984.

La Milano degli anni Venti. Seguendo il fantasma del padre naviglio, in «Corriere della sera», 12 aprile 1984.

La Milano degli anni Venti. Fra le due tribù di piazza Cordusio, in «Corriere della sera», 23 maggio 1984.

Anche le più lievi: poesie 1980-1985, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1985 (edizione di 600 copie numerate); contiene i testi poetici: *Anche le più lievi, Epigrafe, Allora senza sapere, L'altro, Mi basta, Cavie o pedine, All'altro capo, Chissà cosa, Per una giovane donna, Tra bosco e neve, Per A., Se non sai che, Il tempo ci separa e ci unisce, Per sopravvivere, Scritti quasi sull'acqua, Quella taciuta, Angeli, Dio dei pensieri, Il volto, Due specchi, Solaio, Amara siepe, Paese perduto, Può capitare, Qualcosa, Anche per noi, Felice, Bambino, A volte, Di ombra e di luce, Tempo, Amare soltanto, Niente, Forse, Mai riuscito, Parole che un attimo, Il faggio, È vero, Il tempo stringe, Quanto, Non io, Evita dunque di dire, Prigioniero consenziente, Sembri tremare, Quei fiori che basta, Dove, Ha una verità, Fino al traguardo, Per chi a me ignoto, A minime dosi, Assaporare il tramonto che cala, Al Forte di Carrà, Tunnel, Popolo eletto, Mai niente, Ombre, Regina, «Come se niente fosse», Solo per stare, Partita doppia, Nella goccia, Inarrestabile, Dietro quei vetri, Era qualcosa, Di chi la mano, In questa corsia, Ora non gioco, Soli, Perdendomi, Arida meno, Saremo uno.*

Lettera di Alberto Vigevani a Vito Latis, in *Vito Latis*, s. n. t., stampato in occasione della mostra dell'artista alla Galleria San Fedele di Milano, 1985.

Protagonisti visti da vicino. Alla corte di Mattioli, in «il Giornale», 1° maggio 1986.

Protagonisti visti da vicino. Il professor Einaudi, in «il Giornale», 13 maggio 1986.

Voglie di premio. Estate, tempo di riconoscimenti letterari, in «il Giornale», 7 luglio 1986.

Incontri timidi con Gadda, in «il Giornale», 21 luglio 1986.

Un'educazione borghese, Milano, Rusconi, 1987; contiene i racconti: *Il piccolo della Riri, La Lucia dei giardini, Fine delle domeniche, Lettera al signor Alzheryan, L'invenzione, Nostalgia, Un'amicizia esemplare.* Edizione francese: *Une éducation bourgeoise,* Paris, Liana Levi, 1990.

Ritorno, in «Nuova Antologia», n° 2163, luglio - settembre 1987, contiene i testi poetici: *Nel cimitero israelitico di Novellara*, *Dell'Ecclesiaste*, *Potessi*.

Ora è di più. Versi per Annamaria, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1988 (edizione non venale di 175 esemplari numerati); contiene i testi poetici: *All'ora adolescente*, *Supernova*, *Giovanile rito*, *Olona*, *Li assaporavo come*, *Tra bosco e neve*, *Il filo*, *Partita doppia*, *Era qualcosa*, *Perduto per entrambi*, *La tua voce*, *Come sei stonata*, *Il tuo sorriso*, *Per me per te*, *Ora è di più*, *Come quei fiori*, *Ultimo*, *Il tempo ci separa che ci unisce*, *Quanto diverso*, *M'auguro sarà il tuo*.

Piccolo bestiario, Milano, Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1988 (edizione in 50 esemplari fuori commercio con acquaforte originale di Franco Rognoni); contiene i testi poetici: *Trota*, *Salamandra*, *Zanzara*.

Introduzione a GIUSEPPE ORIOLI, Le avventure di un libraio, Milano, Il Polifilo, 1988.

Care vecchie bancarelle, in «Millelibri», marzo 1988.

IL BIBLIOFILO, *Una grammatica per bambini stampata per prima in Italia*, in «Millelibri», giugno 1988.

Ricordo di Aldrovandi: l'amico e il libraio, in «il nostro tempo», 19 giugno 1988.

Il piccolo della Riri, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1989.

La casa perduta, Milano, Rusconi, 1989. Brani del romanzo sono pubblicati in «Gran Milán», novembre 1989 e in «Il Giorno», 24 settembre 1989.

Nomi e incanti di vecchi negozi, Milano, Moronigomma, 1989.

Qualità nelle edizioni limitate e non, in *Premio internazionale Felice Feliciano. La qualità nella produzione del libro. Atti del simposio 1989*, Verona, Edizioni Valdonega, 1989.

Licisco sorrise. Ricordo del «padre dei musei veneti», in «il nostro tempo», 19 marzo 1989.

IL BIBLIOFILO, *Fu uno spagnolo lo stampatore più arrabbiato*, in «Millelibri», aprile 1989.

Cinquanta lire di multa a Thomas Mann, in «Millelibri», luglio 1989.

Ricordo di Licisco Magagnato, in «Nuova Antologia», n° 2171, luglio - settembre 1989.

Il fisico piacere degli scaffali. Einaudi bibliofilo e quasi libraio, in «il Giornale», 23 dicembre 1898.

IL BIBLIOFILO, *Una signora in tipografia e un gentiluomo all'inglese*, in «Millelibri», gennaio 1990.

Il giovane Guttuso, in «il Giornale», 11 gennaio 1990.

Coltelli di seta. A Parigi con Mattioli, in «il Giornale», 20 marzo 1990.

L'età felice dei giardini. Alberto Vigevani a colloquio con personaggi e immagini di una Milano ormai scomparsa, in «il nostro tempo», 25 marzo 1990.

Niccolò Gallo: una presenza, in «Nuova Antologia», n° 2174, aprile - giugno 1990.

IL BIBLIOFILO, *Erasmus impiegato di Aldo Manuzio*, in «Millelibri», giugno 1990.

IL BIBLIOFILO, *Si celebra Bodoni a 250 anni dalla nascita*, in «Millelibri», luglio 1990.

L'estate dei vent'anni. Un ricordo di Remo Cantoni nel 1939, in «il Giornale», 16 luglio 1990.

Quando Gadda e Contini villeggiavano in convento, in «Millelibri», agosto 1990.

Quattro poesie, in «Nuova Antologia», n° 2176, ottobre - dicembre 1990, contiene i testi poetici: *Di Lui*, *Non è la Sua voce*, *Gli dèi*, *Un po' aiutato*.

L'abbandono, Milano, Rusconi, 1991.

Prima le lettere e dopo le cifre. Raffaele Mattioli editore e banchiere, in «il Giornale», 4 marzo 1991.

IL BIBLIOFILO, *Verona, madre di stampatori. Il Premio Feliciano, importante vetrina internazionale*, in «Millelibri», 1991.

Soave fragranza di libri. Il bibliomane Gaetano Volpi, in «il Giornale», 26 agosto 1991.

Primo approccio con Israele, in «Nuova Antologia», n° 2180, ottobre - dicembre 1991.

La bella pagina non serve più. / America perduta, in *Mi hanno detto no*, a cura di Gilberto Finzi e Grazia Livi, Milano, Leonardo, 1992; poi *La mia America castello in aria fatto di libri e film*, in «La gazzetta del Mezzogiorno», aprile 1994.

Finalmente svelato un segreto bancario. In un repertorio i volumi editi dagli istituti di credito, in «Millelibri», febbraio 1992.

La nostra stele, in «Nuova Antologia», n° 2182, aprile - giugno 1992.

Quei cari volti di ogni tempo, in «Il Sole 24 ore», 28 giugno 1992.

La città della memoria. Nei caffè letterari la cultura a tavolino. Sereni e gli altri, un secolo d'incontri, in «la Repubblica», 1° luglio 1992, p. VII Milano.

La città della memoria. Gadda, Bo, Zavattini e una fetta di panettone. Quei caffè letterari della Milano Anni '30, in «la Repubblica», 4 luglio 1992, p. VII Milano.

La città della memoria. Caffè letterari l'aria del tempo, in «la Repubblica», 22 luglio 1992, p. V Milano.

I caffè della memoria. E dopo le macerie la voglia di cultura, in «la Repubblica», 29 luglio 1992, p. V Milano.

Il vulcano Gian Dàuli, in «Millelibri», settembre 1992.

Mattioli, Letizia e gli altri cari amici, in «Il Sole 24 ore», 13 dicembre 1992.

La città della gola/1. A tavola con Gadda. Cent'anni di gourmet milanesi, in «la Repubblica», 30 dicembre 1992, p. VII Milano.

La città della gola/2. Milano, gusto antico. Il rito ambrosiano della buona tavola, in «la Repubblica», 31 dicembre 1992, p. VII Milano.

La breve passeggiata, Milano, Rusconi, 1993. Edizione francese: *Une brève promenade*, Parigi, Arléa, 2002.

L'esistenza. Poesie 1986-1992, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1993 (edizione in 100 copie numerate); contiene i testi poetici (divisi in sezioni): *L'esistenza (Ritaglio, La felicità, Inutile, L'astragalo, Secoli attraversando, Radici, Vedrai, Anche se, Liete per me, I colori del buio, Stanze, Quartina, Che furono, Orto, Nome, Come i figli, Primo volo, Pietà, Inverosimile, Inutile, Gesti, Per sopravvivere, Dove attaccarti, La verità che sai, La tempesta, Incontri, Vittorio, Qualcuno di voi, Nei secoli, Nel corso, La nostra, Ma non dura, Tacendo parole)*, *Incerta religione (Gli dèi, Di Lui, Sette, Nel cimitero israelitico di Novellara, Al posto di un Kaddish, Pulvis et umbra, Escluso, Un po' aiutato)*, *Immagini (Vissuto, Attesa, Versilia, Novizia, Margherita, Casa ligure, Acquarello,*

A una bambina, Mezzeri, Giraglia, La tigre del doganiere, Un altro, Vascello, Foschia, Apuane, Tra Montreux e Vevey, Mentone), Per A. (Olona, Per me per te, Favola, La tua mano, Più chiuso segreto, Ora è di più, Non so se eri per piangere o sorridere, L'amore trascorso, Suite bergamasque, Smemorata, M'auguro sarò il tuo), Città (Barona, Corso Buenos Aires, Mia città adolescente, Stradario, Ultimi riti, Nei metro), Bestiario (Zanzara, Bianconera bastarda, Tortora, Farfalla, Passero, La stessa cosa, Bruco, Non per noi, Uccelli, Scarafaggio).

I colori del buio. Tredici poesie da L'esistenza, in «Almanacco dello specchio», a cura di Marco Forti, Milano, Arnoldo Mondadori editore, n° 14, 1993. Contiene i testi poetici: Uccelli, Secoli attraversando, La felicità, Stanze, I colori del buio, Tacendo parole, Nel cimitero israelitico di Novellara, Pulvis et umbra, Vittorio, Qualcuno di voi, Barona, Bianconera bastarda, La tua mano.

E Roma chiuse le porte della Sinagoga, in «Il Sole 24 ore», 1993.

IL BIBLIOFILO, *Sponsor e "Raccolte" nel Settecento veneziano*, in «Millelibri», gennaio 1993.

La città della gola/3. Abbuffate d'autore. Foscolo e le cronache di Panettopoli, in «la Repubblica», 3-4 gennaio 1993, p. V Milano.

Storia di straordinaria teatralità, in «Il Sole 24 ore», 31 gennaio 1993.

A Firenze, con il principe D'Acquitaine. Ricordo di Landolfi, in «Il Sole 24 ore», febbraio 1993.

La città della memoria. Vitali, l'arte per amore, in «la Repubblica», 28 aprile 1993, p. VII Milano.

Luce fatta sul male oscuro, in «Il Sole 24 ore», 9 maggio 1993.

Ricordo di artista con torchio, in «Il Sole 24 ore», 7 ottobre 1993.

La città della memoria. Le botteghe dei ricordi. Milano: vecchi negozi, nomi e incanti, in «la Repubblica», 11 novembre 1993, p. VII Milano.

La città della memoria. I signori della moda. Camiciai, sarti, guantai, modiste, in «la Repubblica», 18 novembre 1993, p. VII Milano.

La città della memoria. Specchi, ori, velluti. I paradisi dei desideri. E in Rinascenze scenografie d'opera, in «la Repubblica», 1993, p. VII Milano.

Bestiario, Costigliole d'Asti, All'insegna del Lanzello, 1994 (edizione in 50 esemplari, acqueforti originali di Giancarlo Ferraris); contiene i testi poetici: Chissà cosa, Farfalla, Lucertola, Passero, Regina, Mai niente, Tortora, Topo, Ombre, Bruco, Di chi la mano, Ragno, Barboncino, Scarafaggio, Bianconera

bastarda, Cavalletta, Giovane merlo, Vespe, Trota, Salamandra, Non per noi, Uccelli, Pavone, Zanzara, Scritti quasi sull'acqua.

Così in tipografia nasce una rarità, in «La gazzetta del Mezzogiorno», 1994.

Arnoldo Mondadori, un tycoon all'italiana, in «Il Sole 24 ore», 1994.

Il ritorno del Selvaggio, in «Il Sole 24 ore», 1994.

Passeggiate tutte d'Ampezzo, in «Il Sole 24 ore», 1994.

Un milanese in Puglia. Nella città bianca assediata dagli ulivi, in «La gazzetta del Mezzogiorno», 13 gennaio 1994.

Tre a Parigi in cerca di frivolezze. Un gustoso viaggio d'altri tempi, in «La gazzetta del Mezzogiorno», 22 gennaio 1994.

Un milanese in Puglia. Bari affacciata sull'azzurro incantato, in «La gazzetta del Mezzogiorno», 12 febbraio 1994.

Nella Puglia infuocata c'è pace fra gli ulivi. In viaggio con lo scrittore Alberto Vigevani, in «La gazzetta del Mezzogiorno», 12 marzo 1994.

Così in Italia sbocciano i fiori del bene. Il giardinaggio coma arte: un appassionato saggio del filologo tedesco Rudolf Borchardt, in «La gazzetta del Mezzogiorno», 7 aprile 1994.

La città della memoria. Quelle antiche librerie. La lunga storia dei "mercanti di cultura", in «la Repubblica», 13 maggio 1994, p. VII Milano.

La città della memoria. Fronda in libreria. L'opposizione al fascismo con Morandi e Cantoni, in «la Repubblica», 14 maggio 1994, p. VII Milano.

La città della memoria. «Andavamo in libreria». Gli amici di Aldrovandi e della Hoepli, in «la Repubblica», 17 maggio 1994, p. VII Milano.

Parigi, i primi sapori della libertà. In Francia, nel '37. Ricordi d'altri tempi, in «La gazzetta del Mezzogiorno», 19 giugno 1994.

Bestiario, con premessa di Cesare Segre, in «Nuova Antologia», n° 2191, luglio - settembre 1994, contiene i testi poetici: *Lucertola, Topo, Barboncino, Ragno, Cavalletta, Giovane merlo, Vespe, Trota, Salamandra, Pavone, Scritti quasi sull'acqua.*

La città dell'editoria. Quei pionieri del libro. Dal '500 ai manuali Hoepli, in «la Repubblica», 26 ottobre 1994, p. VII Milano.

La città dei libri. I signori dell'editoria. Rizzoli, Mondadori e C. da librai a imprenditori, in «la Repubblica», 28 ottobre 1994, p. VII Milano.

La città dell'editoria. Libri per pochi e libri per tutti. Il boom degli anni '60, in «la Repubblica», 29 ottobre 1994, p. VII Milano.

La città dell'editoria. I cacciatori di testi. Piccoli grandi editori contro il "librificio", in «la Repubblica», 2 novembre 1994, p. VII Milano.

La città della cultura. Ricordi di paesaggio. Cent'anni di Touring in mostra, in «la Repubblica», 4 dicembre 1994, p. VII Milano.

Due nomi per Charlie, Venezia, Marsilio, 1995.

Milano ancora ieri (raccolta di testi di argomento milanese, in parte inediti in parte già pubblicati in volume o periodici), Venezia, Marsilio, 1995.

Raffaele Mattioli e i libri, Milano, Il Polifilo, 1995; edizione stampata «in centosessanta esemplari non venali in occasione del centenario della nascita di Raffaele Mattioli».

Una biblioteca piena di storia, in «Il Sole 24 ore», 22 gennaio 1995.

E Milano si tinse di rosso. Il risveglio della città alla fine del fascismo, in «la Repubblica», 23 aprile 1995, p. III Milano.

Tra le «scole» di Venezia e oltre, in «Il Sole 24 ore», 5 maggio 1996.

Rinascimento dell'arte fatta di carta. Due volumi sull'editoria ai tempi (favolosi) di Aldo Manuzio, in «Il Sole 24 ore», 18 giugno 1995.

E il lettore si scoprì editore, in «Il Sole 24 ore», 2 luglio 1995.

La squattrinata epopea delle riviste letterarie, in «Il Sole 24 ore», 21 luglio 1996.

Brianza di ieri, in «Nuova Antologia», n° 2196, ottobre - dicembre 1995.

Sapori di Brianza fra briganti e bellezze naturali, in «La Provincia», 1° aprile 1996.

Raffaele Mattioli e i libri, in «Nuova Antologia», n° 2198, aprile - giugno 1996.

Dalle memorie di un libraio bibliofilo, in «Nuova Antologia», n° 2202, aprile - giugno 1997.

Dalle memorie di un libraio bibliofilo (II), in «Nuova Antologia», n° 2204, ottobre - dicembre 1997.

Dalle memorie di un libraio bibliofilo (III), in «Nuova Antologia», n° 2206, aprile - giugno 1998.

Fatti e figure del mio Aventino, in «Il Sole 24 ore», 14 marzo 1999.

Anna e Michelangelo: 10 settembre 1999, Fausto Olivieri, 1999 (edizione in 250 esemplari non venali, in occasione delle nozze di Anna Franchini con Michelangelo Peccati).

La febbre dei libri. Memorie di un libraio bibliofilo, Palermo, Sellerio Editore, 2000. Brani del libro sono pubblicati in: «il Sole 24 ore», 12 marzo 2000;

Milano rossa a stelle e strisce, in «Il Sole 24 ore», 20 aprile 2003.

Lettera al signor Alzheryan, Palermo, Sellerio Editore, 2005.

Addio Milano bella, in «Il Sole 24 Ore», 2 dicembre 2007.

Ende der Sonntage, Berlin, Friedenauer Press, 2008 (traduzione tedesca dei racconti: *Fine delle domeniche* e *Lettera al signor Alzheryan*).

Il battello per Kew, a cura di Marco Vigevani, Palermo, Sellerio, 2009.

L'esistenza. Tutte le poesie 1980-1992, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2010.

Bibliografia della critica su Alberto Vigevani

Compilata sulla base dei materiali conservati nell'Archivio Vigevani, del catalogo degli spogli dei periodici per la voce «Alberto Vigevani» della Biblioteca comunale Sormani di Milano, e delle indicazioni bibliografiche contenute negli studi precedenti.

ADOLF SAAGER, presentazione di *I compagni di settembre*, in «Gilda del libro», bollettino mensile n° 1, novembre 1944.

ADOLF SAAGER, presentazione di *Fünf partisanen von Tullio Righi*, in «Büchergilde», dicembre 1944.

M. MÖCKLI, presentazione di *Fünf partisanen*, in «Büchergilde», febbraio 1945.

HENRI DE ZIÉGLER, *Les Compagnons de septembre*, in «Gazette de Lausanne», 10 marzo 1945.

L. C. (LUIGI COMENCINI), *I «Compagni di settembre»*, in «Gazzetta ticinese», 1° febbraio 1945.

DON FERRANTE (GIANSIRO FERRATA), *Romanzo del nostro tempo*, in «Corriere del Ticino», Lugano, 1° dicembre 1944.

A. T. (ARTURO TOFANELLI), *I compagni di settembre*, in «Libera stampa», 14 dicembre 1944.

EROS BELLINELLI, *I compagni di settembre*, in «Libera stampa», 18 dicembre 1944.

FR. F. (FRANCO FORTINI), *Compagni di settembre*, in «L'avvenire dei lavoratori. Quindicinale socialista», 1° maggio 1945.

ALDO BORLENGHI, recensione di *Erba d'infanzia*, in «Letteratura», a. VIII, fasc. 1, 1946.

ENRICO FALQUI, *Una favola del '900*, in «Milano Sera», ottobre 1947; *Una favola del Novecento*, in «Il Giornale», Napoli, 4 dicembre 1947; poi *Alberto Vigevani. «La Fidanzata»*, in ID., *Novecento letterario*, serie VI, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 214-218. Poi in ID., *Novecento letterario italiano. 4: Narratori e prosatori: da Svevo a Bassani*, Firenze, Vallecchi, 1970, pp. 888-891.

GIANCARLO VIGORELLI, *Una storia dei nostri giorni*, in «Oggi», 5 ottobre 1947.

Recensione di *La fidanzata*, in «Il segno», 2 novembre 1947.

LUIGI SANTUCCI, *La fidanzata*, in «Il Popolo», 4 novembre 1947.

P. SALATI, *La fidanzata*, in «Libera Stampa», 21 novembre 1947.

GIANCARLO VIGORELLI, *Una storia dei nostri giorni*, in «Oggi», 5 ottobre 1947.

SERGIO ANTO., *Vigevani e Rea*, in «Fiera letteraria», 20 giugno 1948.

GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Vigevani: meglio e peggio*, in «Tempo», 1948.

LUIGI BALDACCI, recensione di *Estate al lago*, in «Letteratura», maggio - agosto 1958.

EURIALO DE MICHELIS, recensione di *Estate al lago*, in «Marsia», gennaio 1959.

CARLO BO, *Il premio più vecchio è ancora il più onesto*, in «L'Europeo», 5 aprile 1959.

Recensione di *Giovinezza di Andrea*, in «Libri e riviste d'Italia», novembre 1959.

Recensione di *Giovinezza di Andrea*, in «La Stampa», 9 dicembre 1959.

LUIGI BALDACCI, *Sfiducia e amore*, in «Corriere d'informazione», 29-30 dicembre 1959.

UGO DOTTI, *La reputazione*, in «Paese sera», maggio 1961.

GIANCARLO VIGORELLI, *Sette romanzi milanesi*, in «Tempo», 8 luglio 1961.

MARCO FORTI, *Alberto Vigevani. Uno scrittore fra due generazioni*, in «Aut-Aut», marzo 1962; poi in ID., *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1984, pp. 471-479; poi in ID., *Narrativa e romanzo nel Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - il Saggiatore, 2009, pp. 509-517.

ORESTE DEL BUONO, *Nostalgia di un piccolo mondo antico*, in «La settimana Incom illustrata», 20 maggio 1962.

ALDO CAMERINO, recensione di *Le foglie di San Siro*, in «Il Gazzettino», 27 maggio 1962.

GIULIANO GRAMIGNA, *Un vecchio e una bimba cercano il tempo perduto*, in «Corriere d'informazione», 30-31 maggio 1962.

DOMENICO PORZIO, *Le foglie di San Siro*, in «Oggi illustrato», 7 giugno 1962.

GENO PAMPALONI, *Ricordi di uno scapolo e di un intellettuale*, in «Epoca», 17 giugno 1962.

RICCARDO SCRIVANO, *Letteratura vecchia e nuova*, in «Il ponte», luglio 1962.

GIULIANO GRAMIGNA, *Vecchio, gentiluomo e bambina francese*, in «Amica», 1° luglio 1962.

GIUSEPPE RAVEGNANI, recensione di *Le foglie di San Siro*, in «Il Giornale d'Italia», 4 luglio 1962.

CLAUDIO VARESE, recensione di *Le foglie di San Siro*, in «Il Punto», n° 29, 21 luglio 1962.

BRUNO PALTRINIERI, recensione di *Le foglie di San Siro*, in «Il ragguaglio librario», luglio - agosto 1962.

ACHILLE COLOMBO, recensione di *Le foglie di San Siro*, in «Letture», agosto - settembre 1962.

Recensione di *Le foglie di San Siro*, in «Libri e riviste d'Italia», settembre 1962.

CARLO BO, *Per le foglie di San Siro la stagione si è fermata*, in «L'Europeo», 2 settembre 1962.

G. TITTA ROSA, *La narrativa italiana*, in «L'osservatore politico letterario», ottobre 1962.

SERGIO ROMAGNOLI, *Le malinconiche foglie di Vigevani*, in «Paese sera», 26 aprile 1963.

INES SCARAMUCCI, *Appunti in margine a una stagione narrativa*, in «Vita e pensiero», giugno 1963.

LUCIANO BIANCIARDI, *Librai milanesi: Alberto Vigevani*, in «Milano cultura», dicembre 1963.

PIETRO BIANCHI, *Una spia culturale*, in «Il Giorno», 29 giugno 1966.

LUIGI BALDACCI, *Vigevani e la Cialente abbandonano la via della memoria*, in «Epoca», 10 luglio 1966.

GIULIANO GRAMIGNA, *Roma d'oggi, Milano del '40. Bigiaretti e Vigevani*, in «Corriere della sera», 10 luglio 1966.

SERGIO SURCHI, *Un certo Ramondès*, in «Nazione», 26 luglio 1966.

UGO DOTTI, *Quel certo Ramondès di Alberto Vigevani*, in «Paese sera», 29 luglio 1966.

A. B., *Spia francese a Milano*, in «Alto Adige», 3 agosto 1966.

ANTONIO DEBENEDETTI, *Le tentazioni della memoria*, in «Avanti!», 4 agosto 1966.

ANTONIO BALSAMO, *Una spia a Milano*, in «Il giornale di Brescia», 22 agosto 1966.

GIAN CARLO FERRETTI, *Il baco nella polpa*, in «L'Unità», 6 settembre 1966.

G. F., *La Milano intellettuale del '40 nell'ultimo racconto di Vigevani*, in «La Stampa», 14 settembre 1966.

M. M., *La vetrina dei libri. "Un certo Ramondès": un Alberto Vigevani insolitamente ironico*, in «Il secolo XIX», 23 settembre 1966.

GIULIANO GRAMIGNA, *La giovinezza estranea*, in «La fiera letteraria», 10 novembre 1966.

L. C., *Il premio Charles Veillon ha vent'anni*, in «Corriere del Ticino», 8 maggio 1967.

OSVALDO BENZI, *I vent'anni del Premio Veillon*, in «Libera Stampa», 9 maggio 1967.

LUIGI BALDACCI, *Introduzione a L'invenzione*, Firenze, Vallecchi, 1969.

MARCO FORTI, *Narrativa italiana: Romano, Vigevani*, in «Il Bimestre», n° 6, gennaio - febbraio 1970; poi «L'invenzione» di Alberto Vigevani, in ID., *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1984, pp. 480-484.

LUIGI BALDACCI, recensione di *L'invenzione*, in «Epoca», 4 gennaio 1970.

Alberto Vigevani («L'invenzione») è il «Bagutta 1970», in «Il Giorno», 20 gennaio 1970.

Con un segreto dialogo d'ombre Vigevani vince il «Bagutta», in «Il Piccolo», 20 gennaio 1970.

DINO MENICHINI, *Il premio Bagutta ad Alberto Vigevani*, in «Messaggero veneto», 20 gennaio 1970.

GUIDO AZZOLINI, *A Vigevani il premio Bagutta*, in «Corriere d'informazione», 20-21 gennaio 1970.

ALCIDE PAOLINI, *Delicati accordi poetici su corda sentimentale*, in «Il Giorno», 21 gennaio 1970.

ALFREDO BARBERIS, *Un'elegia milanese*, in «Corriere della sera», 22 gennaio 1970.

ENRICO FALQUI, *L'invenzione di Vigevani*, in «Tempo», 27 gennaio 1970.

PIERO BIANCUCCI, *Per il romanzo di Vigevani «Bagutta» ben assegnato*, in «La gazzetta del popolo», 28 gennaio 1970.

CLAUDIO MARABINI, *La ragazza del cugino*, in «Il Mondo», 29 gennaio 1970.

Recensione di *L'invenzione*, in «Il ragguaglio librario», febbraio 1970.

GIOVANNI PASSERI, «*L'invenzione*», in «Umanità», 3 febbraio 1970.

DOMENICO PORZIO, scheda di *L'invenzione*, nella rubrica *Panorama ha scelto*, in «Panorama», 5 febbraio 1970.

G. A. CIBOTTO, *Uno scrittore raffinato*, in «Il giornale d'Italia», 6-7 febbraio 1970.

GIULIANO GRAMIGNA, *Ma la ragazza non c'è dietro le confidenze*, in «Corriere d'informazione», 7-8 febbraio 1970.

ANTONIO DE LORENZI, *Una Milano stile liberty*, in «Messaggero veneto», 15 febbraio 1970.

GIULIANO GRAMIGNA, recensione di *L'invenzione*, in «Corriere d'informazione», 18 febbraio 1970.

MARIO LUNETTA, *Vite parallele di due ragazzi*, in «Paese sera - Libri», 20 marzo 1970.

GIULIANO GRAMIGNA, *Amano in due una ragazza che non esiste*, in «Amica», 28 aprile 1970.

LORENZO SBRAGHI, *Storia di un'epoca e d'un amore*, in «Il Giornale nuovo», 4 maggio 1970.

Un solo verano de felicidad, in «Semana», 28 maggio - 4 giugno 1970.

ALBERTO FRASSON, *Un'elegia dell'infanzia*, in «Il gazzettino», 13 maggio 1970.

MARCO FORTI, recensione di *L'invenzione*, in «Il Bimestre», novembre - dicembre 1970.

MARCO FORTI, risvolto editoriale di *Fine delle domeniche*, Firenze, Vallecchi, 1973, poi in ID., *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1984, pp. 485-486.

GIANCARLO VIGORELLI, *Fine delle domeniche*, in «Il lombardo», 16 giugno 1973.

LUIGI BALDACCI, *La "ricerca" proustiana di un editore che scrive*, in «Epoca», 5 agosto 1973.

MICHELE PRISCO, recensione di *Fine delle domeniche*, in «Il Mattino», 23 agosto 1973.

FRANCESCO PAOLO MEMMO, *Il labirinto dei ricordi*, in «Paese sera» - Supplemento libri, 31 agosto 1973.

ARNALDO BOCELLI, *Le domeniche di Vigevani*, in «La Stampa», 7 settembre 1973.

GINO NOGARA, *Fine delle domeniche*, in «Il popolo», 15 settembre 1973.

ENRICO FALQUI, «*La Recherche*» di *Vigevani*, in «Il Tempo», 16 settembre 1973.

URIO CLADES, recensione di *Fine delle domeniche*, in «Nuova Antologia», novembre 1973.

GIULIANO GRAMIGNA, *Una biografia in tre momenti*, in «Il Giorno», 28 dicembre 1973.

SERGIO ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. V, Milano, Marzorati, 1974, pp. 981-1008.

GABRIELE CASOLARI, recensione di *Fine delle domeniche*, in «Letture», gennaio 1974.

Portico d'Ottavia terza edizione, in «Shalom», marzo - aprile 1974.

Ad Alberto Vigevani il premio "Tedeschi", in «Il Globo», 1° maggio 1974.

V., *Gli echi e gli orrori della tragedia europea negli ultimi racconti di Alberto Vigevani*, in «La voce repubblicana», 1° maggio 1974.

M. A., *A Vigevani il «Portico»*, in «La fiera letteraria», 12 maggio 1974.

Recensione di *Fine delle domeniche*, in «Shalom», maggio - giugno 1974.

GIORGIO ROMANO, recensione di *Fine delle domeniche*, in «Rassegna milanese di Israel», novembre 1974.

F. VIRDA, recensione di *Il grembiule rosso*, in «La fiera letteraria», n° 23, 1975.

GINO NOGARA, *Un mondo di esclusi*, in «Il Gazzettino», 15 aprile 1975.

DOMENICO PORZIO, recensione di *Il grembiule rosso*, in «Panorama», 17 aprile 1975.

MICHELE PRISCO, recensione di *Il grembiule rosso*, in «Oggi», 23 aprile 1975.

LUIGI SURDICH, *Ossessione ed espiazione*, in «Il grembiule rosso», in 24 aprile 1975.

DINO MENICHINI, *La pietà come espiazione*, in «Messaggero veneto», 27 aprile 1975.

GILBERTO ALTICHERI, *Una satira ambrosiana*, in «Il giornale di Vicenza», 30 aprile 1975.

FERDINANDO GIANNESI, *L'ordito funesto del tempo in fuga*, in «Il Giorno», 7 maggio 1975.

GIUSEPPE BONURA, *Ritratto di un nevrotico*, in «Avvenire», 10 maggio 1975.

P. M. PASINETTI, *Un alienato milanese*, in «Corriere della sera», 11 maggio 1975.

GINO NOGARA, *Quasi peccato originale*, in «Il popolo», 25 maggio 1975.

SERGIO GRANDINI, *Bilancio dell'annata letteraria nella prima tornata del premio Campiello*, in «Corriere del Ticino», 31 maggio 1975.

CLAUDIO MARABINI, *Una storia milanese*, in «Il resto del carlino», 3 giugno 1975.

Proclamati i cinque vincitori della selezione «Campiello», in «Il mattino», 8 giugno 1975.

PIERO BIANUCCI, *Il Campiello degli assenti*, in «Gazzetta del popolo», 8 giugno 1975.

GIUSEPPE BRUGNOLI, *Cadono a grappolo gli scrittori dalla torre di Castelvecchio*, in «L'Arena», 8 giugno 1975.

VITTORIO VETTORI, *Campiello: una cinquina accettabile*, in «Il telegrafo», 8 giugno 1975.

FERDINANDO VIRDIA, *Tra le cose ed i sentimenti*, in «La fiera letteraria», 8 giugno 1975.

LORENZO FRANCHI, «*Baruffe*» *al Campiello*, in «La Notte», 9 giugno 1975.

LORENZO MONDO, *Quel «Il grembiule rosso»*, in «La Stampa», 20 giugno 1975.

LUCIANO SIMONELLI, *Hanno processato 18 romanzieri nel castello del processo Ciano*, in «La domenica del Corriere», 26 giugno 1975.

UGO DOTTI, recensione di *Il grembiule rosso*, in «Paese sera», 27 giugno 1975.

ROBERTO CANTINI, *La ragazzina caduta dallo scalone*, in «Epoca», 28 giugno 1975.

STELIO CRISE, *Il grembiule rosso*, in «Il Piccolo», 5 luglio 1975.

RICCARDO SCRIVANO, *Vigevani ricorda*, in «Avanti!», 11 luglio 1975.

ANTONIO COPPOLA, *Una bimba dal grembiule rosso ovvero le ossessioni della memoria*, in «Momento sera», 30 luglio 1975.

GINO NOGARA, *Il grembiule rosso di Alberto Vigevani*, in «Il Mattino», 31 luglio 1975.

UGO DOTTI, *Il grembiule rosso*, in «L'ora», 8 agosto 1975.

GENO PAMPALONI, *Amore e rimorso nella vecchia Milano*, in «Il giornale», 13 agosto 1975.

EDOARDO ESPOSITO, *Memorie di Milano*, in «Rinascita», 22 agosto 1975.

C. TOSCANI, recensione di *Il grembiule rosso*, in «Il ragguaglio librario», settembre 1975.

GIUSEPPE TEDESCHI, *Campiello mai così incerto*, in «Momento sera», 5-6 settembre 1975.

Stasera il Campiello, in «Il Gazzettino», 6 settembre 1975.

GIUSEPPE BRUGNOLI, *Campiello, 24ma ora*, in «Il Giornale di Vicenza», 6 settembre 1975.

GIUSEPPE BRUGNOLI, *Campiello, 24ma ora*, in «L'Arena», 6 settembre 1975.

MARIO PANCERA, *La pop-giuria sceglie il supercampiello*, in «Corriere d'informazione», 6 settembre 1975.

PIERO BIANUCCI, *Un Campiello austero per Stanislaw Niewo*, in «Gazzetta del popolo», 7 settembre 1975.

DANIELA GRANCINI, recensione di *Il grembiule rosso*, in «Tuttoquotidiano», 7 settembre 1975.

PIER FRANCESCO LISTRI, *A Niewo il Campiello*, in «Il Resto del Carlino», 7 settembre 1975.

PIER FRANCESCO LISTRI, *Un combattutissimo Campiello*, in «La Nazione», 7 settembre 1975.

GIUSEPPE FAVA, *Il coraggio del Festival e i «limiti» del Campiello*, in «Espresso sera», 8 settembre 1975.

FERDINANDO DE LUCA, *Il grembiule rosso*, in «Letture», ottobre 1975.

ALBERTO FRASSON, recensione di *Il grembiule rosso*, in «L'osservatore politico letterario», ottobre 1975; poi in ID., *Interventi sulla narrativa italiana contemporanea. 1973-1975*, Treviso, Matteo editore, 1976, pp. 105-107.

Assegnati gli «ambrogini», in «L'Unità», 7 dicembre 1975.

GENO PAMPALONI, *Introduzione*, in *Estate al lago*, Milano, Mondadori, 1976; poi *Préface*, in *Un été au bord du lac*, Parigi, Liana Levi, 1989; *Prefazione*, in *Estate al lago*, Milano, Rusconi, 1994; *Nota* in *Estate al lago*, Palermo, Sellerio, 2001.

MARIAPIA BONANATE, *I primi incanti dell'amore*, in «Famiglia cristiana», 8 agosto 1976.

MARIAPIA BONANATE, *Vigevani, cioè la memoria*, in «Gazzetta del popolo», 12 agosto 1976.

MARIAPIA BONANATE, *“Estate al lago” di Vigevani*, in «La madre», 1° settembre 1976.

GINO NOGARA, *Figure di Vigevani*, in «Messaggero del Veneto», 19 giugno 1977.

GIORGIO DE RIENZO, *Memoria come avventura*, in «Tutto libri», 9 luglio 1977.

RAFFAELE CROVI, *Il baobab di Salgari a Milano*, in «Corriere della sera», 10 luglio 1977.

FERDINANDO GIANNESI, *Il dono dell'idillio*, in «Il Giorno» - «Giornolibri», 27 luglio 1977.

GENO PAMPALONI, recensione di *La Lucia dei giardini*, in «Il Giornale», 31 luglio 1977.

LUIGI BALDUCCI, *Dove affondano certe radici*, in «Giornale di Sicilia», 17 agosto 1977.

CLAUDIO MARABINI, *Storie milanesi*, in «Il resto del carlino», 25 agosto 1977.

Recensione di *La Lucia dei giardini*, in «Il ragguaglio librario», settembre 1977.

FRANCESCO PAOLO MEMMO, *Storie milanesi alla ricerca del tempo perduto*, in «Paese sera», 4 settembre 1977.

LORENZO MONDO, *La Lucia dei giardini*, in «La Stampa», 23 settembre 1977.

P. KRACHMALNICOFF, *Pagine della memoria*, in «La gazzetta del popolo», 22 ottobre 1977.

RENATO MINORE, *Mortificato, spento riflesso di sé*, in «Il Messaggero», 22 ottobre 1977.

MARIAPIA BONANATE, *Sul filo della memoria*, in «Famiglia Cristiana», 23 ottobre 1977.

GIUSEPPE VALENTINI, recensione di *La Lucia dei giardini*, in «Lecture», dicembre 1977.

SERGIO SOLMI, risvolto editoriale di *Fata morgana*, Milano, Mondadori, 1978.

CARLO BO, *Vigevani: tra memoria e amore*, in «Corriere della sera», 2 aprile 1978.

CLAUDIO MARABINI, *Ritratto di famiglia e processo ai sentimenti*, in «Tuttolibri», 8 aprile 1978.

SILVIA CASTELLI, *Il piccolo diavolo dei racconti di Vigevani*, in «Avanti», 9 aprile 1978.

PAOLO MAURI, "*Fata Morgana*": *una visita in zone minate*, in «la Repubblica», 11 aprile 1978.

CLAUDIO MARABINI, *È delicata e uniforme la pittura di Vigevani*, in «Il resto del carlino», 22 aprile 1978.

MARIAPIA BONANATE, «*Fata Morgana*» *di Vigevani*, in «Il mattino», 26 aprile 1978.

GINO NOGARA, *I fantasmi di Vigevani*, in «Il tempo», 28 aprile 1978.

PAOLO MILANO, *La santa donna del politico*, in «L'Espresso», 30 aprile 1978.

GENO PAMPALONI, *Milano liberty*, in «il Giornale», 3 maggio 1978.

ERNESTO FERRERO, recensione di *Fata Morgana*, in «La Stampa», 5 maggio 1978.

FERDINANDO GIANNESI, *Succede in "Fata Morgana" di Alberto Vigevani. Gli fece da madre, e lui l'insegue tutta la vita*, in «Il Giorno», 7 maggio 1978.

ERNESTO FERRERO, *Edipo e la fata*, in «La Stampa», 12 maggio 1978.

CLAUDIA BASILE, *Quell'indimenticabile «fata Morgana»*, in «Vita letteraria», 21 maggio 1978.

F. B., *Un dolce dialogo con la madre adottiva*, in «La notte», 23 maggio 1978.

STEFANO MALATESTA, *Se dovessi dare un premio*, in «Panorama», 23 maggio 1978.

Recensione di *Fata morgana*, in «Epoca», 24 maggio 1978.

GIUSEPPE BONURA, *Un omaggio alla madre di adozione*, in «Avvenire», 27 maggio 1978.

I. SCARAMUCCI, *I pastelli di Vigevani*, in «Ragguaglio librario», n° 6, 1978.

FRANCESCO PAOLO MEMMO, *Scrittori, caffè e salotti ai tempi del fascismo. Due narratori italiani: Monicelli e Vigevani*, in «Paese sera», 4 giugno 1978.

O. LOMBARDI, recensione di *Fata Morgana*, in «Nuova Antologia», n° 2127, 1978.

LUIGI BALDACCI, *Introduzione*, in *L'invenzione*, Milano, Mondadori, 1979.

SERGIO ROMAGNOLI, *Alberto Vigevani. Memoria storica e memoria autobiografica, nostalgia e giudizio, evocazione e descrizione della comunità ebraica milanese tra le due guerre*, con l'appendice *Altra Narrativa di Vigevani* (di Paolo Milano), in *Novecento. I contemporanei*, ideazione e direzione di Gianni Grana, vol. VII, Milano, Marzorati, 1979, pp. 6783-6813.

CARLO DEL TEGLIO, *L'invenzione di Vigevani*, in «La Provincia», 10 febbraio 1980.

SERGIO ROMAGNOLI, *Introduzione*, in *Fine delle domeniche*, Milano, Mondadori, 1981.

LUIGI BALDACCI, *Premessa*, in *Scritti quasi sull'acqua*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1982.

ANTONIO RUSSI, *Alberto Vigevani*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, vol. III, Roma, 1982, pp. 443-451.

CARLO SGORLON, *Nell'incantesimo. «Fine delle domeniche» di Vigevani*, in «Il Giornale dei libri», 14 marzo 1982.

INES SCARAMUCCI, recensione di *Fine delle domeniche*, in «Il ragguaglio librario», n° 1, gennaio 1983.

CARLO SGORLON, *Brevi parole scritte quasi sull'acqua*, in «Il giornale nuovo», 21 luglio 1983.

MARCO FORTI, *Fine delle domeniche*, in *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Mursia, Milano, 1984, pp. 485-487.

GIORGIO PULLINI, *In bilico tra memoria e mistero*, in «Nuova Rivista europea», a. VIII, n° 48/49, maggio - giugno 1984.

INES SCARAMUCCI, recensione di *All'ombra di mio padre*, in «Il Ragguaglio librario», anno 51, n° 6, giugno 1984.

WALTER MAURO, *Quell'infanzia tra i Navigli*, in «Il Tempo», 29 giugno 1984.

WALTER MAURO, *Aria di rimembranza: all'ombra dei padri e di amori immaginari*, in «Il mattino del sabato», 7 luglio 1984.

GIANCARLO PANDINI, *La Milano di ieri, con grazia*, in «Avvenire», 7 luglio 1984.

WALTER MAURO, *Essere giovani in una stagione fuori tempo*, in «Messaggero veneto», 8 luglio 1984.

RAFFAELE CROVI, *Nella penombra della realtà un bimbo guarda*, in «Il giorno», 15 luglio 1984.

GIULIANO GRAMIGNA, *Ritrovare Milano che c'è e non c'è più*, in «Corriere della Sera», 10 luglio 1984.

RAFFAELE CROVI, *Dalla penombra della realtà un bimbo guarda*, in «Il Giorno», 15 luglio 1984.

GIOVANNI TESIO, *All'ombra di Proust nella Milano degli anni Venti*, in «Tuttolibri», n° 417, 28 luglio 1984.

CARLO SGORLON, *Anche Milano ha il suo Proust*, in «Il gazzettino del lunedì», 6 agosto 1984.

CLAUDIO MARABINI, *Alberto Vigevani, un'infanzia milanese*, in «Il resto del carlino», 8 agosto 1984.

GENO PAMPALONI, *Tenero è il padre*, in «Il Giornale», 11 agosto 1984, p. 3; poi come nota in *All'ombra di mio padre. Infanzia milanese*, a cura di Marco Vigevani, Palermo, Sellerio, 2007.

GIUSEPPE AMOROSO, *L'archeologia dell'infanzia*, in «Gazzetta del Sud», 25 settembre 1984.

LUCIANO SATTA, *Una bottega che sa un po' di caviale*, in «Il Giornale», 26 settembre 1984.

CLAUDIO MARABINI, *Quella «cosa» che galleggia sulla crisi del romanzo*, in «Il resto del carlino», 3 ottobre 1984.

GIANCARLO PANDINI, *Milano anni Venti di Alberto Vigevani*, in «Giornale di Brescia», 6 ottobre 1984.

MARIAPIA BONANATE, *A Milano col padre*, in «Famiglia Cristiana», 21 ottobre 1984.

GIULIANO GRAMIGNA, *Prefazione*, in *Anche le più lievi*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1985.

ROLANDO DAMIANI, *Alberto Vigevani*, voce del *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1986.

MAURIZIO CUCCHI, recensione di *Anche le più lievi*, in «Tuttolibri», n° 528, 22 novembre 1986.

GENO PAMPALONI, risvolto editoriale di *Un'educazione borghese*, Milano, Rusconi, 1987.

MICHELE PRISCO, *Una vita in sette capitoli*, in «Il Mattino», 24 novembre 1987.

MICHELE PRISCO, *Milano anni Trenta: un ritratto di borghesia israelita*, in «Messaggero veneto», 3 dicembre 1987.

FRANCESCO MANNONI, *Un'educazione borghese*, in «Libertà», 12 dicembre 1987.

MICHELE PRISCO, *Milano Anni Trenta con affetto e ironia*, in «Il nostro tempo», 13 dicembre 1987.

RENZO ZORZI, *Elegiaci antichi sentimenti*, in «Il Sole 24 ore», 13 dicembre 1987.

CESARE DE MICHELIS, *Vigevani*, in «Il gazzettino», 19 dicembre 1987.

GIUSEPPE AMOROSO, *Educazione borghese*, in «Gazzetta del Sud», 29 dicembre 1987.

INISERO CREMASCHI, “*Un'educazione borghese*”. *Racconti di Alberto Vigevani*, in «Arenaria», anno 5, n° 10, gennaio - aprile 1988.

CLAUDIO TOSCANI, *Quando la memoria rievoca gli umori di una “vecchia” città*, in «L'Osservatore romano», 13 gennaio 1988.

MASSIMO ROMANO, *Piccole storie ebraiche fra i navigli*, in «Tuttolibri», n° 588, 16 gennaio 1988.

INISERO CREMASCHI, *Tra casi privati e grande Storia nella Milano borghese di Vigevani*, in «Giornale di Brescia», 23 gennaio 1988.

ARTURO DELLA TORRE, *Vigevani, memorialista*, in «La Provincia», 3 febbraio 1988.

GIUSEPPE BARIGAZZI, *Milano anni Trenta nei racconti di Vigevani*, in «Gente», 9 febbraio 1988.

MARIAPIA BONANATE, *Milano borghese fra le due guerre*, in «Famiglia Cristiana», 24 febbraio 1988.

B. F., *Il fascino discreto della borghesia*, in «Solatiha. L'informatore librario», anno 18, n° 3, marzo 1988.

LUIGI TESTAFERRATA, *Con il "miele" dei ricordi*, in «Il Giornale», 6 marzo 1988.

WALTER MAURO, *Quel legame profondo con la mestizia ebraica*, in «Il Tempo», 19 marzo 1988.

GUIDO LOPEZ, *Sonata per pianoforte a più tempi*, in «Shalom», 31 marzo 1988.

Un premio agli scrittori Rusconi, in «Eva Express», 21 aprile 1988.

Premio San Valentino d'oro, in «Gioia», 2 maggio 1988.

RAFFAELE CROVI, *"Un'educazione borghese" romanzo della quotidianità vissuta da Alberto Vigevani*, in «Italia Oggi», 30 maggio 1988.

ANNA BAGGIANI, recensione di *Un'educazione borghese*, in «L'indice dei libri del mese», giugno 1988.

ANTONIO CHIADES, *A Treviso la giuria ha scelto i libri finalisti del «Comisso»*, in «Il mattino di Padova», 12 giugno 1988.

I premi Comisso, in «La Stampa», 14 giugno 1988.

ANTONIA MAZZA, recensione di *Un'educazione borghese*, in «Letture», n° 448, giugno - luglio 1988.

GENO PAMPALONI, *Insigniti e offesi*, in «Panorama», 17 luglio 1988.

GAETANO TUMIATI, *Un bimbo in riva ai Navigli*, in «Il Secolo XIX», 10 agosto 1988.

MARCO FORTI, *Vigevani: memoria, poesia, romanzo familiare*, in «Nuova Antologia», n° 2167, luglio-settembre 1988; poi in ID., *Narrativa e romanzo nel Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - il Saggiatore, 2009, pp. 518-536.

FRANCO LANZA, *La scrittura: "polvere" o "codice metafisico"?*, in «L'Osservatore romano», 5-6 settembre 1988.

SALVATORE ORILIA, recensione di *Un'educazione borghese*, in «Il ragguaglio librario», ottobre 1988.

OLGA RAGUSA, recensione di *Un'educazione borghese*, in «World Literature today», autumn 1988.

MICHELE PRISCO, *Introduzione di Il piccolo della Riri*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1989.

GILBERTO BAZOLI, *Vigevani: ogni libro un tesoro*, in «La notte», 27 gennaio 1989.

REINE BUD-PRINTÈ, recensione di *Un été au bord du lac*, in «Le Figaro magazine», 28 aprile 1989.

GIAN CARLO FERRETTI, *Contagio da libraio*, in «L'Unità», 21 giugno 1989.

STEFANO GIOVANARDI, *La vecchia casa di via Monforte*, in «la Repubblica», 4 ottobre 1989.

FRANCESCO MANNONI, *L'epopea dei ricordi*, in «La Provincia», 7 ottobre 1989.

MICHELE PRISCO, *Nei sogni di Vigevani una casa che non c'è più*, in «Il Mattino», 10 ottobre 1989.

GIUSEPPE MARCHETTI, *Poesia e memoria*, in «Gazzetta di Parma», 11 ottobre 1989.

MICHELE PRISCO, *Nel solco della grande tradizione lombarda aperta all'Europa*, in «Messaggero veneto», 12 ottobre 1989.

GIUSEPPE BONURA, *Vigevani inquilino della memoria*, in «Avvenire», 14 ottobre 1989.

GILBERTO FINZI, *Voglia di tornare a casa*, in «Corriere della sera», 15 ottobre 1989.

GIANCARLO VIGORELLI, *Presenze lombarde: Vigevani e Milani*, in «Il Giorno», 15 ottobre 1989.

GIUSEPPE AMOROSO, *Memoria degli affetti*, in «Gazzetta del Sud», 17 ottobre 1989.

FRANCESCO MANNONI, *Anche le case perdute hanno un'anima*, in «Libertà», 21 ottobre 1989.

GENO PAMPALONI, *Ricordi da celare elevate inquietudini*, in «Il Giornale», 22 ottobre 1989.

F. P., ritratto di Vigevani affiancato a un brano di *La Casa perduta*, in «Gran Milán», novembre 1989.

GIUSEPPE BARIGAZZI, *La casa abitata dai fantasmi*, in «Gente», 2 novembre 1989.

FRANCESCO MANNONI, *Le mura dell'anima*, in «La Provincia», 3 novembre 1989.

Di buona memoria, in «Europeo», 3 novembre 1989.

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Le case dei ricordi*, in «La Stampa», 4 novembre 1989.

CESARE SEGRE, *Odori del passato*, in «Panorama», 5 novembre 1989.

LUISELLA ADA MARIGLIANI, *Quel bimbo difficile che annusava il mondo*, in «Il Popolo», 11 novembre 1989.

ANTONIA MAZZA, recensione di *La casa perduta*, in «Lecture», n° 462, dicembre 1989.

LUCIANO GIUSEPPE VOLINO, recensione di *La casa perduta*, in «Corriere dell'Adda», 2 dicembre 1989.

MICHELE PRISCO, *Quella casa sul Naviglio*, in «il nostro tempo», 22 dicembre 1989.

ORESTE DEL BUONO, *La talpa di città*, in «Corriere della sera», 27 dicembre 1989.

CLAUDIO TOSCANI, *Sì, i fantasmi possono essere presenze vive*, in «La Provincia», 3 gennaio 1990.

GIANCARLO PANDINI, *Quella casa perduta di Alberto Vigevani*, in «Giornale di Brescia», 13 gennaio 1990.

FR. PR., *Quando i taxi erano rossi*, «Il Giorno», 26 gennaio 1990.

CESARE DE MICHELIS, *Memoria*, in «Il Gazzettino di Venezia», 15 settembre 1990.

CESARE DE MICHELIS, *La casa perduta*, in «La Provincia», 10 novembre 1990.

GIUSEPPE MARCHETTI, *Qualche idea per sedurre*, in «Gazzetta di Parma», 13 novembre 1991.

G. P., *Nella vecchia Milano*, in «Il Giornale», 17 novembre 1991.

Recensione di *L'abbandono*, in «Rakam», dicembre 1991.

GIOSUÈ BONFANTI, «Corrente» e la letteratura, in «Autografo», n° 24, 1991.

MICHELE PRISCO, *Lettera al padre*, in «Il Mattino», 3 dicembre 1991.

MICHELE PRISCO, *L'amore perduto di Vigevani*, in «Avvenire», 7 dicembre 1991.

MICHELE PRISCO, *Vigevani scrive a un medico defunto*, in «Messaggero veneto», 10 dicembre 1991.

MICHELE PRISCO, *Ritorna la Milano fra le due guerre*, in «il nostro tempo», 22 dicembre 1991.

GIOVANNI SANTAMBROGIO, *Lettera al padre ritrovato*, in «Il Sole 24 ore», 22 dicembre 1991.

CLAUDIO TOSCANI, *Tra padre e figlio la memoria dell'agonia*, in «Avvenire», 27 dicembre 1991.

SERENA ZOLI, *Crimini del cuore: vedi alla voce abbandono*, in «Corriere della Sera», 29 dicembre 1991.

ALFREDO BARBERIS, recensione di *L'abbandono*, in «Millelibri», gennaio 1992.

GIADA MARAMALDI, recensione di *L'abbandono*, in «Vitality», gennaio 1992.

CESARE DE MICHELIS, *Gli abbandoni di Vigevani*, in «Il Gazzettino», 10 gennaio 1992.

GIUSEPPE AMOROSO, *La memoria nutre la quotidiana noia*, in «Gazzetta del Sud», 28 gennaio 1992.

MARIA SEBREGONDI, *L'abbandono all'amore e quello alla morte tra le pieghe della memoria*, in «L'indipendente», 14 febbraio 1992.

CLAUDIO TOSCANI, recensione di *L'abbandono*, in «Il Raggiungimento librario», anno 59, n° 10, ottobre 1992.

LUIGI BALDACCI, nota critica in *L'esistenza. Poesie 1986-1992*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1993.

LUIGI BALDACCI, *Introduzione a I colori del buio. Tredici poesie da L'esistenza*, in «Almanacco dello specchio», a cura di Marco Forti, Milano, Arnoldo Mondadori editore, n° 14, 1993.

GIOVANNI NARDI, *Tre modi di narrare*, in «La Nazione», 31 marzo 1993.

BRUNO QUARANTA, *Tra felicità e orrore la passeggiata di Vigevani*, in «La Stampa», 3 aprile 1993.

A. S., *Quel trasognato Giorgetto che fuggì da S. Vittore senza neanche accorgersene*, in «Shalom», aprile 1993.

MICHELE PRISCO, *Il baule di Vigevani ha fatto scalo a Positano*, in «Il mattino», 8 aprile 1993.

MICHELE PRISCO, *Per non dimenticare*, in «il nostro tempo», 18 aprile 1993.

LUCIANO GIUSEPPE VOLINO, «*La breve passeggiata*» di Alberto Vigevani, in «Corriere dell'Adda», 7 maggio 1993.

ERMANNIO PACCAGNINI, *Passeggiata e ritorno*, in «Il Sole 24 ore», 9 maggio 1993.

MARIAPIA BONANATE, *Un amore coniugale a prova di lager*, in «Famiglia Cristiana», n° 21, 1993.

LUCIANO GIUSEPPE VOLINO, *Storie milanesi di amore e dolore*, in «Eco delle valli», 18 maggio 1993.

FRANCESCO MANNONI, *La patetica passeggiata di Vigevani*, in «La Provincia di Como», 23 maggio 1993.

RICCARDO FERRANTE, *Un baule pieno di gente*, in «Il Piccolo», 24 maggio 1993.

CESARE DE MICHELIS, *La passeggiata di Vigevani tra fantasmi annegati*, in «L'Arena», 29 maggio 1993.

CARLO BO, *A Milano, in attesa della nebbia*, in «Corriere della sera», 4 luglio 1993.

PAOLO CRESPI, *Milano nel baule. Come il protagonista del suo libro Alberto Vigevani fruga nei ricordi*, in «la Repubblica», 6 luglio 1993, p. VII Milano.

ROBERTO VARESE, recensione di *La breve passeggiata*, in «la Repubblica», 6 luglio 1993.

ANTONIA MAZZA, recensione di *La breve passeggiata*, in «Letture», n° 8-9, agosto - settembre 1993.

VINICIO COPPOLA, *Luna di miele à trois - Il baule ricorda...*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», 19 novembre 1993.

CESARE SEGRE, *Premessa*, in *Bestiario*, Costigliole d'Asti, All'insegna del Lanzello, 1994.

LALLA ROMANO, *Avventure e vacanze da esteta adolescente*, in «Corriere della sera», 21 luglio 1994.

OSCAR IARUSSI, *Un destino tra innocenza e seduzione*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 27 luglio 1994.

GIUSEPPE PEDERIALI, *Alla scoperta dell'amore*, in «Italia oggi», 20 agosto 1994.

LUIGI VACCARI, *Tra bottiglie e pagine doc*, in «L'informazione», 28 agosto 1994.

DANIELA AMSALLEM, *Alberto Vigevani: le labyrinthe glissant du souvenir*, in «Les nouveaux cahiers», n° 118, automne 1994.

GIOVANNI SANTAMBROGIO, *Piccola saga di Charlie*, in «Il Sole 24 ore», 4 giugno 1995.

Anche i sogni possono invecchiare, in «Messaggero veneto», 4 giugno 1995.

GENO PAMPALONI, *Per i racconti questa è una stagione generosa*, in «Tuttolibri», 17 giugno 1995.

LILIANA TEDESCHI, *Quel mondo un po' snob*, in «L'Arena», 30 giugno 1995.

RENZO OBERTI, *Educazione del cuore in un'estate sul Lario*, in «La Provincia», 1° luglio 1995.

Recensione di *Due nomi per Charlie*, in «La Stampa» - «Tuttolibri», 1° luglio 1995.

MARIO SANTAGOSTINI, *Le stravaganze di Charlie tra squallore e nostalgia*, in «la Repubblica» - «Tuttomilano e Lombardia», 6-12 luglio 1995.

PIERANGELA ROSSI, *Romanzi, sommersi e salvati*, in «Avvenire», 7 luglio 1995.

MARIAPIA BONANATE, *Dopo le nozze la vita cambia*, in «Famiglia cristiana», 2 agosto 1995.

ALBERTO BEVILACQUA, recensione di *Due nomi per Charlie*, in «Grazia», 4 agosto 1995.

GILBERTO FINZI, *Milano anni 50: con nostalgia*, in «Corriere della sera», 17 settembre 1995.

CARLO BO, *Riscopriamo il valore dei romanzi "dimenticati"*, in «Gente», 16 ottobre 1995.

CLAUDIO TOSCANI, *Gli anni di una coppia e di una società*, in «Lecture», novembre 1995.

GIOVANNI TESIO, *I destini incrociati nella tribù di Vigevani*, in «Tuttolibri», anno 20, n° 983, 2 dicembre 1995.

GIOVANNI SANTAMBROGIO, *Il tempo ritrovato*, in «Il Sole 24 ore», 12 gennaio 1997.

MARIAPIA BONANATE, *Botteghe, parchi, caffè nella Milano anni '30*, in «Famiglia cristiana», n° 14, 1997.

ALFREDO BARBERIS, *Delicati acquerelli allo zafferano*, in «Lecture», maggio 1997.

Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani, Milano - Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1998. Contiene i testi: DANIELA AMSALLEM, *Le passé toujours présent*; MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Alberto Vigevani e i libri sui giardini*; LUIGI BALDACCI, *Prefazione a "L'esistenza"*; CARLO BO, *Quale Vigevani?*; GIOSUE BONFANTI, *Le approssimazioni di "Un certo Ramondes"*; ROSSANA BOSSAGLIA, *Quasi un delicato magistero*; FABIO CARPI, *La memoria e l'oblio*; MASSIMO CARRÀ, *Con Vigevani al Forte*; FRANCESCO CINGANO, *Il Libro, questo assoluto*; RAFFAELE DE GRADA, *Una gita a Capri*; CESARE DE MICHELIS, *L'incanto della memoria*; DOMENICO DE ROBERTIS, *Alberto Vigevani (mio) editore*; CESARE DE SETA, *Per Alberto Vigevani ottuagenario*; GIANFRANCO DIOGUARDI, *Alberto Vigevani editore*; PAOLO FRANCI, *Alberto ancora ieri*; ENRICO FREYRIE, *Alberto Vigevani a Eupilio*; EUGENIO GARIN, *Per Alberto Vigevani*; LODOVICO LANZA, *L'amico e il libraio*; MAURIZIO MATTIOLI, *Alberto Vigevani e Raffaele Mattioli*; GENO PAMPALONI, *Per Alberto Vigevani*; GIUSEPPE PONTIGGIA, *La gioventù nuova*; MICHELE PRISCO, *Lettera ad Alberto*; PAOLO RAVENNA, *Alberto e l'antico orto degli ebrei*; LALLA ROMANO, *Per Alberto*

Vigevani; CESARE SEGRE, *Una capatina fra le poesie di Alberto*; GUIDO VERGANI, *Vigevani scrittore milanese*; RENZO ZORZI, *Un appuntamento che mi manca*.

EUGENIO GARIN, *Posso dirti "grazie", caro amico?*, in «Il Sole 24 ore», 27 settembre 1998.

MARCO FORTI, *Dediche e "flashes" per Alberto Vigevani*, in «Nuova Antologia», n° 2208, ottobre - dicembre 1998.

GAETANO AFELTRA, *Vigevani alla ricerca della Milano perduta* (recensione del volume *Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani*), in «Corriere della sera», 27 novembre 1998.

R. CRI., *È morto Alberto Vigevani. Raccontò gli ebrei d'Italia*, «La Stampa», 24 febbraio 1999.

S. D. D., *Fine romanziere, editore di gusto*, in «Il Sole 24 ore», 24 febbraio 1999.

SILVIA GIACOMONI, *Alberto Vigevani un milanese speciale*, in «la Repubblica», 24 febbraio 1999.

VANNI SCHEIWILLER, *Addio Alberto Vigevani, gran signore dei libri*, in «Il Giornale», 24 febbraio 1999.

GUIDO VERGANI, *Addio a Alberto Vigevani, cantò il cuore della vecchia Milano*, in «Corriere della sera», 24 febbraio 1999.

L'addio a Vigevani, in «Avvenire», 25 febbraio 1999.

ALBERTO LONGATTI, *Addio a Vigevani, delicato cantore del Lario*, in «La Provincia di Como», 25 febbraio 1999.

BRUNO QUARANTA, *Vigevani, "mercante di cultura"*, in «Tutto libri», 25 febbraio 1999.

ERMANNO PACCAGNINI, *Alberto, lo scrittore e il sogno*, «Il Sole 24 ore», 28 febbraio 1999.

Addio ad Alberto Vigevani, in «Giornale del popolo», 29 febbraio 1999.

È morto lo scrittore Alberto Vigevani, in «Giornale di Erba», 1° marzo 1999.

Alberto Vigevani, in «Famiglia Cristiana», n° 9, 1999.

GUIDO LOPEZ, *Alberto Vigevani*, in «Diario», anno IV, n° 9, 3 marzo 1999.

Alberto Vigevani, in «Le Monde», 4 marzo 1999.

LALLA ROMANO, *Il tenero Vigevani della mia memoria*, in «Corriere della sera», 27 marzo 1999.

Scrittore, poeta, editore, e un nostalgico ebreo, in «Bollettino della comunità ebraica di Milano», anno LIV, n° 5, maggio 1999.

EUGENIO RAGNI - TONI IERMANO, *Scrittori dell'ultimo Novecento* (paragrafo: *Il peso della memoria. Mario Tobino, Guglielmo Petroni, Arrigo Benedetti, Giose Rimanelli, Dante Troisi, Manlio Cancogni, Alberto Vigevani*), in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. IX: *Il Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2000.

MARINA GERSONY, *Il meglio della cultura italiana nelle memorie di Vigevani*, in «Il Giornale», 18 marzo 2000.

ANDREA KERBAKER, *Vigevani, autoritratto di un bibliomane*, in «Corriere della sera», 4 aprile 2000.

GIAMPIERO MUGHINI, *Passioni in sedicesimo*, in «Panorama», 6 aprile 2000.

Una vita a caccia dei libri più rari, in «Il venerdì», supplemento di «la Repubblica», 14 aprile 2000.

SERGIO PENT, *Le invenzioni di un bibliofilo*, in «La Stampa», 29 aprile 2000.

NELLO AJELLO, *Le passioni di un bibliofilo del Novecento*, in «la Repubblica», 1° maggio 2000.

ANTONIO SPINOSA, *I medici campionissimi di appassionate letture*, in «Il Tirreno», 7 maggio 2000.

GUIDO LOPEZ, *La passion predominante*, in «Diario», anno V, n° 21, maggio - giugno 2000.

RAFFAELE MANICA, *Del furore d'aver libri*, in «Alias», 27 maggio 2000.

ANDREA COLOMBO, *...ma l'eternità è di carta*, in «Amica», 31 maggio 2000.

ALFREDO BARBERIS, recensione di *La febbre dei libri*, in «Lecture», n° 568, giugno - luglio 2000.

PATRIZIO COLLINI, recensione di *La febbre dei libri*, in «Belfagor», anno 55, n° 5, settembre 2000.

STEFANO SALIS, *Pensaci Giacomino: la tua adolescenza è finita*, in «Il Sole 24 ore», 28 ottobre 2001.

CARLO FRUTTERO, *Sinfonia in tre tempi*, in *Lettera al signor Alzheryan*, Palermo, Sellerio Editore, 2005.

RENATA BROGGINI, *Archivi dell'esilio: Alberto Vigevani e «Libera Stampa» (1943-1945)*, in «Bollettino storico della Svizzera italiana», 2005, fascicolo I.

CARLO FRUTTERO, *Lo scrittore nella botola*, in «La Stampa», 20 aprile 2005.

LIANA TEDESCHI, voce *Alberto Vigevani*, in *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano, Bompiani, 2006.

ADA GIGLI MARCHETTI, *Il Polifilo, «Un costruttore di carrozze in un mondo di utilitarie». Intervista a Paolo Vigevani*, in «Fabbrica del libro», anno XII, 1/2006.

FRANCO MINONZIO, «*Tutto per me torna ai libri, o da essi parte*». *Per Alberto Vigevani, "libraio bibliofilo" ed editore*, in «Biblioteca», n° 6, 2007, I.

ULRICH GREINER, *Die Liebe ist ein doppeltes Spiel*, in «Die Zeit», 2 agosto 2007.

MAIKE ALBATH, *Junge Knabenblüte. Eine Erzählung von Alberto Vigevani*, in «Neue Zürcher Zeitung», 22 agosto 2007.

PAOLO DI STEFANO, *Alberto Vigevani, la civiltà delle lettere*, in «Corriere della sera», 31 marzo 2009.

Vigevani, un Proust brianzolo dalla scrittura lieve e duratura, in «La Provincia», 2 aprile 2009.

ARMANDO TORNO, *Passeggiate nel tempo tra i fuochi del 1848 e Brera di 171 anni fa*, in «Corriere della Sera», 14 ottobre 2009.

STEFANO SALIS, *50 anni di Polifilo*, in «Il Sole 24 Ore», 15 novembre 2009.

M. G., *Edizioni Il Polifilo 1959-2009*, in «Cantieri». Newsletter della casa editrice biblohaus, n° 5, 2009.

ROBERTO CICALA, *Caccia ai tesori*, in «la Repubblica», 25 febbraio 2010.

ENRICO TESTA, *Introduzione a L'esistenza. Tutte le poesie 1980-1992*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2010.

PAOLO DI STEFANO, *La poesia di Vigevani. Una casa dello spirito contro il cataclisma*, in «Corriere della Sera», 9 novembre 2010.

Interviste rilasciate da Alberto Vigevani:

SANDRO DINI, *Nel mondo dei libri*, in «Il Tempo», 21 gennaio 1970.

GIORGIO TADORNATO, Intervista con Alberto Vigevani n° 1, 11 settembre 1973; Intervista con Alberto Vigevani n° 2, 28 settembre 1973. Realizzate per la tesi di laurea *L'itinerario narrativo di Alberto Vigevani*, Università Cattolica del sacro Cuore di Milano, Facoltà di Magistero, Corso di laurea in Materie letterarie, relatore prof. Ines Scaramucci, anno accademico 1973-1974 (le interviste sono conservate nell'Archivio Vigevani, Carte personali / Critica letteraria e commemorazioni, fasc. 3).

I lunghi racconti di Vigevani, in «Uomini e libri», Milano, ottobre 1973.

EMILIO MAGNI, *Alberto Vigevani brianzolo d'elezione*, in «La Provincia», 21 settembre 1973.

CLAUDIO TOSCANI, *Incontro con Alberto Vigevani*, in «Ragguaglio librario», anno 42°, n° 9, settembre 1975.

ACHILLE SCALABRIN, *Il vento del conformismo che soffoca ogni critica*, in «La Voce Repubblicana», 19 giugno 1976.

La mia "Lucia" è figlia di Walter Benjamin, in «la Repubblica», 20 novembre 1977.

ROSSELLA GIOVANNINI, *Infanzia in trecento copie*, in «la Repubblica», 23 giugno 1979.

Vigevani: la nostra "società" si è sfasciata, tranne a Roma dove è "onorata", a cura di Giancarlo Vigorelli, nell'inchiesta *Esiste in Italia una società letteraria?*, in «Nuova Rivista Europea», anno VII, n° 41, ottobre 1983.

GIORGIO FERRARI, *Libri rari: un mercato di pura sopravvivenza*, in «Italia Oggi», 28 dicembre 1987.

«...Un fenomeno di massoneria letteraria...», in «Uomini e libri», Milano, aprile 1988.

FRANCESCO MANNONI, *L'innocente festa dell'infanzia*, in «Il giornale di Bergamo-oggi», 9 gennaio 1988.

Vigevani: vogliono vincere a tutti i costi, intervista nell'inchiesta *La donna fa paura*, in «La Notte», 31 marzo 1989.

FRANCESCO MANNONI, *L'epopea dei ricordi. Alberto Vigevani racconta la sua "Educazione borghese"*, in «La Provincia», 7 ottobre 1989.

LUIGI VACCARI, *Quando l'Aquilone vola troppo basso*, in «Il Messaggero», 22 aprile 1990.

LUCIANO SIMONELLI, *Sono orgoglioso di essere un isolato*, in «Millelibri», n° 31, giugno 1990.

LEONARDO COEN, *«Io, ebreo a Milano»*, in «la Repubblica», 28 aprile 1992, p. VII Milano.

Bibliografia dei testi citati

GIACOMO DEBENEDETTI, *Proust 1925*, in ID., *Saggi critici. Serie prima*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1929.

GIANCARLO VIGORELLI, *Verso il romanzo*, in «Corrente», a. II, n° 4, 28 febbraio 1939.

BRUNO CAIZZI, *Gli scopi della «Ghilda del libro»*, in «Ghilda del libro», bollettino mensile, Lugano, n° 1, novembre 1944.

C. D. (CARLO DOGLIO), *Storia contemporanea*, in «Questi giorni», n° 1, 20 novembre 1945.

Galleria degli autori della Medusa italiana, in «I libri Mondadori. Bollettino bibliografico mensile», anno I, n° 2 - 3, aprile - maggio 1947.

La prima tappa del Premio Mondadori 1947. Del Buono, Milani, Santucci, verso il traguardo, in «I libri Mondadori. Bollettino bibliografico mensile», anno I, n° 2 - 3, aprile - maggio 1947.

Inchiesta sul neorealismo, a cura di Carlo Bo, Edizioni Radio italiana, 1951.

Catalogo a stampa della collana «La Medusa degli italiani» di Mondadori, febbraio 1955.

NICCOLÒ GALLO, *Gli italiani della Medusa*, in «Il Contemporaneo», 31 dicembre 1955.

EDOARDO SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962.

RUGGERO ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Milano, Feltrinelli, 1962.

LUIGI BALDACCI, *Il ceto medio nella narrativa di questi ultimi tempi*, in ID., *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1963.

ITALO CALVINO, *Prefazione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964.

ENRICO FALQUI, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del novecento. Antologia*, Mursia, Milano 1964, seconda edizione con postille.

GIANSIRO FERRATA, *Linea narrativa* (1950), in ID., *Presentazioni e sentimenti critici (1942-1965)*, Cremona, Gianni Mangiarotti editore, 1966.

GIANSIRO FERRATA, *Nuova letteratura italiana* (1960), in ID., *Presentazioni e sentimenti critici (1942-1965)*, Cremona, Gianni Mangiarotti editore, 1966.

CARLO BO, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'approdo letterario», anno XV, n° 46, aprile - giugno 1969.

ROMANO LUPERINI, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Edizioni di Ideologie, 1971.

GIOGIO LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1972².

LIA FAVA GUZZETTA, «*Solaria*» e la narrativa italiana intorno al 1930, Ravenna, Longo Editore, 1973.

ENZO SICILIANO, *Scrittori e politica. I rimpianti di Bassani*, in «La Stampa», 24 ottobre 1974.

LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

Corrente di vita giovanile (1938-1940), a cura di Alfredo Luzi, presentazione di Vittorio Sereni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975.

RAFFAELE DE GRADA, *Il movimento di «Corrente»*, Milano, Edizioni di cultura popolare, 1975.

NICCOLÒ GALLO, *La narrativa italiana del dopoguerra*, in «Società», a. VI, 1950; poi con il titolo *Da «La narrativa italiana del dopoguerra». Giudizio sul neorealismo*, in ID., *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, a cura di Ottavio Cecchi, Cesare Garboli e Gian Carlo Roscioni, Milano, Il Polifilo, 1975.

ALESSANDRO BONSAANTI, *La cultura degli anni Trenta*, in «Nuova antologia», a. CXIII, fasc. 2127, luglio - settembre 1978.

GIANSIRO FERRATA, recensione a *Le più belle pagine di Ippolito Nievo, scelte da Riccardo Bacchelli*, in «Solaria», a. IV, n° 11, 1929; poi con il titolo *Sul «caso Nievo»*, in ID., *Prospettiva dell'Otto-Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1978.

CARLO BO, *Che cosa è stato l'ermetismo italiano*, in *Novecento*, ideazione e direzione di Gianni Grana, vol. VI, Milano, Marzorati Editore, 1979.

RODOLFO MACCHIONI JODI, *Realtà e memoria nella nuova narrativa*, in *Novecento*, ideazione e direzione di Gianni Grana, vol. VI, Milano, Marzorati Editore, 1979.

GIOVANNELLA DESIDERI, *Antologia della rivista «Corrente»*, Napoli, Guida editori, 1979.

ALBERTO CADIOLI, *L'industria del romanzo*, Roma, Editori Riuniti, 1981.

GIUSEPPE LANGELLA, *Le riviste di metà Novecento*, Brescia, Editrice La Scuola, 1981.

GIAN CARLO FERRETTI, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Roma - Bari, Laterza, 1983.

LIBERO LENTI, *Appuntamento con la guerra*, in ID., *Le radici nel tempo. Passato al presente e al futuro*, Milano, Franco Angeli, 1983.

LUCIANO ANCeschi, *Bonsanti e «Letteratura»*, in «Antologia Vieusseux», anno XX, n° 3, luglio - settembre 1984.

ERNST ROBERT CURTIUS, *Marcel Proust*, a cura di Lea Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1985.

CLELIA MARTIGNONI, *Introduzione alla Mostra bio-bibliografica*, in *Gianna Manzini tra letteratura e vita. Atti del convegno. Pistoia - Firenze 27-28-29 maggio 1983*, a cura di Marco Forti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985.

VITTORIO SPINAZZOLA, *Il successo senza valore*, introduzione a *Il successo letterario*, a cura di ID., Milano, Edizioni Unicopli, 1985.

GILBERT BOSETTI, «*Solaria*» e la cultura francese: l'influenza dei modelli della «*Nouvelle Revue Française*» sui narratori solariani, in *Gli anni di «Solaria»*, a cura di Gloria Manghetti, Verona, Bi&Gi Editori, 1986.

PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

SERGIO PAUTASSO, *Gli studi francesi tra «Solaria» e «Letteratura»*, in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre*, atti del XIV convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese. Urbino. 15-17 maggio 1986, Urbino, Quattro Venti, 1987.

GILBERT BOSETTI, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, ELLUG, 1987.

GIOVANNI MARDESTEIG, *Scritti di Giovanni Mardesteig sulla storia dei caratteri e della tipografia*, Milano, Il Polifilo, 1988.

RENATO GUTTUSO, *Picasso e la pittura moderna*, in «L'Ora», 6-7 marzo 1933; poi in *Renato Guttuso dagli esordi al Gott mit Uns 1924-1944*, catalogo della mostra: Milano, Palazzo Isimbardi 29 ottobre 1987 - 10 gennaio 1988, Palermo, Sellerio, 1987.

GIUSEPPE LANGELLA, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Vita e Pensiero, Milano 1989.

GIORGIO LUTI, *Firenze e la Toscana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. III: *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989.

FOLCO PORTINARI, *Milano*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. III: *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989.

GIOVANNI RAGONE, *Editoria, letteratura e comunicazione*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. III: *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989.

ALBA ANDREINI, *Bonsanti e gli scrittori: il caso Gadda*, in *Alessandro Bonsanti. Scrittore e organizzatore di cultura*, atti del convegno di Firenze, 5-6 maggio 1989, a cura di Paolo Bagnoli, Impruneta - Firenze, Edizioni Festina Lente, 1990.

GIOSUE BONFANTI, «Corrente» e la letteratura, in «Autografo», n° 24, 1991.

BRUNO FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992.

RENATA BROGGINI, *Terra d'asilo. I rifugiati italiani in Svizzera. 1943-1945*, Bologna, il Mulino, 1993.

CARLO BO, *Letteratura come vita*, intervento al Quinto Convegno degli Scrittori Cattolici (San Miniato, settembre 1938); ora in ID., *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994.

ITALO CALVINO, *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*; in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, tomo I, Milano, Mondadori, 1995.

GIAN CARLO FERRETTI, *Alla sinistra del padre*, in ALBERTO MONDADORI, *Lettere di una vita. 1922-1975*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Nuova Pratiche Editrice, 1998.

GIAN CARLO FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - il Saggiatore, Milano, 1999.

GIANNI TURCHETTA, *Il punto di vista*, Roma - Bari, Laterza, 1999.

MARIO BARENGHI, *L'autorità dell'autore*, Milano, Edizioni Unicopli, 2000.

TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.

Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti, a cura di Paolo Bertetto, Torino, UTET, 2002.

ALBERTO CADIOLI, *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Milano, Edizioni Unicopli, 2002.

VITTORIO SERENI, *Poesie*, a cura di Dante Isella con la collaborazione di Clelia Martignoni, Torino, Einaudi, 2002.

RAFFAELLA CASTAGNOLA ROSSINI, *Incontri di spiriti liberi. Amicizie, relazioni professionali e iniziative editoriali di Silone in Svizzera*, Manduria - Bari - Roma, Lacaita, 2004.

GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

VITTORIO SPINAZZOLA, *I vantaggi della brevità*, in *Tipologia della narrazione breve*, atti del Convegno di Studio «Il Vittoriale degli Italiani» MOD, Gardone Riviera, 5-7 giugno 2003, Manziana, Vecchierelli Editore, 2004.

ALBERTO CADIOLI, *Modelli di romanzo nei progetti editoriali del secondo Novecento*, in «Esperienze letterarie», anno XXIX, n° 1, gennaio-marzo 2004.

VITTORIO SPINAZZOLA, *Scrittori, lettori e editori nella Milano fra le due guerre*, in *Editoria e cultura e Milano tra le due guerre (1920-1940)*, atti del convegno. Milano, 19-20-21 febbraio 1981, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983; poi in ID., *La modernità letteraria. Forme di scrittura e interessi di lettura*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - il Saggiatore, 2001; Milano, Net 2005.

FERDINANDO CRESPI, *Le collaborazioni giornalistiche: spiriti liberi in «Libera Stampa»*, in *Spiriti liberi in Svizzera. la presenza dei fuoriusciti italiani nella Confederazione negli anni del fascismo e del nazismo. 1922-1945*, atti del convegno internazionale di studi. Ascona: Centro Monte Verità - Milano: Università degli Studi, 8 - 9 novembre 2004, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006.

La fortuna critica, a cura di Stefano Guerriero, in GIAN CARLO FERRETTI, *La lunga corsa del Gattopardo. Storia di un grande romanzo dal rifiuto al successo*, Torino, Nino Aragno editore, 2008.

ROBERTA CESANA, *Progetto editoriale e lavoro redazionale nella Ricciardi milanese*, in *La casa editrice Riccardo Ricciardi. Cento anni di editoria erudita*, atti della giornata di studio «Testi, forme e usi del libro», Università degli Studi di Milano - Centro Apice, 26-27 novembre 2007, a cura di Marco Bologna, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2008.

GIUSEPPE GALASSO, *Riccardo Ricciardi: 45 anni di editoria*, in *La casa editrice Riccardo Ricciardi. Cento anni di editoria erudita*, atti della giornata di studio «Testi, forme e usi del libro», Università degli Studi di Milano - Centro Apice, 26-27 novembre 2007, a cura di Marco Bologna, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2008.

GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - il Saggiatore, 2008.

SERGIO ANTONIELLI, *Nota dell'autore (1975)*, ora ripubblicata in ID., *Il campo 29*, Milano, Isbn Edizioni, 2009.

LAURA CALEBASSO, *La collana blu. «La Memoria» di Sellerio*, in *Una collana tira l'altra. Dodici esperienze editoriali*, edizione realizzata dai partecipanti al Master di primo livello «Professioni e prodotti dell'editoria» – Università di Pavia, anno accademico 2008-2009, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2009.

ROBERTA CESANA, *«Libri necessari». Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2010.

GIAN CARLO FERRETTI – STEFANO GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia. Dalla terza pagina a internet. 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010.

Indice dei nomi

- Adam, Georges 185n
Alain-Fournier (Henri Alban Fournier) 65, 77n, 192, 201n, 276n, 292, 355, 356
Alamnsi, Federico 79n
Alberti, Barbara 370n
Alianello, Carlo 154
Alvaro, Corrado 156, 159, 160, 319n
Amendola, Antonio 74n, 325n
Anceschi, Luciano 12n, 13n, 21, 61n, 76n
Andreini, Alba 31n
Antonicelli, Franco 316
Antonielli, Sergio 182n
Aragon, Louis 21
Arbasino, Alberto 299n, 315
Asor Rosa, Alberto 10n
Assunto, Rosario 304n
Bacchelli, Riccardo 39n, 52n, 257, 368 e n
Bagnoli, Paolo 31n
Baldacci, Luigi 233n, 241, 242n, 249 e n, 253n, 316, 338n, 361 e n
Balestrini, Nanni 315
Balsamo, Antonio 325n, 326n, 335n
Balsamo, Luigi 13n, 193n
Balzac, Honoré de 111n
Banfi, Antonio 12 e n, 74n, 76n, 151n, 325n
Barbera, Giovanni 74n
Barengi, Mario 255n, 287n
Bartali, Gino 200n
Bassani, Giorgio 74n, 251, 257n, 259, 283, 294, 295 e n, 296-298, 298n, 299 e n, 300, 303, 355, 356, 367n, 370n
Basso, Lelio 325n
Benedetti, Arrigo 289n
Bernari, Carlo 154, 289n
Bersellini, Guido 82 e n
Bertetto, Paolo 241n
Bianchi, Edoardo 164n, 171n
Bianciardi, Luciano 283, 304n
Bigongiari, Piero 21
Bilenchi, Romano 38 e n, 50 e n, 53, 54n, 55, 56n, 68 e n, 201 e n, 257
Birolli, Renato 151n
Bo, Carlo 21, 74n, 75n, 76n, 111n, 141n, 246, 305, 306n, 316, 325n, 326n, 330n
Bollati, Giulio 348n
Bologna, Marco 192n
Bonanate, Mariapia 320n
Bonfanti, Giosuè 12n, 74n, 326n, 338n
Bonfantini, Mario 52n
Bonsanti, Alessandro 10, 13n, 14, 30, 31 e n, 76n, 78n, 103 e n, 104, 105 e n, 107, 113, 194 e n, 229 e n, 245, 246 e n, 249, 288, 289n
Bontempelli, Massimo 154
Bordogni, Giuseppe 263n
Borlenghi, Aldo 7, 79n, 178n, 248 e n, 351, 395, 403, 405, 415, 416
Bosetti, Gilbert 68n
Branca, Vittore 246
Breda, Ernesto 164n, 171n
Brémond, Henri 329
Breton, André 21
Broggini, Luigi 326n
Broggini, Renata 78n, 79n, 80n, 82n
Bruant, Aristide 329
Buttitta, Ignazio 299n
Cadioli, Alberto 75n, 76n, 155 e n, 160 e n, 183n,

- 256n, 257n, 259n, 260,
286n, 299n, 306n, 315n
- Caizzi, Bruno 82n
- Calebasso, Laura 321n
- Calvino, Italo 181, 182n, 259
e n, 274 e n, 275, 284, 285
e n, 286, 287n, 300, 301,
321, 323 e n, 347 e n, 348
e n, 349, 350, 369
- Camus, Albert 240, 241
- Cancogni, Manlio 299n
- Canevascini, Guglielmo 78n
- Cantoni, Remo 12n, 76n,
325n
- Cantoni, Renzo 325n
- Caradano 20
- Carducci, Giosuè 338n
- Caretti, Lanfranco 245 e n,
246 e n, 247 e n
- Carocci, Alberto 39n
- Carpi, Fabio 12n, 79n
- Carrà, Massimo 180n
- Cassola, Carlo 259, 283,
299n, 315n, 355, 356
- Castagnola Rossini, Raffaella
82n
- Cavazzuti, Anna Lisa 7
- Cecchi, Emilio 44n, 204n,
246
- Cecchi, Ottavio 190n
- Cesana, Roberta 192n, 250 e
n, 253n, 295n, 315n, 366n
- Chatman, Seymour 120n
- Chiesa, Tiziano 7
- Cialente Terni, Fausta 370n
- Cibotto, G. A. 369n
- Clementelli, Silvio 263n
- Comencini, Luigi 79n, 90n,
111, 112n
- Comisso, Giovanni 52n, 154
- Contini, Gianfranco 79n
- Crespi, Ferdinando 79n
- Crovi, Raffaele 350 e n
- Curtius, Ernst Robert 43n,
47n
- Dagrada, Mario 301
- D'Annunzio, Gabriele 112n
- Davico Bonino, Guido 348n,
350 e n
- Debenedetti, Giacomo 41, 42
e n, 43n, 45, 46 e n, 47n,
79n
- De Céspedes, Alba 256
- De Chirico, Giorgio 331
- De Finetti, Giuseppe 193
- De Grada, Raffaellino
(Raffaele) 74n, 151n, 325n
- Delacroix, Eugène 151n
- Del Bo, Dino 74n
- Del Buono, Oreste 154 e n
- Deledda, Grazia 154
- Delfini, Antonio 19, 49n,
73n, 213n, 299n
- Delogu, Giuseppe 79n
- De Michelis, Cesare 14 e n
- De Robertis, Giuseppe 11n
- De Robertis, Domenico 13n
- De Seta, Cesare 13n
- Desiato, Luca 370n
- Desideri, Giovannella 12n
- Dessi, Giuseppe 289n, 299n
- Dioguardi, Gianfranco 13n
- Doglio, Carlo 152n
- D o s t o e v s k i j , F ě d o r
Michajlovič 111n
- Durban, Alain 185n
- Éluard, Paul 20 e n, 21, 329n
- Falcetto, Bruno 35n, 113n,
180, 181 e n
- Falqui, Enrico 24n, 139 e n,
140n, 141 e n, 142 e n,
144, 145, 156, 157, 245n,
360n, 369 e n
- Fava Guzzetta, Lia 14n, 34n,
38n, 39n, 51n, 104, 105n,
113n, 264n
- Feltrinelli, Giangiacomo
249-251, 251n, 351n, 354,
355, 362 e n, 363 e n, 364,
365 e n, 366 e n, 369
- Fenoglio, Beppe 53n
- Fernández, Ramon 325n
- Ferrata, Giansiro (anche con
lo pseudonimo Don

- Ferrante) 10, 14, 21, 52n, 61n, 79n, 89 e n, 90-92, 92n, 93, 94 e n, 97 e n, 98, 99, 111 e n, 149n, 187, 304n, 326n
- Ferretti, Gian Carlo 12n, 80n, 183 e n, 184, 256 e n, 259n, 260, 285n, 286n, 288n, 299n, 301n, 330n, 336, 337 e n, 343, 348n, 355, 370n
- Fielding, Henry 53n
- Flaubert, Gustave 58
- Forster, Edward Morgan 317n, 319n
- Forti, Marco 41n, 202n, 225 e n, 230, 251, 260 e n, 286n, 361n
- Fortini, Franco 79n, 90, 92, 93 e n, 95, 97, 98 e n, 110n, 111, 299n
- Fracchia, Umberto 295
- Franczak, Grzegorz 309n
- Fubini, Mario 246
- Gabin, Jean 329
- Gadda, Carlo Emilio 10n, 31n, 52, 53n, 225, 246, 336
- Galasso, Giuseppe 193n
- Gallian, Marcello 140n
- Gallo, Niccolò 7, 154, 155 e n, 183n, 188-190, 190n, 284n, 287, 288 e n, 289 e n, 290, 291, 293, 294 e n, 295, 311 e n, 312 e n, 313, 314, 324, 343, 345, 346 e n, 348 e n, 349 e n, 351, 352, 406, 409, 410, 416
- Garboli, Cesare 190n, 301 e n
- Garin, Eugenio 13n
- Gatuszka, Jodwiga 308 e n, 309
- Gentile, Federico 245, 246
- Ghiotto, Renato 301n
- Giani, Niccolò 74n
- Gide, André 325n, 326n
- Ginzburg, Natalia 370n
- Giovannini, Rossella 30n, 31n, 32n, 58n
- Gobbo, Raffaella 7
- Goncourt, Edmond de 43n
- Goncourt, Jules de 43n
- Gramsci, Antonio 189, 335
- Grana, Gianni 75n
- Guarnieri, Silvio 10
- Guerriero, Stefano 183 e n, 184, 286n
- Guttuso, Renato 74n, 115 e n, 150 e n
- Hebbel, Christian Friedric 87 e n
- Hemingway, Ernest 186
- Hitler, Adolf 334
- Iarussi, Oscar 320
- Innamorati, Giuliano 340 e n, 341 e n, 343, 414
- Isella, Dante 12n
- Jacobbi, Ruggero 306n
- Jahier, Piero 93, 110n
- James, Henry 31n
- Jouve, Pierre Jean 79n, 340n, 414
- Joyce, James 67, 113n, 192
- Kafka, Franz 21 e n, 111n, 326n
- Labò, Giorgio 61n
- La Malfa, Ugo 325n
- Landolfi, Tommaso 19, 21, 367
- Langella, Giuseppe 51n, 52n, 53n, 67n, 74, 215 e n, 217n, 228, 229 e n, 230, 232
- Lanza, Lodovico 12n, 13n
- Lattuada, Alberto 12n
- Lejeune, Philippe 63n
- Lenti, Libero 325n
- Levi, Carlo 13n, 30n
- Lévi-Strauss, Claude 171n
- Limentani, Umberto 257 e n, 258
- Lukács, György 253n
- Luperini, Romano 182n

Luti, Giorgio 13n, 74n, 76n,
 78n, 247 e n, 248n, 284n,
 291, 292 e n, 293, 300n
 Luzi, Alfredo 12n
 Luzi, Mario 21
 Luzzato, Lucio 80
 Macchioni Jodi, Rodolfo 77n
 MacCorney 325n
 Maffi, Bruno 325n
 Magagnato, Licisco 305n
 Magagnin, Marco 7
 Malaparte, Curzio 21, 76n,
 326n, 340n, 367
 Malraux, André 325
 Manganelli, Giorgio 315
 Manghetti, Gloria 68n
 Mann, Thomas 296, 302,
 326n
 Manzini, Gianna 34 e n, 37 e
 n, 38 e n, 39n, 40n, 41n,
 67n, 257, 288
 Manzoni, Alessandro 52 e n,
 53n, 204n
 Marchesi, Concetto 79n
 Mardesteig, Giovanni 194 e n
 Mariani, Gaetano 39n
 Marinetti, Filippo Tommaso
 338n
 Marinotti, Franco 325n
 Maritain, Jacques 329
 Martignoni, Clelia 12n, 41n
 Marx, Karl 338n
 Mattioli, Raffaele 192 e n,
 193 e n, 194n
 Mazzei, Francesco 263n
 Melville, Herman 20
 Meneghello, Luigi 299n
 Milani, Milena 154 e n
 Miller, Henry 315
 Mondadori, Alberto 12n, 80,
 142, 153 e n, 155, 157 e n,
 158-162, 162n, 183n, 301
 Monicelli, Mario 12n
 Montale, Eugenio 10, 79n,
 204n
 Moravia, Alberto 21, 75n,
 111n, 213 e n, 215, 221n,
 222 e n, 253n, 257
 Moretti, Marino 154, 295
 Morlotti, Ennio 151n
 Mounier, Emmanuel 329
 Mozart, Wolfgang Amadeus
 92
 Mussolini, Benito 107
 N a b o k o v , V l a d i m i r
 Vladimirovič 296, 297
 Nievo, Ippolito 52 e n, 319n
 Nobili, Guido 41n, 319n
 Ongaro, Alberto 370n
 Orenge, Renata 41
 Paci, Enzo 76n, 325n
 Palazzeschi, Aldo 295
 Palumbo, Nino 288
 Pampaloni, Geno 230n, 236,
 258 e n, 302, 314, 317 e n,
 318 e n, 319 e n
 Paolini, Alcide 356 e n, 357,
 359n, 360n, 362, 368
 Paracleso (Philippus
 Aureolus Theophrastus
 Bombastus von
 Hohenheim) 20
 Paratore, Ettore 246
 Pascutto, Giovanni 370n
 Patti, Ercole 370n
 Pautasso, Sergio 75n, 330n
 Pavese, Cesare 287n
 Petrucciani, Mario 39n
 Picasso, Pablo 151n
 Piergigli, Claudia 7
 Pirandello, Luigi 53n
 Pirelli, Alberto 164n, 171n
 Pontiggia, Giuseppe 370n
 Portinari, Folco 10n, 11n
 Porzio, Domenico 301, 303,
 304 e n, 305
 Pozzi, Silvio 363n
 Pratolini, Vasco 257
 Praz, Mario 246
 Preti, Giulio 325n
 Prezzolini, Giuseppe 97n

Proust, Marcel 21, 31n, 41 e n, 42 e n, 43n, 46 e n, 47n, 50, 67, 77n, 113n, 201n, 276n, 302, 306n, 319n, 325n, 326n, 355, 356
 Quasimodo, Salvatore 326n
 Radice, Raul 154
 Ragone, Giovanni 246
 Reborà, Roberto 74n, 326n
 Resnais, Alain 241, 280n
 Richardson, Samuel 53n
 Righi, Alfredo 288n
 Riitano, Gaia 7
 Risi, Nelo 79n
 Riva, Valerio 364, 365n
 Rivière, Jacques 317n, 319n
 Rizzoli, Angelo 164n, 171n
 Robbe-Grillet, Alain 240, 241, 280n
 Robida, Michel 186n
 Rode, Henri 186n
 Romagnoli, Sergio 31 e n, 35n, 74n, 76n, 195n, 217n, 224 e n, 225, 226, 227n, 230, 242n, 243, 245, 248, 251, 260 e n, 264n, 265n, 269n, 279n, 280n, 281n, 306n, 361n
 Rosa, Giovanna 255n
 Roscioni, Gian Carlo 190n
 Roversi, Roberto 299n
 Russi, Antonio 39n, 40n
 Russo, Luigi 246
 Saager, Adolf 86n
 Saba, Umberto 41, 79n
 Sajani, Goffredo 79n
 Salvalaggio, Nantes 370n
 Sanguineti, Edoardo 222n, 315
 Santini, Lea Ritter 43n
 Santucci, Luigi 79n, 138n, 154 e n
 Sassu, Aligi 151n
 Saviane, Giorgio 370n
 Savinio, Alberto 21
 Sbraghi, Lorenzo 370n
 Scaramucci, Ines 59n
 Scève, Maurice 20
 Schereschewsky, Xenia 300
 Sciascia, Leonardo 321
 Seranderei, Mario 262, 263n, 273 e n
 Sereni, Vittorio 10n, 12n, 74n, 76n, 79n, 287, 288 e n, 289 e n, 291, 301, 318, 323 e n, 324, 325n, 326n, 341-344, 344n, 346-348, 348n, 349 e n, 350 e n, 352
 Serra, Renato 11n
 Shakespeare, William 333n
 Siciliano, Enzo 299n
 Silone, Ignazio 81, 82, 257
 Simonelli, Luciano 14n, 41n, 52n, 58n, 61n, 65n, 69n, 151n, 179n, 217n
 Slataper, Scipio 93, 110n
 Soffici, Ardengo 93, 110n
 Spinazzola, Vittorio 11 e n, 12 e n, 14n, 202n, 228n
 Starobinski, Jean 79n
 Steiner, Albe 258
 Stigler, Augusto 164n, 171n
 Strehler, Giorgio 79n
 Svevo, Italo 49, 53n, 113n, 204n
 Tadornato, Giorgio 59n, 62n, 72n, 81n, 138n, 149n, 151n, 216n, 237n, 238n, 240n, 254n, 271n, 280n, 333n, 334n, 342n, 359n
 Terni Cialente, Fausta 299n
 Testa, Enrico 242n
 Testori, Giovanni 299n
 Titta Rosa, Giovanni (Giovanni Battista Rosa) 79n
 Todorov, Tzvetan 16n
 Tofanelli, Arturo 79 e n, 80, 96n, 110 e n, 111
 Togliatti, Palmiro 190
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 285, 286

Toscani, Claudio 188n, 191n,
192n, 206n, 225n, 228n,
249n, 270n
Tozzi, Federico 49, 53n
Traverso, Leone 326n
Treccani, Ernesto 61n, 79n
Trombadori, Antonello 74n
Turchetta, Gianni 120n
Usellini, Gianfilippo 79n
Valéry, Paul 156
Van Gogh, Vincent Willem
151n
Velázquez, Diego Rodríguez
de Silva 92
Venturi, Marcello 251-254,
265
Verga, Giovanni 111n
Vergani, Guido 286n
Vigevani, Marco 7, 163 e n,
164n, 362n
Visconti, Luchino 262
Vittorini, Elio 30, 111n, 154,
287n, 325n
Vigorelli, Giancarlo 21, 51n,
74n, 326n
Vitali, Lamberto 79n
Volponi, Paolo 283, 299n
Woolf, Virginia 156
Zagari, Mario 74n
Zanchin, Valentina 7
Zangrandi, Ruggero 74n,
340n, 414
Zangwill, Israel 227
Zola, Émile 186