

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  
XXII ciclo

## Evasioni allo specchio.

Evoluzione e aspetti della narrativa di Arturo Loria  
dai primi inediti a *La scuola di ballo*

Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/11

Tesi di dottorato di  
Marcello Ferrario  
R07125

Tutor: chiar.mo prof. Giovanni Turchetta

Coordinatore del dottorato: chiar.mo prof. Francesco Spera

A.A. 2009 - 2010

La realizzazione di questa Tesi di dottorato è stata possibile grazie a una borsa di studio generosamente concessa dalla Fondazione Fratelli Confalonieri, PALAZZO CONFALONIERI, via Vincenzo Monti, 25.

*a Massimo*

## Indice

	<b>Introduzione</b> . . . . .	1
	<b>Ringraziamenti</b> . . . . .	9
1	<b>Prima di <i>Il cieco e la Bellona</i></b> . . . . .	10
1.1	I racconti del 1920-1922 . . . . .	11
1.1.1	Lo stato degli studi sui racconti giovanili . . . . .	11
1.1.2	<i>Eran quasi tutti giovani ancora...</i> . . . . .	17
1.1.3	Una retorica dell'eccesso e del delirio . . . . .	55
1.1.4	Ritratto dell'artista da giovane . . . . .	71
1.2	Racconti inediti e dispersi (1922-1926) . . . . .	77
1.2.1	Un'evoluzione coerente . . . . .	77
1.2.2	Esperimenti e divagazioni . . . . .	93
2	<b>Genesi e struttura delle raccolte</b> . . . . .	101
2.1	<i>Il cieco e la Bellona</i> . . . . .	102
2.2	<i>Fannias Ventosca</i> . . . . .	124
2.3	<i>La scuola di ballo</i> . . . . .	149
3	<b>Vicissitudini narrative di una mendicante</b> . . . . .	166
3.1	Autobiografia della narrazione . . . . .	167
3.2	Le ambiguità del grottesco . . . . .	174
3.3	La fase degli specchi . . . . .	198
4	<b>Un'incompiuta modernità</b> . . . . .	221
4.1	Giudizi d'autore . . . . .	222
4.2	Metafore dell'arte e dell'artista . . . . .	255
	<b>Appendici</b> . . . . .	266
	<b>Riferimenti bibliografici</b> . . . . .	275

## Introduzione

Per più di mezzo secolo dell'opera di Arturo Loria come di un iceberg [...] abbiamo conosciuto, ammirato e un poco temuto la luminosa asperità dei picchi della parte emergente. Ad ogni indagine l'abbiamo ritrovata modellata ma non sminuita dal tempo.

Ora l'iceberg si è capovolto. Altrettanto modellate dal tempo, si offrono alla lettura e all'analisi carte rimaste sommerse per decenni. Testi e documenti. Non possiamo eludere la loro presenza nel rileggere Loria: ci permettono di operare una segmentazione della fabula lorianica (oggi si può parlare di un 'primo Loria'); è grazie ad esse, manifestanti una così stretta connessione con quella che è stata la parte emergente, che siamo in grado di individuare nuove correlazioni, di formulare reinterpretazioni, di ricompattare un'opera importante ma a lungo apparsa frammentata e disconnessa al suo interno. Quando avremo integrato 'l'altro Loria', il Loria della parte sommersa dell'iceberg, con il Loria che abbiamo fino ad ora conosciuto, la sua opera non potrà non offrire un nuovo contenuto.<sup>1</sup>

Con queste parole Franca Celli Olivagnoli, agli inizi degli anni Novanta, invitava alla riscoperta di Arturo Loria (1902-1957) attraverso lo studio dei materiali inediti autografi presenti nel Fondo Loria dell'Archivio contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze.<sup>2</sup> La stessa Celli Olivagnoli aveva fornito un contributo di rilievo in tal senso, pubblicando nel biennio 1989-1990 l'antologia di racconti editi ed inediti *Memorie di fatti inventati*<sup>3</sup> e la biografia *Avventure personali*, condotta attraverso la presentazione di documenti fino ad allora sconosciuti.<sup>4</sup> Le carte inedite venivano così ad integrare l'opera edita, che, dopo quasi un quarto di secolo, iniziava allora ad essere riproposta al pubblico. Nella seconda metà degli anni Ottanta *La scuola di ballo* entrava infatti nei cataloghi prima di Vallecchi e poi di Sellerio;<sup>5</sup> nel frattempo per i caratteri di Lombardi compariva la silloge di cinque racconti intitolata *La le-*

---

<sup>1</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Le case di Loria*, in AA.VV., *L'opera di Arturo Loria*. Atti del convegno di Firenze 21-23 febbraio 1991, a cura di R. Guerricchio, Festina Lente, Impruneta (Fi) 1993, p. 171.

<sup>2</sup> Per alcune notizie sulla storia e la consistenza del Fondo Loria si vedano G. Manghetti, *Il Fondo Loria*, in AA.VV., *L'opera di Arturo Loria*, cit., p. 171-182 e G. Gozzini, *Il Fondo Arturo Loria al Gabinetto Vieusseux*, in AA.VV., *I mondi di Loria. Saggi e testimonianze*, Atti della giornata di studi, Carpi, 19 ottobre 2002, a cura di M. Marchi, ETS, Pisa 2004, pp. 89-92.

<sup>3</sup> A. Loria, *Memorie di fatti inventati. Racconti editi e inediti a cura di Franca Celli Olivagnoli*, Ponte alle Grazie, Firenze 1989.

<sup>4</sup> F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali. Biografia di Arturo Loria attraverso gli scritti*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990.

<sup>5</sup> A. Loria, *La scuola di ballo*, Edizioni di Solaria, Firenze 1932; poi Mondadori, Milano 1962; quindi Vallecchi, Firenze 1986; infine Sellerio, Palermo 1989.

zione di anatomia.<sup>6</sup> Nel corso degli anni Novanta si assiste a quella che Marco Marchi, sul finire di quel decennio, definiva una «contrastata ma promettente riscoperta di Loria», una rinnovata attenzione allo scrittore che «passa attraverso due convegni di studio (rispettivamente a Carpi, nel 1991 e nel 1992, e dei quali restano atti a stampa), una mostra di documenti corredata di catalogo e una serie di iniziative [...] di sensibilizzazione, individuali e realizzate con il concorso di forze; un'attenzione partecipata, culminata nella disponibilità sul mercato librario dei maggiori testi di Loria».<sup>7</sup> Tra il 1996 e il 1998 la fiorentina Giunti pubblica infatti, nell'ordine, *Il cieco e la Bellona*,<sup>8</sup> *Fannias Ventosca*<sup>9</sup> e *Il compagno dormente*.<sup>10</sup> Altrettanto importante, dello stesso editore, è il volume di Nicoletta Mainardi, *Il caso Loria. Storia e antologia della critica* (1998), che ripubblica saggi di difficile reperimento e traccia un'accurata storia della critica lorianiana – il che mi dispensa dall'affrontare la questione della fortuna dello scrittore. Proprio la Mainardi mostra come nella sinergia tra editoria e critica si riattiva tra il finire degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta un «circuito spezzato», mentre lo «strettissimo rapporto interlocutorio [...] tra realtà e virtualità della scrittura lorianiana»,<sup>11</sup> suggerito *in primis* dai lavori della Celli Olivagnoli, sollecita una riconsiderazione globale della produzione letteraria di Arturo Loria.

Nell'introdurre il terzo volume di atti, nel 2004 Marco Marchi, uno degli studiosi più attivi nel promuovere l'opera lorianiana, deve però riconoscere che, «nonostante i molti sforzi [...] compiuti e le non poche qualificate partecipazioni all'impresa di una riscoperta», Loria rimane poco «letto ed apprezzato presso i critici e soprattutto presso il vasto pubblico di chi legge secondo i propri valo-

---

<sup>6</sup> A. Loria, *La lezione di anatomia*, Lombardi, Milano 1987.

<sup>7</sup> Cfr. M. Marchi, *Introduzione*, in N. Mainardi, *Il caso Loria. Storia e antologia della critica*, Giunti, Firenze 1998, pp. 15-16. Gli atti dei due convegni ai quali fa riferimento Marco Marchi sono rispettivamente il già citato *L'opera di Arturo Loria* e AA.VV., *La zona dolente. Studi su Arturo Loria*, Atti del Convegno di studi «Omaggio a Arturo Loria», Carpi, 8-9 maggio 1992, a cura di M. Marchi, Giunti, Firenze 1996. Il catalogo della mostra è invece *Arturo Loria, mostra di documenti*, a cura di M. Marchi, con la collaborazione di S. Loria e L. Melosi, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno (Bo) 1992.

<sup>8</sup> A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, Edizioni di Solaria, Firenze 1928; poi Mondadori, Milano 1959; poi Giunti, Firenze 1996.

<sup>9</sup> A. Loria, *Fannias Ventosca*, F.lli Buratti Editori, Torino 1929; poi Mondadori, Milano 1961; poi Giunti, Firenze 1997.

<sup>10</sup> A. Loria, *Il compagno dormente*, Mondadori, Milano 1960; poi Giunti, Firenze 1998.

<sup>11</sup> Cfr. N. Mainardi, *op. cit.*, p. 129.

ri».<sup>12</sup> Le raccolte di racconti, uscite dai cataloghi di Giunti e di Sellerio, tornano alla consueta vita di semiclandestinità.

Sul versante degli studi, negli anni successivi alla pubblicazione del libro della Mainardi, oltre agli atti del convegno menzionati, vanno segnalate anzitutto due riproposte in volume di saggi precedentemente comparsi su rivista o in opere miscellanee. Nel 1998 Ernestina Pellegrini raccoglie in volume i suoi lavori su Loria composti in tempi diversi, offrendo così un'indagine omogenea sulle radici ebraiche della narrativa loriane e proponendo con forza l'immagine di un autore moderno, la cui opera può avere consonanze con altre esperienze di inizio Novecento.<sup>13</sup> Tre anni dopo, nel suo *Finzioni e confessioni. Paesaggi letterari del Novecento italiano*, Rita Guerricchio ripresenta tre suoi interventi,<sup>14</sup> tra i quali *La trilogia solariana di Arturo Loria* (1986) ha avuto un ruolo fondamentale nel preparare la rilettura di questi testi avvenuta negli anni Novanta.

Tra i più recenti contributi critici mi pare abbiano particolare peso i lavori di Davide Cancellieri e di Serenella Baggio, poiché colmano lacune evidenti nel complesso della critica. Nella sua tesi di dottorato, discussa nel 2002, Cancellieri ha reso disponibile l'edizione genetica dei primi quattro racconti di *La scuola di ballo* e compiuto un'indagine filologica sui materiali inediti relativi all'intera raccolta, provvedendo così a un primo serio approccio scientifico alle carte depositate nel Fondo Loria.<sup>15</sup> Le ricerche d'archivio hanno inoltre consentito al giovane studioso di fare luce, con la pubblicazione di un articolo,<sup>16</sup> su alcune delle questioni relative alla "preistoria" dell'incompiuto romanzo loriane *Le memorie inu-*

---

<sup>12</sup> Cfr. M. Marchi, *Introduzione*, in AA.VV., *I mondi di Loria*, cit., p. IX.

<sup>13</sup> E. Pellegrini, *La riserva ebraica. Il mondo fantastico di Arturo Loria*, Diabasis, Reggio Emilia 1998. Un confronto tra l'opera di Loria e quella di Kafka è stato istituito recentemente anche nel saggio S. Culeddu, *Tentativi di fuga e dinamiismi aerei in Franz Kafka ed Arturo Loria*, in «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», LXII, fasc. 2, 2009, pp. 165-179.

<sup>14</sup> R. Guerricchio, *Finzioni e confessioni. Paesaggi letterari del Novecento italiano*, Napoli, Liguori, 2001. Su Loria: *La trilogia solariana di Arturo Loria*, pp. 3-24; *Loria e il racconto fantastico degli anni Trenta*, pp. 25-43; *Un esercizio di contrizione: I diari di Loria*, pp. 179-196.

<sup>15</sup> D. Cancellieri, *Per La scuola di ballo di Arturo Loria. Indagine filologica sulla raccolta e edizione genetica dei primi quattro racconti*. Tesi del Dottorato di ricerca in Filologia ed Ermeneutica italiana, XIV ciclo, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di italianistica. Coordinatore: Guido Baldassarri, supervisori: Silvio Ramat e Giuditta Isotta Rosowsky, 2002.

<sup>16</sup> D. Cancellieri, *Loria e il genere-romanzo. Preistoria delle "Memorie inutili"*, in «Strumenti critici», XVII, 2, maggio 2002, pp. 283-304.

tili.<sup>17</sup> Serenella Baggio, nel 2004, ha invece dato risposta all'esigenza, avvertita da più parti, di uno studio tecnico su quella lingua «inattuale e innaturale» che contraddistingue la narrazione lorianiana e che ha colpito i critici fin dall'inizio.<sup>18</sup> Tornando a più riprese sull'«inamabilità» del modo di scrivere di Loria,<sup>19</sup> spesso per avanzare riserve, la critica si era limitata a osservazioni di carattere generale, che lo studio sistematico della Baggio corrobora, circoscrive e, in qualche caso, addirittura smentisce. Altro merito della studiosa è aver saputo delineare un'evoluzione della narrativa e della poetica dello scrittore, giungendo a distinguere, sulla base di precise osservazioni sulla lingua, due periodi all'interno delle tre raccolte pubblicate a cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta.

Dal canto mio, nel presente lavoro mi propongo un'indagine sui racconti compresi in un arco cronologico che va dal novembre 1920 al maggio 1932, ovvero dalla data cui risalgono le prime prove narrative rinvenibili tra le carte del Fondo Loria alla pubblicazione di *La scuola di ballo*. Ho scelto di limitare la mia ricerca a questo periodo poiché, come è noto, con la comparsa della terza raccolta, l'ultima data alle stampe dallo scrittore, si chiude la stagione artistica più felice e feconda di Loria. Negli anni successivi – mentre insegue il romanzo che avrebbe dovuto accordargli nel mondo delle lettere la posizione che sentiva di meritare –, assieme a brani che avrebbero dovuto confluire nel romanzo Loria accumula «nel cassetto tentativi di racconti, abbozzi di poesie, titoli, scalette, progetti»,<sup>20</sup> ma esce allo scoperto solo raramente, divenendo così, da giovane promessa della narrativa italiana, un nome da citare assieme ad altri nel ricorda-

---

<sup>17</sup> Del romanzo furono stampate solo quattro puntate, firmate da Loria con lo pseudonimo Alfredo Tittamanti: «Argomenti», I, 3, maggio 1941, pp. 13-48; I, 4, giugno 1941; I, 5-6, luglio-agosto 1941, pp. 30-53; I, 7-8 settembre-ottobre 1941, pp. 32-46. Per le questioni relative al romanzo, oltre all'articolo citato di Cancellieri, si vedano anche G. Tellini, *Loria e il romanzo impossibile*, in AA.VV., *L'opera di Arturo Loria*, cit., pp. 83-93; F. Celli Olivagnoli, «Le memorie inutili»: dal racconto al romanzo, in AA.VV. *La zona dolente*, cit., pp. 61-79.

<sup>18</sup> S. Baggio, *Prezioso e dimesso. La lingua di Arturo Loria al tempo di «Solaria»*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004.

<sup>19</sup> L'espressione è stata impiegata da Alvaro Biondi, *Arturo Loria. Il racconto come romanzo*, in AA.VV., *L'opera di Arturo Loria*, cit., p. 145.

<sup>20</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 119.

re i tempi di «Solaria».<sup>21</sup> I pochi racconti che ancora vengono pubblicati, i capitoli di *Le memorie inutili* e le prose *Dal «Diario senile» di Alfredo Tittamanti*, gli scritti di genere poetico e teatrale (spesso firmati con lo pseudonimo Lorenzo Valla) e le favole compaiono su diverse riviste nella generale indifferenza;<sup>22</sup> il solo volume edito come opera a sé, il dramma satiresco *Endymione*, viene accolto anche dagli amici con perplessità.<sup>23</sup> Nel complesso, dopo il 1932, Loria sembra disperdersi in «forme di scrittura laterali, secondarie rispetto alla sua vocazione narrativa principale»,<sup>24</sup> mentre quest'ultima sopravvive nella misura privata del diario (reale o fittizio) o in racconti che, non a caso, assumono sempre più spesso narratori in prima persona, assenti invece nella produzione più nota.

Se, di fatto, la possibilità di operare una cesura temporale all'altezza della pubblicazione di *La scuola di ballo* trova riscontri oggettivi nella produzione dello scrittore ed è confortata dalla tradizione critica, meno scontata è l'opportunità di includere nell'indagine le prove d'esordio e di sottrarre così tempo e spazio all'indagine sui racconti più noti. Durante le ricerche in archivio – svolte prima della pubblicazione di un articolo di Maura Rosati che discuterò a suo tempo –,<sup>25</sup> mi è parso però che le prose narrative dei primissimi anni Venti costituiscano la parte iniziale di una parabola evolutiva che prosegue fino a *La scuola di ballo* e che, se ricostruita nella sua interezza, assume maggior risalto e significato.

Per questo, nella prima metà del capitolo iniziale – dopo avere preso in considerazione lo stato degli studi sugli inediti giovanili (1.1.1) – esamino diciassette racconti scritti tra il novembre del 1920 e il luglio del 1922, dei quali, non essen-

---

<sup>21</sup> Giovanni Maccari, è bene ricordarlo, ha però sfatato il mito di un Loria isolato e ritirato in volontario esilio dopo gli anni di «Solaria»: G. Maccari, *Sulla «fortuna» di Arturo Loria*, AA.VV., *Fonti e studi di storia dell'editoria*, a cura di G. Tortorelli, Baiesi, Bologna 1995, pp. 215-231.

<sup>22</sup> Per un elenco delle opere di Loria si vedano i *Riferimenti bibliografici* del presente lavoro.

<sup>23</sup> A. Loria, *Endymione. Dramma satiresco in tre atti*, Edizioni di Letteratura, Firenze 1947. Rimando per una discussione più articolata sulla ricezione di quest'opera al capitolo II. *La promessa mancata* del volume N. Mainardi, *op. cit.*, pp. 57-99. Il volume *Settanta favole* (Sansoni, Firenze 1957) è stato licenziato in bozze dall'autore, ma pubblicato postumo.

<sup>24</sup> Cfr. S. Baggio, *op. cit.*, p. 8.

<sup>25</sup> M. Rosati, *Arturo Loria. Prose narrative del 1921. «Tetre fiabe» sin dall'inizio?*, in A. Neiger (a cura di), *Esperienze novecentesche in Italia. Percorsi letterari da Giacomo Noventa ad Ascanio Celestini*, UNI Service, Trento 2008, pp. 17-53.

domi stata concessa la possibilità di riportare il testo completo, fornisco di volta in volta il riassunto (1.1.2). Accomunati dal ripresentarsi di personaggi, motivi e situazioni e da una onnipervasiva retorica dell'eccesso e del delirio che rimanda a modelli come il melodramma e il racconto gotico (1.1.3), questi racconti rivelano nella loro successione un disegno cosciente dello scrittore, la cui arte fin dall'inizio si ripiega su se stessa per riflettere sulla propria condizione (1.1.4). Un racconto del luglio 1922 – in cui Loria, mettendo in scena un suo *alter-ego*, sembra volere colpire se stesso con amara ironia e sconfessare il proprio operato – segna la fine di questa prima fase della narrativa. Gli anni che vanno dal 1922 al 1926 presentano da un lato un'evoluzione narrativa coerente, contraddistinta dal costante processo di desublimazione che porta ai racconti picareschi di *Il cieco e la Bellona* (1.2.1), dall'altro, una serie di racconti in cui lo scrittore sperimenta soluzioni e generi narrativi differenti (1.2.2).

Il secondo capitolo, suddiviso in tre parti, è dedicato all'indagine della genesi e della struttura delle raccolte: *Il cieco e la Bellona* (2.1), *Fannias Ventosca* (2.2) e *La scuola di ballo* (2.3). Attraverso l'esame di alcuni materiali d'archivio (editi ed inediti), mi propongo di rendere disponibili notizie e dati sulle raccolte che, fatta eccezione per *La scuola di ballo*, sono in larga parte sconosciuti, e di mostrare come Loria mirasse a costruire opere coese, "libri di racconti", non semplici sillogi. Un fatto che sembra trovare conferma nelle variazioni che i testi subiscono nel passaggio da rivista a volume. Architettondo fitte trame di rimandi tra i diversi racconti e facendo attenzione alla disposizione dei testi, Loria impiega la struttura delle raccolte come dispositivo retorico tramite il quale indirizzare l'attenzione del lettore su alcuni aspetti della narrazione o moltiplicare e approfondire le possibilità simboliche dei singoli racconti. Lo studio della genesi delle raccolte fornisce inoltre elementi che mi paiono decisivi a sostegno di quanto è stato già osservato, su un piano diverso, da altri: ovvero che *Il cieco e la Bellona* e *La scuola di ballo* sono emblematici di due distinte fasi della narrativa lorianica, mentre *Fannias Ventosca* è per molti versi una raccolta di transizio-

ne, in cui è verificabile, detto con estrema sintesi, il passaggio dal racconto picaresco al racconto “borghese”.

Uno studio più approfondito dell’evoluzione della narrativa e della poetica di Loria è oggetto del terzo capitolo, dove considero il modo cui situazioni e figure simili, e in particolare l’incontro del protagonista con una vecchia mendicante, si ripresentano in periodi diversi. La scelta di accostare elementi analoghi per evidenziare la distanza che separa testi appartenenti a fasi differenti è intesa ad affermare che la coazione a ripetere connaturata alla scrittura lorianiana è solo in parte riconducibile a una matrice ossessiva. Al contrario, la reiterazione rivela spesso il grado di consapevolezza con la quale Loria ha riflettuto sulla sua scrittura, e su se stesso attraverso di essa, affidandole una sorta di autobiografia, che è poi anche autobiografia della sua scrittura (3.1). Questa incessante riflessione rimanda in ultima istanza a una moderna coscienza della crisi del soggetto e della realtà, crisi che nei racconti dei primissimi anni Venti si manifesta soprattutto nelle forme di un rifiuto della crisi stessa, nella seconda fase assume invece le forme di un’irrisolta dialettica tra incanto e disincanto. Nostalgia utopica e crudele constatazione del male, riscontrabili anzitutto nei rapporti ambigui che i narratori instaurano con i protagonisti grotteschi e con le eccentriche vicende che li vedono coinvolti (3.2). A partire da un certo punto della sua evoluzione, le trame avventurose di *Il cieco e la Bellona* vengono meno; l’attenzione dello scrittore si appunta sulle sensazioni e le impressioni di personaggi paralizzati da una castrante coscienza di se stessi. Non a caso si moltiplica nei racconti la presenza degli specchi (3.3), elementi emblematici di questa fase, come il fango lo era della seconda.

Nel quarto e ultimo capitolo mi soffermo su alcuni aspetti dell’evoluzione delle forme e dei modi narrativi per mostrare come, da un lato, nel corso delle tre raccolte si assista a diminuzione del grado di udibilità del narratore e a un deciso spostamento dalla diegesi alla mimesi, dall’altro, la modernità dei contenuti non trovi pari riscontro nelle forme espressive (4.1). Incapace di concepire

la propria arte se non in modi che percepiva ormai inattuali, con i suoi racconti Loria sembra avere dato costantemente vita a metafore della crisi (4.2).

## Ringraziamenti

Ringrazio l'Archivio contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto G.P. Vieusseux a Firenze, la Fondazione Primo Conti di Fiesole e gli eredi Loria, Debenedetti, Ferrero e Carocci per avermi consentito la consultazione delle carte dell'autore. Un ringraziamento particolare va a Gloria Manghetti, Ilaria Spadolini e Fabio Desideri (Archivio "Bonsanti"), e a Maria Chiara Berni (Fondazione Primo Conti), per la squisita gentilezza con la quale mi hanno aiutato nelle ricerche e nel reperimento dei materiali. Un sentito ringraziamento va infine ai professori del Dipartimento di Filologia moderna dell'Università degli Studi di Milano e ai colleghi della Scuola di dottorato che nel corso di questi anni mi hanno fornito indicazioni e consigli preziosi per il presente lavoro.

**1**

**Prima di *Il cieco e la Bellona***

## 1.1 I racconti del 1920-1922

### 1.1.1 Lo stato degli studi sui racconti giovanili

Gli scritti giovanili di Arturo Loria sono stati studiati e parzialmente pubblicati per la prima volta una ventina d'anni fa nei due volumi con i quali Franca Celli Olivagnoli ha inteso rilanciare l'opera e la figura di Loria, *Memorie di fatti inventati*<sup>1</sup> e *Avventure personali. Biografia di Loria attraverso gli scritti*.<sup>2</sup> Altri inediti sono comparsi in seguito su riviste, in volumi monografici o in cataloghi di mostre. Nessuno studioso, però, si è più impegnato in uno studio complessivo delle carte depositate presso l'Archivio Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. In particolare, i racconti ancora inediti che risalgono alla prima metà degli anni Venti, periodo sul quale vorrei soffermarmi, sono stati quasi del tutto trascurati, salvo le eccezioni di cui dirò in seguito. Nel complesso, la critica si è limitata a fare riferimento agli scritti editi, senza verificare il lavoro della Celli Olivagnoli. Anche il recente *Arturo Loria. Storia di un ebreo narrante* di Silvia Tomasi,<sup>3</sup> pur presentando due capitoli sulla giovinezza di Loria, prescinde dallo studio diretto dei materiali d'archivio e riproduce in buona parte, pur con interessanti spunti e osservazioni, l'immagine che la Celli Olivagnoli aveva delineato nella sua biografia.

Prima di prendere in esame alcuni aspetti della produzione loriana che precede le sue prime pubblicazioni, è bene dunque tornare a considerare i lavori in questione. Nella *Prefazione* all'antologia di racconti *Memorie di fatti inventati*, la Celli Olivagnoli dichiarava programmaticamente che la "vita" e l'"opera" di Arturo Loria vanno considerate come parte di una «complessa e inscindibile unità»:

---

<sup>1</sup> A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit.

<sup>2</sup> F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit.

<sup>3</sup> S. Tomasi, *Arturo Loria. Storia di un ebreo errante*, Monte Università Parma, Parma 2008.

tra di esse vi sarebbe un «rapporto di determinazione reciproca».<sup>4</sup> Così, nel successivo volume *Avventure personali* la studiosa accostava e leggeva in parallelo documenti e testimonianze scritte o orali di vario genere e poneva su uno stesso piano scritti giovanili di diversa natura.

In particolare, confrontando alcune prose narrative con gli epistolari privati e con alcune riflessioni intime affidate da Loria a fogli sparsi, la Celli Olivagnoli arrivava a mostrare diverse corrispondenze tra testo ed extra-testo, spesso avvalorate da precise coincidenze cronologiche. L'amore e l'arte, inseguiti e vagheggiati dal giovane nella vita, sono temi costanti degli scritti di quell'epoca (e non solo di essi). In tal modo le speranze, le incertezze e le sconfitte dell'autore, registrate nelle carte private, divengono materia per i racconti. La scrittura loriaiana risponderebbe dunque, secondo quanto deduceva la studiosa, soprattutto all'esigenza di sfogarsi e trovare consolazione a una solitudine esacerbata dagli insuccessi sentimentali.

La difficoltà oggettiva nel comprendere se alcuni scritti giovanili debbano essere considerati come opere di finzione o come resoconti di un'esperienza realmente vissuta, se alcune riflessioni vadano attribuite all'autore oppure a un "io" fittizio, sembra avvalorare l'assunto di fondo della studiosa, ovvero lo stretto legame tra vita e finzione, tra l'autore e i suoi personaggi. Significativo, a tale proposito, è che alcuni pensieri e riflessioni attribuiti dalla Celli Olivagnoli direttamente allo scrittore ricompaiano in altre carte (da lei non segnalate) come discorsi di un personaggio. È quanto accade, ad esempio, per il testo "*L'autore dedica il suo libro ad una donna...*".<sup>5</sup> Talvolta, inoltre, come la Celli Olivagnoli ha

---

<sup>4</sup> «Le "carte" indicano [...] come in Loria testo ed extra-testo abbiano costituito una complessa e inscindibile unità, sì che la conoscenza degli indici extra-testuali si rivela essenziale alla comprensione del testo, il quale è da essi determinato e per essi determinante, in complementare circolarità»: cfr. *Memorie di fatti inventati*, cit., p. 7.

<sup>5</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., pp. 29-30. D'ora in avanti userò le virgolette per indicare i titoli tratti dall'*incipit* dei racconti. Nel fare riferimento ai materiali d'archivio adotterò i criteri e le sigle dell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti": la sigla AL indica la collocazione dei materiali nel Fondo Loria; il numero romano la "serie"; la cifra araba l'"unità", ovvero la cartella in cui i materiali sono raccolti; in presenza di un punto dopo la cifra araba, il numero che segue indica la sottounità. "*L'autore dedica il suo libro ad una donna...*" è raccolto nella cartella AL II 4 e datato 21/10/1920. Lo stesso testo torna con variazioni solo minime in un racconto di cui troviamo fogli sparsi nelle cartelle AL II 33 (12 carte) e AL II 39 (6 carte). In una delle carte di AL II 39, quanto contenuto in AL II 4 viene fatto

mostrato, il discrimine tra opera di finzione e sfogo diaristico è assai sottile, spesso affidato a un «minimo di alterazione nei nomi e nei dati reali».<sup>6</sup>

Va aggiunto, per quanto riguarda i rapporti tra testo ed extra-testo, che alcuni racconti sembrano essere pensati per un unico destinatario, con uno scopo ben preciso. Loria inviava o leggeva, infatti, i propri racconti all'amata Nerina von Erdberg, per averne un giudizio ma soprattutto per rivelarle il proprio amore, le proprie sofferenze e la propria nobiltà d'animo. Il giovane artista non manca nelle sue lettere a Nerina di sottolineare gli aspetti autobiografici della propria scrittura, alludendo così al proprio amore.<sup>7</sup> Gli artifici della finzione, sarebbero dunque, come suggerisce la biografa, «fragili schermi per confessare pensieri e aspirazioni e insieme costruire l'immagine di sé come artista».<sup>8</sup> Una lettera, a tutt'oggi inedita e mai menzionata, questa volta a una non meglio identificata Sopranina, sembrerebbe avallare questa ipotesi. Leggiamo infatti:

non senza tristezza domani lei consegnerà a me quelle poche pagine che io già [sic] le donai, 6 pagine di nessun valore artistico, nelle quali però la sua mente quando non fosse stata accecata da troppi veli, avrebbe saputo scorgere la fresca ingenuità di chi pur essendo già sperimentato nell'arte, ricade per virtù d'amore nella faciloneria [spscr. abbondanza] del sentimento.<sup>9</sup>

---

pronunciare a un bizzarro personaggio chiamato Beppe Muratori. I fogli di AL II 33 e AL II 39 relativi al racconto in questione non sono datati. In ogni caso possiamo dedurre che almeno una parte di essi sia posteriore all'ottobre del 1920. A margine del racconto tra le altre annotazioni troviamo infatti annotazioni quali «Vedi fogli pisani» e «Vedi fogli fiorentini»: Loria si recò a Pisa per gli studi di giurisprudenza dopo l'estate del 1921, quando concluse gli studi superiori. Non mi pare possibile ricostruire una versione completa del racconto, che presenta diverse stesure delle stesse vicende.

<sup>6</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 59.

<sup>7</sup> In una lettera del 29/6/1921 Loria scrive a Nerina: «Il mio convalescente parla per conto mio, racconta una storia mia e le sue disgrazie dipendono tutte da un errore iniziale. E così è di tutte le altre infelici figure in cui ho rappresentato me stesso, e che non voglio citare qui, perché sarebbe superbia pensare che lei se ne ricordi ancora. Va bene, che le scrivevo per lei, ma lei non lo sapeva, o non voleva capirlo», cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 55. Il racconto cui Loria fa riferimento è «*La pioggia aveva...*» (appendice 10). Tra le molte possibili, riporto un'altra citazione da «*In un periodo triste e dolce...*» (appendice 17), dove a narrare è un padre che, accortosi del malessere del figlio, legge le carte che questi nasconde in un cassetto: «Erano dei tristi racconti nei quali sempre un giovane artista amava una donna bella e cattiva, che lo faceva morire. Racconti sinceri in cui esso aveva ritratto il suo stato d'animo. Indovinerai ch'egli glieli leggeva, perché comprendesse, si intristisse...», cfr. AL II 42.

<sup>8</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., 28.

<sup>9</sup> AL I 239.87, inedita. Alla lettera segue un racconto, alla fine del quale si legge la data 5 giugno 1923. La Celli Olivagnoli non fa menzione di questa ragazza. Tuttavia da quattro lettere, AL I 239.120-123, sembrerebbe che Loria abbia avuto con lei una fugace relazione sentimentale tra il giugno e il luglio del 1923.

Non sappiamo quali siano le sei pagine in questione, ma è chiaro che nelle intenzioni di Loria i racconti inviati avrebbero dovuto rivelare, proprio per il loro scarso valore, la sovrabbondanza del sentimento.

La Celli Olivagnoli aveva dunque buone ragioni per ritenere utili, quando non necessari, i dati biografici e gli scritti di carattere privato per lo studio delle opere narrative, o perlomeno dei racconti giovanili. Grazie al suo metodo, la studiosa, in *Avventure personali*, è riuscita ad orientare non poco gli studiosi nel *mare magnum* delle carte loriane.

D'altra parte, l'attenzione della studiosa ai legami tra scrittura e esperienze personali dello scrittore fa passare in secondo piano gli aspetti più propriamente letterari – e, forse, più interessanti – di questi scritti giovanili. La Celli Olivagnoli intende mostrare che Loria dei «sei elementi portanti della sua vita, *l'arte*, *l'amore*, *la donna*, *la solitudine*, *la malattia* e *la morte*, ha fatto i nuclei della sua arte». <sup>10</sup> Le carte, in effetti, testimoniano di queste relazioni tra vita e scrittura e senz'altro il ritorno ossessivo di alcuni temi, motivi, situazioni e figure ha anche una matrice biografica. Tuttavia – a prescindere da ogni considerazione teorica e metodologica sui rischi che comporta un appiattimento tra vita e opere di un autore – esiste nelle prime prove narrative di Loria, come ha scritto Maura Rosati, un innegabile «spazio di lucidità e di ricerca letteraria», <sup>11</sup> che la Celli Olivagnoli non sembra cogliere appieno e che dovrebbe invece dissuadere dall'interpretare i racconti attraverso le “avventure personali” dello scrittore. Se è vero infatti che in certi scritti pare prevalere l'urgenza dello sfogo personale o la volontà di inviare messaggi cifrati, ma inequivocabili, all'amata, è altrettanto vero che Loria va elaborando in quegli anni un suo personale discorso artistico, che non può essere compreso se non attraverso uno studio ravvicinato dei testi.

---

<sup>10</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 13, corsivo nel testo. Già Luigi Baldacci ha osservato che il contenuto di questa affermazione «non solo non è dimostrabile, ma non è neppure vero». Per il critico, al contrario, la «vita emersa di Loria non presenta nessun motivo di interesse per la sua arte», cfr. L. Baldacci, *I racconti di Loria*, in AA.VV., *L'opera di Arturo Loria*, cit., p. 15.

<sup>11</sup> Cfr. M. Rosati, *op. cit.*, p. 53.

In questa direzione muovono gli studi di Davide Cancellieri e, soprattutto, il saggio citato di Maura Rosati. Il primo – inizialmente nella sua tesi di dottorato, e poi nell’articolo del 2002<sup>12</sup> – ha segnalato e preso in considerazione un certo numero di inediti giovanili (alcuni dei quali sfuggiti alla Celli Olivagnoli). Maura Rosati, invece, ha studiato quindici scritti giovanili di Loria – composti tra il 21 febbraio 1921 e il 23 marzo 1922, alcuni già editi, altri del tutto o parzialmente inediti – con l’intento di cercare «il punto in cui alcuni luoghi tematici si sono manifestati per la prima volta».<sup>13</sup> La studiosa, oltre a fornire maggiori notizie di alcuni testi di cui la Celli Olivagnoli aveva solo fatto menzione, ha mostrato così come alcuni luoghi tematici siano comparsi assai presto e come Loria abbia attinguto per alcuni dei suoi racconti più noti a questa riserva di materiale accumulata in gioventù. L’immagine dell’adolescente teso a scrivere carte liberatorie cede dunque il campo, nel suo saggio, a quella di uno scrittore agli esordi intento ad elaborare un autonomo discorso letterario, la cui comprensione da parte nostra permette di mettere a fuoco alcuni aspetti delle opere più note. In questo senso gli scritti giovanili assumono notevole interesse: conoscere gli inizi del percorso artistico lorianico significa anche coglierne meglio gli snodi.

Un approccio preminentemente tematico come quello adottato da Maura Rosati porta inevitabilmente a porre l’accento sulla continuità tra questa prima fase e le successive. Assumendo una prospettiva che tenga conto anche del piano formale e degli aspetti di genere, risultano invece più evidenti soprattutto i mutamenti di rotta che hanno segnato il percorso di Loria. Mutamenti sottolineati proprio dal ricomparire di luoghi tematici, personaggi e situazioni, ma con funzioni di volta in volta diverse. Mi limiterò, per ora, a un solo esempio. In una prosa narrativa intitolata *La Follia* compaiono due figure picaresche, un vecchio cieco e un ragazzino che l’accompagna. Il rimando al *Lazarillo de Tormes* è immediato, e viene sottolineato dalla prontezza con cui il giovane sottrae al vecchio metà bicchiere di vino. La Rosati, pur senza fare cenno al rimando interte-

---

<sup>12</sup> D. Cancellieri, *Loria e il genere-romanzo*, cit.

<sup>13</sup> Cfr. M. Rosati, *op. cit.*, p. 18. Nel saggio la studiosa ha avuto la possibilità di citare solo brevi passaggi dei racconti, dei quali offre però sempre un riassunto.

stuale, segnala giustamente come queste due figure di girovaghi paiano anticipare i protagonisti del racconto eponimo della prima raccolta loriana, *Il cieco e la Bellona*, dove, tra l'altro, quest'ultima, proprio come il ragazzo, s'impadronisce con un inganno del vino che spetta al compagno. L'interesse di questo riproporsi di figure picaresche non pare però risiedere tanto nel ripetersi della situazione, quanto nei mutamenti che questa continuità sottolinea. I girovaghi del primo racconto sono una semplice comparsa e vengono presentati dal punto di vista di un giovane che si trova a trascorrere una serata con gli amici, mentre quelli del secondo sono assunti come figure principali. Laddove in *La follia* il vecchio suona su un organetto una musica infernale, che contribuisce all'atmosfera di sinistra sospensione del racconto, in *Il cieco e la Bellona* i due protagonisti, entrambi vecchi, suonano innocenti canzoni popolari, sboccate e carnascialesche, perfino di fronte al cadavere di una donna. Da un'atmosfera tesa e orrorifica e da una scrittura enfatica e parossistica, da racconto gotico, si passa poi a un «bagnetto di grottesco»,<sup>14</sup> in cui la crudeltà verrà evocata senza clamore, nello squallore di una provincia. I racconti giovanili, perciò, presentano sì molti temi e situazioni care al Loria meglio conosciuto, ma le modalità narrative sono ben diverse e nella raccolta edita corrisponderanno a una mutata sensibilità dell'artista più maturo.

Mi pare allora utile prendere in esame alcuni racconti giovanili non più con l'intento principale di ricercare al loro interno i luoghi tematici che si riproporranno nelle opere successive, quanto per studiarne alcuni aspetti caratteristici e potere misurare in relazione ad essi gli sviluppi successivi.

---

<sup>14</sup> L. Baldacci, *Finzione e rivelazione*, in A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, Giunti, Firenze 1996, p. 9.

### 1.1.2 *Eran quasi tutti giovani ancora...*

Uno studio esaustivo delle carte loriane che precedono la pubblicazione de *Il cieco e la Bellona* richiederebbe preliminarmente una laboriosissima indagine filologica ed archivistica. I criteri di archiviazione del Fondo Loria non prevedono infatti una numerazione delle singole carte contenute in ogni cartella, cosicché la lettura dei manoscritti, solo a volte numerati dall'autore, presuppone anzitutto un riordino delle carte. Lavoro, questo, non sempre agevole, in quanto Loria procede spesso per successive stesure degli stessi scritti. Diverse versioni, talvolta parziali, si trovano perciò mescolate tra loro, nella stessa cartella; altre volte, diverse stesure di un medesimo racconto stanno in cartelle differenti, sia che si tratti di rifacimenti completi, sia che si tratti di stesure parziali; altre volte ancora, stesure parziali di racconti diversi e prose di differente natura si trovano nella stessa cartella, mentre in ulteriori cartelle troviamo carte che andrebbero con ogni evidenza messe in relazione con le prime – cosa che chiaramente richiede un nuovo paziente lavoro di sistemazione dell'intero materiale.

Poiché tale indagine esula da quanto mi propongo nel presente studio, mi sono limitato nel mio lavoro in archivio a leggere tutto il materiale segnalato dagli inventari e dai cataloghi relativi al Fondo Loria, e ad altri Fondi ad esso collegati, o dagli studiosi come appartenente al periodo che va dagli esordi letterari di Loria (1919) alla raccolta *La scuola di ballo* (1932), individuando successivamente i racconti completi riconducibili con certezza a tale arco cronologico. Escluderò dunque dalla mia indagine, se non per brevi cenni, i racconti incompiuti e la prose non narrative.

In questo capitolo prenderò in esame le novelle comprese tra gli esordi e il 15 luglio 1922, data apposta in calce al manoscritto di *"In un periodo triste e dolce..."*. L'elenco che ho stilato comprende diciassette racconti completi (rimando alle appendici per i dati d'archivio):

- |  |                         |
|--|-------------------------|
| 1. <i>Rossellana</i>                                   | (14/11/1920)            |
| 2. <i>Ministro e musico</i>                            | (25/11/1920 - 3/4/1926) |
| 3. "Com'era triste per il vecchio..."                  | (21/2/1921)             |
| 4. "Eran quasi tutti giovani ancora..."                | (28/2/1921)             |
| 5. "Pirro si fermò..."                                 | (13/3/1921)             |
| 6. <i>La follia</i>                                    | (16/3/1921)             |
| 7. "Oh, sì, una volta anch'io..."                      | (20/3/1921)             |
| 8. "Ero senza speranza quella sera..."                 | (24/4/1921)             |
| 9. "La coppia era partita..." – "Il rombo del mare..." | (1-2/5/1921)            |
| 10. "Il cacciatore andò alla caccia..."                | (23/5/1921)             |
| 11. "La pioggia aveva..."                              | (9/6/1921)              |
| 12. "I visi dei suonatori..."                          | (16/6/1921)             |
| 13. "Accadde durante il mese..."                       | (19/6/1921)             |
| 14. "Da quando l'orrenda malattia..."                  | (8/9/1921)              |
| 15. <i>Il guardiano notturno</i>                       | (2/1/1922)              |
| 16. "Un campanile..."                                  | (8/9/1921-19-23/3/1922) |
| 17. "In un periodo dolce e triste..."                  | (15/7/1922)             |

La cesura temporale che ho stabilito (solo di qualche mese posteriore a quella della Rosati) non è priva di ragioni in quanto mi permette di costruire un *corpus* unitario dal punto di vista cronologico e, come vedremo, anche da quello contenutistico. Si tratta inoltre di racconti mai pubblicati o inclusi in successive raccolte mentre Loria era vivo. Dopo il luglio 1922 troviamo infatti tra le carte una prima stesura de *L'egoismo dei morti* (30/9/1922) e i primi abbozzi della novella *Arriva l'imperatore* (5/10/1922). *L'egoismo dei morti* potrebbe per certi versi essere incluso nel nostro elenco. Tuttavia i personaggi qui iniziano a mutare e il loro essere reali *revenants*, e non solo fantasmi della mente come nei racconti del *corpus* selezionato, suggerisce di escluderlo dal conto. Di solo cinque giorni posteriore è la prima stesura di *Arriva l'imperatore*, il documento più antico a nostra disposizione tra quelli che riguardano racconti che verranno raccolti in volume. Tra gli scritti datati, seguono tre altre stesure di questa novella e una prima versione de *I pitocchi sfortunati* (28/5/1923), che, come vedremo, con l'introduzione dei "pitocchi" segna per molti versi una svolta nei personaggi di Loria.<sup>15</sup> Unica eccezione ai criteri sopra elencati è *Il guardiano notturno*, pub-

<sup>15</sup> Secondo la Celli Olivagnoli Loria avrebbe steso nel 1922 «una prima versione del *Falco*» (F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 64), e «nel 1923, dal 10 febbraio al 21 marzo, [...] la prima versione del *Fratellino*» (*Ibidem*, p. 67). Tuttavia non ho trovato alcun documento che presenti una prima stesura de *Il falco*, e nessuno tra gli studiosi che vi hanno fatto riferimento ha mai fornito a proposito dati d'archivio. Senza potere escludere l'esistenza di un simile documento, in mancanza di riscontro tenderei a non accettare la notizia come vera. Per quanto riguarda invece *Il fratel-*

blicato su rivista nel 1926 (vd. appendice 15) e incentrato su una figura di protagonista parzialmente diversa da quelle dei racconti precedenti. La scelta di prenderlo in considerazione in questo capitolo è dunque motivata esclusivamente dalla sua collocazione cronologica.

Nel complesso il mio elenco coincide con quello stilato da Maura Rosati. Escludo però dalla lista le prose *“In una notte cupa e disperata...”* (8/5/1921) e *“Davanti ai miei occhi”* (18/7/1921), in quanto in esse l’elemento narrativo è assente o secondario e non mi pare che possano perciò essere annoverate nella produzione novellistica di Loria. Si tratta piuttosto di sfoghi o di cupe meditazioni di un “io” in preda allo sconforto, derivanti da un senso di fallimento artistico o da delusioni amorose – temi peraltro che impregnano tutta la produzione del periodo in questione. Maura Rosati afferma inoltre che prima del 1921 ci restano solo «lettere ed elaborazioni di temi scolastici», e attribuisce l’apposizione della data in calce alle carte del 1921 alla «intenzione dello scrittore di fissare nel tempo i suoi primi “fatti inventati”». <sup>16</sup> Aggiungo invece all’elenco della Rosati i due racconti *Rossellana* e *Ministro e Musico*. Il primo è inedito (nel catalogo *Arturo Loria. Mostra di documenti* è riprodotta parte della prima pagina), il secondo è invece stato pubblicato dalla Celli Olivagnoli. <sup>17</sup> Per le ragioni sopra indicate nel *corpus* di racconti di questo periodo verranno inclusi anche *Il guardiano notturno*, *“La coppia era partita...”* e *“In un periodo triste e dolce...”* (non presi in considerazione dalla Rosati, l’ultimo perché posteriore a *“Un campanile...”*).

---

*lino*, si tratta evidentemente di una svista della studiosa: una delle versioni del racconto è infatti datata 10/2-27/2-21/3/1932. Il fatto poi che sul recto della carta 9 del quaderno di appunti AL II 84 troviamo uno schema preparatorio de *Il fratellino* (databile tra il 22 giugno e il 15 luglio del 1930) e il fatto che nel corso di quel quaderno possiamo seguire la nascita del racconto tolgono ogni dubbio sulla possibilità che *Il fratellino* sia stato concepito nove anni prima. Per l’elenco degli abbozzi, dei frammenti e delle stesure relative a *Il fratellino*, contenuti in AL II 84 e in AL II 115, rimando alla sezione relativa al racconto in D. Cancellieri, *Per La scuola di ballo di Arturo Loria*, cit. Segnalo che, a differenza di quanto scrive Cancellieri, al recto della carta 22 di AL II 84 non esiste alcun frammento relativo a *Il fratellino*.

<sup>16</sup> Cfr. M. Rosati, *op. cit.*, p. 43.

<sup>17</sup> Per la riproduzione di *Rossellana* cfr. *Arturo Loria. Mostra di documenti*, cit., pp. 30-31. Per *Ministro e musico* cfr. A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., pp. 247-250. La Celli Olivagnoli ritiene che «le prime carte datate in cui è avvertibile un tentativo di narrazione sono del 12 agosto 1920». Si tratta di un racconto intitolato *Gli amici e la villeggiatura*, destinato ad essere inviato alla famiglia di Nerina, accompagnato da una lettera citata dalla Celli Olivagnoli: cfr. *Avventure personali*, cit., pp. 27-28.

Trattandosi di racconti inediti o poco noti è utile anzitutto fornire qualche ragguaglio a loro riguardo. Il sottotitolo di *Rossellana* recita *Ricamo fantastico su un fatto storico*. Quello che Loria, e altri che ne avevano scritto, riteneva un fatto storico è in realtà una leggenda che ha come protagonista una figura del XVI secolo, Margherita Marsili (nota anche come “La Bella Rossa di Nanni Marsili” o “Rossellana”). Rapita ancora quindicenne dai corsari guidati da Ariodeno, detto Barbarossa, al soldo di Solimano I, la bella e virtuosa nobildonna senese, secondo la tradizione, fu venduta come schiava nel serraglio del sultano. Questi, non appena la vide, se ne innamorò perdutamente. Dimenticata la tristezza, abbandonati gli scrupoli morali e la sua religione, la fanciulla tramò contro le rivali e i figli d’altri letti di Solimano, fino a ottenere il matrimonio. Sultana sanguinaria ed efferata, impose infine la propria prole alla successione al trono.<sup>18</sup>

Loria, come avverte il sottotitolo, modifica la storia a suo piacimento, e sono proprio i suoi ricami fantastici a rendere il testo interessante. Si configura infatti in essi, e in maniera assai chiara, un nodo di relazioni che soggiace a gran parte dei racconti che prenderemo in esame.

Nella finzione narrativa il sultano è un sedicenne, «gentile e delicato come un giovane di altra razza» e per questo «non l’aveva amato il padre, perfetto tipo di turco crudele».<sup>19</sup> Morto il genitore, dinnanzi a un’altra figura paterna, quella del gran visir, «non riusciva a sentirsi che un ragazzo, e non un sovrano».<sup>20</sup> Quando poi deve subentrare al padre nell’harem, prova timore e preoccupazione nei confronti di quelle che sono vere e proprie figure materne: «si sentì bimbo ancora e incapace di soddisfare tante brame in quelle donne dai neri capelli, opulente come nutrici».<sup>21</sup> Nell’harem si innamora perdutamente della bella italiana (qui una veneziana), sola tra le donne a non danzare e a non fare nulla per piacergli. Appresa la sua vicenda, il sultano si ritira turbato per calmare i nervi eccitati. Dopo un’altra visita, fa condurre la fanciulla piangente nella sua alcova e le chiede di procurargli con il canto lo stesso piacere che procurerebbe altrimenti. Cantando di un amore perduto, la ragazza canta di sé. Il sultano, spinto dalla gelosia, la stringe con impeto e tenta di baciarla. Non si tratta solo di de-

---

<sup>18</sup> Tra i racconti su Rossellana, ricordo quello di Alfonso Ademollo (*Margherita Marsili ovvero Rossellana la turca. Racconto storico del XVI secolo*, stampato presso la Tipografia di G. Barbarulli, Grosseto 1874), che riporta come anno del rapimento il 1543. Benché non ci siano elementi probanti, è possibile, come suggeriscono alcuni riscontri tra i due testi (a cominciare dai sottotitoli), che Loria avesse letto questo opuscolo. Tuttavia nulla esclude che le fonti di Loria fossero altre, forse orali. Esiste in Maremma una “Torre della bella Marsilia”, il cui nome è legato alla leggenda di Margherita Marsili (si veda a proposito, ad esempio, Rino Manetti, *Torri costiere del litorale toscano*, Alinea, Firenze, 1991, p. 120) e che Loria poteva conoscere.

<sup>19</sup> Cfr. AL II 5, c. 1v.

<sup>20</sup> Cfr. AL II 5, c. 1v.

<sup>21</sup> Cfr. AL II 5, c. 2v.

siderio, e quando vede «mal compreso quel suo amoroso omaggio all'arte e alla bellezza di lei, si sent[e] di nuovo ancora bimbo e timido, sebbene padrone, dinanzi ad una donna che conosciuto [sic] una volta l'amore».<sup>22</sup> La fanciulla, non comprendendo, si indigna invece per la sua brutalità. Tuttavia, quando il giovane le confessa il suo amore, lei gli si offre con parole terribili, pronunciate con voce sibilante e trionfale. Diviene così una sovrana dalla perversa crudeltà.

Nel racconto viene sottolineato più volte come il protagonista non riesca a far proprio il ruolo che era stato del padre, dal quale si sente oppresso; così il rapporto con la donna ingenera in lui angoscia e preoccupazione per la propria insufficienza. Michel David, che non conosceva questa prosa, in un saggio in cui si proponeva di «porre qualche domanda psicanalitica ai testi e discretamente ad Arturo Loria»,<sup>23</sup> parlava di uno «schizzo approssimativo dell'edipo ricavabile dalle fantasie narrative di Loria»<sup>24</sup> e ipotizzava che un simile complesso riguardasse l'autore stesso. Come che siano le cose, e quali che siano le relazioni tra la vita e l'opera dello scrittore, è di fatto vero che in Loria una figura paterna è «onnipresente, come imago protagonista più o meno schiacciante di ogni trama di novelle» e che ha spesso «i tratti dell'autorità censoria».<sup>25</sup> Al di là di ogni interpretazione psicanalitica, è il racconto stesso a dirci che la gelosia, il desiderio impotente di rivalsa, la «torbida ira» e la tristezza del sultano vanno messi in relazione, come rilevava David per altri scritti, con il senso di insufficienza e i timori provati da Solimano.

Se il sentimento del protagonista nei confronti delle donne è dunque ambivalente, fatto di desiderio e paura, la figura stessa della donna è duplice, scissa tra l'immagine ideale di una donna casta e pura e quella di un essere perverso e demoniaco. Le virtù della bella veneziana vengono inizialmente presentate in contrasto con la lascivia delle altre donne. Diversa per razza e per cultura, la nuova schiava guarda con commiserazione le compagne che con ansia piena di desiderio si profumano e si agghindano nel serraglio. Lei sola non danza e non fa nulla per piacere, prega anzi il suo dio, la cui fede le dà il coraggio di mostrarsi

---

<sup>22</sup> Cfr. AL II 5, c. 6r.

<sup>23</sup> Cfr. M. David, *Loria e la malinconia*, in AA.VV., *La zona dolente*, cit., p. 105.

<sup>24</sup> Ivi, p. 113.

<sup>25</sup> Ivi, p. 111.

impertinente davanti al sultano. Inesperta e maldestra nell'arte di sedurre, nell'alcova del sovrano canta una melodia «dolcissima e ispirata».<sup>26</sup> La donna è sublime come la musica, e il protagonista vorrebbe baciarla non solo per desiderio, ma anche per «omaggio all'arte e alla bellezza di lei».

Nel finale non c'è quasi trapasso tra le due immagini della protagonista, il cambio è repentino e di esso non vengono suggerite motivazioni. Non c'è traccia di calcolo o di interesse nelle sue azioni precedenti e nulla la costringe a questo cambiamento. Le vere ragioni di questo finale, dunque, pare vadano ricercate unicamente negli incubi del giovane, che prendono forma proprio mentre il suo desiderio si sta per compiere. Il sogno d'amore si conclude nella trappola tesa da una sorta di gorgone.

Di ambientazione orientale è anche un racconto cui Loria lavora nelle settimane seguenti: *Ministro e musico*. La dedica che leggiamo sulla versione del 29 novembre 1920 recita: «Alla buona Leonia Ferrari perché impari che gli uomini non ammettono l'eccellenza di un altro uomo che in un solo campo, e che il vero artista non può mai abbandonare la sua arte».<sup>27</sup>

È quanto dovrebbe mostrare la vicenda del musico Kitàla, convocato a corte perché guarisca il re Sindharta da «una opprimente malinconia».<sup>28</sup> Non solo la musica risulta essere una «miracolosa medicina», ma la saggezza dell'artista, promosso a ministro, riesce anche a salvare il regno dai nemici. La gloria politica e la popolarità di Kitàla alimentano però l'invidia e la maldicenza di cortigiani e nemici. L'artista se ne accorge e decide di tornare alla musica da lungo tempo abbandonata. In un angolo riposto del giardino reale, attendendo che l'usignolo lo accompagni, esita a trarre dallo strumento le prime note, tremando «come dinnanzi la rivelazione di un tremendo mistero».<sup>29</sup> Nella dolcezza del tramonto Kitàla intona un «inno all'arte ritrovata, alla gran dea risorta. | Intorno a lui si aggruppano tosto i begli animali del giardino del re [...]. L'onda sonora giunge alle sale della reggia, fa tacere nello stupore le insinuazioni dei maligni, la chiacchiera stupida dei cortigiani, il cicaleccio delle donne».<sup>30</sup> L'indomani Kitàla, «suonando una beffarda marcetta, abbandona per suo desiderio la corte, dove ha compiuto il suo dovere, ricevendone male, per seguire la sua arte che non gli darà che godimento».<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Cfr. AL II 5, c. 5r.

<sup>27</sup> Cfr. A. Loria, *Ministro e musico*, cit., p. 247. Il racconto è conservato in AL II 6.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 249.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Il poeta sa dunque eccellere in ogni campo, ma non deve mescolarsi alle vicende volgari del mondo. La sua vera patria è l'arte dove vive orficamente immerso nel «mistero dell'unità tra uomo e natura»<sup>32</sup> (Kitàla abbandona gli animali all'inizio del racconto e li ritrova quando riprende a suonare). Arte e società, secondo un noto schema romantico e decadente, vengono così contrapposte: il popolo meschino non è pronto a ricevere la parola del poeta, che deve pagare con la solitudine e l'incomprensione la sua superiorità.

Solo quattro giorni dopo l'ultima delle prime tre stesure di *Ministro e musicista*, Loria torna, in un tema scolastico, su argomenti molto simili, con accenti marcatamente dannunziani. In prima persona viene descritta una «visione nella notte del delirio»:<sup>33</sup>

La mia casa è una ciclopica fucina e io sono il gran fabbro dell'idea.  
E ogni voce grida il mio nome, e ogni sguardo cerca la mia casa ardente di un fuoco interiore.  
Ho parlato agli uomini un verbo nuovo, ho fatto udire il preludio (e preludio è promessa) della grande sinfonia delle idee nuove che convertiranno il mondo.<sup>34</sup>

La folla lo incita a parlare, ma il "vate" sa bene che «la cortigiana adulazione [...] nasconde l'ingannevole trabocchetto».<sup>35</sup> Sentito il nuovo verbo, gli uomini «avrebbero finalmente trovato il pretesto per sfogare l'orrenda forza delle loro voglie, nel nome lucente, potente più di tutte le spade, metà di amore e sacrificio infinito da parte dei buoni [...]: la libertà».<sup>36</sup> Nella febbre che lo arde il poeta esita e, infine, certo che il suo messaggio «si frantumerà in tante egoistiche interpretazioni per poi scomparire»,<sup>37</sup> nega alla folla ciò che essa gli chiede.

---

<sup>32</sup> Cfr. F. Serpa, *Il patto orfico*, in Id., *Miti e note. Musica con antichi racconti*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2009, p. 9.

<sup>33</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 23. Dati d'archivio: AL II 7. Nella cartella è conservata anche la brutta copia del tema, intitolato *Libertà va cercando*.

<sup>34</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., pp. 23-24.

<sup>35</sup> Ivi, p. 24.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Ivi, p. 25.

L'esaltazione della figura dell'artista convive nelle carte con la paura di non essere all'altezza dei propri propositi, di potere fallire, o di avere già fallito per le troppe giornate sterilmente trascorse.<sup>38</sup> Anche in *Ministro e musico* non mancava di essere evocata, nella figura del re malinconico Sindharta, l'ombra della sconfitta, del fallimento artistico ed esistenziale che caratterizzerà molti dei personaggi dei racconti successivi. Kitàla conforta con la sua comprensione Sindharta:

non è un male il tuo! Soltanto ha radici profonde ed è un segno dello sconforto amaro che prova l'uomo a cui fallì una grande impresa. È il dolore chiuso e inesprimibile che provan l'anima e lo spirito quando le nostre facoltà sono impotenti a realizzare ciò che nell'ardente giovinezza o in un momento di ispirazione orgogliosa sognarono. Nulla è più bello, ogni gioia, ogni lampo audace è morto allora! Non è vero?<sup>39</sup>

Come ha scritto la Celli Olivagnoli, sembra che il giovane scrittore operi qui una sorta di sdoppiamento e tenda a rassicurare se stesso dei timori testimoniati dalle carte.<sup>40</sup>

«Impotent[e] a realizzare» il proprio sogno artistico è anche l'anziano protagonista di *Com'era triste per il vecchio...*. Il manoscritto della novella, a tutt'oggi inedita, porta la data 21 febbraio 1921, ma il progetto sembra risalire alla metà del dicembre 1920, quando Loria scrive in una lettera a Leonia Ferrari: «Ho cercato per più sere di dedicarmi alla famosa novella del vecchio paralitico, ma inutilmente».<sup>41</sup> Loria farà di nuovo menzione di questa novella in una lettera a Nerina del 29 giugno 1921:

---

<sup>38</sup> Franca Celli Olivagnoli ha già notato come alcune frasi passino dai temi alle carte. Nella prosa *La tristezza dell'ora...* (AL II 39, senza data), ritroviamo, praticamente identica, una frase del tema *Libertà va cercando* (si veda a proposito *Avventure personali*, p. 26.), tuttavia l'esaltazione febbricitante si tramuta in malinconia e sconforto.

<sup>39</sup> A. Loria, *Ministro e musico*, cit., p. 247.

<sup>40</sup> Tra queste, quella cronologicamente più prossima a *Ministro e musico* è una lettera (AL I 239.129), rivolta a un'amica francese che Loria aveva in comune con Nerina. La notte di capodanno del 1920 Loria scrive: «Je ne travaille presque plus, et maintenant je sens toute mon impuissance à être plus fort de ceux qui s'amuse, à leur démontrer que ma mélancolie de ce soir n'est pas un dérèglement de jeunesse et que quelque chose de beau peu sortir d'elle», cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 38.

<sup>41</sup> Cfr. AL I 239.38; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 36. Per l'indicazione del destinatario: cfr. appendice 2.

Come mi riconosco in quelle figure appena abbozzate nelle poche pagine di un racconto.

Il mio vecchio che muore all'harmonium senza aver appagato il suo ultimo desiderio di arte, di bellezza, oggi sento che è vivo, umano, vero. Anch'egli si illude, ma la realtà è un'altra e il bimbo incosciente nulla fa per aiutarlo, ma anzi teme e vuol fuggire perché non comprende.<sup>42</sup>

La dichiarazione autobiografica non deve fare passare in secondo piano due termini importanti che compaiono nella lettera e che costituiscono due cardini della poetica loriana: "illusione" e "realtà". La realtà, nella novella, è anzitutto la realtà del corpo malato, che impedisce al vecchio suonatore di harmonium di realizzare quanto sogna, e fa sì che i suoi desideri non siano altro che illusioni.

Il musicista è costretto su una poltrona dalle sue gambe immobili come pietra. Nel nuovo appartamento, triste perché senza memorie, viene traslocato anche il suo vecchio harmonium, per lui ormai inutilizzabile. Lo strumento gli ricorda la sua carriera di musicista: «Amando la solitudine e il raccoglimento si era dedicato al genere religioso, creando per sé, ispirato dalla sua fede.

Nessuno mai dei fedeli inginocchiati durante il servizio divino aveva conosciuto il nome dell'organista che sapeva restituire con la musica tutto il suo mistero alla messa, e che faceva sugli interludi salire alla volta della cupola degli inni potenti e sempre rinnovantesi, quasi che l'anima sua non si saziasse mai di lodare».<sup>43</sup>

La musica sacra, ispirata dalla fede, è contrapposta alla gravità del corpo. Il racconto, dunque, è ancora una volta fondato su una contrapposizione inconciliabile di termini. Mentre il vecchio ripensa alle musiche sublimi di Palestrina, Frescobaldi e Händel, il racconto si concentra con orrore sulla fisicità del vecchio, il cui «viso sfigurato, nell'atteggiarsi al dolore diveniva ancor più brutto, quasi ripugnante, mentre si inturgidiva la grossa vena che solcava il suo capo dalla fronte alla nuca».<sup>44</sup> Il particolare espressionistico della vena, che si gonfia al crescere del desiderio, sembra carico di connotati sessuali. Per una sorta di

---

<sup>42</sup> Cfr. AL I 239.39; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 55.

<sup>43</sup> Cfr. AL II 18, c. 2r. Anche per questo passaggio è possibile trovare un riscontro negli epistolari loriani. Nella lettera del capodanno 1920 all'amica francese Loria, di ritorno dalla messa nella basilica della SS. Annunziata a Firenze, scrive: «J'étais sur la terrasse de l'orgue avec un de mes amis, qui étant substitut organiste soulevait de temps à autre le véritable organiste de la fatigue d'un si long service. / J'ai éprouvé un moment de véritable jalousie pour mon ami lorsque l'orgue chantant avec ses énormes gueules, attirait le regard de cette foule immense sur nous qui étions cachés par la balustrade, et que la pensée de tous ces individus suivait l'organiste qui comme moi d'ailleurs était caché par la balustrade», cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., pp. 37-38.

<sup>44</sup> Cfr. AL II 18, c. 2r.

autocensura l'assalto del sultano a Rossellana veniva "sublimato" in un omaggio alla musica; qui il tentativo del vecchio di suonare per un'ultima volta l'harmonium si trasforma in una sorta di atto sessuale.

Quando infatti il nonno vede il nipotino che guarda affascinato le note di uno spartito e si nasconde poi per gioco nell'incavo dove stanno i pedali dell'harmonium, spera di potere suonare e cantare per un'ultima volta: «Le orbite si erano ancora più riempite di sangue, e la pelle arrossata del volto e del cranio pelato e lucido, faceva ancor più risaltare la grossa vena violacea e turgida da scoppiare. Tremava, rantolava. [...] Non le sue gambe di pietra, ma il bimbo, avrebbe mosso i pedali».<sup>45</sup> Con fatica il vecchio riesce a spostarsi verso lo strumento e imprigiona il bambino. Questi rimane atterrito nello scorgere il busto che «si contorceva come in una sofferenza di dannato» sopra le gambe immobili, e nel sentire «gli urli strozzati del nonno disumano»<sup>46</sup> farsi feroci. «Ma la rivelazione sperata non vi fu. La frase della musica interrotta, tremante come le mani che cercavano ansiosamente le note uscì dallo strumento».<sup>47</sup> Il nonno non cede e invoca il cielo «con grida divenute adesso gutturali e quasi non più umane».<sup>48</sup> Le sue invocazioni e le sue grida esaltate e bestiali aumentano sempre più in una sorta di orgasmo: «La vena era orrenda!»<sup>49</sup>. Il bambino, in preda a un folle terrore, finisce per rovesciare la panca e con essa il nonno: «seguì l'ultimo rantolo del vecchio, e quasi contemporaneamente un lugubre soffio morì nello strumento».<sup>50</sup>

Il miracolo non avviene, il vecchio muore «senza aver appagato il suo ultimo desiderio di arte, di bellezza», scrive Loria a Nerina. Le paure di Sindharta ora prevalgono sulle certezze di Kitàla. Come l'amore del sultano per una fanciulla virtuosa e capace di un canto sublime, nel suo realizzarsi, si trasforma in un incubo, così a un passo dal compimento del suo desiderio il musicista infermo trova la morte. Il vecchio «si illude, ma la realtà è un'altra».

Una settimana dopo Loria racconta di un altro artista, il pittore fra Gualberto, che rifugge «dal dipingere cose truci per le quali provava orrore», come «i dannati fra i tormenti atroci» oppure come le crocifissioni «nelle quali il colore cadaverico e il sangue colato dal Cristo, macchiando cupamente il sasso candido

---

<sup>45</sup> Cfr. AL II 18, c. 3r; cit. in M. Rosati, *op. cit.*, p. 21.

<sup>46</sup> Cfr. AL II 18, c. 4r.

<sup>47</sup> Cfr. AL II 18, c. 4r.

<sup>48</sup> Cfr. AL II 18, c. 4r.

<sup>49</sup> Cfr. AL II 18, c. 4v.

<sup>50</sup> Cfr. AL II 18, c. 4v.

alla base e formando poco discosto una pozzetta nerastra»,<sup>51</sup> turbavano l'animo dei fedeli. Ciò che terrorizza il pittore è quanto di orribile Loria ha rappresentato nella novella del vecchio, che, ricordiamolo, «si contorceva come in una sofferenza di dannato» e il cui «cranio pelato e lucido, faceva ancor più risaltare la grossa vena violacea e turgida da scoppiare». La lucidità con la quale Loria rielabora i temi affrontati negli scritti precedenti e la coesione della trama simbolica che soggiace al nuovo racconto mostrano con particolare efficacia la consapevolezza con cui Loria domina la sua materia. Se il vecchio musicista era «ispirato dalla sua fede», il pittore ha «piegato il suo misticismo a ispiratore dell'arte».<sup>52</sup>

Il confronto tra i due racconti mostra così quanto semplicistico sarebbe vedere i protagonisti dei primi testi loriani come proiezioni dell'autore e porre sullo stesso piano carte private e opere di finzione. Certo, le ansie, le inquietudini, gli amori e le gelosie sono quelle dello scrittore adolescente; tuttavia, l'architettura dei racconti e la loro progressione rivelano un disegno troppo cosciente ed elaborato per essere oggetto di un'attenzione esclusivamente biografico-psicologica.

Allievo dell'Angelico, fra Gualberto ha ereditato dal maestro il segreto per comporre i «magici colori» con i quali, a differenza del maestro, dipinge «Solamente le Madonne, tutte le Madonne che il popolo adora [...] e quella sua grazia infinita di animo trasfondeva nei volti, nel corpo del bimbo che specialmente curava e al quale una leggiadra mossa infantile non toglieva il grande fascino degli occhi di predestinato».<sup>53</sup> Dopo i terribili ma imprecisati «dolori sopportati nella casa paterna, donde era fuggito con disgusto»,<sup>54</sup> il frate ha trovato la pace vivendo in raccoglimento tra le mura del monastero. Tuttavia nei «caldi pomeriggi estivi accadeva che spesso si aprissero i due pesanti battenti del portone per alcuni giovani»,<sup>55</sup> tra i quali Lapo, anch'egli pittore. Capace di una «linea di disegno purissima e fedele alla natura»,<sup>56</sup> costui invidia a fra Gualberto il segreto dei colori. Le sue osservazioni sulla sproporzione delle figure dipinte da fra Gualberto e, soprattutto, il consiglio di ritrarre le figure di donna dal vivo turbano il frate che «nella cella, torturando la sua carne domandava con le preghiere di esser tenuto lontano da cattive tentazioni, di trovare la forza per non dare ascolto

---

<sup>51</sup> A. Loria, *Eran quasi tutti giovani ancora*, in Id., *Memorie di fatti inventati*, cit., p. 251. Il racconto è conservato in AL II 19.

<sup>52</sup> A. Loria, *Eran quasi tutti giovani ancora*, cit., p. 251.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 254.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 252,

<sup>56</sup> *Ibidem*.

alle parole insinuanti dell'amico». <sup>57</sup> Ma qualche cosa «ancora oscura, prendeva il sopravvento sul suo misticismo». <sup>58</sup> L'insuccesso di una tavola lo convince ad accettare la proposta di Lapo: «Giovanna, la più bella fanciulla del paese, doveva secondo Lapo esser la modella». <sup>59</sup> La vista della fanciulla risulta fatale a Gualberto, sembra che il diavolo abbia guidato gli amici nella scelta di questa vergine dalla bellezza angelica. Dopo notti trascorse «nelle ansie, nei sudori fra spaventose visioni di castigo, e allettanti immagini di donne», <sup>60</sup> il frate deve cedere al ricatto: Lapo gli avrebbe condotto di notte la fanciulla a patto che gli fosse svelato il segreto dell'Angelico. Ormai rassegnato alla sua dannazione Gualberto si reca nottetempo al luogo pattuito; dopo avere tradito il segreto di fra Angelico, al posto della fanciulla trova Nina, un'orrenda e folle vecchia: «– Vigliacchi! – ripeté il frate e d'un balzo uscì correndo. Corse fino al cancello rimasto aperto. Si fermò sullo scalino, si rivolse indietro, guardò il convento che dominava la nera croce minaccioso sul frontone della chiesetta, poi ripeté un urlo inumano d'odio: – Vigliacchi – e fuggì via mentre una prima ventata di procella, riempiva del suo ululo la valle e sconvolgeva la natura». <sup>61</sup>

Le idiosincrasie del pittore ripropongono una dicotomia già rilevata: da un lato un'arte che tende a smaterializzare i corpi in una grazia e in una leggiadria celesti; dall'altra il corpo, rifiutato nella sua fisiologia e nella sua gravità terrestre. I «magici colori» composti di dure e lucenti pietre preziose, le immagini spirituali delle madonne, la vita contemplativa sono coerenti con questo rifiuto (anche qui associato ai conflitti con una figura paterna). Il convento e la pittura di Gualberto non comunicano con la realtà, sono mondi artificiali in cui pace e bellezza possono esistere solo al prezzo di una rimozione del corpo e delle sue pulsioni. Le mura del convento, che separano nettamente interno ed esterno, si caricano così di significati simbolici: quando i giovani «mondani» penetrano nell'intimità dell'edificio, pulsioni inconsce fanno capolino nell'animo del frate, turbandone la pace: «qualche altra cosa ancora oscura, prendeva il sopravvento sul suo misticismo». <sup>62</sup> La violenza con la quale il desiderio prorompe in Gualberto è proporzionale alla censura cui esso era stato sottoposto e a nulla valgono le punizioni corporali alle quali il frate si sottopone per placare il proprio senso di colpa. Orrore e attrazione si mescolano nelle visioni notturne, diaboliche e allettanti al contempo. Ritroviamo l'ambivalenza che caratterizzava i rapporti del

---

<sup>57</sup> *Ibidem.*

<sup>58</sup> *Ibidem.*

<sup>59</sup> Ivi, p. 253.

<sup>60</sup> Ivi, p. 254.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 255-256.

<sup>62</sup> Ivi, p. 252. La frase ricorda l'«indistinto bisogno» (AL II 5, c. 2r) che spingeva il sultano a visitare l'harem.

giovane sultano con le figure femminili, così come ritroviamo un'immagine duplice della donna. Mentre in *Rosselana* i due volti convivevano nella stessa persona, in *"Eran quasi tutti giovani ancora..."* assistiamo ad un inganno, per cui la bella fanciulla viene sostituita da un'«orrida megera».<sup>63</sup> Ma le ragioni profonde dei due racconti paiono identiche e la variazione poco significativa. Al momento di compiersi, il desiderio mostra l'immagine della morte, la donna angelica si muta in essere diabolico o disgustoso, il sogno d'amore si rivela un incubo. Nella vecchia che «pronunziava sconnesse parole con la bocca bavosa e faceva i suoi orribili sorrisi sdentati e da idiota»<sup>64</sup> Gualberto ritrova proprio quell'immagine della bruttura e dell'irrazionalità del corpo per la quale provava terrore. Che la sostituzione di Giovanna con Nina sia effetto dell'inganno di Lapo pare secondario: la trama simbolica del racconto suggerisce piuttosto che l'«orrida megera» sia l'altra faccia della «bella fanciulla». Cedere alle proprie pulsioni significa infatti per Gualberto dannarsi, abbandonare la bellezza e la pace per perdersi nel caos e nell'abisso dell'indifferenziato. Nina la pazza è «una vecchia mentecatta, divenuta tale in seguito ad uno di quei dolori atroci che sconvolgono la mente quando il cuore li sopporti».<sup>65</sup> Il rimando all'opera tragicomica di Giovanni Paisiello *La Nina, pazza per amore* (1789), lascia pochi dubbi sulla natura di questo dolore. L'«urlo inumano d'odio» e l'immagine romantica della tempesta che sconvolge la natura suggeriscono come anche la psiche di Gualberto sia in pericolo.

L'esperienza della follia è al centro anche di *"Pirro si fermò..."* (13/3/1921), che in una versione di tre giorni posteriore prende il titolo *La follia*. Le due stesure testimoniano come Loria tenti uno sviluppo della propria narrativa anche nel senso di una sperimentazione formale. A differenza che nei testi precedenti, abbiamo infatti un "narratore interno" che racconta di una terribile notte trascorsa con quattro amici. Nel passaggio dalla prima alla seconda versione Loria

---

<sup>63</sup> Ivi., p. 256.

<sup>64</sup> Ivi., p. 255.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

complica inoltre la struttura del racconto introducendo uno sfasamento dei livelli temporali: l'io narrante si presenta mentre scrive in un manicomio, sorvegliato da un uomo forte e vigoroso. La vicenda che l'anonimo paziente psichiatrico rievoca per iscritto è quella narrata in *"Pirro si fermò..."*, cui vengono aggiunti alcuni dettagli e una parte iniziale che vede i cinque amici riuniti attorno «al tavolo di una bettolaccia».<sup>66</sup>

Herik incita gli amici a bere e con accento cupo provoca Pirro, ironizzando sulla sua malattia; poi trae dal portafoglio una fotografia di donna e la pone tra le paglie del fiasco. Quando una rossa goccia di vino si ferma sul volto della donna, Herik chiede agli amici quale sia secondo loro il significato di questo evento. L'io narrato sente il cervello precipitare tra ricordi e superstizioni: a tutti i costi deve capire il significato della goccia rossa. Nel silenzio sospeso degli altri, Pirro tenta di scherzare, ma è pallido e la sua voce trema. A questo punto entra un cieco suonatore d'organetto accompagnato da un ragazzino. La musica del cieco turba gli amici con un «ritmo ora flebile, come in agonia, ora pieno di voce, a bruschi trapassi senza proporzione fra il piano e il forte. Era come sentire una voce timorosa che implora perdono e un'altra che minaccia una pena terribile e sproporzionata alla colpa».<sup>67</sup> I cinque dicono che sarebbe meglio che la musica cessasse; intese le loro parole, il vecchio con un sorriso senza luce, pieno di dolore e disprezzo, attacca un'altra melodia infernale: «Era come il canto dell'immensità che gli occhi del cieco vedevano, ma un'immensità dove non è luce».<sup>68</sup> Quando, dopo avere bevuto un bicchiere di vino che gli è stato offerto, il cieco riprende la musica, gli amici si affrettano all'uscita. Presi da strane paure, camminano a passi rapidi e silenziosi per le vie della città, mentre la polvere forma nel vento figure di fantasmi e le stelle sembrano «punte di invisibili di dita, rivolte minacciosamente»<sup>69</sup> verso i solitari viandanti. Giunti sulla soglia di due dei cinque amici, Herik e Pirro prendono a parlare di «drammi foschi e atroci».<sup>70</sup> Pirro narra di come il soprannome gli derivi «dall'essersi gravemente ammalato di cuore il giorno dopo di aver posseduto una donna da lui immensamente amata, che l'aveva ben presto tradito».<sup>71</sup> Vedendolo intenzionato a parlare, gli amici scongiurano Herik di non raccontare una delle sue «macabre storie nordiche».<sup>72</sup> Non è sua intenzione: vuole invece domandare che cosa si stia svolgendo all'interno di una stanza di cui si vede il finestrone illuminato. Per Herik si tratta della veglia di un morto. Mentre Pirro, pur negandolo a parole, avanza il sospetto che nella stanza vi sia la donna da lui amata in compagnia di un altro uomo. Herik propone di andare a scoprire loro stessi di che cosa si tratti. L'io narrato li accompagna, mentre gli altri due amici si ritirano in casa. È chiaro a tutti che un fatto tragico è prossimo e un'aria di follia pare avvolgere i tre. Herik trascina di forza Pirro fino alla camera illuminata e sembra uno smisurato gigante quando pronuncia le parole: «"Vile, ti sei lasciato tradire da quella donna, ma ti ho ben vendicato io"».<sup>73</sup> Su

<sup>66</sup> Cfr. AL II 21, c. 1r.

<sup>67</sup> Cfr. AL II 21, c. 2r-v; cit. in M. Rosati, *op. cit.*, p 27.

<sup>68</sup> Cfr. AL II 21, c. 2v.

<sup>69</sup> Cfr. AL II 21, c. 3r.

<sup>70</sup> Cfr. AL II 21, c. 3v.

<sup>71</sup> Cfr. AL II 21, c. 3v.

<sup>72</sup> Cfr. AL II 21, c. 3v.

<sup>73</sup> Cfr. AL II 21, c. 5r.

un cataletto illuminato da due ceri giace infatti il cadavere della donna che Pirro aveva amato. Questi si lancia contro Herik, mentre «una spasmodica contrazione, un rictus orribile» deforma le sue labbra. Nella colluttazione finisce per rovesciare il cataletto. Il personaggio-narratore viene raggiunto dall'eco di una satanica risata poco prima di svenire.

Adesso è lieto di avere scritto questa storia: varrà a lui come memoria della notte che lo ha condotto allo stato attuale o, qualora la sua mente si perdesse per sempre negli incubi, agli altri uomini come documento di quel che sia la follia.

Con *La follia* Loria sperimenta le possibilità del racconto nero, di cui riproduce i toni e le maniere. Non importa ora entrare nello specifico delle questioni di genere; va notato però che Loria allude esplicitamente ai modelli della propria narrazione attraverso il nome e il personaggio di Herik, uno straniero solito a raccontare «macabre storie nordiche». Tra i «drammi foschi e atroci» che gli amici si raccontano c'è la vicenda stessa di Pirro, il cui ingannevole e breve trionfo e la cui malattia fanno pensare a molte delle figure di cui Loria scrive in questo torno di tempo – basti pensare al giovane sultano di *Rossellana*, oppure, come vedremo, alla prosa *“La pioggia aveva...”*.

Ai racconti neri dell'Ottocento o alla novella gotica rimandano anche la struttura stessa della narrazione e la centralità del tema del doppio. Il mutamento della struttura nella seconda versione mostra come Loria sia attento nella sua ricerca letteraria alle questioni formali: proprio mentre si confronta con l'“horror”, infatti, impiega per la prima volta un artificio formale tipico di tale genere. Non è invece del tutto nuovo il secondo degli aspetti citati. Abbiamo infatti già incontrato almeno le coppie antitetiche Kitàla-Sindharta e Gualberto-Lapo, cui si potrebbero aggiungere quelle dell'anziano musicista e del bambino, oppure del sultano e del gran visir. Tuttavia, dapprima in *“Pirro si fermò...”* e poi in *La follia* il tema del doppio viene ulteriormente approfondito.<sup>74</sup> Herik, vendi-

---

<sup>74</sup> L'importanza del tema è anzi accresciuta nel passaggio tra la prima e la seconda versione. La scena della taverna, infatti, contiene alcuni elementi prolettici che mettono in risalto nel gruppo degli amici le figure di Pirro e di Herik come possibili antagonisti, preparando così gli avvenimenti successivi e creando nel lettore una serie di aspettative volte a rendere la narrazione più coesa e drammatica. Tali sono ad esempio la goccia di vino che si ferma sul volto in fotografia e stimola la curiosità del lettore, che potrà rispondere alla domanda di Herik solamente nell'ultima scena; oppure la musica del cieco, le cui modulazioni alludono dapprima a una relazione tra vittima e carnefice e poi a un'immensità senza luce, ovvero alla follia. La «voce timorosa che implora perdono» e quella «che minaccia una pena terribile e sproporzionata alla colpa» fanno pensare anch'esse al delitto con cui Herik vendica l'amico.

cando l'umiliazione subita da Pirro, ne costituisce una sorta di doppio inquietante. Il terrore che Pirro prova per il gesto di Herik e l'assalto dinnanzi al cadavere della donna appaiono come l'estremo tentativo di negare un simile riconoscimento. Eppure la dinamica tra timore e crudeltà, tra sottomissione e dominio che caratterizza i rapporti tra i due lungo tutto il racconto (così come caratterizza quelli tra Pirro e la donna amata e tra la donna ed Herik) è un alto elemento tipico di questo tema. Inoltre Herik ha i caratteri di molte delle figure paterne loriane: uomo forte e risoluto, diviene simbolicamente uno «smisurato gigante» mentre accusa Pirro di viltà e di insufficienza. Viceversa, la malattia di Pirro ricorda su un piano simbolico le punizioni che Gualberto si infligge per non cedere alle proprie pulsioni più oscure, a tentazioni che sono diaboliche, come «satánico» è il riso finale di Herik.

Non meno minaccioso, e per molti versi legato alle numerose figure maschili che abbiamo finora incontrato, è il personaggio del rivale in amore, frequente in particolar modo nella primavera del 1921. È interessante seguire le variazioni prospettiche con cui Loria affronta un soggetto ossessivamente ripetitivo. L'«odiato rivale» compare forse per la prima volta in *“Oh sì una volta anch'io...”*, un racconto-confessione in prima persona.

Una volta è capitato a chi racconta di essere stato l'«odiato rivale». Troppo abituato alla sofferenza, si sentiva infelice e insicuro nella nuova posizione; troppo buono, provava pietà per l'altro. In assenza di questi la ragazza diventava muta e lui provava meno piacere nel farle la corte. Volendo ottenere dalla donna un segno tangibile d'amore, partì per un breve viaggio.

Al ritorno vide la ragazza civettare con l'amico e capì di essere stato giocato: l'interesse per lui aveva avuto il solo scopo di far sì che l'altro si decidesse.

Ora i due si amano e chi narra non è che «un povero infelice che muore d'amore e non sa odiare come vorrebbe colui che a sua volta fece bene soffrire».<sup>75</sup> L'immagine dei due innamorati assieme lo assilla e tutti gli domandano se sia malato.

---

<sup>75</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 44.

In alcuni fogli sparsi raccolti nelle cartelle AL II 33 e al II 39 e riconducibili per i soggetti, il tipo di carta e la grafia alla primavera o all'estate del 1921 ritroviamo una situazione assai simile.<sup>76</sup> In una carta di AL II 39, che inizia con *"A volte l'amico mio mi parlava..."*, si dice ad esempio di come l'amico fosse geloso per il buon gusto e la passione artistica che rendevano colui che ora racconta un potenziale nemico nella conquista della donna. Le confessioni dell'amico erano dunque solo un pretesto per comprendere quali fossero i sentimenti dell'altro. In *"Oh sì una volta anch'io..."* leggiamo: «io avevo avuto la grande abilità di fingere con lui la confessione del mio amore per essa chiedendogli come ad amico, conforto e speranza».<sup>77</sup> Se in *"Oh, sì, una volta anch'io"* il personaggio-narratore sperimenta tanto la posizione del vincitore (sebbene illusoria), quanto quella del perdente, il confronto con la prosa di AL II 39, quale che sia la successione cronologica dei due testi, mostra come Loria sia tornato sullo stesso testo assumendo due prospettive opposte, quella del geloso e quella dell'oggetto di gelosia.

La rivalità tra due uomini torna ad essere materia di racconto un mese dopo in *"Ero senza speranza quella sera..."*, dove assistiamo addirittura a una sorta di sdoppiamento che dà luogo a un racconto bipartito, condotto sempre in prima persona: dapprima da un uomo che si reca a casa di un vecchio compagno di studi ora sposato, e in seguito dallo sposo abbandonato.

In una sera in cui si sente senza speranza il personaggio che racconta si decide a fare visita a un amico il cui matrimonio è oggetto di oscure dicerie. Giunto a casa di lui, scopre che la sposa è «giovane e bellissima, malgrado il suo aspetto malato».<sup>78</sup> Il vecchio compagno si comporta e parla in maniera strana e pare non accorgersi dei lunghi sguardi che l'ospite e la moglie si scambiano. La donna ottiene che l'ospite suoni qualcosa al piano e, commossa dalla musica, chiede di accompagnarla nel canto. La scelta cade su una romanza spagnola. Il canto si interrompe misteriosamente sulla parola "amore", quasi fosse proibita in quella casa. Lo sposo ha negli occhi una «sorda fiamma di rancore»<sup>79</sup> e il suo sguardo è così duro da far urlare la donna di spavento.

---

<sup>76</sup> Le carte in questione sono inedite. Difficile o impossibile ricostruire una versione completa di quello che pare essere un racconto. Certamente però alcune delle carte raccolte in AL II 33 e in AL II 39 vanno ricondotte a un unico progetto.

<sup>77</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 43.

<sup>78</sup> Cfr. AL II 23, c. 1r.

<sup>79</sup> Cfr. AL II 23, c. 4r.

Il marito, trascorso un anno, spiega in una lettera le ragioni del suo imminente suicidio. Dalla sera in cui l'amico gli ha fatto visita il suo ascendente sulla moglie è andato via via sempre più scemando. Sentendola lontana ha tentato di ingannarla, le ha descritto le brutture del mondo per farle credere che loro soli fossero felici. Si era creduto in diritto di annientare l'anima di lei per farla totalmente sua e credeva di esservi riuscito. Invece la sposa ha scoperto di essere capace di amare e lo ha odiato ancora di più per averla soffocata. Pieno di desiderio, ha tentato di baciarla e lei ha risposto seccamente; «- Ora basta l'indegna commedia!». <sup>80</sup> Non poteva amare chi le aveva fatto tanto male ed è fuggita con l'altro che l'attendeva. Ora l'amore l'ha resa di nuovo rigogliosa. Lui a breve si ucciderà con una pistola e soffrirà al pensiero che nemmeno questo le arrecherà dolore.

«Lessi del suo suicidio sui giornali». <sup>81</sup> Così il primo narratore chiude lapidariamente il racconto.

Già in *Ministro e musico* due personaggi si contendevano a lungo il ruolo di protagonista; <sup>82</sup> nel nostro testo si disputano anche il ruolo di narratore, esponendo a turno la propria particolare prospettiva. Entrambi assumono alcuni tratti che in altri racconti vengono condensati in un'unica figura e che in generale appartengono al personaggio-tipo di questo periodo della scrittura loriana. Ad esempio, vedremo che in *"Un campanile..."* un altro pianista suonerà in modo assai simile a quello del racconto in questione, affascinando una ragazza con il suo talento e la sua sensibilità artistica. Finirà però per nutrire sentimenti e desideri avvicinati a quelli del marito-carceriere del nostro racconto e, come quest'ultimo, respinto con disprezzo si suiciderà.

In tutti questi racconti, però, Loria rappresenta sempre un solo e unico personaggio, anche quando suddiviso in due figure, e non sente il bisogno di dare voce ad altri, nemmeno all'antagonista. O meglio: in questi testi possono anche comparire figure forti ed astute come il gran visir, Lapo o Herik, e alle volte perfino rivali vittoriosi. <sup>83</sup> Quello che importa è tuttavia che a simili personaggi Loria non vuole o non è interessato a dare voce e non ne assume mai il punto di vista.

---

<sup>80</sup> Cfr. AL II 23, c. 9r.

<sup>81</sup> Cfr. AL II 23, c. 9r.

<sup>82</sup> Michel David ha parlato a proposito di un'«ambiguità narrativa [...] nell'indecisione con la quale [Loria] faceva alternare la parte del protagonista tra due figure più complementari che opposte»: *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>83</sup> Che non sono però mai vincitori spensieratamente brutali e allegramente cinici come quelli che compaiono nelle prose di altro genere. Prova ne sia il primo narratore di *"Ero senza speranza quella sera..."*, che, pur trionfando alla fine, parla di sé solo nell'incipit, dichiarando quello stato d'animo che sembra requisito indispensabile per entrare a far parte dell'universo loriano.

Poco cambia, in effetti, che a parlare sia un narratore interno (omo- od eterodiegetico) o uno esterno, chi vede l'amico soffrire o chi soffre, chi è abbandonato o chi spera nell'amore... Narratori e personaggi condividono la stessa attitudine nei confronti del mondo, hanno lo stesso modo di sentire, di innamorarsi, di soffrire e infine di raccontare o raccontarsi. Significativo, benché non si tratti di un rivale, il caso della prosa "*Perché sei così triste, amico...*", che ricorda di nuovo lo sdoppiamento tra Kitàla e Sindharta per il modo in cui un amico consola l'altro, aiutandolo a comprendere le ragioni della sua «nera malinconia».<sup>84</sup> La tristezza del destinatario di questa sorta di lettera è dovuta al suo essere poeta, alla sua delicata sensibilità e al suo rifiuto del vergognoso «cinismo atroce»<sup>85</sup> e del «desiderio brutale»<sup>86</sup> degli altri uomini. Ma il consolatore finisce per condividere la stessa prospettiva e la stessa malinconica disperazione del consolando:

Ma perché inconsciamente anch'io non vedo più il giardino da me sognato, ma la tua prateria, l'ombra del tuo palmeto, l'oasi che ti deve dare l'oblio? Mi sento, confesso, simile a te, e così mentre cerco di consolarti, piango anch'io col tuo pianto, soffro anch'io col tuo dolore, e voglio venire con te. [...] Eviteremo ogni rimembranza, anche lieta, ché il distacco deve essere assoluto e senza pentimento e uno solo piangerà l'altro più fortunato, perché mano amica l'avrà composto nella tomba.

Opportunamente Franca Celli Olivagnoli ha ricordato il romanzo *Le memorie inutili*: «anche dinanzi alla sciagura io ho potuto sdoppiarmi e considerare con compassione la parte di me stesso che capivo colpita senza rimedio».<sup>87</sup> Ecco allora che le variazioni prospettiche fin qui descritte assomigliano a un dialogo che si svolge nella fantasia di un unico soggetto: le sofferenze e le sconfitte vengono oggettivate in una figura malinconica che al massimo può essere osservata con compassione da chi si sogna nella parte del fortunato vincitore. Le due diverse

---

<sup>84</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 47. La prosa "*Perché sei così triste, amico...*" non è datata e occupa il verso di quattro carte raccolte nella cartella AL II 35, che sul recto recano la prosa "*Odi profanum vulgus et arceo...*". Per la datazione alla primavera del 1921 si veda quanto scrive F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 45.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>87</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 46. La studiosa suppone nella prosa "*Perché sei così triste, amico...*" un possibile influsso del romanzo *Der liefde bloesems* (1921) di Arthur van Schendel. Tuttavia la prima edizione italiana del libro è del 1931 (*I fiori dell'amore*, trad. di G. Prampolini, Treves, Milano) e non esistono edizioni francesi precedenti alla data di stesura della prosa.

metà, però, non riescono mai a distinguersi veramente l'una dall'altra; sembra piuttosto che nei diversi racconti, o nello stesso racconto, coesistano due stati d'animo di un unico personaggio, mai troppo dissimile dall'autore.

Ma c'è dell'altro. La compresenza o la successione di due diversi momenti psichici o aspetti di un unico personaggio nei racconti rappresenta anche un diverso modo in cui lo scrittore dà forma artistica alla contrapposizione tra "illusione" e "realtà". Anche in *"Ero senza speranza quella sera..."* sembra ravvisabile questa dicotomia. Sappiamo che a Loria non interessa descrivere la gioia del vincitore: di essa non ci viene detto nulla, mentre sappiamo della disperazione iniziale e della tristezza del brano che esegue al piano. Ci vengono invece forniti con dovizia di particolari i dettagli della morbosa passione del marito, della sua gelosia e del dolore che lo spinge al suicidio. L'andamento complessivo del racconto è dunque quello già osservato altrove, anche se vengono coinvolti due protagonisti distinti.

Scritto una settimana dopo, un racconto che vede come protagonisti una coppia di giovani mostra come la felicità, anche quando pare finalmente a disposizione, sia deludente, dimidiata e fragile. Il testo di cui fornirò ora il riassunto è archiviato in due diverse cartelle, AL II 34 e AL II 24, intitolate rispettivamente *"La coppia era partita..."* e *"Il rombo del mare..."* (vd. appendice 9).

Una coppia di giovani è partita dalla città «in una giornata afosa, festante, in cerca di libertà, di grandi spettacoli naturali per sentire ancor meglio la bellezza, la gioia del loro amore».<sup>88</sup> Quando giungono al mare, però, il cielo si rannuvola e le barche tirate a secco sulla spiaggia sembrano riflettere la loro delusione. Lui, malcontento, trova ora ridicolo l'entusiasmo della partenza. Non trova nessuna alcuna bellezza nel cielo, anche se le bianche nubi lontane sembrano una promessa per il domani. Camminano lungo la battigia, poi si siedono sul bordo di una barca tirata a secco. Quando lei leva il tappo dal fondo della barca, un bagnino li rimprovera con voce rude. Il giovane cerca di rimediare senza esito e il bagnino lo aiuta con fare canzonatorio. Lei ride. Il giovane non sa andare in barca e il suo malumore si trasmette alla ragazza, che proprio in quel mentre gli domanda se la porterà a fare un giro sul mare. Decidono di rientrare, ma

---

<sup>88</sup> Cfr. AL II 34, c. 1r.

un forte vento li costringe a trovare riparo sulla spiaggia, dietro un capanno isolato. Qui si siedono abbracciati «muti ascoltando il rumore vario del mare».<sup>89</sup>

Il rombo del mare suscita nella coppia uno sgomento che faticano a confessarsi. Lei infine si stringe a lui confessandogli il suo amore, ma anche la sua paura. Rientrano alla pensione, dove passano del tempo leggendo: lui *Il Piacere* di D'Annunzio, lei una rivista. Più tardi raggiungono gli altri villeggianti che ammirano sulla spiaggia lo spettacolo del mare infuriato. Qui, rassegnati al mal tempo e al tedio, i due si guardano a lungo «negli occhi, che dicevano la loro delusione, più che il loro amore».<sup>90</sup>

L'indomani, ammirata da tutti, lei trascorre la mattinata di sole in spiaggia; lui, «poveretto», rimane a letto «in preda a dolori reumatici presi il giorno innanzi, seduto sulla rena molle e fredda, mentre l'aveva tenuta a lungo nelle sue braccia. Questo fu l'inizio della villeggiatura».<sup>91</sup>

Alla pensione, una signorina che in un angolo della stanza parla con un giovane e sembra deriderlo ricorda al protagonista i primi tempi del suo amore, le sue sofferenze, le sue gelosie, per cui, «sentendola ora bene sua»,<sup>92</sup> stringe forte la sua fidanzata. Il passato emerge così a minacciare un presente che le «mille grida diverse» del mare, il «fischio rabbioso del vento che li perseguitava», la vegetazione stentata della spiaggia e gli «aghettoni caduti in terra e molli»<sup>93</sup> nella pineta pongono sotto il segno dell'instabilità e della caducità. Soprattutto, il riso della signorina alla pensione ripete il riso della sua compagna dinnanzi alla sua goffaggine nel riporre il tappo al fondo della barca. In un simile contesto, il gesto stesso con cui il giovane stringe a sé l'amata sembra esprimere il suo timore che la felicità attuale sia effimera, come del resto suggerisce la giustapposizione nel finale tra la vitalità della ragazza che gode del sole e del mare, «soddisfatta degli sguardi di ammirazione degli uomini»,<sup>94</sup> e le sofferenze del malato. Secondo uno schema praticamente costante, la malattia fa seguito a un'esperienza d'amore e l'entusiasmo iniziale si tramuta in delusione. La figura femminile, inoltre, ha anche in questo racconto tratti inquietanti. Infatti, se a livello razionale la ragione delle sofferenze è fornita dalla «rena molle e fredda»,

---

<sup>89</sup> Cfr. AL II 34, c. 2r.

<sup>90</sup> Cfr. AL II 24, c. 1v.

<sup>91</sup> Cfr. AL II 24, c. 2r.

<sup>92</sup> Cfr. AL II 24, c. 1v.

<sup>93</sup> Cfr. AL II 24, c. 1r.

<sup>94</sup> Cfr. AL II 24, c. 2r.

la trama simbolica del racconto adombra invece una donna vampiro che, abbracciandolo, assorbe le forze vitali del compagno.

Benché assai simile agli altri scritti coevi per temi e immaginario, questo racconto costituisce per altri versi un'eccezione ad essi. La narrazione è condotta con maggiore distacco e l'aggettivazione è più misurata e meno enfatica. Per usare un termine su cui mi soffermerò a lungo, è assente il tono drammatico, o melodrammatico, che domina nelle altre prose; anche la malattia del giovane viene attribuita a una sfortunata circostanza.

L'esperimento, dicevamo, rimane isolato e il finale di *"Ero senza speranza quella sera..."* torna in molti dei racconti successivi. Con la morte volontaria del protagonista si concludono infatti anche *"Il cacciatore andò alla caccia..."*, *"Da quando l'orrenda malattia"* e *"Un campanile..."*. Suicida è poi forse il figlio del narratore di *"In un periodo triste dolce..."* e una specie di suicidio è la morte del protagonista convalescente di *"Da quando la pioggia..."*. Nel medesimo torno di tempo, nelle prose non narrative viene vagheggiata la pace della tomba.<sup>95</sup> La morte dei personaggi cui Loria presta le proprie angosce e i propri dolori sembra così avere una funzione eminentemente catartica. Testimoniano di ciò anche un'avvertibile urgenza emotiva e l'eccessiva immedesimazione con i protagonisti delle vicende che porta spesso il giovane scrittore a perdere il controllo sulla propria materia. Non si tratta però solamente di esorcizzare fantasmi personali: questo tipo di chiusa è infatti pienamente coerente con il substrato drammatico, o melodrammatico, di queste vicende, i cui personaggi sono assaliti da passioni e dilemmi morali tanto assoluti da non lasciare spazio a soluzioni di compromesso. In questo senso il suicidio non è che una variante della morte o della follia che chiudevano i racconti precedenti, e che vedremo riproporsi.

---

<sup>95</sup> Si vedano ad esempio in *Avventure personali*, i brani *"Perché sei così triste, amico..."* (pp. 47-48) e *"In una notte cupa e disperata..."* (pp. 49-50), conservati rispettivamente in AL II 35 e AL II 25.

La prosa narrativa più complessa e significativa di questo periodo è forse “*Il cacciatore andò alla caccia...*”.

Un cacciatore sta rientrando stanco con i cani a fine giornata. Il suo prezioso falcone, fuggito velocissimo nei cieli, lo ha ferito a una mano e non ha fatto più ritorno. Ormai non c'è speranza. La passione per la caccia è la sua unica consolazione, solo nell'ardore dell'inseguimento può distrarsi e dimenticare i propri mali. Nella casa maledetta, invece, non riesce a trovare pace ai suoi tormenti. Durante le notti insonni deve aprire le finestre e sognare «belle imprese, la gloria, la felicità».<sup>96</sup> La verità è però che tutti lo odiano ed è solo. La colpa di suo padre è ricaduta ingiustamente su di lui. Camminando sulla via del ritorno arriva a uno stagno leggendario ed affretta il passo per l'inquietudine che lo assale. Giunto a casa si sente però più triste del solito. Tenta un ultimo richiamo al falcone, poi si ritira nelle stanze senza accendere i lumi, per timore di vedere nei propri occhi, riflessi dagli specchi, il lampo di demenza che aveva spinto al delitto suo padre. Con finte promesse di pace aveva infatti attirato nel castello i nemici e li aveva uccisi. Si raccontava che i cadaveri fossero stati gettati nello stagno. Per questo il cacciatore è stato colpito dallo stigma sociale, solo l'amore ha allietato la sua giovinezza. Quando però si presentò al padre dell'amata, questi lo fece cacciare dai servi. Uccisine due, il giovane si è rifugiato nel «castello in rovina»<sup>97</sup> del padre. Lei, infrangendo promesse e giuramenti, è ora sposa di un altro. È questo il più grande tormento del cacciatore.

Dopo cena, acceso un lume, vede gli occhi dementi del padre che lo fissano da un dipinto con espressione «dolce e pietosa di richiamo».<sup>98</sup> A far pietà è anche il suo volto riflesso nello specchio, assai somigliante a quello del padre. Quando il sonno lo vince, gli appaiono «in lucida visione le cause dei suoi mali»: <sup>99</sup> è lui l'assassino che ha teso l'agguato, il padre della ragazza lo ha giustamente cacciato ed è stato tradito dall'amata per le sue colpe. Ora rivive in sonno la scena del delitto e si sveglia con un urlo. Armatosi di un'ascia, squarcia orribilmente i corpi dei cani, poi si incammina nella foresta. «Giunto sulla riva di quell'acqua pullulante di cose morte e imputridite si inginocchiò terribile gridando: morti, datemi pace. Sì, son io il vostro assassino che la sorte punisce. Perdonatemi: ora vi raggiungo! Bianchi fantasmi delle mie vittime riposate in pace che io stesso vi vendico».<sup>100</sup> Si vibra il colpo nel petto, poi di un balzo, con l'ascia ancora infitta nello squarcio, si precipita nello stagno le cui acque verdi sono penetrate «da un velo rosso che la notte non vide».<sup>101</sup>

Il «castello in rovina» è il *topos* per eccellenza del racconto gotico. A tale genere, oltre alla vicenda, rimanda anche il vieto frasario che abbonda nel testo: «triste casa di silenzio, di mistero, di delitto per i cui corridoi bui [...] pareva talora di udire soffi soffocati e lamenti. La corrente d'aria che entrava per la porta

<sup>96</sup> Cfr. AL II 26, c. 1v. Questo riferimento e i successivi rimandano alla successione delle carte della seconda stesura (vd. appendice 10).

<sup>97</sup> Cfr. AL II 26, c. 3r.

<sup>98</sup> Cfr. AL II 26, c. 3r.

<sup>99</sup> Cfr. AL II 26, c. 3v.

<sup>100</sup> Cfr. AL II 26, c. 4r.

<sup>101</sup> Cfr. AL II 26, c. 4r.

sembrava portare il freddo delle sepolture dei sotterranei, dove dormivano sotto i miasmi gravi tanti e tanti della sua fiera stirpe».<sup>102</sup> Una divisione spaziale, simbolicamente connotata, tra alto e basso si aggiunge a quella tra esterno ed interno, osservata anche in *“Eran quasi tutti giovani ancora...”*. I «miasmi» dei sepolcri sotterranei richiamano infatti i «miasmi insidiosi» che la fantasia del cacciatore attribuisce ai «corpi umani marciti al fondo» dello «stagno pauroso».<sup>103</sup> Evidentemente contrapposto ad essi in senso verticale, il volo del falco che insegue la «preda lontana nel cielo», era il solo sollievo del cacciatore. Alla metafora spaziale insita nel dominio concettuale del “sublime”, che caratterizzava l’arte di Fra Gualberto, corrisponde dunque ora il volo del falco; ciò che viene rimosso dalla pittura del frate si nasconde invece nei sotterranei e nelle profondità dello stagno.<sup>104</sup> Di prosa in prosa, Loria compie il suo apprendistato e sfrutta con sempre maggior efficacia le possibilità simboliche degli edifici, che divengono una sorta di immagine della psiche. Quelle del castello sono vere e proprie «stanz[e] dei supplizi»,<sup>105</sup> in esse il cacciatore è tormentato da incubi e visioni notturne, come già avveniva per il frate tentato dalla bella fanciulla. Con le parole di Mirella Billi potremmo dire che l’«isolamento del castello e l’impenetrabilità e divisione spaziale tra i due mondi [interno ed esterno] additano la fondamentale incomunicabilità tra di essi e una lacerazione tormentosa nell’uomo stesso»,<sup>106</sup> mentre la divisione tra alto e basso riflette l’opposizione tra un ordine precario ed apparente e un caos popolato di incubi e fantasmi della psiche. Tra le due diverse dimensioni non esistono conciliazioni possibili, i sogni alla finestra di gloria e felicità, così come la caccia, non sono che pascaliani

---

<sup>102</sup> Cfr. AL II 26, c. 3v.

<sup>103</sup> Cfr. AL II 26, c. 2r.

<sup>104</sup> Sintomatico è un parallelismo verbale tra i due racconti: i «tanti sacrifici», i «sacrifici» e le «rinunzie» che il cacciatore aveva sopportato per acquistare il falcone (AL II 26, c. 1v) richiamano il «sacrificio di anni» che aveva procurato la pace a Gualberto (A. Loria, *Eran quasi tutti giovani ancora*, cit., p. 254).

<sup>105</sup> L’espressione viene impiegata da Marco Marchi (*Introduzione*, in AA.VV., *La zona dolente*, cit., p. 18) per designare un tipo ricorrente di abitazione nei racconti di Loria.

<sup>106</sup> Cfr. M. Billi, *Il gotico inglese. Il romanzo del terrore 1764-1820*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 34-35.

*divertissements*, modi di evadere a se stesso.<sup>107</sup> Quando il falcone fugge, l'equilibrio viene meno e la follia irrompe.

Sorpreso dalla straordinaria rassomiglianza tra sé e il padre, il cacciatore teme di scoprire i propri occhi, specchio dell'anima, identici a quelli del ritratto. Non può però evitare che l'identificazione avvenga in sogno, fatto che dà la stura alla pazzia già da tempo covata. Cresciuto «per amare, per essere amato», il cacciatore è stato costretto a ricambiare l'odio degli uomini, e a farsi feroce. Il tradimento della donna amata ha esasperato il suo dolore e il suo risentimento fino all'insania. Capitava infatti che, preso da un'angoscia a lui stesso ignota, gridasse, agitando il pugno sul quale era posato il falcone, «“Non sono più padrone di me”». <sup>108</sup> In sogno, dunque, accade al cacciatore ciò che Pirro voleva respingere assalendo, fuori di sé, Herik, ovvero di dovere ammettere l'identificazione con un possibile doppio che lo porti a riconoscere il proprio odio e il proprio lato oscuro, quella violenza irrazionale e animalesca che nei racconti di Loria è spesso connessa al sesso e alle figure paterne. Si capisce come il rifiuto di tutto ciò non possa esprimersi che attraverso il suicidio.

Forse proprio sulle rovine del castello del cacciatore i due sposini di *“Accadde durante il mese di aprile...”* hanno costruito la loro villa incantevole.

Sposati da pochi giorni, i due innamorati inscenano «piccole finzioni» che riempiono le loro giornate tra amore e voluttà. A volte lei gli serve il tè vestita da gheisha in una capanna del giardino arredata alla giapponese, mentre lui finge di essere l'europeo arso dal sole e bisognoso d'amore. Oppure su un'isola nel laghetto del giardino, che raggiungono con una piccola chiatta, si nascondono oltre i cespugli, felici di restare soli e isolati da tutti. Altre volte, invece, trascorrono le ore nei vasti stanzoni della soffitta polverosa, ascoltando in silenzio il canto degli uccelli e il rumore della pioggia. Nel cortile della villa c'è il pozzo, sul cui orlo i due si siedono a «immaginare quell'erbe cresciute in giro, poco al di sopra del livello dell'acqua lontana, in cui si specchiavano i loro volti sempre vicini, come nutrite dal sangue di mille teste mozzate. “Sicuro – egli diceva – il pozzo è antico, e apparteneva al castello sulle cui rovine è stata costruita la villa”. Ed ella che non sapeva vincere il suo orrore a quella visione, si stringeva ancor

---

<sup>107</sup> Cfr. B. Pascal, *Pensées*, Gallimard, Paris 2004<sup>2</sup>, p. 120.

<sup>108</sup> Cfr. AL II 26, c. 1v.

più a lui con moto istintivo, trascinandolo poi via, nel giardino, nel sole, fra i fiori dalle corolle allegre».<sup>109</sup>

Alla loro felicità lei pensa mentre, nell'ultima notte d'aprile, siede da lungo tempo ad aspettare il marito, Silvio, che si è recato in città. Inizia a preoccuparsi, quando sente il giardiniere che la sollecita a raggiungerlo. Il marito è stato aggredito e al giardiniere che si è imbattuto in lui ha chiesto solo di potere rivedere sua moglie. Correndo a perdifiato, giungono sull'orlo di un vasto pantano. Si odono il gemito del morente e i suoi ultimi respiri affannosi. «Egli era là ancora dove l'aveva [sic] gettato i vili pugnatoriali, immerso nell'acqua fangosa che aveva riempito le sue ferite stagnando un po' il sangue e ritardando la morte. | Udì l'urlo straziante della sua donna, mentre questa cadendo a terra come morta, ripeté il suo nome invocando?»<sup>110</sup>

Uscita dal manicomio, oggi la donna vive ancora nella villa. I medici dicono sia guarita, ma la si sente spesso recitare queste parole con lo sguardo assente: «"Egli non è morto né in guerra, né in un bel giorno di battaglia, ma di notte, in un pantano, nel fondo di un buco pieno di acqua fredda"».<sup>111</sup>

È facile riconoscere come la dinamica della vicenda e la trattazione degli spazi riprendano, in particolare, quelle di *"Eran quasi tutti giovani ancora..."* e di *"Il cacciatore andò alla caccia..."*. La felicità degli sposi, come la serenità di Gualberto, necessita di uno spazio chiuso e isolato dal mondo, la cui artificiosità (le «piccole finzioni») ricorda gli scenari di un teatro d'opera. La finzione è però minata alle fondamenta, qui in senso letterale, da una realtà fatta di sangue, sofferenza e violenza. L'illusione, il sogno non possono durare a lungo. Come altrove, le paure della protagonista finiscono per diventare realtà, proprio perché la realtà stessa nella sua greve materialità è vissuta come un incubo. In questo senso, i «vili pugnatoriali» che uccidono il marito senza alcuna giustificazione nel racconto sembrano incarnare l'irrazionalità e l'arbitrarietà di un male cui la finzione non può opporre che un fragile riparo. Al rivelarsi dell'insensata negatività del mondo, cui alludono le parole finale della donna, la mente dei protagonisti non può che sprofondare nella follia.

Altrettanto teatrali, ma ancora più melodrammatici e patetici, sono i racconti *"La pioggia aveva..."* e un *"Un campanile..."*.

---

<sup>109</sup> Cfr. AL II 29, c. 9v.

<sup>110</sup> Cfr. AL II 29, c. 10v. L'errata coniugazione del verbo («dove l'aveva gettato i vili pugnatoriali») si deve a una svista nella trascrizione della prima versione, dove troviamo infatti la versione corretta: «l'avevano gettato», c. 7r.

<sup>111</sup> Cfr. AL II 29, c. 11r.

“La pioggia aveva...” vede come protagonista un altro malato di amore.

Seduto su un letto, il convalescente riflette sulla propria malattia. Ha saputo che durante il delirio malediva spesso il nome di una donna. Ora quasi non comprende lo sconforto e la delusione che aveva provato quando aveva avuto le prove di essere stato tradito. La donna che lui credeva essere tutto nella sua vita non era in realtà che un'immagine della sua fantasia coltivata in due anni di lavoro. Gli pare ora che la donna sia stata «vittima dei suoi bassi istinti di femmina che l'avevano spinta a disprezzare il gran dono di un cuore e una mente unicamente rivolti a lei».<sup>112</sup> Ora, quasi purificato dalla malattia, lavorerà con nuovo vigore. Ma avrebbe lavorato se non ci fosse stata lei? Mentre è immerso in questi pensieri, gli viene annunciata una visita.

Un'ora dopo, ancora nella stanza, non si capacita di quanto è avvenuto. La donna piangendo ha confessato la sua colpa e lui, abbracciandola, si è sentito di nuovo giovane e forte, tanto che l'ha accompagnata fino all'esterno, incurante dei rischi. Di notte però non può scacciare l'immagine di lei nelle braccia di un altro.

Il mattino seguente i medici non capiscono le ragioni di una ricaduta tanto grave. Preoccupati, telegrafano alla madre di raggiungere il figlio. Per il corridoio si sentono «un urlo straziante e dei passi precipitosi»:<sup>113</sup> è la ragazza, che non appena entrata si precipita sul malato. «Il morente la vide, sorrise mentre due lagrime scendevano dai suoi occhi, fece un gesto d'addio, e alzato un poco il capo, lo posò per sempre sui guanciali. Due ore dopo la madre al suo giungere entrando nella stanza per salutare il cadavere del figlio, vide presso a lui una forma di donna immobile. Non comprese, cacciò un grande urlo, ma nessuno dei due corpi si mosse».<sup>114</sup>

Il racconto, datato 9 giugno 1921, è dettato a Loria dalla disperazione in cui lo precipita il netto rifiuto che pochi giorni prima Nerina ha opposto al suo amore «formidabile».<sup>115</sup> L'aggettivo è di Loria stesso, e viene impiegato in una lettera del 16 maggio 1921 in cui ragguaglia l'amica francese dei suoi rapporti con Nerina: le ha parlato, lei ha riso e gli ha proposto di essere amici, lui è distrutto. Il dubbio che lei abbia un altro amore lo ossessiona. Il 29 giugno il giovane scrittore torna a rivolgersi all'amata con parole assai simili a quelle del racconto: «Io le serbavo una gratitudine immensa per avere cominciato a scrivere due anni fa [sic], per essermi finalmente accorto di essere artista. Ora invece mi accorgo sempre più che per me lei era tutto».<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> Cfr. AL II 27, c. 2r. La numerazione si riferisce d'ora in avanti, in assenza di indicazioni contrarie, alla successione delle carte della seconda stesura (vd. appendice 11).

<sup>113</sup> Cfr. AL II 27, c. 5v.

<sup>114</sup> Cfr. AL II 27, c. 5v.

<sup>115</sup> Cfr. AL I 239.130; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 51.

<sup>116</sup> Cfr. AL I 239.39; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 54.

Mi pare utile soprattutto segnalare i toni intensamente patetici del racconto, che si conclude con un'unione eterna dei due amanti. I «bassi istinti di femmina» di cui lei è vittima, inoltre, riportano a quanto detto a proposito delle figure femminili degli altri scritti. In una lettera-invettiva di due anni dopo, datata 24 agosto 1923, Loria rivolge un'espressione simile contro Nerina: «Ho avuto la rivelazione completa della sua femminilità (nessuno mi leva dalla testa che vi abbia influito il vederla in costume da bagno) e con la rivelazione la convinzione che la femmina è una mala bestia anche nelle donne migliori».<sup>117</sup> In realtà, a Loria in quell'agosto si è solo rivelato quanto già pensava e, più o meno consciamente, esprimeva da tempo nei suoi racconti.

Interessante, infine, notare come la prima stesura di *“La pioggia aveva...”* riproponga una frase già presente in *“Ero senza speranza quella sera...”*: «– Ora basta l'indegna commedia!». Questa volta però, a pronunciarla è un uomo. Quando infatti la donna entra per la prima volta nella stanza del malato e cerca di abbracciarlo, lui si ritrae e grida: «basta la commedia».<sup>118</sup> La recita, l'artificio e l'inautenticità caratterizzano dunque le relazioni tra i personaggi loriani da subito.

*“Un campanile...”* è la seconda stesura di *“Da quando l'orrenda malattia...”* (vd. appendici 14 e 17). Il fatto che verso la fine del marzo 1922 venga ripreso un racconto scritto diversi mesi prima è un'ulteriore prova di come Loria non ritenesse queste sue prose semplici sfoghi, ma attribuisse loro un rilievo non solamente di circostanza.

Una vecchina vede che si sta celebrando un funerale e si chiede chi sia morto. Si tratta di un giovane affetto da malattia incurabile che si è suicidato gettandosi nel mare. Ora il mare agitato che lampeggia lontano, ha rigettato il suo cadavere a terra.

Da quando l'orrenda malattia ha conferito al giovane un aspetto cadaverico in casa sua non l'amano più, non gli perdonano il «male schifoso» che lo ha stroncato e lo

---

<sup>117</sup> Cfr. AL I 239.55; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 69.

<sup>118</sup> Cfr. AL II 27. Si tratta del finale della prima stesura.

trattano come una «bestia immonda».<sup>119</sup> Così ha deciso di andare da solo in villeggiatura sul Tirreno.

Lo spettacolo di forza e giovinezza che la vita della spiaggia offre lo rende invidioso. Ha rinunciato alle illusioni e la sua tristezza lo fa riflettere sulla morte. Si è ammalato prima di conoscere l'amore e ormai non lo vorrebbe più nessuno. La malattia ha infranto anche il suo sogno d'arte. Immerso in questi pensieri, vede uscire da una "capanna" della spiaggia una splendida signorina che lo saluta con un cenno della mano.

Il giorno seguente, seduto da solo sulla spiaggia, vede la ragazza che gli si avvicina. Dopo avere camminato assieme per un po', si riposano su una barca tirata a secco. Irrato contro se stesso per la sua goffaggine, dice alla ragazza di averla sentita suonare al pianoforte e di disapprovare le sue esecuzioni al pianoforte.

Al termine della passeggiata sente che una nuova pena si è aggiunta ai suoi mali. Si è innamorato. La sera tenta il tutto per tutto. Si siede al pianoforte e improvvisa musiche meravigliose ricevendo i complimenti della ragazza. Quando vede il cameriere che disinfecta gli avori del pianoforte fugge però con un grido.

La ragazza nei giorni seguenti accorda al malato una specie di amicizia interessata per diventare una grande pianista. Lui si illude che dall'ammirazione possa nascere l'amore. Di notte a volte sogna di essere sano e di baciarla, altre volte ha degli incubi in cui è un mostro che insegue una figura leggera sul cui volto è dipinto il disgusto.

Una mattina sente che la ragazza suona Scarlatti imitando l'esecuzione che ne aveva fatta lui. Non potendo più contenersi, scende nel salone del pianoforte e la bacia sulla nuca. «Ella cacciò un grido soffocato si volse rossa di sdegno, poi riconoscendolo una smorfia di grande disgusto si dipinse sul suo volto».<sup>120</sup> Gli rinfaccia di approfittarsi della compassione che lei prova nei suoi confronti. Tornato in camera con passi d'automa, lui sente che qualcosa gli si spezza dentro. Un'orrenda febbre lo fa delirare per due giorni. Quando si sente meglio prova schifo per il suo corpo «viscido e marcio».<sup>121</sup> Piange singhiozzando la parola "egoista", non capendo a chi dei due vada rivolta.

Prima di gettarsi in mare pensa che pregusterà per un istante, nella lotta per la sopravvivenza, la gioia di sentirsi sano.

Ma anche il mare non l'ha voluto. «Esso non ritiene che i corpi sani che egli uccide. Gli toccherà una tomba in terraferma, nel cimitero. Sui cui muri spuntano argentei i rami dell'ulivo.

Requiescat in pacem».<sup>122</sup>

In una lettera del 15 agosto 1925 Loria informa Nerina sulla propria attività di scrittore: «Sto finendo un nuovo lavoro "La via del lebbroso" che è di stile e di concezione tutta diversa dai miei vecchi. Sono sempre io, c'è sempre la mia mentalità, c'è ancora l'insistenza sulla vecchia idea della repugnanza invincibile

---

<sup>119</sup> Cfr. AL II 32, c. 1v.

<sup>120</sup> Cfr. AL II 32, c. 10r.

<sup>121</sup> Cfr. AL II 32, c. 10v.

<sup>122</sup> Cfr. AL II 32, c. 11v.

e dolorosa degli esseri sani per i malati».<sup>123</sup> Il racconto menzionato ha come protagonista un lebbroso, appunto, costretto a vivere in solitudine e senza amore. L'idea risale in effetti a qualche anno prima: ne troviamo tracce in *“Come era triste per il vecchio...”* e diviene centrale nel racconto ora in questione. Ma che cosa intende Loria per salute e malattia? La domanda va posta, poiché non sempre è chiaro se la malattia dei personaggi riguardi il corpo o l'animo. Lo stesso convalescente di *“La pioggia aveva...”* si domanda se il male che l'ha abbattuto sia quello scoperto dal medico, o lo scoppio morboso della sua disperazione.<sup>124</sup> In effetti, anche le prime righe di *“Un campanile...”* sono ambigue: nessuno dei familiari ama più il protagonista e tutti sperano per lui un «cambiamento o un matrimonio»; non gli perdonano il «male schifoso» anche per riguardo alle sorelle che stavano in casa. Più che malato, il protagonista sembra essere considerato moralmente riprovevole, colpevole per il suo stato. Il perdono infatti può essere concesso a chi è in una condizione colpevole, non a un malato... È possibile pensare che l'amore venga negato a un colpevole, non a un malato... E in che modo un cambiamento o un matrimonio potrebbero guarire il malato? Eppure il testo lascia pochi dubbi sulla natura fisica del male: il giovane è in cura da due anni e, sulla spiaggia, soffre per la sua impossibilità a godere fisicamente dell'acqua e del mare. Finora abbiamo visto come le febbri, i deliri, la follia e le malattie dei personaggi siano spesso conseguenza di delusioni amorose. Lo stesso vale per il protagonista del nostro racconto, le cui condizioni si aggravano dopo il rifiuto della ragazza. Scrivendo a Nerina e all'amica francese, inoltre, Loria attribuisce più volte una simile origine al proprio male. Nella lettera del 29 giugno 1921, ad esempio, Loria riconduce a se stesso e alla propria esperienza il protagonista e la vicenda di *“La pioggia aveva...”* («Il mio convalescente parla per conto mio, racconta una storia mia»);<sup>125</sup> così, in altri luoghi dell'epistolario

---

<sup>123</sup> Cfr. AL I 239.63. Nel proseguo della lettera Loria si lamenta dei dolori alla gamba malata, confermando la dichiarazione autobiografica. Il racconto cui Loria fa cenno nella lettera corrisponde a uno dei tre racconti (non sempre completi) raccolti in AL II 107. Le carte sono raccolte in un foglio protocollo pentagrammato con scritta autografa «Iter lebbrosi».

<sup>124</sup> Cfr. AL II 27. Si vedano in particolare le carte 1v e 2r.

<sup>125</sup> Cfr. AL I 239.39; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 55.

fa riferimento alla propria «maladie longue à guérir»,<sup>126</sup> una malattia dell'animo causata dal suo amore infelice. Si potrebbe anche osservare che i due anni di malattia del giovane corrispondono alla durata, a quella data, della passione di Loria per Nerina. Tuttavia, né le malattie degli altri personaggi, né la biografia di Loria sembrano fornire risposte del tutto convincenti. L'inizio del nostro racconto ci dice infatti qualcosa di nuovo, che va individuato in ciò che il giovane oppone al disprezzo dei genitori: diventerà un artista. L'arte viene così contrapposta al matrimonio e alla vita che la famiglia vorrebbe che il protagonista conducesse: il «male schifoso» consisterebbe dunque nel non sapere o nel non volere conformare la propria esistenza a una normalità borghese. Ritroviamo così un *cliché* già sotteso alla vicenda di Kitàla: le vere passioni, di cui solo l'artista è capace, e l'arte stessa sono necessariamente trasgressive (motivo per cui il giovane dà cattivo esempio alle sorelle).<sup>127</sup> La solitudine ora non è più, però, l'esaltante immersione del poeta in un panteismo cosmico, ma la dolorosa e coatta esperienza di chi non sa vivere in un mondo dominato dall'ipocrisia e della avidità.<sup>128</sup> Qualcosa di simile troviamo nel già citato "*Perché sei così triste amico?*", dove il «cinismo atroce» degli uomini viene contrapposto alla sensibilità dell'artista, che nella sua solitudine sconsolata si sente «essere dannoso che presto dovrà scomparire».<sup>129</sup> Nello stesso modo, il malato di un "*Campanile...*", trattato dalla famiglia come una «bestia immonda», è destinato a una morte prematura.<sup>130</sup>

---

<sup>126</sup> Cfr. AL I 239.130; cit. in F. Celli Olivagnoli, cit., p. 52. Alla stessa amica francese, ad esempio, Loria aveva scritto qualche mese prima: «Suis-je malade? Je ne sais pas. Mais ce n'est pas certainement d'un médecin que je besoin!»; AL I 239.129; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 38.

<sup>127</sup> Un altro cenno alla dicotomia artista-borghese si legge, ad esempio, nella prosa "*Dolci le conversazioni con le amiche!*" dove una ragazza rimpiange di «essere la solita dilettante borghese» e non un'artista: cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 35. La prosa, raccolta in AL II 8, è del 10 dicembre 1920.

<sup>128</sup> Nella lettera del 16 maggio 1921 all'amica francese Loria dichiara: «Un dégoût profond me prend de cette vie si mauvaise, dans laquelle tous se parlent de sensibilité et de bons sentiments pour découvrir, le moment venu, leur fausseté, leur insatiabilité»; cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 51.

<sup>129</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 47. Il brano è raccolto in AL II 35.

<sup>130</sup> Il contrasto con i genitori ha probabilmente riscontri biografici: nel luglio del 1921 Loria conclude gli studi superiori e deve scegliere quale carriera intraprendere: lui sogna di fare lo scrittore, i genitori scelgono per lui una più pragmatica facoltà di giurisprudenza.

Rimandando a un altro momento il discorso sulla figura dell'artista in queste prime prose, va chiarito fin d'ora che sarebbe improprio cercare in esse un'analisi, o addirittura una critica, della società espressa in modo coerente e cosciente. La risposta del giovane alle rimostranze dei genitori indica infatti come diventare artista significhi per lui ottenere successo e essere così riconosciuto nel proprio ruolo dalla società. Più che una denuncia, dunque, i testi d'esordio esprimono un disagio del tutto intimo e personale, aggravato nell'autore e nei suoi personaggi dal timore che la sofferenza non sia feconda di «belles pensées d'artiste»<sup>131</sup> e che la malinconia sia solo un «dérèglement de jeunesse» da cui non scaturirà mai «quelque chose de beau».<sup>132</sup>

Scritto nel giugno del 1921, rispetto ai racconti che lo seguono e lo precedono, popolati da aspiranti artisti incerti e angosciati, *"I visi dei suonatori..."* sembra costituire il rovescio di una stessa medaglia.

Convinto della propria interpretazione musicale ma troppo timido per lasciare trapeolare la sua energia, un giovane direttore spiega agli orchestrali come vada eseguito un passaggio di quella musica moderna e bizzarra che ha proposto all'impresario del teatro. Questi prevede un fiasco, mentre i musicisti, diffidenti e ostili, si fanno beffe del direttore d'orchestra. Pian piano però il maestro si guadagna la loro stima e l'esecuzione va migliorando. Il giorno del concerto la sala è stipata di gente e l'emozione rende la direzione ancora più espressiva: la serata è un successo, anzi, un indimenticabile trionfo. «La critica riconobbe nel giovane maestro italiano meriti e attitudini eccezionali [sic] ed egli il giorno dopo ricevette anche una lettera d'amore da una bella sconosciuta. E siccome non ne aveva ricevute mai nella sua via, pianse di gioia, più ancora che dopo il trionfo della sera innanzi».<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> L'intero passaggio della lettera scritta alla amica francese il 16 maggio 1921 (AL I 239.129) recita: «Autrefois je croyais qu'un malheureux eût de belles pensées d'artiste; maintenant je m'aperçois qu'on n'a alors que sa propre douleur»: cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit. p. 52.

<sup>132</sup> I passaggi delle lettere alla amica francese, il primo citato del 16 maggio 1921 (AL I 239.130) e il secondo della notte tra il 1920 e 1921 (AL I 239.129), recitano rispettivamente: «Autrefois je croyais qu'un malheureux eût de belles pensées d'artiste; maintenant je m'aperçois qu'on n'a alors que sa propre douleur»; «Je ne travaille presque plus, et maintenant je sens toute mon impuissance à être plus fort de ceux qui s'amuse, à leur démontrer que ma mélancolie de ce soir n'est pas un dérèglement de jeunesse et que quelque chose de beau peut sortir d'elle»: cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 52 e 38.

<sup>133</sup> Cfr. AL II 28, c. 6r.

La serie di sconfitte artistiche e sentimentali tanto profonde da non lasciare alternative alla morte non può avere come *pendant* che un grandioso trionfo a tutto campo...

Gli ultimi due racconti che restano da considerare sono *Il guardiano notturno* e *“In un periodo triste e dolce...”*.

Il primo, come ho anticipato, è sostanzialmente estraneo al *corpus* di racconti presi in esame in questo capitolo e apre piuttosto una nuova fase, caratterizzata da una maggiore eterogeneità dei contenuti, degli stili e dei generi.

Un guardiano fa la sua ronda notturna infilando nei battenti delle finestre i fogliolini che assicurano del suo passaggio. Mentre agli inizi del suo lavoro considerava le case come simboli e le collegava agli abitanti che le popolano, ora non vede che numeri. A volte si sente stanco di percorrere sempre le stesse strade e gli capita di domandarsi se il suo lavoro abbia qualche utilità. Più che dei ladri ha paura di se stesso. Quando gli accade di pensare al ladro che ha ingiustamente ucciso e alla vendetta che gli è stata giurata, afferra l'arma e si sente pronto: che vengano pure, lui li aspetta. E «per quella notte, fino all'alba vigila attento, con tutti i sensi acuti come un cane».<sup>134</sup>

Nel complesso dell'opera loriaiana, *Il guardiano notturno*, assieme a *Servo* (vd. appendice 15), appare come una prova isolata, riconducibile al gusto di inizio Novecento per brevi prose o “frammenti” in cui la narrazione è sacrificata a favore dell'impressione, del ritratto, del bozzetto ecc. I tempi dello sfondo e una frequenza iterativa sono preponderanti nel nostro testo; in altre parole, ci viene raccontata la vita abituale del soggetto ritratto, e non un particolare episodio che lo vede coinvolto.<sup>135</sup> D'altro canto, proprio la ripetitività caratterizza il lavoro del guardiano, che finisce per perdere ogni contatto con la dimensione umana e simbolica. Sarebbe forse eccessivo dire che Loria stesse pensando al tema dell'“alienazione” come conseguenza dei metodi di lavoro e di produzione moderni. Riflessioni simili non compaiono infatti in nessuno dei suoi scritti e il lavo-

---

<sup>134</sup> La citazione è tratta dalla c. 2r della seconda stesura del racconto, conservato in AL II 62 (vd. appendice 15).

<sup>135</sup> Per il concetto di “tempi dello sfondo” mi riferisco a quanto Harlad Weinrich ha scritto a proposito del “rilievo narrativo” dei verbi: cfr. H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964), il Mulino, Bologna 2004<sup>2</sup>, pp. 129-135. Per la frequenza narrativa rimando invece all'ormai classico Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino 1976, pp. 162-176.

ro stesso non figura tra i temi della sua narrativa. In qualche misura “alienati” sono però molti dei suoi personaggi, che condividono con il guardiano una solitudine scontroso in cui gli “altri” vengono pensati anzitutto come una minaccia.

Con il racconto *In un periodo triste e dolce*, scritto nel luglio del 1922, Loria chiude consapevolmente la stagione che stiamo esaminando. Il manoscritto appare piuttosto confuso e non è sempre facile comprendere la continuità della narrazione e lo sviluppo della vicenda. Fatta eccezione per passaggio dubbio, nei tratti essenziali il testo e la vicenda sono però chiari.

Un narratore racconta in prima persona di come a vent’anni, in un «periodo dolce e triste» della sua vita desiderasse avere un figlio. La cosa più strana del suo pazzo desiderio era che egli non immaginava nemmeno una madre possibile, anzi, neppure pensava a una madre. Dopo il «disgustoso ricordo» lasciatogli dalla sola donna con cui avesse voluto generare, la figura della madre era infatti completamente scomparsa dalla sua mente. Gli sembrava che il suo desiderio di proteggere e amare gli avrebbe fatto nascere nel cuore un figlio, di cui sarebbe stato il dolce padre.

Non si comprende da quanto Loria scrive da dove provenga e chi sia il bambino che compare a questo punto. Di certo non è figlio del narratore, il testo infatti recita: «Mi venne incontro una sera. Mi ricordo per le scale di casa. Aveva allora tre anni. Era il primo giorno che lo vedevo, e mi sembrava di conoscerlo fin dalla sua nascita. Chiamò – babbo – e nella fretta ruzzolò gli scalini».<sup>136</sup>

Il padre fece mille smorfie e lazzi per consolare il bambino, poi lo prese al collo e lo portò in casa. Insegnò molte cose al bambino e gli spiegò che nel mondo esistono le mogli, le concubine, e il sottordine delle prostitute vere e proprie. Il bambino comprendeva tutto molto bene.

Il padre racconta poi di come il figlio, divenuto grande, pareva consumarsi. Pensò di portarlo in un postribolo, ma il figlio spiegò di esserci già stato e che il suo male era un altro. Capì allora che si trattava di un amore infelice. Non fece però inchieste penose, né sorrise del sorriso talora volgare che hanno i padri in simili occasioni. Tuttavia, era curioso di sapere chi fosse la ragazza. La immaginava come una di quelle donne che «non danno mai una certezza e che fanno realmente soffrire».<sup>137</sup> Sorrideva pensando che sarebbe certamente riuscito nella conquista con la propria «esperienza di uomo

---

<sup>136</sup> Cfr. AL II 42.

<sup>137</sup> Cfr. AL II 42.

maturato». <sup>138</sup> Il figlio, invece, «rinchiuso nella sua tristezza, cercava conforto nella creazione artistica». <sup>139</sup> Come padre, sperava che le carte del figlio fossero piene di bellezza. Il suo orgoglio subì però una delusione tremenda. Leggendole di nascosto scoprì infatti che erano «tristi racconti nei quali sempre un giovane artista amava una donna bella e cattiva, che lo faceva morire. Racconti sinceri in cui esso aveva ritratto il suo stato d'animo». <sup>140</sup> Indovinò che il figlio li leggeva alla ragazza perché ella comprendesse, si intristisse... Suo figlio lo sorprese intento alla lettura; da quel giorno lo sfuggì e, sempre più triste e pallido, smise di scrivere.

Dopo un segno di stacco, la narrazione riprende. Il padre prese l'abitudine di portare fiori alla tomba vuota del figlio: «Scomparve un giorno e io so che è morto, morto con i miei vent'anni». <sup>141</sup> Di nuovo gli è nato nel cuore il desiderio pazzo di avere un figlio. «Ma adesso la mia fantasia non può più farmi vivere accanto mio figlio e il corpo che attendo per tumularlo non esiste, e la tomba che ricopro di fiori è sempre vuota e anonima. Ora piango ché so che il figlio della mia fantasia, così puro, così perfetto, io non avrò mai nella vita». <sup>142</sup>

Le due frasi finali danno luogo a qualche ambiguità. Il padre sta piangendo la perdita del figlio, che non può essere sostituito dalla sua fantasia, oppure piange perché sa che non avrà mai un figlio così perfetto come quello che fantasticava e fantastica tutt'ora? La sintassi vacillante non aiuta a comprendere che cosa Loria volesse davvero dire. È possibile, però, osservare che l'insistenza del padre sulla propria "fantasia" in relazione al figlio paia assumere una valenza metanarrativa. Sembra in effetti, leggendo il racconto, che il figlio compaia dal nulla, o che sia generato dalla fantasia e dal desiderio di chi credeva che un giorno sarebbe spuntato dal suo cuore. Senza che ci venga fornita alcun'altra spiegazione, dopo avere saputo del suo pazzo desiderio, leggiamo infatti: «Mi venne incontro una sera. Mi ricordo per le scale di casa. Aveva allora tre anni. Era il primo giorno che lo vedevo, e mi sembrava di conoscerlo fin dalla sua nascita». <sup>143</sup>

Come che sia, il bambino viene portato a casa; in altri termini viene rapito. Davide Cancellieri ha mostrato come il motivo del "bimbo rubato" che apre l'«autobiografia immaginaria» *Le memorie inutili* (1941) ricorra con frequenza anche negli anni precedenti. Lo si trova in *S'è perduto un bimbo*, datato 15 otto-

---

<sup>138</sup> Cfr. AL II 42.

<sup>139</sup> Cfr. AL II 42.

<sup>140</sup> Cfr. AL II 42.

<sup>141</sup> Cfr. AL II 42.

<sup>142</sup> Cfr. AL II 42.

<sup>143</sup> Cfr. AL II 42.

bre 1928,<sup>144</sup> e compare nell'abbozzo di un «racconto inglese» che Cancellieri propone di datare al 1930.<sup>145</sup> Al 1930, steso su una pagina del quaderno AL II 84, risale anche un appunto in cui compare per la prima volta il titolo *Le memorie inutili*. In altre pagine del quaderno troviamo poi frammenti di una specie di monologo-confessione in cui «Il protagonista, ancora anonimo, è un anziano scrittore, il quale descrive la monotona solitudine delle giornate trascorse nella pensione in cui vive e dove si sfoga raccontando il proprio dolore a un “bambino rubato”».<sup>146</sup> Nella nota che segue il passo ora citato Cancellieri aggiunge: «Non è chiaro se il bambino sia stato rapito dai proprietari della pensione o dallo stesso scrittore. La seconda ipotesi risulta forse più probabile se si considera l'ultimo frammento della confessione del protagonista, che ne rivela la tentazione di portare a casa un gatto, un bambino disperso, una ragazza: espressione del desiderio confuso di “rubare” affetto lungo la strada».<sup>147</sup> Le tentazioni dello scrittore sembrano le stesse del padre del nostro racconto e il desiderio di affetto del primo corrisponde al «sogno di amare e di proteggere»<sup>148</sup> del secondo. Stando così le cose, “*In un periodo dolce e triste...*” permetterebbe dunque di anticipare di almeno sei anni la comparsa di un motivo che avrà in seguito grande sviluppo.<sup>149</sup>

Come ha notato la Celli Olivagnoli «sono poche le carte del 1922»; fino a questo momento, inoltre, la serie delle date non aveva mai registrato un'interruzione di quattro mesi, il tempo che intercorre tra “*Un campanile...*” e “*Un periodo triste e dolce...*”.<sup>150</sup> Può darsi che alcune carte siano andate perdute

<sup>144</sup> Il racconto è stato pubblicato per la prima volta in F. Celli Olivagnoli, *Memorie di fatti inventati*, cit., pp. 310-316. Il manoscritto è archiviato nella cartella AL II 72.

<sup>145</sup> Il titolo e l'abbozzo si trovano in AL II 10.

<sup>146</sup> Cfr. D. Cancellieri, *Loria e il genere-romanzo. Preistoria delle “Memorie inutili”*, cit., p. 297.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> AL II 42, c. 1r.

<sup>149</sup> Va inoltre notato che se, come Cancellieri ha ben mostrato, esistono rapporti intertestuali tra *Le memorie inutili* e il romanzo di Jules Supervielle *Le voleur d'enfants* (1926), il racconto ora in questione attesta che l'attenzione di Loria al motivo era precedente alla lettura del libro francese.

<sup>150</sup> Per il periodo che precede il marzo 1922, alle date dei diciassette racconti che prendo in esame, vanno aggiunte quelle delle prose non narrative. Nessuno scritto riporta invece una data compresa tra il 23 marzo 1922 di “*Un campanile...*” e il 15 luglio 1922 di “*In un periodo dolce e triste...*”.

o che alcune delle prose non datate siano state scritte in questi quattro mesi, tuttavia è suggestivo il fatto che dopo un simile “vuoto” compaia un racconto in cui Loria prende le distanze da quanto aveva scritto fino ad allora. A tale proposito, il giudizio del padre è eloquente e non lascia adito a ritrattazioni: gli scritti del figlio sono solo tristi racconti che gli procurano una delusione tremenda. Appare significativo, inoltre, che la sentenza negativa venga espressa assumendo la voce di una figura che negli altri scritti ha sempre rappresentato un’istanza censoria e superegotica.

Considerando, appunto, quali siano le figure paterne dei racconti precedenti, questo ribaltamento di prospettiva può apparire clamoroso. Tuttavia, come abbiamo visto accadere ai rivali in amore, anche il padre finisce per conformarsi al protagonista tipo dei primissimi anni Venti. Anch’egli, infatti, ha sofferto per amore, fino a provare disgusto per le donne. Così, quando cerca di immaginare la donna di cui suo figlio è innamorato non può far altro che pensare a una «donna bella e cattiva», la stessa dei racconti del figlio. L’identificazione è tale che a proposito del presunto suicidio leggiamo: «Scompare un giorno e io so che è morto, morto con i miei vent’anni». A ben vedere, neppure mancano accenni polemici agli altri padri e al sorriso volgare con il quale pensano agli amori dei figli.<sup>151</sup>

Nel momento in cui si congeda dai suoi scritti precedenti, Loria torna così a ripetersi, quasi costretto in una “cattiva infinità”. In una sorta di sdoppiamento mette in scena un se stesso adolescente e lo osserva con gli occhi di un adulto; l’immagine di sé, però, anziché definirsi e prestarsi così a una liberatoria presa di coscienza, si moltiplica negli infiniti rimandi di due specchi contrapposti. La struttura stessa del racconto sembra alludere con la sua circolarità a un’impossibilità di fuga. Il finale, infatti, riprende l’inizio; non solo perché il padre torna a provare il pazzo desiderio che lo aveva assalito a vent’anni, ma an-

---

<sup>151</sup> Va osservato che il modo in cui il padre concepisce l’universo femminile, diviso tra madri e prostitute, rende esplicita una dicotomia presente fin da *Rossellana*.

che perché i toni patetici delle ultime frasi lo riportano alla disperazione di quando aveva i vent'anni del figlio morto.

### 1.1.3 Una retorica dell'eccesso e del delirio

Loria, dunque, fin dagli inizi prende sul serio la propria attività scrittore e vi si applica con notevole consapevolezza. Gli spunti e i materiali biografici, ben presenti, vengono risolti e superati in una progettualità artistica e letteraria che si rivela soprattutto nei modi in cui Loria torna sui propri scritti precedenti, li rimanegeggia in nuove stesure o ne riprende forme e temi per approfondirli, rielaborarli, variarli o perfino commentarli in diversi racconti.

Denominatore comune a tutte le prose narrative considerate è la presenza di una dicotomia tra due istanze inconciliabili, che in maniera estremamente schematica potremmo individuare nelle coppie oppositive corpo-spirito, ripugnante-sublime, dannazione-salvezza, caos-ordine, inconscio-conscio, profondo-superficie, basso-alto, esterno-interno. Una materialità magmatica e inquietante, di cui fanno parte il corpo e le sue pulsioni primarie, si scontra con l'aspirazione dei personaggi all'arte e all'amore come dimensioni del senso e dell'armonia con il reale. Il rifiuto che i protagonisti oppongono alla dimensione notturna e irrazionale dell'essere è indice di una scissione interiore ed è determinante nelle loro relazioni con gli altri personaggi. Oppressi da un senso di colpa e insufficienza, i protagonisti hanno rapporti conflittuali anzitutto con le figure paterne e con quelle dei rivali (che spesso somigliano alle prime). Espressioni di quella virilità e di quella corporalità istintuale che i protagonisti rifiutano di fare propria, i rivali rappresentano talvolta veri e propri *Doppelgänger* dei protagonisti. Lo stesso rifiuto e lo stesso senso di inadeguatezza ingenerano un sentimento ambivalente, fatto di attrazione e repulsione, nei confronti delle figure femminili, ora idealizzate figure materne e sublimi esseri angelici, ora perturbanti *femmes fatales* od orrende megere.

Mentre personaggi, temi e motivi si ripresentano assai simili nelle diverse prose, le strutture e i modi narrativi sono piuttosto vari. L'aggiunta di cornici narrative, l'introduzione di diversi livelli diegetici e piani temporali, l'assunzione di differenti punti di vista e il passaggio dalla prima alla terza persona in diverse

stesure, nel succedersi delle prose o in un solo racconto, testimoniano di una sperimentazione formale assidua e coscientemente condotta. In particolare, abbiamo visto come Loria presti attenzione agli aspetti di genere e si preoccupi di far corrispondere le scelte formali agli elementi contenutistici e tematici del “racconto nero”, cui appartengono diverse della prose prese in esame.

Avere individuato la novella gotica come genere di riferimento di molte prose loriane ci permette anzitutto un’osservazione su alcuni dei risultati cui è giunta Maura Rosati nel saggio più volte citato. La Rosati, è bene ricordarlo, ha individuato nella narrativa inedita del primissimo Loria alcuni “luoghi tematici” che si ripropongono nelle opere successive, primo tra i quali è la costante della follia, cui si legano i temi della malattia e dello squilibrio mentale e della solitudine, dell’isolamento (subìto o voluto) e della casa inabitabile, del doppio e dello sdoppiamento. A proposito della follia e di ciò che ad essa rimanda, la Rosati scrive:

Non si sa precisamente a quando risalga l’interesse dell’autore per la pazzia e l’alienistica, ma è peraltro appurato che sussistesse già in età giovanile. Nei tratti testé rilevati (le passioni estreme che agitano i personaggi e che li portano alla follia, la menzione del manicomio e il senso di stretta sorveglianza, nonché l’elemento del resoconto scritto da parte di un personaggio, circa la sua esperienza di follia), paiono indizi troppo precisi per essere solo casuali corrispondenze con alcuni dei principi base della teoria clinica psichiatrica del primo Ottocento e per non essere conseguenza di letture specifiche.<sup>152</sup>

Non so su che base la Rosati possa dire che l’interesse di Loria per l’alienistica è “appurato”; dal canto mio non dispongo di alcun elemento a proposito, né la Rosati ne fornisce. In ogni caso, i tratti che la studiosa elenca non mi paiono tanto indizi certi di una conoscenza della teoria clinica psichiatrica dell’Ottocento, quanto del fatto che Loria avesse letto racconti ottocenteschi del mistero e della paura. Basti pensare alla presenza del tema della follia e dell’alienazione o di personaggi dalla mente sovraeccitata e sconvolta in autori quali Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant.

---

<sup>152</sup> Cfr. M. Rosati, *op. cit.*, p. 46.

Poiché, come mostra la Rosati, alcuni di questi “luoghi tematici” hanno una lunga fortuna nelle opere di Loria, il genere in questione sembra costituire un importante riferimento per tutta la sua scrittura. È bene quindi soffermarvisi un altro po’.

Alla novella gotica, abbiamo visto, rimandano tutto un vieto frasario e un assortito armamentario di situazioni, ambienti e personaggi tipici, tanto stereotipi da fare pensare a un autore come l’Egisto Roggero della raccolta *I racconti meravigliosi* (1901), dedicata, appunto, alle «grandi anime di Edgar Poe, di Charles Baudelaire e Guy de Maupassant».<sup>153</sup> Si potrebbe pensare addirittura a puntuali reminescenze: il falco che in Loria graffia la mano del protagonista di “*Il cacciatore andò alla caccia...*” può ricordare il rapace che, ne *Lo Sparviero* di Roggero,<sup>154</sup> ferisce la mano del nuovo padrone prima di librarsi nel cielo; mentre il cacciatore può fare pensare all’Orazio Miralta di *Lo specchio*.<sup>155</sup> Di fatto, però, la tipicità dei racconti loriani è tale che risulterebbe ozioso ricercare le “fonti” possibili o sciorinare una serie di rimandi intertestuali ai maestri del genere o a loro imitatori. Ciò che qui importa è constatare come lo scrittore esordiente guardi a una determinata tradizione letteraria, per esaminare poi in quali modi e con quali scopi artistici ne rielabori i materiali.

Il rapporto di Loria con la novella gotica va ben oltre la ripresa di elementi esteriori e decorativi per allestire i fondali e gli scenari delle vicende o per tinggiare le novelle di colori caratteristici; lo scrittore, infatti, condivide alcune esigenze profonde del genere e ne trae delle lezioni durature. Anzitutto, imitando modelli ottocenteschi, Loria apprende, come ho già detto, a caricare lo spazio di pregnanza simbolica, riproducendo nelle divisioni esterno-interno e alto-basso la concezione di un uomo e di una realtà scissi tra una precaria superficie luminosa e la tenebra che vi soggiace. Gli edifici loriani, inoltre, nel riprendere quelli gotici esprimono la stessa «ossessione del passato, che si manifesta nella

---

<sup>153</sup> Cfr. E. Roggero, *I racconti meravigliosi*, La Poligrafica, Milano 1901, p. 5.

<sup>154</sup> Ivi, pp. 117-122.

<sup>155</sup> Ivi, pp. 97-103.

presenza della rovina sublime infestata dal fantasma, nella maledizione ereditaria e nel predominio dei vecchi sui giovani. I vecchi vogliono fermare il tempo, riassorbire i figli, riprendersi la vita». <sup>156</sup> Il castello diroccato di *“Il cacciatore andò alla caccia...”* costituisce un modello esemplare: in un’atmosfera dominata dalla minaccia incombe il ritratto paterno, e il passato torna ad apparire; nelle stanze buie il tempo circolare dell’inconscio si sovrappone al tempo lineare degli eventi e lo spazio dell’interiorità si proietta all’esterno. Lo stesso accade, ad esempio, tra le mura del convento di fra Gualberto, nel giardino separato dal mondo di *“Accadde durante il mese...”* o nell’appartamento claustrofobico di *“Ero senza speranza quella sera...”*. Non diversamente dai modelli gotici, gli edifici loriani, «interni accerchiati da spazi esterni minacciosi», <sup>157</sup> forniscono un’immagine della psiche in cui l’inconscio e il rimosso premono minacciosamente sulla superficie. Anche i luoghi in cui i protagonisti cercano rifugio e tranquillità divengono così ben presto claustrofobici e inabitabili. In essi ogni idea di uscita o di salvezza diviene inconcepibile e i personaggi, anziché vivere, sono costretti ad affrontarsi, a confrontarsi con quanto hanno faticosamente tentato di negare; incubi notturni, foschi presagi e perturbanti presenze affiorano come elementi anticipatori di un finale in cui il *tremendum* emerge con forza sconvolgente. <sup>158</sup>

Le novelle stesse hanno spesso un andamento onirico, soprattutto per gli scarti improvvisi quanto ingiustificati, a livello della trama superficiale, in cui il male irrompe come un destino irrazionale o in cui l’oggetto del desiderio subisce inquietanti metamorfosi. A questa atmosfera di sospensione onirica contribuisce anche l’indeterminatezza dei riferimenti spazio-temporali: tutto si svolge in un generico passato, in luoghi indefinibili o in terre esotiche, proiezioni fantastiche della mente «dove tutti i più sfrenati desiderî possono venir sfogati e le

---

<sup>156</sup> Cfr. P. Nerozzi Bellman, *L'altra faccia del romanzo. Creatività e destino dell'antirealismo gotico*, Cisalpino, Milano 1984, p. 17. Si veda anche il capitolo *Sins of the Father* in F. Botting, *Gothic*, Routledge, New York-London, 1996, pp. 128-134.

<sup>157</sup> Cfr. M. Rosati, *op. cit.*, p. 49.

<sup>158</sup> Traggo buona parte di queste osservazioni sull’edificio gotico dal saggio di Mirella Billi, *Il gotico inglese*, il Mulino, Bologna 1986, in particolare pp. 15-37. Per uno studio sugli edifici loriani si veda F. Celli Olivagnoli, *Le case di Loria*, cit., pp. 171-182.

più crudeli immaginazioni assumere forma concreta».<sup>159</sup> Una simile indefinita collocazione storica e geografica caratterizzerà, come vedremo, soprattutto le prime due raccolte di racconti pubblicate da Loria.

Prima di proseguire in altre considerazioni sui debiti contratti da Loria con il racconto gotico, è necessario introdurre nel discorso l'altro modello di riferimento cui è stato fatto cenno nel paragrafo precedente: ovvero il melodramma. Va detto anzitutto che l'impiego dei termini "gotico" e "melodramma" non va inteso in queste pagine in un'accezione cronologicamente restrittiva. Ciò che intendo indicare con il riferimento alla letteratura gotica e al melodramma sono una serie di aspetti contenutistici e formali, di cui in parte ho già detto, e una visione del reale che questi generi hanno lasciato in eredità all'Ottocento e che Peter Brooks ha studiato nel suo celebre saggio *L'immaginazione melodrammatica*.<sup>160</sup>

La passione di Loria per il teatro, e soprattutto per l'opera lirica, è nota e la critica ha spesso rilevato la teatralità dei suoi racconti "solariani", sulla quale torneremo a tempo debito.<sup>161</sup> Ciò che importa ora non è solo rilevare nei racconti in esame gli aspetti teatrali, quanto mostrare come una "recita" enfatica e, appunto, melodrammatica sia connaturata al tipo di racconti che Loria scrive. Le due esclamazioni che ho citato da "*Ero senza speranza quella sera...*" e dalla prima stesura di "*La pioggia aveva...*" mi paiono emblematiche. In entrambi i

---

<sup>159</sup> Cfr. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1948), Rizzoli, Milano 2008, p. 172.

<sup>160</sup> P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* (1976), Pratiche, Parma 1985.

<sup>161</sup> Nelle sue lettere a Nerina lo scrittore discute più volte delle rappresentazioni teatrali e operistiche cui ha assistito o cui avrebbe voluto assistere, o delle nuove composizioni dell'amico Mario Castelnuovo-Tedesco. Si possono citare ad esempio cinque lettere inedite scritte tra il 18 novembre e il 21 dicembre 1925 (AL I 239.72-76), in cui lo scrittore menziona diverse composizioni dell'amico musicista, tra cui *Bacco in Toscana*, *Capitan Fracassa*, *Ritmi* e *La mandragola*, parla di Ildebrando Pizzetti e discute di una commedia di Shakespeare. Castelnuovo-Tedesco, dal canto suo, ricordò dopo la morte di Loria come la loro amicizia risalisse al 1921 e come fin d'allora Loria usasse chiamarlo da lontano con le parole dell'inizio del terzo atto del *Tristano*: «*Kurvenaldo!... Ehi! Kurvenaldo!*», per poi proseguire «*Il nostro buon signore come sta?*» (M. Castelnuovo-Tedesco, *Kurvenaldo*, in *Testimonianze per Loria*, in «Letteratura», V, 30, novembre-dicembre 1957, p. 23, corsivo del testo). Del *Tristano* e del personaggio di Kurvenald Loria scrive con entusiasmo in una lettera a Nerina del 9 gennaio 1926 (AL I 139.79). Giacomo Alberti, nella stessa occasione, scrisse invece che Loria «ebbe vivissima fin dalla prima gioventù la passione del teatro, passione dello stesso travestimento, come rammentano i familiari, e che lo condusse perfino, da studente, a salir sul palcoscenico in qualità di comparsa per certe recite della compagnia di Tumiatei» (G. Alberti, *Arturo Loria*, in *Testimonianze per Loria*, cit., p. 10).

casi, lo ricordo, quando la tensione giunge al suo apice, un personaggio chiede la verità:

Mi ha respinto con orrore e mi ha gridato – ora basta l’indegna commedia!<sup>162</sup>

Il colloquio iniziatosi in modo così ostile abbatteva il giovane divenuto ancor più pallido ed emozionato. La donna gli si avvicinò piangente e cercò di abbracciarlo. Egli si ritrasse. Poi gridò – basta la commedia, poi ansante si pose a sedere.<sup>163</sup>

In entrambi i racconti l’enfasi teatrale della frase gridata e dei gesti viene messa in relazione, ma anche in contrapposizione, con una percezione dei rapporti sociali come una insulsa commedia in cui ciascuno recita la sua parte. Il fatto è che per Loria esistono due scenari e due drammi, di cui uno è la maschera del secondo, più autentico e nascosto. Lo stesso Loria, in un tema scolastico senza data, aveva scritto: «Noi viviamo un dramma inconsapevoli finché è commedia: ci destiamo solo quando il ritmo accelerato delle tragiche battute ci fa piombare nella tragedia, nel dolore».<sup>164</sup> In *“Accadde durante il mese...”* abbiamo visto i due sposini intenti ad allestire uno spazio separato e artificioso da palcoscenico teatrale, nel quale amarsi dimentichi del male. L’illusione è tuttavia minata dall’orrore che suscita il pensiero di ciò che potrebbe giacere al fondo del pozzo nel cortile della villa ed è destinata infine a dissolversi sotto i colpi del male. Ancora una volta alla finzione inscenata si contrappone il dramma autentico che al suo culmine trova toni intensamente patetici: «Udì l’urlo straziante della sua donna, mentre questa cadendo a terra come morta, ripeté il suo nome invocando?».<sup>165</sup> L’«urlo straziante» ricorda le parole gridate dei personaggi di *“Ero senza speranza quella sera...”* e della prima stesura di *“La pioggia aveva...”*. Il grido rende in Loria la violenza con cui la superficie si squarcia per fare emergere la realtà, come mostra una fitta serie di ricorrenze: in *Rossellana* il giovane sultano, pallido e sconvolto, si arrende al desiderio gridando il suo amore alla

---

<sup>162</sup> Cfr. AL II 23, c. 9r.

<sup>163</sup> Cfr. AL II 27, finale della prima stesura.

<sup>164</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., pp. 42-43. Il tema scolastico è conservato in AL II 1.

<sup>165</sup> Cfr. AL II 29, c. 10v.

bella veneziana;<sup>166</sup> in quella sorta di orgasmo che precede la sua morte, il vecchio suonatore di harmonium emette «grida [...] gutturali e quasi non più umane», «urla di incitamento», mentre il bimbo, reso folle dal terrore di «quei suoni e quelle urla», si prova a gridare;<sup>167</sup> fra Gualberto, dopo avere trovato l'«orrida megera», «ripeté un urlo inumano d'odio: – Vigliacchi – e fuggì via mentre una prima ventata di procella, riempiva del suo ululo la valle e sconvolgeva la natura»;<sup>168</sup> Pirro, davanti al cadavere della donna che lo aveva tradito, «gettò un atroce grido straziante»;<sup>169</sup> il protagonista di *“Il cacciatore andò alla caccia...”* «si svegliò con un urlo» dall'incubo in cui si vede commettere le atrocità del padre e, prima di suicidarsi e affondare nella melma dello stagno, «si inginocchiò terribile gridando: morti, datemi pace»<sup>170</sup>; in *“La pioggia aveva stancato...”*, la donna di fronte al cadavere del uomo che aveva tradito lancia «un urlo straziante»;<sup>171</sup> in *“Un campanile...”* il giovane protagonista, vedendosi bollato come un mostro dal gesto del cameriere che disinfetta il pianoforte che ha appena suonato, «Cacciò un gemito e fuggì via», mentre la ragazza dinnanzi alle sue profferte amorose «Voi, Voi – gridò – sputò in terra e nascose nelle palme le lacrime del suo orgoglio ferito»<sup>172</sup> (nella prima stesura «cacciò un grido soffocato si volse rossa di sdegno»<sup>173</sup>).

La tensione del dramma trova il suo culmine in un grido, più volte qualificato come “straziante”, o in parole che prorompono come un urlo la cui l'intensità emotiva e psicologia prevale sul significato delle parole. La superficie dell'esistenza non può più essere ricomposta o simulata e ai personaggi non resta che morire, suicidarsi o sprofondare nella follia. Nelle prose narrative dei primissimi anni Venti, anche quando la componente gotica viene meno, i racconti procedono verso lo svelamento di una verità rimossa, con una *climax* che

<sup>166</sup> Il passaggio è in AL II 5, c. 7v.

<sup>167</sup> Cfr. AL II 18, c. 4r-v.

<sup>168</sup> Cfr. A. Loria, *Eran quasi tutti giovani ancora*, cit., p. 257.

<sup>169</sup> Cfr. AL II 21, c. 5r.

<sup>170</sup> Cfr. AL II 26, c. 4r.

<sup>171</sup> Cfr. AL II 27, c. 5v.

<sup>172</sup> Cfr. AL II 32, c. 8r e c. 10r.

<sup>173</sup> Cfr. AL II 31, c. 9r.

si consuma in un breve lasso di tempo. I personaggi vengono colti nel momento della crisi e i loro trascorsi o il loro presente importano solo in funzione del dramma che va delineandosi. Le allusioni alla loro vita passata riguardano pertanto quasi unicamente rapporti difficili con il padre o con la comunità, tradimenti e malattie d'amore, omicidi, glorie artistiche o sacrifici per guadagnarsi la tranquillità interiore. D'altro canto, anche della loro quotidianità spesso non sappiamo nulla, o conosciamo solamente le azioni simboliche con cui allontanano ciò che li ossessiona (la pittura, la caccia con il falcone, le «piccole finzioni»). Il racconto tende concentrarsi su pochi tratti caratteriali ed eventi essenziali, caricandoli di senso. Basti considerare il verso della prima carta del manoscritto di *Rossellana* per comprendere come Loria tratti i personaggi: il sultano è un giovane «gentile e delicato», il padre che non lo ha amato è il «perfetto tipo di turco crudele», il vizir è un vecchio «forte e astuto», le donne del serraglio sono «femmine bellissime, provocanti e piene di desiderio».<sup>174</sup> Benché qui il grado di tipizzazione raggiunga l'estremo, anche altrove le figure in scena sono facilmente riconducibili ai ruoli primari di un dramma: il padre severo, il giovane delicato, il forte rivale, l'astuto ingannatore, la fanciulla rapita e segregata, o, come constata il padre di *"In un periodo dolce e triste..."*, la «donna bella e cattiva» per la quale il protagonista muore. Come scrive Brooks a proposito del melodramma, i personaggi «assumono ruoli psichici primari, il padre, la madre, il figlio, esprimono condizioni psichiche elementari»,<sup>175</sup> ergendosi sul palcoscenico a proferire l'indicibile, a dar voce ai loro sentimenti più profondi, e a recitare l'intera gamma dei loro rapporti. La vita che si svolge sul palcoscenico dei racconti loriani tende così a concentrarsi in alcuni momenti paradigmatici, in cui in un gesto o in un evento vengono fissati i significati di queste relazioni, il dramma occulto cui alludono. Ne sono esempio il tremore che prende il sultano prima di scendere nell'harem, paragonato a quello di colui che attende un giudizio severo; la comparsa del cieco suonatore d'organetto in *La follia*; lo specchiarsi al

---

<sup>174</sup> Cfr. AL II 5, c. 1v.

<sup>175</sup> Cfr. P. Brooks, *op. cit.*, p. 19.

fondo del pozzo dei volti vicini degli sposini di *“Accadde durante il mese d’aprile...”*; il canto interrotto della fanciulla di *“Ero senza speranza quella sera...”*; il rimprovero del bagnino o l’abbraccio serrato alla compagna di fronte al ricordo del passato in *“La coppia era partita...”*, il cameriere di *“Un campanile...”* che pulisce gli avori del pianoforte. Quanto è adombrato in questi avvenimenti, così come le minacce di cui si caricano le visioni notturne o i segni premonitori, si esplicita in un gesto o in una frase conclusiva, o eventualmente nell’epilogo che segue dopo un’ellissi temporale o un ritorno al tempo della cornice. In *“Accadde durante il mese d’aprile...”* il contrasto tra l’amore sublime dei due sposini e l’insensata violenza del reale esplode nell’“urlo straziante” dinnanzi all’amato morente e viene riassunto nell’epilogo dalla donna uscita di manicomio: «Egli non è morto né in guerra, né in un bel giorno di battaglia, ma di notte, in un pantano, nel fondo di un buco pieno di acqua fredda».<sup>176</sup> In *“Un campanile...”* il gesto del cameriere rimanda a una crudeltà più grande, della natura e della società (la «repugnanza invincibile e dolorosa degli esseri sani per i malati»<sup>177</sup> di cui Loria scriverà a Nerina) nei confronti della quale il suicidio appare come gesto morale di rifiuto, oltre che un ultimo disperato tentativo di sentirsi forte e gioioso. Nella cornice narrativa il significato universale della vicenda viene infine riassunto gnomicamente: «Il mare non l’ha voluto. Esso non ritiene che i corpi sani che egli uccide».<sup>178</sup>

Quest’ultimo esempio consente di vedere come il dramma che mano a mano si configura nei racconti non sia solo di ordine psicologico o esistenziale, ma anche morale. Il tema dell’egoismo e dell’infedeltà, legato a quello speculare della generosità e della fedeltà, è frequente nelle prose. Se in *“Un campanile...”* l’egoismo della donna sembra legato a una legge di natura, il convalescente di *“La pioggia aveva...”* attribuisce la condotta immorale dell’amata a «bassi istinti di femmina».<sup>179</sup> Nello stesso modo, Lapo è condannato per il cinismo con cui in-

---

<sup>176</sup> Cfr. AL II 29, c. 11r.

<sup>177</sup> Cfr. AL I 239.63.

<sup>178</sup> Cfr. AL II 32, c. 11v.

<sup>179</sup> Cfr. AL II 27, c. 2r.

frange un giuramento tanto dal frate quanto dal narratore, che giudica la sua una «beffa crudele». L'ingratitude e l'invidia dei cortigiani per il vittorioso Kità-la dovrebbe essere di lezione a Leonia Ferrari, la dedicataria di *Ministro e Musicista*.

La tensione che pervade le vicende sembra volta a cogliere, dunque, il dramma autentico nascosto sotto lo scenario della vita. I racconti mirano, come ha scritto Brooks a proposito del gotico, a una «epistemologia del profondo, [...] a sondare le profondità, portando violentemente alla luce e all'azione le forze che vi si nascondevano o che vi si trovavano imprigionate».<sup>180</sup> Gli eccessi delle situazioni e del linguaggio, continua lo studioso, sottolineano a un tempo la necessità e le difficoltà di questa irruzione del represso e dello svelarsi di un «universo morale occulto». I toni iperbolici e survoltati dei racconti riflettono inoltre l'intensità dei dilemmi morali e delle lacerazioni interiori di personaggi che vivono drammi fondati sull'assolutezza delle contrapposizioni basilari di cui abbiamo detto. Posti nel punto di intersezione fra forze psichiche ed etiche primordiali, i personaggi si trovano a compiere scelte e pronunciare parole cariche di significati direttamente collegati al conflitto di tali forze. I pallori, i tremori, le febbri, i deliri, le malattie, i tormenti, le grida sottolineano il loro sentirsi costantemente chiamati a una decisione assoluta da cui dipende non solamente il loro destino individuale, ma anche il senso ultimo della loro esistenza. Perciò, ad esempio, in *La follia* una goccia di vino rosso che cade sull'immagine di una donna basta a minare la mente alle fondamenta e a scatenare reazioni esorbitanti: «Il mio cervello fece allora uno sforzo immane, vagò precipitosamente fra i miei ricordi, fra le mille superstizioni. Fu una corsa pazzo, che non riuscivo a fermare: a tutti i costi dovevo saperlo il significato di quella goccia rossa su quel viso».<sup>181</sup>

Vediamo così dispiegarsi nei racconti una retorica dell'eccesso e del delirio che esclude ogni possibilità di compromesso o mediazione e che fa apparire o-

---

<sup>180</sup> Cfr. P. Brooks, *op. cit.*, p. 37.

<sup>181</sup> Cfr. AL II 21, c. 1v.

gni azione ed ogni parola come definitive e assolute. Il *pathos* è perseguito anzitutto attraverso un lessico enfatico e un'aggettivazione ridondante. *“Eran quasi tutti giovani ancora...”* fornisce buoni esempi, soprattutto laddove fra Gualberto si agita tra dannazione e salvezza: «Passò quella ed altre notti nelle ansie, nei sudori fra spaventose visioni di castigo, e allettanti immagini di donne che gli sorridevano, che gli tendevano la mano, pur irridendo alla tonaca fratesca»;<sup>182</sup> «Per due giorni si macerò la carne fra tormenti e il suo corpo si ricoprì di piaghe dolorose, ma il suo sentimento agguerrito e ingigantito dal male era divenuto ormai troppo forte e imperioso»;<sup>183</sup> «Fra Gualberto era febbricitante. [...] dal suo pallore i frati arguirono che se le tentazioni lo avevano tribolato, le penitenze dovevano essere state atroci».<sup>184</sup> Significativo che l'aggettivo “atroce” torni nello stesso testo anche in: «tormenti atroci» e «dolori atroci», da affiancare a «terribili dolori» e «punizioni tremende» e contrapporre, nell'assenza di ogni via di mezzo, a una «grazia infinita di animo», e alla «pace, la pace infinita».<sup>185</sup>

La temperatura mentale dei personaggi e la violenza delle loro emozioni possono essere misurate in un discorso riportato, diretto o indiretto, caratterizzato da frequenti esclamazioni, interrogative e asserzioni che cercano una magniloquente lapidarietà, soprattutto nei duetti drammatici in cui i personaggi si confrontano o nei monologhi finali dei morenti:

Vile! Ti sei lasciato tradire da quella donna, ma ti ho ben vendicato io!<sup>186</sup>

Non si poteva dunque pronunziare la parola amore in quella casa? Una grande eccitazione si era impadronita di me e non sapevo come frenarmi.<sup>187</sup>

Lo odiavano, odiava. Perché le colpe dei padri ricadranno sui figli? Legge tremenda per cui era bandito dal mondo.<sup>188</sup>

Sì, sono io il vostro assassino che la sorte punisce. Perdonatemi: ora vi raggiungo! Bianchi fantasmi delle mie vittime riposare in pace che io stesso vi vendico!<sup>189</sup>

<sup>182</sup> Cfr. A. Loria, *Eran quasi tutti giovani ancora*, cit., p. 254.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 255.

<sup>185</sup> *Ivi.*, pp. 251-254.

<sup>186</sup> Cfr. AL II 21, c. 5r.

<sup>187</sup> Cfr. AL II 23, c. 6r.

<sup>188</sup> Cfr. AL II 26, cc. 1v-2r.

La frequenza di interrogazioni ed esclamazioni, a volte con funzione allocutiva, anche nel discorso del narratore mostra forse meglio di ogni altro aspetto la sua partecipazione emotiva alle vicende e il suo rapporto empatico con i personaggi. Per comodità prendiamo di nuovo come esempio “*Eran quasi tutti giovani ancora...*”, testo che si può leggere ora in volume:

Oh! quanto era difficile per lui, battezzare col nome Amore tutto ciò che da un pezzo provava, e quale sforzo occorreva a lui per convincer se stesso che egli desiderava la vita della giovinetta unicamente per amor dell’arte, unicamente per imbevverci di bellezza da trasfondere alle figure! [...] Oh! come invidiava i mondani, che fuori da quelle fredde mura potevan vederla e ammirarla sempre, senza rimorsi e penitenze!<sup>190</sup>

Povero Fra Gualberto, che è che ti fa esitare sulla soglia? Perché mai non entri dalla donna che ti ama e ti attende? Che mediti? Cosa le dirai prima?

Batte da spezzarsi il tuo cuore, non è vero?  
O povero incompreso, or sù fatti coraggio?<sup>191</sup>

Le citazioni finora riportate mostrano a sufficienza come il dettato si faccia particolarmente sostenuto nei momenti di maggior *pathos*, in accordo con una tradizione retorica che prescrive per l’espressione di emozioni violente l’adozione del *genus sublimè*.<sup>192</sup> Un ultimo esempio da *Ministro e musicò*, ci introdurrà al discorso sulla presenza del *tremendum* e del sublime nei racconti in esame. Nel momento di maggior intensità emotiva, quando nel finale Kitàla si riaccosta alla musica, leggiamo:

Kitàla non osa toccare le corde e cavarne le prime note: trema come dinanzi la rivelazione di un *tremendo mistero*.

Nel tramonto è tutto dolcezza: nell’aria dorata in cui son nere le foglie degli alberi, nel vento leggero che reca alle nari i profumi della foresta, nel grande silenzio che segnerà le pause del suo canto.

Vibrano le corde strappate nell’accordo iniziale, sembrano tremare le note, e così tremule, salire, salire, mentre Kitàla canta un inno all’arte ritrovata, alla gran dea risorta.

---

<sup>189</sup> Ivi, c. 4r.

<sup>190</sup> Cfr. A. Loria, *Eran quasi tutti giovani ancora...*, cit., p. 254.

<sup>191</sup> Ivi, p. 256. La citazione sembrerebbe doversi concludere con un punto esclamativo.

<sup>192</sup> Si veda a proposito quanto scrisse Heinrich Lausberg: «Il grado di emozione più violenta si chiama *pathos*. [...] Il centro di questo campo di applicazione del *pathos* sta nel *genus sublimè*», H. Lausberg, *Elementi di retorica* (1949), il Mulino, Bologna 1969, pp. 52-53.

Intorno a lui si aggrappano i begli animali del giardino del re, e un serpente balla fissandolo con gli occhi vitrei. L'onda sonora giunge alle sale della reggia, fa tacere nello stupore le insinuazioni dei maligni, la chiacchiera stupida dei cortigiani [...].<sup>193</sup>

Con la definizione dell'arte come «tremendo mistero» tocchiamo un punto fondamentale per comprendere il riuso lorianò di forme gotiche e melodrammatiche. Il romanzo gotico, come spiega Brooks, è stata una risposta alla perdita del sacro e alle pretese razionalistiche dell'Illuminismo, con l'intenzione di riaffermare «la presenza nel nostro mondo di forze inspiegabili per il nostro io diurno e per la mente più logica e autonoma».<sup>194</sup> D'altra parte, continua lo studioso:

gli autori di romanzi gotici finiscono per scoprire che tutta questa riaffermazione di forze spirituali e occulte nascoste nel mondo del fenomenico non può più condurre a una riconsacrazione dell'esperienza. Il sacro come "totalmente altro" (la definizione è di Rudolf Otto), il sacro come regno di essenze e di valori del tutto diversi da quello dell'uomo, è ormai sparito per sempre; e di quel *mysterium tremendum* che per Otto costituisce l'essenza del sacro, solo il *tremendum* può essere ripristinato in modo plausibile.<sup>195</sup>

Loria vive in un periodo storico radicalmente diverso da quello in cui il gotico si è sviluppato, eppure dai racconti e dalle carte si evince come, con tutti i distinguo del caso, lo scrittore muova da esigenze simili. Con la sua scrittura Loria intende riaffermare l'esistenza di una dimensione noumenica al di sotto e al di là di un mondo dominato dall'interesse materiale, e rivendicare nostalgicamente uno spazio interiore e spirituale dell'uomo, una dimensione etica che trascenda il cinismo, l'ipocrisia e l'egoismo. Per questo la prevaricazione, la violenza, l'inganno e il tradimento si predicano sempre in contrasto con i motivi dell'amore e dell'arte, spesso confusi tra loro. I cortigiani maligni e interessati che spingono il poeta e musicista Kitàla a rifugiarsi nella solitudine e a vivere di sola arte sono un'immagine tipica dell'umanità cui Loria guarda con terrore. Ho già accennato al tema del 6 dicembre 1920, in cui Loria descrive la sua «visione nel-

---

<sup>193</sup> Cfr. A. Loria, *Ministro e musico*, cit. pp. 249-250, corsivo mio.

<sup>194</sup> Cfr. P. Brooks, *op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>195</sup> Ivi, p. 35.

la notte del delirio». Qui la folla è rappresentata come una forza cieca e bestiale, una massa informe di uomini pronti alla «cortigiana adulazione», per poi frantumare i «generosi impulsi» in «tante egoistiche interpretazioni», e trovare in quella libertà che è «mèta d'amore e sacrificio infinito da parte dei buoni» un «pretesto per sfogare l'orrenda forza delle loro voglie», ovvero «la libertà di uccidere il [...] nemico, [...] appiccare il fuoco, [...] tradire il giuramento di fedeltà, [...] violentare le più deboli creature». Così, il vate è costretto a tacere «per timore che sulle rovine fumanti più non si potesse innalzare un edificio di amore».<sup>196</sup> A questo tema scolastico va accostato *“Il comizio è finito...”*, una carta in cui Loria, come scrive la Celli Olivagnoli, riporta i propri pensieri dopo aver «partecipato a un comizio in piazza Santa Trinita»<sup>197</sup> nei primi mesi del 1921. Come giustamente nota la studiosa, «lo stato d'animo [è] quello del tema sulla libertà»<sup>198</sup>: «Mi sentivo invasato da una grande forza che faceva tremare le mie membra e brillare gli occhi. Era in me l'entusiasmo di chi si accinge a compiere qualche cosa di buono».<sup>199</sup> Tuttavia un «gruppo di giovinastri che ritornavano dal comizio mi guardavano poco benignamente forse per i miei abiti, per il mio aspetto borghese, uscendo in sconcie risate schernitrici».<sup>200</sup> Non appena lontano, Loria si accorge di essere stato vigliacco e per reazione si immagina di placare gli animi della folla «ubbriciata d'odio» con «parole disposte ad arte» e di mostrare «che solo l'amore fra tutti può migliorare il mondo».<sup>201</sup> Il brano mi sembra interessante per due motivi opposti: da un lato, suggerisce relazioni non effimere tra alcuni motivi dei racconti loriani e le circostanze storiche e sociali; dall'altro, mostra come lo scrittore trasformi l'evento di cui è stato testimone in uno dei suoi drammi, contrapponendo con il solito manicheismo l'odio dei brutali «giovinastri» al desiderio di amore del protagonista. Sulla prima osservazione tornerò in seguito, limitandomi a notare per ora come l'accento a un odio di

---

<sup>196</sup> Cfr. AL II 7; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 26.

<sup>197</sup> Cfr. AL II 37; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 40.

<sup>198</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 40.

<sup>199</sup> AL II 37; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 40.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> AL II 37; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 42.

classe («il mio aspetto borghese») non implica alcuna analisi sociale delle ragioni dello scontro in atto; l'odio è ricondotto a un'ideologia materialista e cinica: «vi hanno insegnato che patria è una vana parola [...] e che i vostri fratelli son morti per questa vanità. Vi han mostrato per accendervi d'odio le gozzoviglie di pochi arricchiti, l'impudicizia delle loro donne, la tracotanza dei figli libertini».<sup>202</sup> Loria, come accade nei racconti, astrae da ogni realismo storico e psicologico a tutto vantaggio di un'assolutezza visionaria e di un *pathos* melodrammatico. Spostando il conflitto dal campo storico e sociale a quello dell'etica, Loria trasforma piazza Santa Trinita nello scenario di un'eterna lotta tra amore ed odio, generosità ed egoismo. L'assoluto negativo degli uomini «ebberi d'odio» – le cui «sconce risate» ricordano l'onnipresente ribrezzo per una corporalità bassa e impudica – garantisce a Loria, per contrasto, la verità e la purezza anche dell'ideale opposto.

Tuttavia, e siamo così al punto centrale del mio discorso, il vero dramma di Loria sta in una consapevolezza tutta moderna che «sulle rovine fumanti più non si p[uò] innalzare un edificio d'amore».<sup>203</sup> Quanto più Loria è consapevole di lottare per idee e istanze prive di fondamento e giustificazione, tanto più sente di dovere ricorrere a schemi espressivi e altisonanti. La retorica dell'eccesso e del delirio, il grido e la gesticolazione concitata sono tentativi estremi di affermare valori che lo scrittore sa definitivamente perduti in una modernità frammentaria e conflittuale, priva di quella coesione sociale, delle fedi e delle credenze che ne avevano garantito la validità. La volontà di riaffermare una dimensione etica e uno spazio in cui l'esistenza venga ricondotta a una totalità di senso è infatti contraddetta e negata nei racconti stessi dalla rappresentazione di un uomo in balia delle proprie pulsioni negative e di un male insensato che assedia il reale. I protagonisti che anelano alla pace, all'amore e al sublime devono riconoscere in sé quel male di cui hanno orrore. Più che evocare la presenza di una forza numinosa, fosse anche maligna, il *tremendum* in Loria ha l'aspetto di

---

<sup>202</sup> AL II 37; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 41.

<sup>203</sup> Cfr. AL II 7. Ora in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 26.

un moderno abisso di senso, un'alterità del reale e dell'io, inquietante perché incomprensibile.

Gli scritti loriani mostrano in maniera piuttosto chiara una contraddizione che accompagnerà Loria a lungo e che sarà una delle cifre della sua narrativa, ovvero il bisogno di affermare un universo di valori etici in un mondo ritratto con pessimismo antropologico e cosmico, la necessità inattuale di credere al bene e all'amore attraverso – o nonostante – la lucida rappresentazione della crudeltà. Una contraddizione e una volontà pugnace che mi sembrano in questi racconti condensate nei finali, laddove i personaggi, dandosi la morte, riaffermano con il loro rifiuto la supremazia del momento etico nell'uomo, e nello stesso tempo denunciano la bruttura invivibile del mondo.

#### 1.1.4 Ritratto dell'artista da giovane

Gli atteggiamenti, i gesti e tutta la serie di metafore e motivi desunti dalla novella gotica e dal melodramma si coniugano nei nostri testi con l'immaginario, la sensibilità e le problematiche proprie alla letteratura di inizio Novecento. Quale che fosse il grado di coscienza dello scrittore, allora poco più che adolescente, a tale contesto culturale appartiene il discorso meta-artistico sviluppato nei racconti. L'indagine qui svolta ne ha già messo in luce diversi aspetti. Vorrei tuttavia ora tornarvi sopra per individuare quello che mi pare il nucleo centrale di un simile discorso e per mostrare così come la riflessione artistica e la necessità stessa di essa siano connaturati alla scrittura lorianiana fin dagli inizi. Il che ci fornirà, forse, elementi importanti per lo studio delle opere più note.

In *"...libertà va cercando..."* e *"Il comizio è finito..."* la folla appare agli occhi dell'artista come un'entità informe e pericolosa, pronta ad adulare chi sappia titillare i suoi istinti più bassi ed egoistici e prometta un Eden a portata di mano.<sup>204</sup> La sola immagine precisa della folla che abbiamo è quella dei giovinastri e delle loro «sconcie risate schernitrici», un'immagine in cui viene condensata la paura, se non l'orrore, dell'intellettuale borghese per una forza che minaccia di sovvertire definitivamente i valori espressi dalla cultura e dalla società cui appartiene. «Ho affaticato i miei poveri occhi, ho stancato le fibre del mio cervello per studiare, per rendermi migliore, per dare alla società quel contributo che attende da me», scrive il giovane di ritorno da piazza Santa Trinita, ma evidentemente la sua cultura è ormai inservibile e inadeguata; le sue «parole disposte ad arte» sembrano non avere più ascolto tra la folla ed è perciò costretto a fuggire.<sup>205</sup> L'altro volto dell'impegno del letterato patriota che vorrebbe contribuire alla vita civile è il disprezzo per chi non gli dà ascolto e rende così illusorio il suo

---

<sup>204</sup> Aggiungo a quanto già osservato nel paragrafo precedente che *"Il comizio è finito..."* Loria vorrebbe persuadere la folla ad accettare un progressivo miglioramento e rinunciare alle promesse di chi li istiga alla rivolta violenta: «invece di attendere miglioramenti in una evoluzione lenta sì, ma che non può essere arrestata, volete ora la lotta aperta»: AL II 37; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 41.

<sup>205</sup> AL II 37; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 41.

generoso idealismo. Nella prosa *“Odi profanum vulgus et arceo...”* lo scrittore si sfoga dopo avere ascoltato le parole volgari con cui un coetaneo ha ritratto la donna che lui ama. Benché non voglia credere a quanto ha udito, Loria – o meglio, l’Io-scrivente – è roso dal dubbio e sente crollare l’ideale d’amore su cui aveva plasmato la sua esistenza. L’invettiva significativamente coinvolge la «massa volgare» cui il «giovane vigliacco» appartiene:

Odi profanum vulgus et arceo.

Sì odio la massa volgare e la schivo! Essa mi ha tolto le illusioni più belle e mi ha fatto male, molto male!

E dio ti maledica, o giovane sciocco che con poche parole del tuo stupido scetticismo mi hai avvelenato una gioia pura senza ombra delle tue libidini brutali.<sup>206</sup>

La massa volgare è contraddistinta dalle sue pulsioni brutali, il suo cinismo distrugge le raffinate illusioni e i sentimenti squisiti dell’artista.

Le «sconcie risate» dei giovinastri hanno come riscontro nei racconti il fare canzonatorio con cui il bagnino in *“La coppia era partita...”* aiuta il giovane a riporre il tappo sul fondo della barca, dopo averlo rimproverato con un grido rude. La scena si ripete in *“Un campanile...”* con la sola variante che il bagnino è divenuto un marinaio. In entrambi i casi i protagonisti dei due racconti, fisicamente malati o fragili, provano un senso di inferiorità dinanzi ai popolani e il riso della loro compagna causa in loro malumore o una cattiveria dettata dalla gelosia. In *“Un campanile...”*, inoltre, il protagonista viene messo di fronte alla sua condizione di reietto dal gesto del cameriere, ancora una figura del popolo, che pulisce senza alcuna sensibilità umana gli avori del pianoforte su cui ha appena suonato. Così, il senso di sgomento della coppia che in *“Il rombo del mare...”* si ritira dalla spiaggia sembra aumentato dallo sguardo curioso di un paesano che passa «tenendo sotto braccio un sozzo ombrellone di tela cerata verde».<sup>207</sup> Questa improvvisa apparizione, senza conseguenze a livello dell’intreccio, ha un carattere fortemente simbolico e anticipa l’emergere della dimensione corpora-

---

<sup>206</sup> Cfr. AL II 35; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, p. 45.

<sup>207</sup> Cfr. AL II 24, c. 1r.

le nel finale del racconto. Lo stesso può essere detto per il mendicante cieco che suona l'organetto in *La follia*.

Loria sfrutta quella tradizione letteraria che, nel raccontare la letteratura italiana, Giuseppe Petronio ha così riassunto: «il contadino, il “villano”, e poi l'operaio, sono stati sempre, per il “signore” e per il “borghese”, l'altro, l'estraneo, un “alieno” che non si capisce e si teme».<sup>208</sup> In racconti in cui viene inscenato il dramma di una cultura e di un soggetto in crisi, i nuovi attori del panorama sociale e politico del tempo si presentano come un'alterità assoluta e perturbante. Come accade in alcune *Laudi* di D'Annunzio, l'immagine del “proletariato” viene a coincidere con quella della «materia bruta» e della «libidine atroce»:<sup>209</sup> il caos e l'irrazionale rivelano così il loro significato storico e sociale anche in racconti collocati in tempi e luoghi favolisticamente indeterminati, e anche oltre la volontà cosciente dell'autore.

La rappresentazione di una materialità greve e ripugnante, grazie alla struttura di opposizioni binarie che abbiamo visto, permette inoltre a Loria di esaltare per contrasto la sacralità di un'arte romanticamente intesa come espressione lirica di un'interiorità segreta ed «esperienza di una vita unica all'interno come all'esterno di noi, [che] cancella la divisione tra animato e inanimato, tra soggetto e oggetto – e alla fine, addirittura tra oggetto e oggetto, in virtù del sublime *tutto è uno* proprio dello stato di estasi mistica».<sup>210</sup> Non a caso la musica è per Loria l'arte più sublime, né è un caso che il vecchio suonatore d'harmonium e fra Gualberto si dedichino con ardore mistico all'arte sacra.<sup>211</sup> A questa concezione, su cui ho già avuto modo di soffermarmi, rimanda sia il modo in cui Loria rappresenta l'immagine dell'artista e dell'arte nei racconti, che quello in cui de-

---

<sup>208</sup> Cfr. G. Petronio, *La letteratura italiana, V. Dalla civiltà borghese alla civiltà di massa*, Mondadori, Milano 1995, p. 107.

<sup>209</sup> Cfr. G. D'Annunzio, *Laudi, Maia XVIII*, vv. 248 e 309, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, Mondadori, Milano 1984, pp. 222-223. Ricordo che D'Annunzio è esplicitamente nominato in *“Il rombo del mare...”*.

<sup>210</sup> Cfr. M.H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica* (1953, 1969<sup>2</sup>), il Mulino, Bologna 1976, pp. 114-115.

<sup>211</sup> Nella cartella AL II 14 sono conservate alcune carte, databili probabilmente tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti, in cui Loria stende un intervento su Rossini. Sul recto dell'ottava carta, Loria scrive a proposito del coro di introduzione del *Guglielmo Tell*: «vi riempie il cuore di pace e serenità e [...] vi fa [sic] dire, siccome la musica è la sola che vi dà simili impressioni che essa è l'arte suprema che gli uomini abbiano trovato».

scrive sé e le sue opere nelle lettere o riflette su tali questioni in alcune prose diaristiche. La lettera del dicembre 1920, indirizzata a Leonia Ferrari, condensa molti dei *topoi* del caso:

qui nella mia stanza, mentre io scrivo a Loro, un mio amico suona la Follia di Corelli, attendendo che io abbia finito per accompagnarlo sul piano. Non sento la forza di dirgli «smetti» eppure questa musica mi impedisce di pensare, mi distrae facendomi provare un'impressione che non so neppure io ben definire. Mi pare che questa musica mi imponga di creare qualche cosa di grande, di ispirato [...].<sup>212</sup>

Spostando il discorso alla propria attività di novelliere, continua:

È tanto che desidero una di quelle sere nelle quali mi sento tutto invasato della mia idea e allora scrivo, scrivo fino a che non è mio diritto porre in fondo alla pagina la parola fine. La mano dole per lo sforzo della contrazione, ma la carta è tutta piena dei miei indecifrabili segni. Mi alzo allora e leggo ciò che ho appena scritto o meglio ciò che avrei dovuto scrivere perché nella furia non mi sono accorto di aver scritto che mezzo periodo.<sup>213</sup>

In una prosa diaristica datata 18 luglio 1921 viene ribadita, questa volta con sconforto, la necessità dell'ispirazione per imprimere alle note «un soffio che le animi, che le sconvolga, che le riafferri nel tumulto e che le sedi placandole in bel canto dispiegato» e perché possano «esprimere il mio dolore, la passione che mi anima, l'indefinita bellezza di un'acqua [sic] chiara». <sup>214</sup> Le citazioni potrebbero moltiplicarsi, senza però aggiungere molto a quanto dell'arte e dell'artista troviamo in Kitàla nel vecchio suonatore di harmonium o in fra Gualberto o nei pianisti che in *“Un campanile...”* e in *“Ero senza speranza quella sera...”* improvvisano o svisano il carattere di un brano altrui dando forma musicale al proprio sentimento e alla propria esistenza.

L'accento sulla libertà creatrice dell'artista, svincolato da forme o generi, e l'accostamento onnipresente tra musica e scrittura rendono chiaro come il paradigma artistico cui Loria fa riferimento sia quello stabilito dalla tradizione della lirica moderna. Questa osservazione permette di riconsiderare da un'altra prospettiva il dramma che ho considerato centrale nei racconti Loriani, ovvero la

---

<sup>212</sup> Cfr. AL I 239.38; cit. in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit. p. 36.

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> Cfr. AL II 30, c. 1r. La prosa è citata parzialmente in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., pp. 57-58.

consapevolezza di aspirare a valori e ideali che nella modernità hanno perduto ogni fondamento. Loria fa sua l'«assolutizzazione e [...] sacralizzazione» dell'arte compiuta dai lirici romantici, ma è costretto come ogni poeta moderno a «ripiegarsi su di sé, interrogandosi sul senso del proprio operare e teorizzandone *ex novo* la legittimità non più garantita dalla socialità delle istituzioni».<sup>215</sup> O meglio, Loria non scrive poesie liriche, e il suo modo di interrogare e legittimare l'assoluto dell'arte prende la forma di drammi che vedono come protagonisti degli artisti. La possibilità di un'autentica espressione lirica del proprio io viene negata o ansiosamente discussa proprio perché «la lirica moderna postula o pretende di fondare quell'*integrità* dell'individuo che la società borghese s'incaricherà vieppiù di distruggere, anzi la dà come esistente a priori».<sup>216</sup> Abbiamo infatti visto come l'aspirazione all'arte come totalità di senso e spazio in cui si ricompongano le lacerazioni interiori nei racconti sia destinata al fallimento. Nel succedersi dei racconti Sindharta finisce per prevalere su Kitàla, e l'arte non solo appare precaria o irraggiungibile, ma può rivelarsi anche come maschera e artificio inautentico. Ancora una volta, la vicenda di fra Gualberto mi pare illuminante. Separato dal mondo e lacerato interiormente il frate tenta di realizzare nella sfera autonoma dell'arte uno spazio di libertà e autenticità. Quella che si vorrebbe un'esperienza mistica, assoluta e trascendente, è in realtà il luogo di una rimozione, una finzione incapace di reggere ai colpi del reale e dell'inconscio. Ugualmente, in *“Accadde durante il mese...”* il mondo artificioso in cui i due sposini si rifugiano è destinato a rivelarsi in tutta la sua falsità. Lo spazio separato in cui i protagonisti dei racconti cercano di inverare le proprie utopie ricorda quello della lirica moderna per il suo valore di protesta e di fuga: «protesta, perché implica la sofferta consapevolezza di quanto l'uomo *potrebbe essere*, di quanto è stato da lui perduto [...]; fuga, perché implica, appunto, la definizione di un luogo pienamente autonomo, quasi non più comunicante con

---

<sup>215</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna*, in Id., *La tradizione del Novecento: nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 8.

<sup>216</sup> Ivi. p. 9, corsivo nel testo.

la realtà esterna in crisi».<sup>217</sup> L'arte, proprio in quanto utopica e inattuale, può rivelarsi un semplice artificio. Tra questi due termini, come vedremo, si svolge gran parte della riflessione artistica implicita nei racconti loriani più noti.

---

<sup>217</sup> Cfr. P. Giovannetti, *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*, Carocci, Roma 2001, p. 139, corsivo nel testo.

## 1.2 Racconti inediti e dispersi (1922-1926)

### 1.2.1 Un'evoluzione coerente

Nel racconto che cronologicamente chiude la serie dei testi finora studiati Loria, per interposto personaggio, si pronuncia severamente nei confronti dei «tristi racconti nei quali sempre un giovane artista amava una donna bella e cattiva, che lo faceva morire».<sup>1</sup> Eppure in quello stesso racconto finisce per ripetersi. Anche negli scritti successivi ritroviamo molti dei temi cari a Loria e l'intenso patetismo delle situazioni e del linguaggio contraddistingue ancora molte pagine o addirittura intere novelle. Nondimeno a partire da questo punto assistiamo a una svolta piuttosto decisa. La figura dell'artista innamorato scompare definitivamente dai racconti e, più in generale, risulta chiaro che lo scrittore considera in un certo modo esaurito il "filone" che aveva sfruttato fino a quel momento. Appare significativo a tale proposito che negli anni seguenti Loria non lavori a nuove stesure di quanto ha scritto prima di *"In un periodo dolce e triste..."*, con le sole eccezioni di *Ministro e musicista* e di *Il guardiano notturno*. Nell'aprile 1926 Loria riscriverà in bella copia il primo per dedicarlo «A Donatella Carena». Se, come credo, la dedicataria è la figlia del pittore Felice Carena,<sup>2</sup> la storia che nel 1920 era pensata per il *Giornalino della domenica* di Vamba verrà copiata come gentile omaggio a una bimba di sei anni. *Il guardiano notturno* compare due mesi dopo sul «Nuovo Giornale» di Firenze; ma, come abbiamo visto, si tratta in questo caso di una prosa eccentrica rispetto alle altre dei primissimi anni Venti.

Loria, dunque, considera conclusa una fase della sua scrittura e a partire dall'autunno del 1922 tenta vie e soluzioni nuove alla ricerca di una strada che lo conduca «nella gran caldaia della letteratura».<sup>3</sup> Quest'ultima citazione è tratta da una lettera del 16 marzo 1926 in cui lo scrittore confida a Nerina che il

---

<sup>1</sup> Cfr. AL II 42.

<sup>2</sup> Montale ricorda di avere «conosciuto Arturo Loria nel marzo del '27, in casa di Felice Carena», cfr. *Il quinto premio "Umberto Fracchia" vinto da Arturo Loria*, «L'Italia letteraria», IX, 7, 12 febbraio 1933, p. 1.

<sup>3</sup> Cfr. AL I 239.85. Ora parzialmente in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 77.

giorno in cui scenderà nell'arena della letteratura con l'«esile bagaglio» dei suoi racconti non è lontano. In effetti nel 1926 Loria vede stampate su rivista ben tre pubblicazioni: *Ritratti: I. Servo*, *II. Guardiano notturno*,<sup>4</sup> *Polifonia in prova*,<sup>5</sup> e soprattutto *Il diavolo zoppo*, col quale inizia la sua felice collaborazione con «Solaria», fondata da Alberto Carocci proprio in quell'anno.<sup>6</sup> Il dattiloscritto di *Ritratti* reca la dedica autografa «A Nerina queste due piccole cose nate in tanta tristezza» datata 31 maggio 1926.<sup>7</sup> Le ultime lettere inviate a Nerina, per quanto ne sappiamo, sono dello stesso mese: Nerina ha opposto l'ultimo e definitivo rifiuto, Loria non sa darsi pace ma è costretto ad abbandonare ogni residua speranza. L'anno 1926 è un anno importante per lo scrittore anche per altre ragioni. Il 28 gennaio si libera infatti dei suoi doveri di studente, laureandosi in giurisprudenza. Nella sua biografia, la Celli Olivagnoli mostra bene come Loria sia ormai determinato a diventare uno scrittore e ritenga il lavoro per la fabbrica paterna, dove già sono impiegati i fratelli, una «cappa insopportabile», di cui si sa prestissimo liberare.<sup>8</sup> Può così frequentare con agio gli amici intellettuali e artisti, riuniti nei salotti e nei celebri caffè dell'epoca – dalle Giubbe Rosse al Pazkowsky al Casoni – e, soprattutto, dedicarsi alla scrittura. Con la sola eccezione di *Arriva l'imperatore*, tra il 1926 e il 1927 Loria scrive tutti i racconti che confluiranno nel suo primo libro (*Il cieco e la Bellona*, pubblicato per i tipi di «Solaria» nel marzo 1928). Al 1926 risalgono però anche altri testi. Oltre a quelli già ricordati, ve ne sono infatti alcuni che lo scrittore non pubblicherà mai. Prendere in considerazione i testi non raccolti in volume mi pare utile sia per seguire l'evolversi della narrativa lorianica che per comprendere meglio, conoscendo i testi esclusi e le linee divaganti di tale evoluzione, in quali modi Loria mirasse a costruire un “libro di racconti”, ovvero un'opera coerente e coesa, e non una semplice “raccolta di racconti”.

---

<sup>4</sup> Cfr. A. Loria, *Ritratti: I. Servo*, *II. Guardiano notturno*, in «Il Nuovo Giornale», Firenze, 5 giugno 1926.

<sup>5</sup> Cfr. A. Loria, *Polifonia in prova*, in «Illustrazione toscana», IV, 12 dicembre 1926.

<sup>6</sup> Cfr. A. Loria, *Il diavolo zoppo*, in «Solaria», I, 11, pp. 35-44.

<sup>7</sup> Cfr. AL II 62, c. 1r della stesura dattiloscritta, datata 31 maggio 1926.

<sup>8</sup> Cfr. AL I 239.83, lettera a Nerina del 20 febbraio 1926. Ora in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 77.

Lo stesso può essere detto anche per le prose che precedono il 1926, alle quali dobbiamo ora tornare.

Nell'autunno del 1922 Loria lavora a *L'egoismo dei morti*, e vi torna a più riprese fino al gennaio dell'anno successivo, per poi approntare una versione definitiva nel 1924, probabilmente, come si legge sul dattiloscritto, inviata a un concorso.<sup>9</sup> Le date poste in calce alle diverse stesure presentano qualche contraddizione,<sup>10</sup> è possibile, però, stabilire con certezza che nel gennaio del 1923 Loria avesse già redatto una versione molto simile a quella che possiamo leggere oggi nell'antologia della Celli Olivagnoli.

Protagonista del racconto è il vecchio Hans Kroll, ex padrone di un non meglio definito cantiere, che dà un ricevimento per celebrare la cessione della sua attività all'amico Steiker. Nel bel mezzo della festa Hans, ubriaco ed emozionato, conduce gli invitati al cimitero e mostra loro con dovizia di spiegazioni la tomba che va preparandosi. Per gli effetti dell'alcol e per una strana suggestione Hans finisce per pronunciare il proprio elogio funebre, esaltando il proprio amore per la moglie Atta e per il cane Duck. Infine l'amico Peer, anziano pescatore, lo conduce via, mentre gli invitati si affrettano a abbandonare il luogo funereo.

Solo tre giorni dopo la sua ubriacatura Hans muore e presto lo raggiunge Atta. Eredi di tutta la sostanza dei Kroll, gli Steiker non mantengono le loro promesse: trascurano infatti di fare completare il sepolcro e non si prendono cura del cane Duck. Anzi, su consiglio della moglie Giovanna, Steiker uccide infine la bestia. I due defunti decidono allora di vendicarsi e, usciti dal loro sepolcro, si presentano con il cane a Steiker sotto forma di spiriti. Hans, tuttavia, perdona il suo erede quando comprende che costui ha agito per amore. Averlo spinto con il terrore ad adempiere le proprie promesse può bastare.

Tornando dalla casa degli Steiker i tre spiriti fanno visita anche alla casa del vecchio Peer. Con disgusto vedono la giovane moglie del pescatore giacere con il giovane Pegolf, un orfano che Peer aveva adottato e impiegato come mozzo. Hans trascina allora il corpo di Peer, sprofondato in un sonno d'ubriaco, nella landa perché il freddo notturno lo risvegli e possano così discutere. Quando l'amico riprende i sensi i due coniugi gli consigliano affettuosamente di seguirli nel cimitero, la morte è assai più dolce della verità che lo attende. Dapprima incredulo, Peer finisce per chiedere ai due spiriti di aiutarlo nella sua vendetta e di condurlo poi con loro, per non rischiare di essere lapidato dalla folla inferocita, come è accaduto tempo prima a un altro vecchio uxoricida. Quando si ridesta dalla visione allucinata di una folla che lo assale, Peer si

---

<sup>9</sup> Dati d'archivio: AL II 43, [184] p. su 92 c. più [62] c. dattiloscritte. Sul dattiloscritto datato "Pisa, 1924" si legge «Novella per il concorso» e «con preghiera di restituzione».

<sup>10</sup> Loria stesso scrive al termine della stesura del gennaio 1923: «(modificazioni in Pisa 25-26 ottobre 1923 e testo definitivo nel dicembre 1922-gennaio 1923)». La dicitura "Pisa 25-26 ottobre 1923" è evidentemente un errore, non solo perché altrimenti sarebbe illogico quanto Loria stesso scrive, ma anche perché al termine di un'altra stesura si legge di nuovo «Testo definitivo in Pisa dal novembre 1922 al 17 gennaio 1923». Nell'antologia *Memorie di fatti inventati* (Cit., pp. 258-273) la Celli Olivagnoli ha pubblicato la versione dattiloscritta datata «Firenze – Pisa 1924».

ritrova davanti al cancello del cimitero e sente Hans che gli sussurra dolcemente di lasciarsi uccidere.<sup>11</sup> La luce marina dell'alba infonde però una nuova voglia di vivere al pescatore, che, urlando, supplica i due spiriti di risparmiarlo e si trova infine libero. La luce costringe infatti gli spiriti a tornare nel sepolcro: «tutto il villaggio morto [...] li colpiva ora con la sua tremenda irrisione: un'enorme risata che aveva lo strepito della grandine. | Gli avventurosi spiriti si rifugiarono con Duck entro la tomba per essere come gli altri staccati dalla vita, ma nel loro insaziato egoismo si dolsero di non poter più attendere l'amico».<sup>12</sup>

Loria tenta un racconto di dimensioni e respiro più ampi rispetto ai precedenti; ma nel suo procedere la storia sembra sfilacciarsi e disperdersi in diverse direzioni, senza che un vero centro legghi tra loro i vari episodi, se non forse il tema tipicamente lorianiano dell'inganno e dell'infedeltà declinato nelle sue varie forme e varianti. Per quasi tutto il racconto il personaggio focalizzatore principale è Hans Kroll; nella parte finale, però, l'ex-imprenditore perde questo privilegio a favore di Peer. Con la visita degli spiriti alla casa dell'amico pescatore, e soprattutto con il risveglio di quest'ultimo, la vicenda sembra finalmente imboccare una strada precisa: in fondo è questa la parte del racconto che ricorda più da vicino le prose precedenti, anche per il surriscaldarsi dei dialoghi e la maggiore enfasi nella narrazione. Qui la descrizione dell'amplesso tra la giovane moglie di Peer e Pegolf ripropone, in contrasto con la virtuosa moglie di Hans, un'immagine di donna inquietante per la sua voracità carnale e animalesca, la cui natura costituisce la «rivelazione»<sup>13</sup> che fa tremare ed impallidire Peer. Ritroviamo insomma la nota dinamica tra illusione e disinganno, apparenza e realtà, che abbiamo evidenziato nei racconti precedenti. Nel passaggio dalla prima stesura a quelle successive, Loria apporta però al finale un mutamento significativo che potrebbe essere assunto come emblema di una trasformazione in atto nella sua narrativa. Nella versione del 30 settembre 1922 i due spiriti si avvinghiano a Peer e lo privano del suo calore. Saziato con questo delitto il loro egoismo, si preparano nella tomba a festeggiare l'amico. La sventura amorosa di Pe-

---

<sup>11</sup> Cfr. A. Loria, *L'egoismo dei morti*, cit., p. 272.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 272-273.

<sup>13</sup> Ivi, p. 271.

er si risolve così nella morte e il racconto trova di nuovo un finale di catartica intensità.

Nella versioni seguenti, e quindi in quella definitiva, anziché vedere il loro egoismo soddisfatto, i due spiriti vengono beffati: l'«enorme risata» degli altri morti sembra condannare come ingenua soprattutto la loro pretesa di convincere un vivo che il mondo sia solo illusione e che la quiete della morte sia «migliore della [...] vita».<sup>14</sup> Nella loro condizione di defunti Hans e Atta hanno infatti scoperto tutta la falsità della vita e dei rapporti tra gli uomini: dopo avere constatato l'inganno degli Steiker hanno assistito all'amplesso tra Pegolf e la moglie di Peer. Il vecchio pescatore, saputa la verità sulla propria consorte, medita di vendicarsi e di darsi poi la morte, ma vedendo il sole sorgere sente un nuovo attaccamento alla vita. Per continuare a vivere deve ostinarsi in un volontario auto-inganno:

«– Hans, abbi pietà! – supplicò afferrandosi alle sbarre del cancello. – Hans, Atta, lasciatemi – urlò – non voglio morire! C'è mia moglie che mi aspetta e piange... No. Non mi tradisce, lo giuro! È la vostra menzogna per trarmi con voi».<sup>15</sup>

L'urlo di Peer ricorda quello di altri personaggi, ma questa volta esprime un falso e disperato giuramento, una menzogna consapevole, non più una protesta cosmica o un'ultima memorabile sentenza. Le antitesi e le dicotomie che abbiamo osservato altrove, come ho detto, rimangono sostanzialmente immutate, ma manca ora il momento catartico in cui la vita si rivela inaccettabile e in cui, per contrasto, viene riaffermata l'aspirazione del protagonista alla felicità e al bene. Peer si rifugia nell'illusione; la sua vita e il suo destino rimangono così incompiuti, non più resi intelligibili da un ultimo gesto che ne riassume il significato.

Non è un caso che Hans Kroll, imprenditore chiacchierone e bonario, e Peer, vecchio pescatore con il vizio dell'alcol, per professione e carattere siano diversi dalle figure di artisti o innamorati protesi al raggiungimento di un sogno che li

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 269.

<sup>15</sup> Ivi, p. 272.

elevi al di sopra delle miserie del mondo. L'impossibilità di vivere di questi personaggi, potremmo dire, era inscritta nella loro esigenza di una dimensione assoluta, nel rifiuto del mondo terreno che permeava la loro arte e la loro vita. In *L'egoismo dei morti* la tensione al sublime viene invece ad affievolirsi; uomo comune, il pescatore può scegliere di vivere grazie a una ridicola quanto necessaria menzogna.

L'assunzione di personaggi meno aristocratici comporta inoltre nel racconto un abbassamento tonale e un rapporto più distaccato tra l'autore-narratore e gli attori della vicenda. Sebbene nella parte conclusiva del racconto la retorica del delirio e dell'eccesso – che del resto non abbandonerà mai del tutto la narrativa loriana – prenda ancora il sopravvento, il discorso funebre che Hans, ormai ubriaco, tiene in proprio onore all'inizio della vicenda è un buon esempio di come lo scrittore possa guardare con maggior distacco, e talvolta con una punta di ironia, alle parole dei propri personaggi, senza che per questo essi cessino di farsi portatori delle questioni e dei drammi che abbiamo individuato nell'analisi finora svolta. Basti considerare in quali modi e con quale linguaggio il pensiero della morte venga trattato da Hans:

– Ebbene, ci credete? – riprese Hans improvvisamente – che io non so immaginarmi morto? Che sul serio non si respiri più? Il cuore non batta più? Hanno detto che è come dormire... già, ma se poi è una storia? Bel lavoro morire davvero, soffocati lì sotto! – Poi con voce affatto mutata che sembrava obbedire ad un pensiero pieno di spavento, sfuggendo con gli occhi la fossa aperta e ponendoli fissi sul volto del becchino: – Non voglio terra sopra di me – fece. – Non si sa mai, mi basta il coperchio di pietra che farò fare un coperchio da alzarsi per avere aria e posto, da muovermi quando ne avrò voglia.<sup>16</sup>

Se nelle parole di Hans si avvertono inflessioni colloquiali («ma se poi è una storia? Bel lavoro morire davvero»), di registro decisamente basso è il «puttanaccia»<sup>17</sup> con cui Peer riformula un concetto già espresso dal convalescente di

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 260.

<sup>17</sup> Ivi, p. 271.

“La pioggia aveva...”, dove la compagna fedifraga veniva definita «vittima dei suoi bassi istinti di femmina».<sup>18</sup>

L'autunno del 1922 e i primi mesi del 1923 appaiono un momento di snodo nella narrativa lorianiana anche se si guarda a *Arriva l'Imperatore*, altro racconto scritto in questo torno di tempo e confluito, dopo una rielaborazione nei primi mesi del 1928, nella raccolta *Il cieco e la Bellona*.<sup>19</sup> Un confronto tra questo testo e “*Il cacciatore andò alla caccia...*” conferma e permette di approfondire quel distanziamento tra narratore e personaggi rilevato a proposito del passaggio dalla prima stesura di *L'egoismo dei morti* alle successive. Maura Rosati ha osservato come tra *Arriva l'Imperatore* e “*Il cacciatore andò alla caccia...*” vi siano «evidenti [...] analogie»<sup>20</sup>. Come il cacciatore, anche Peter Schmoll (nome che rivela ancora una volta la passione dello scrittore per l'opera lirica)<sup>21</sup> è costretto a vivere segregato per un fatto di sangue del passato: capitano dei lanzichenecchi, in una notte di ubriachezza, senz'ordini, ha «fatto uccidere per cupa, bestiale ferocia alcuni prigionieri di guerra, ignorando che fossero tenuti come ostaggi importanti».<sup>22</sup> Accusato ingiustamente d'averli liberati per denaro, Peter è stato licenziato e a nulla sono valse le sue proteste. Ritirato in una casa di campagna, l'ex-capitano attende il passaggio dell'Imperatore per rivelargli la verità e «riavere da lui l'onore e i gradi perduti».<sup>23</sup> Peter Schmoll trascorre gli anni in solitudine escogitando nuove armi o piani di guerra con cui ingraziarsi la benevolenza dell'Imperatore. Infine acquista un macilento ronzino, spacciato dal cavallaro Ermanno, con appositi accorgimenti, per un cavallo carnivoro, «favola sempre

---

<sup>18</sup> AL II 27, c. 2r.

<sup>19</sup> Le carte relative al racconto sono conservate nella cartella AL II 44, [357] p. su 183 c. Il materiale è raccolto in un foglio di carta pentagrammata con scritta autografa: «Arriva l'imperatore! Firenze 1927». La stesura più antica del racconto è datata “Pisa, 5 ottobre-7 dicembre 1922”; altre stesure sono datate “Pisa, 5 novembre 1922-6 febbraio 1923”, “Firenze, 2 febbraio 1928”, “Firenze, 2 febbraio 1928, 28 febbraio 1928, 1 marzo 1928”. Benché sul foglio di carta pentagrammata che funge da cartella il titolo compaia con il punto esclamativo, nel riferirmi al racconto utilizzerò il titolo comparso nel volume.

<sup>20</sup> M. Rosati, *op. cit.*, p. 35.

<sup>21</sup> Peter Schmoll è il protagonista dell'opera di Carl Maria von Weber *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (1802). Il libretto di Joseph Türk è basato sull'omonima novella di Carl Gottlob Kramer pubblicata a Rudolstadt nel 1798.

<sup>22</sup> Cfr. A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, Edizioni di Solaria, Firenze 1928, p. 197.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

ritornante negli eserciti». <sup>24</sup> Peter ripone dunque tutte le sue speranze nei puledri che nasceranno dalle cavalle rese pregne dallo stallone. Il legame con un animale permette a Peter, come al cacciatore, di trovare sollievo all'angoscia e alle allucinazioni che lo assalgono di notte, nelle stanze desolate di un grande edificio, generando immagini di fantasmi e spettri. Come il cacciatore, Peter Schmoll trova ristoro nelle lunghe ore trascorse a fantasticare. Il servo Curtius è perfino costretto ogni giorno a recitare la parte dell'Imperatore e ad inscenare un teatrino in cui a Peter vengono riassegnati ruolo e gradi. Torna dunque anche il motivo del teatro come finzione di un mondo diverso e migliore, motivo già presente in alcune delle prose finora prese in esame.

Se si presta attenzione anche agli aspetti formali e alla struttura narrativa, e non esclusivamente ai "luoghi tematici", proprio le analogie mettono in risalto la diversità tra racconti che appartengono a diversi momenti della produzione loriaana. La versione di *Arriva l'Imperatore* cui sto facendo riferimento in questa analisi è quella pubblicata in volume nel 1928. Gli aspetti principali su cui intendo ora soffermarmi, il finale del racconto e la scarsa attendibilità di Peter Schmoll come personaggio focalizzatore, sono presenti però già nelle carte del 1922-1923: il che mostra come Loria sia giunto a dare forma alle prose più note al termine di un lungo apprendistato. Consideriamo dunque le conclusioni dei racconti che ho menzionato sopra. Nel finale di *"Il cacciatore andò alla caccia..."* il protagonista, prima di uccidersi, dà voce alla verità del dramma che gli si è rivelato. Anche la mente e la vita di Peer vengono sconvolte e messe in pericolo dinnanzi alla «rivelazione», eppure, personaggio meno sublime del cacciatore, il pescatore con una menzogna si salva, preferendo la vita alla verità. Per Peter Schmoll non c'è invece alcuna rivelazione; preso dalle sue manie e avvitato nella sua follia, l'ex-capitano non sa più distinguere il reale dalle finzioni con le quali alimenta le sue speranze e si ripara dai fantasmi del suo inconscio. Al termine del racconto Curtius riesce a condurre l'Imperatore, che con l'esercito si trova a passare nei paraggi, alla casa del padrone. Disgustato dallo spettacolo dello stal-

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 201.

lone agonizzante nel cortile, il sovrano si ritira ben presto. Chiuso nella stalla a fantasticare, Peter crede che quanto ha ascoltato non sia altro che un'ennesima, riuscitissima, messa in scena, per la quale, commosso, ringrazia il servo.

In *Arriva l'Imperatore* viene meno dunque il momento in cui le tensioni accumulate nel corso del racconto esplodono, rivelando la natura e la verità di un dilemma psichico e morale. La finzione – o la «commedia», termine che Loria torna di nuovo ad impiegare esplicitamente in riferimento alle sceneggiate in cui Curtius viene coinvolto –<sup>25</sup>, per Peter Schmoll si sovrappone e si sostituisce alla realtà; il protagonista non è più in grado di riconoscere il dramma autentico della propria esistenza, non è più in condizione di conferire alla propria vita un senso, foss'anche con un gesto estremo.

Mentre infatti i personaggi dei racconti studiati nel paragrafo precedente hanno coscienza del dramma che li vedeva protagonisti o giungevano infine a dargli in qualche modo voce ed espressione, Peter Schmoll, come molti altri personaggi a venire, è attore di una vicenda che non è in grado di comprendere. Ecco allora un'altra differenza nella somiglianza. Se infatti Peter Schmoll è simile al cacciatore per il suo passato, per le ossessioni e i fantasmi che lo assillano e per il modo in cui tenta di difendersi da essi, dissimile è il rapporto che i narratori intrattengono con i rispettivi personaggi. I pensieri e le parole dei protagonisti delle prime prose esprimono una visione del mondo che coincide in ultima istanza con quella dell'autore-narratore; i loro drammi e le loro ossessioni vanno presi sul serio, come indicava, se non altro, uno stile adeguato all'altezza del loro sentire. Peter appare invece fin dall'inizio come un personaggio poco credibile, incapace di distinguere un ronzino da un mitologico cavallo sanguinario. Il lettore sa dal principio che la vicenda ha inizio da una «beffa [...] stranamente caduta di fronte alla cecità del beffato».<sup>26</sup> Così la sproporzione tra i sogni e i progetti di Peter da un lato e la realtà dei fatti dall'altro fa del protagonista una figura a tratti grottesca e ridicola, nei confronti della quale il narratore-autore

---

<sup>25</sup> Cfr. A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, cit., p. 202. Si veda quanto detto a proposito della «commedia» nel paragrafo 1.1.3.

<sup>26</sup> Ivi., p. 191.

mantiene sempre, a differenza di quanto accade nel racconto più antico, un qualche grado di distacco.

Ciò non significa che il punto di vista e le parole di un personaggio come Peter Schmoll siano prive di verità, né che il narratore non possa avere un rapporto empatico con questo tipo di protagonista o che in esso non sia possibile continuare a vedere una sorta di *alter ego* dell'autore.

Una lettera del 30 aprile 1923 mostra anzi come per lo scrittore i personaggi debbano comunque garantire un nucleo utopico alla narrazione. Loria scrive infatti a Nerina di incontrare difficoltà nel rifacimento di una novella, perché i personaggi vi stanno benissimo, ma nella loro cruda bruttezza sono troppo uomini e vanno resi un poco più belli: mancano di una purezza che li elevi aristocraticamente.<sup>27</sup> La lettera rafforza l'ipotesi che in questo torno di tempo il personaggio costituisca un elemento chiave della ricerca artistica di Loria; è tuttavia difficile desumere dalla cronologia delle carte quale sia la novella in questione. Come che sia, mentre personaggi quali Peer o Peter Schmoll nella loro miseria o sventura conservano comunque una tensione verso l'amore o la giustizia, c'è invece una novella nella quale questo nucleo utopico manca del tutto e rimane un esperimento per certi versi isolato e senza seguito. Quanto Loria scrive per lettera il 30 aprile si adatta infatti bene al racconto *I pitocchi sfortunati*, la cui prima stesura è però datata 28 maggio 1923.<sup>28</sup> Il testo sarà rivisto dapprima nel settembre dello stesso anno e infine nell'aprile 1926 in vista di un concorso letterario.<sup>29</sup> L'ambientazione questa volta non è più nordica, ma, come per *Rossellana*, orientale.

La vicenda narra della vita dei miserabili di Bagdad e in particolare dei rinnegati Uriano e Olùf, ridottisi a lavorare come cenciaioli. Olùf escogita un inganno per arric-

---

<sup>27</sup> Cfr. AL I 239.42.

<sup>28</sup> Dati d'archivio: AL II 45, [153] p. su 78 c. più due copie dattiloscritte, [56] c. Del racconto si conservano diverse stesure manoscritte in calce alle quali troviamo le date: Pisa, 28 maggio 1923; Forte dei Marmi, 29 settembre 1923; Firenze, 8 aprile 1926. Il dattiloscritto datato Pisa-Firenze 1926 è stato pubblicato in A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., pp. 286-304. In un passaggio inedito di una lettera del 12 aprile 1926, AL II 239.87, Loria si lamenta della cattiva qualità della copia dattiloscritta, stesa perciò nei giorni che intercorrono tra l'8 e il 12 aprile.

<sup>29</sup> Lo apprendiamo dalle carte raccolte in AL II 45 e dalla lettera a Nerina del 12 aprile 1926.

chirsi: sfruttando come intermediaria una vecchia megera, vorrebbe vendere a un ricco mercante una ragazza povera e bella, facendola passare per la figlia di un ministro. Uriano concede riluttante la sua casa per l'incontro. Durante i preparativi, Olùf scopre il segreto di Uriano: una figlia dalle mostruose fattezze fisiche, Caramuftea. Il raggio fallisce: dopo avere ottenuto la ragazza il mercante invita Olùf a riscuotere il denaro da un suo zio, che però, a suo tempo ingannato, fa bastonare il pitocco.

Trascorso del tempo, Uriano rincontra Olùf, che lo informa della sua prossima partenza per Bassora e chiede di potersi riprendere gli ornamenti e gli orpelli che erano serviti all'inganno, promettendo una collana per Caramuftea.

In assenza del padre la mostruosa ragazza si gingilla con gli averi di Olùf, che per riavere la roba finisce per prenderla a bastonate. Un altro bastone, questa volta di Uriano, si abbatte però su di lui. La megera e la fanciulla violata entrano in quel mentre e sottraggono a Caramuftea ciò che Olùf, ormai agonizzante, voleva per sé.

Il 12 aprile 1926, in un'altra lettera a Nerina, Loria illustra in questo modo il senso di un racconto che, in una parte inedita della missiva, lo scrittore presenta come vecchio ma non indegno; Nerina dovrebbe ricordarselo:

Il fondo del racconto è questo: la sfortuna, l'infelicità dei mendicanti (parlo dei miei non di tutti) non è propriamente quella di essere mendicanti, ma di essere caduti tanto bassi che fra compagni non saprebbe esistere pietà, affetto, amore. Alla prima mancanza, alla prima debolezza l'uno si scaglia contro l'altro armato di un odio, che se anche prima non appariva, esisteva latente.<sup>30</sup>

Il pessimismo antropologico di cui queste parole sono intrise è un elemento fondante della visione loriana che abbiamo già notato anche altrove. Ciò che rende *I pitocchi sfortunati* diverso dagli altri racconti è che il motore della vicenda è l'interesse egoistico e materiale dei suoi attori, mentre i drammi o i moti interiori dei singoli personaggi hanno scarso rilievo. Se non esiste un vero e proprio protagonista è perché nessun personaggio sembra elevarsi al disopra degli altri; nessuno, rifiutando o almeno comprendendo la logica del mondo in cui si trova preso, è degno di un punto di vista privilegiato. Nemmeno Uriano, parzialmente illuminato dal suo amore paterno, si sottrae alla logica della lotta e dell'odio reciproco.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Cfr. AL II 239.87. Quanto ho citato si legge ora in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 78; parte della lettera è invece inedita.

<sup>31</sup> Si veda ad esempio il seguente passaggio in cui Uriano pensa al compagno Olùf: «Gli hanno mutilato un labbro: hanno fatto bene! [...] La sorte non mi poteva trattar peggio. Trovo un compagno di sventura e dopo poco è il mio odio, perché si fa trastullo di me, perché ride se io piango, ride se io prego, ride se cado nel mucchio di letame che tento di conquistare per primo. Non posso più sopportare la sua ghigna. Ha un tale sprezzo per il dolore che non trovo nemmeno il coraggio di manifestarlo dinanzi a lui. Glielo manifesterò a bastonate io, a quel cane rinnegato», cfr. A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., p. 297.

Una scena del racconto mi sembra rendere plasticamente quanto Loria scrive a Nerina e riassumere la peculiarità di questo testo. Per incontrare la vecchia megera che farà da intermediaria, Oluf si reca nel luogo in cui ai mendicanti viene periodicamente distribuito un pasto:

L'ora della distribuzione era vicina. Molti non sapendo frenare la propria impazienza si erano levati in piedi mentre sotto, la fila tosto ristretta permetteva l'introduzione di qualche ritardatario che si conquistava a forza di pugni il cantuccio conteso. Cominciavano qua e là tentativi di impadronirsi del posto altrui difeso sempre con disperata violenza, generando subbuglio in intere file di mendicanti che strilavano come aquile e vendicavano con un calcio o una bastonata lo spintone ricevuto. Al momento in cui la distribuzione ebbe inizio, la zuffa intono alla porta divenne feroce.

I primi, premuti dalla massa di quei di sotto che pontavano sugli scalini, non avevano nel piccolo andito che menava alla grata spazio bastevole per allungare la scodella e si contorcevano smaniosamente cercando di ributtare indietro gli oppressori.

Gli ultimi a pie' della scalinata tentavano di aprirsi un varco strappando giù i vicini, afferrandoli per le spalle, per le vesti, noncuranti delle cieche pedate a ritroso, che anzi, raddoppiavano di furore e flagellavano di colpi le schiene, ficcavano fra la serra delle gambe le stampelle e manovrandole come leve contro gli stinchi di quei disgraziati, cercavano di sbarazzare il terreno. La ressa furibonda era tale che chi era giunto ad avere la pappa non sapeva come uscir fuori; né si azzardava, che pur giungendo a traversare la massa turbolenta, la pappa andava perduta per gli urtoni che la facevano versare e per le mani vendicative dei più arretrati che la strappavano dalle scodelle.

Violenza e bestialità, abbiamo visto, sono tratti che contraddistinguono la folla anche in altri racconti di Loria. Peer, ad esempio, in *L'egoismo dei morti*, nel suo delirio allucinato crede di sentire «le urla obbrobriose della folla» inferocita che lo lapida.<sup>32</sup> Nel passaggio citato l'orrore per una massa informe e animalescamente protesa ad accaparrarsi di che mangiare appartiene invece esclusivamente al narratore, mentre i personaggi fanno parte di questa stessa folla e nel corso della vicenda lottano con l'astuzia e con la forza per raggiungere i propri scopi.

Nel dare vita a un mondo opaco e senza luce Loria esaspera la rappresentazione, altrove presente, di una materialità greve e ripugnante, che in questo caso non desta però alcun moto di ribrezzo o rifiuto nei personaggi. Nella novella tutto è segnato da deformità e sporcizia. Gli «enormi cumuli di immondizie in putrefazione, circondati da uno strato nero di fanghiglia vermicosa» e l'odore

---

<sup>32</sup> Cfr. A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., p. 271.

nauseabondo che da essi emana fanno da sfondo alle disavventure di personaggi dai corpi malati: Olùf «portava una barbetta grigia straziata da una cicatrice profonda e rossastra che serpeggiava lunga fin sotto il mento. Aveva occhi piccoli e cisposi», dal labbro superiore mutilato «si affacciavano i denti e le gengive in un sorriso contorto e spasmodico»;<sup>33</sup> Uriano è zoppo; sorretta da un collo «nero e scarnito» la testa della vecchia megera è segnata da una «spaventosa calvizie».<sup>34</sup> Con la descrizione di Caramuftea si insinua nel racconto un orrido allucinato e quasi surreale:

Era una donna nana, schiacciata dal peso di una mostruosa gobba. La testa lunghissima spinta in avanti dalla gibbosità pareva senza collo e aveva forma ed espressione equina per gli occhi piantati troppo da lato. Le guance erano ricoperte da una peluria folta che sotto il mento si rafforzava e nereggiava come una vera barba.

Attraverso uno strappo dei cenci che mal ricoprivano quel corpo deforme sbucava la pera enorme di un seno villosa il cui capezzolo fra una corona di lunghi peli setolosi, appariva rosso e duro come un tumore. I cenci appiattiti su l'altro seno come sul petto di un maschio non giungevano a nascondere le gambe storpie coperte di ferite e di sbucciature sanguinose.<sup>35</sup>

Benché inizialmente alla vista del mostro si senta turbato e si trattenga a stento dal «cacciare un grido» (come spesso accade ai personaggi loriani quando si confrontano con il "*tremendum*"), Olùf prende ben presto a sghignazzare pensando alle beffe che si farà di Uriano. Il modo in cui il pitocco nel finale del racconto tenta di farsi restituire da Caramuftea i suoi averi mostra poi chiaramente come la sua sensibilità sia ben diversa da quella di personaggi come Fra Gualberto:

Voleva intanto strapparle le collane. Ma ella se ne accorse e le tenne strette con ambo le mani.

– Via, sii buona – pregò allora Olùf con voce tenera. – Fammi sentire come sei fatta – e le palpava la gobba dura e ossuta. – Bella Caramuftea, dammi le collane che te ne porterò delle altre più belle – e così dicendo le accarezzava il volto peloso. Sogghignò di malizia.

– Ora t'ammansisco io – e insinuata una mano fra i cenci che la vestivano cominciò a stringerle e a stropicciarle con la palma il seno mostruoso.

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 286.

<sup>34</sup> Ivi, p. 291.

<sup>35</sup> Ivi, p. 294.

Caramuftea sospirava e si divincolava pel piacere. Leggermente egli le tolse le collane, ma non poté farle sparire nella tunica ch'ella gli addentò rabbiosamente la mano. Olù le dette addosso tempestandola di pugni e di calci.<sup>36</sup>

I passaggi citati mostrano come l'immaginario lorianò rimanga costante: la materia, il corpo, l'istintualità animale, la folla, la violenza e il sesso sono termini interconnessi e compaiono nei racconti come un male originario e ineliminabile. A differenziare il racconto in questione è però la quasi totale assenza della percezione, e dunque del rifiuto, di questo male da parte dei personaggi.

Con *I pitocchi sfortunati* Loria conduce dunque alle estreme conseguenze il processo di "abbassamento" dei personaggi introducendo una figura alla quale la sua narrativa rimarrà a lungo legata nella percezione di pubblico e critica: il pittocco, il picaro, il rinnegato che vive ai margini della società. D'altro canto il racconto costituisce un *unicum* nella narrativa di Loria, quasi che lo scrittore si fosse accorto di avere imboccato una via sbagliata. Se infatti il mondo dei picari e dei pitocchi riproporrà la logica di interesse e sopraffazione che regola i rapporti tra gli uomini, troveremo sempre un protagonista che per purezza si eleva aristocraticamente al di sopra della massa, oppure, quando ciò non avviene, un personaggio che si distingue dalla moltitudine degli "altri", acquisendo così il diritto a un punto di vista privilegiato e a una dimensione interiore, in cui la caccia all'oro materiale si tramuta, come accade ne *Il tesoro*, in una nostalgica e disperata ricerca esistenziale.

Considerati nella loro successione cronologica, *L'egoismo dei morti*, *Arriva l'imperatore* e *I pitocchi sfortunati* mostrano dunque come la narrativa lorianò si trasformi tra la fine del 1922 e la prima metà del 1923. Sulla linea evolutiva che ho indicato possono essere collocati anche *I tre gobbi (Racconto di Natale)* – prima stesura di un testo che, radicalmente modificato, verrà pubblicato nel

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 302.

1929 con il titolo di *Racconto d'inverno*<sup>37</sup> – e *Gli animali parlanti*, scritto tra il maggio e il giugno 1925 e mai pubblicato dall'autore.<sup>38</sup> Nel primo troviamo di nuovo uomini sventurati e dal fisico deforme impegnati in un misero conflitto; questa volta non manca però ai personaggi un nucleo di purezza e bontà. La vicenda, del resto, si conclude con un abbraccio tra due personaggi accomunati nella disperazione.

Che l'adozione di un personaggio poco credibile sia ormai acquisita nella narrazione di Loria lo testimoniano perfettamente *Gli animali parlanti* e la sua protagonista, la signora Lisa, che compensa la sua frustrazione erotica e sentimentale, dovuta a un'infelice storia d'amore, con una dedizione maniacale agli animali di cui si circonda. Dopo avere rinunciato ai gatti, i cui focosi accoppiamenti risultavano troppo osceni e conturbanti, la signora trova i suoi compagni ideali nei pappagalli che l'antico amante, José Tambour, le invia:

I pappagalli parlavano!

Questo fatto tanto comune pareva ogni giorno più straordinario alla signora Lisa che trovava rispondenza fra certi momenti della giornata e le voci degli animali parlanti. Ella meditava e studiava avanti le coincidenze che regalassero un significato alle parole dei pennuti, ad arte provocava tali coincidenze; poi venuto il momento restava stupefatta e dubitosa, presa alla sua stessa rete.

Aveva educato i pappagalli a ripetere «signora Lisa, signora Lisa» al suo apparire entro la serra. Qualche volta il loro gridìo era così naturale che dimenticava in qual modo elle stessa l'avesse provocato e si struggeva di gratitudine.

[...]

Il continuo risuonare di voci umane nella casa le metteva dei curiosi pensieri. I pappagalli erano uomini, suoi amatori trasformati in bestie meno ingombranti, e Cocco era don José Tambour con la sua aria grave e cerimoniosa.<sup>39</sup>

Gravemente malata, la signora si fa promettere dalla serva che Cocco riceverà ogni cura e prima di spirare può ancora illudersi che il "Povera padrona" articolato dall'animale prediletto sia intenzionale e spontaneamente rivolto a lei per consolazione. Nella scena finale, però, gli squallidi amoreggiamenti accanto

---

<sup>37</sup> Il racconto comparve in due puntate su «Pégaso», I, 10, pp. 423-436 (parte I); I, 11, pp. 575-589 (parte II) e fu raccolto poi in A. Loria, *Fannias Ventosca*, F.lli Buratti Editori, Torino 1929, pp. 51-106. Per i dati d'archivio rimando al capitolo 2.2 del presente lavoro.

<sup>38</sup> Dati d'archivio: AL II 48, [71] p. su 42 c. Le date che compaiono al termine delle diverse stesure sono: "7 maggio 1925"; "Firenze, 7-29 maggio 1925"; "Firenze, 7 maggio – 11 giugno 1925". L'ultima delle stesure è stata pubblicata in A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., pp. 274-285.

<sup>39</sup> Cfr. A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., pp. 279-280.

al letto di morte tra la «servaccia sdentata»,<sup>40</sup> ereditiera di ogni bene, e il farabutto che la corteggia per interesse, così come il loro proposito di disfarsi di tutti i pappagalli, smentiscono ogni sogno e vagheggiamento ideale della padrona. Il racconto si conclude di nuovo con una crudele beffa:

Egli annuiva, e a premiarla di sì felici intenzioni, oltre che d'esser caduta nell'inganno, tiratala sui ginocchi la palpava, la stringeva in un trasporto amoroso così inusitato che la poveretta ne gemeva di piacere.

Furono sorpresi da un passo nell'anticamera. Non fecero in tempo a sciogliersi che s'affacciò il dottore entrato per la porta rimasta aperta.

La donna si slanciò giù dalle ginocchia dell'uomo, si buttò contro il muro singhiozzando e urlando con voce altissima: – Povera padrona, povera padrona mia!

Forse sul letto la morta sorrise, ché l'urlo della servaccia destò nei pappagalli desiderio del consueto esercizio e in un attimo tutta la casa risuonò della trenodia dei penuti preficoni.

«Povera padrona. Povera padrona, padrona, padrona, padrona, ona, ona, Loreto... Loretito...» fischi... cra-cra.<sup>41</sup>

I tentativi della signora di ricreare nello spazio chiuso della villa in cui vive isolata una realtà alternativa, consolatoria ed appagante, ripropongono un motivo che abbiamo incontrato in vari racconti. Tuttavia ora, alle grida, alla follia e ai gesti estremi dei personaggi si sostituisce nel finale il sorriso ironico ed amaro dello scrittore.

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 283.

<sup>41</sup> Ivi, p. 285.

## 1.2.2 Esperimenti e divagazioni

Dopo avere individuato quella che mi pare un'evoluzione sostanzialmente coerente nelle prose che precedono la pubblicazione della prima raccolta – evoluzione che trova una logica continuazione nei testi raccolti in volume – è giunto il momento di indagare, seppure brevemente, alcuni racconti che per diverse ragioni sembrano invece divagare dalla via maestra e che forniscono perciò un'immagine più articolata, e meno prevedibile, della ricerca artistica dello scrittore.

Se a partire da *L'egoismo dei morti* il modo narrativo sembra attestarsi sull'impiego rigoroso di un narratore extradiegetico in terza persona – che, come vedremo, non sarà mai abbandonato nelle tre raccolte pubblicate dallo scrittore – in un testo inedito, *La preghiera*, troviamo la prova che Loria aveva tentato anche altre vie. Il racconto compare una prima volta come seguito alla minuta di una lettera datata 5 giugno 1923, indirizzata a una non meglio nota “Sopranina”, e viene poi riscritto e modificato il 7 giugno di tre anni dopo.<sup>42</sup> Un narratore di primo grado omodiegetico racconta in prima persona di una sua visita a un detenuto e riporta la versione dei fatti fornita dall'interlocutore. Così il corpo principale del racconto è tenuto da un falotico narratore di secondo grado, caso unico di narratore inattendibile in Loria. L'esperimento non ha avuto seguito, eppure rimane a testimoniare come Loria, già nel 1923, fosse aperto a sperimentazioni poco usuali nell'Italia degli anni Venti e i cui modelli vanno forse ricercati in scrittori europei che diverranno numi tutelari di «Solaria». Penso ad esempio ad alcuni racconti di Dostoevskij, autore il cui nome compare del resto in alcune lettere del 1925-1926.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> La lettera a Sopranina, inedita, è catalogata come AL I 239.120. La versione posteriore del racconto è invece raccolta in AL II 55, dove si trovano 4 carte dattiloscritte e un foglio protocollo che reca una stesura manoscritta incompleta.

<sup>43</sup> Lo scrittore russo viene menzionato, ad esempio, in un passaggio inedito di una lettera a Nerina del 28 ottobre 1925 (AL I 239.69) e in una lettera, anch'essa inedita, del 3 marzo 1926 (AL I 239.84).

Di tutt'altro genere è invece *Re Bibulo*,<sup>44</sup> che per il carattere e i toni decisamente favolistici fa pensare a *Ministro e musico*, per l'ambientazione medievaleggiante e per il tema tipicamente gotico dell'ereditarietà della colpa, ricorda dappresso "Il cacciatore andò alla caccia...", mentre e per il finale ci riporta la scena della morte nel fango del protagonista di "Accadde durante il mese...". Si ha cioè come l'impressione che, mentre prosegue nella sua ricerca letteraria, Loria avverta il bisogno di rifugiarsi e di regredire, attraverso una scrittura estremamente stilizzata, nel mondo della leggenda e della favola, dove un re corrotto, scosso dalla rivelazione della santità della defunta consorte, si sacrifica per salvare l'onore delle figlie e acquistare così il paradiso.

Per altri aspetti lo scrittore sembra tornare alle prose dei primissimi anni Venti con un ulteriore racconto dello stesso anno, il 1925, cui ho già fatto cenno: *Iter lebrosi*. Loria stesso, in una lettera a Nerina del 15 agosto 1925, riconosce che l'idea centrale del racconto, «l'invincibile e dolorosa repugnanza dei sani per i malati», è una sua vecchia idea. Tuttavia lo scrittore afferma che il suo nuovo lavoro è diverso dai precedenti, per «stile e concezione».<sup>45</sup> In realtà, le sole novità sembrano essere il procedimento narrativo a «infilzamento»,<sup>46</sup> tipico della lettura picaresca, e l'insistenza con la quale si indugia sulla ripugnanza fisica del malato. Per il resto, il patetismo delle scene e dei dialoghi riporta semmai la scrittura indietro di qualche anno.

Il 1926, come ho già notato, è un anno prolifico. Alla stesura delle prose che verranno raccolte in *Il cieco e la Bellona* si accompagna un'attività di scrittura intensa e multiforme, che raggiunge la pubblicazione, come sappiamo, solo nel caso di *Polifonia in prova* e *Il diavolo zoppo*.

Nel primo, datato sul dattiloscritto 5 settembre 1926,<sup>47</sup> un narratore in prima persona riporta un'esperienza musicale: in una chiesa sconsecrata ha infatti

---

<sup>44</sup> Dati d'archivio: AL II 47, [57] p. su 30 c. Una prima stesura è datata "Firenze, 27 gennaio 1925", una seconda "Firenze 1926-1927".

<sup>45</sup> Cfr. AL I 239.63.

<sup>46</sup> Cfr. V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1981<sup>2</sup>, p. 96.

<sup>47</sup> Le carte relative al racconto, 4 pagine dattiloscritte con correzioni a penna, sono conservate nella cartella AL II 59.

assistito alle prove di un concerto di polifonia monteverdiana. Si tratta, più che di un racconto, di un esercizio di bravura, in cui lo scrittore attraverso paragoni e metafore descrive come le singole individualità del coro e dei musicisti nel corso delle prove si armonizzano e si fondono in un unico insieme.<sup>48</sup>

Il secondo racconto narra invece di come il diavolo Asmodeo, per il troppo contatto con gli umani, finisca egli stesso per invecchiare e morire. Fin dal titolo, *Il diavolo zoppo* rimanda a *Le Diable boiteux*, romanzo di Alain-René Lesage alle cui vicende il racconto allude, riproponendone anche alcuni personaggi, primi fra tutti il diavolo Asmodeo e il negromante suo nemico.<sup>49</sup> Il nome di Lesage compare in una delle carte più antiche conservate nel Fondo Loria. Risale infatti al 1919 un testo, forse la minuta di una lettera, in cui lo scrittore consiglia a un'amica la lettura di *Gil Blas*.<sup>50</sup> Il merito del romanzo – che a quanto si legge nella lettera si collocherebbe tra *L'asino d'oro* di Apuleio e *I miserabili* di Victor Hugo – sta nella verità dei caratteri e dei personaggi che sfilano sotto gli occhi del lettore, cosa rara negli autori contemporanei, che per volere essere forti esagerano e per volere essere nuovi divengono bizzarri, mancando così di quella naturalezza e normalità senza cui «è difficile che esista vera opera d'arte». <sup>51</sup> Il riferimento a *L'asino d'oro* e l'elogio del romanzo di Lesage documentano come il genere “picaresco” (latamente inteso), che la critica menzionerà spesso, in riferimento soprattutto a *Il cieco e la Bellona*, fosse noto e amato da Loria fin dall'adolescenza. Viene da pensare che, esordendo su «Solaria» con un racconto esplicitamente ispirato all'opera di Lesage, Loria voglia esibire i suoi ascendenti

---

<sup>48</sup> Descrizioni di esecuzioni musicali si leggono in diverse carte degli anni Venti: accade, ad esempio, in alcuni racconti su cui mi sono già soffermato, come *Ministro e musicista* e in “*Com'era triste per il vecchio...*”. In una prosa che ha come incipit “*Un campanile, la chiesa, una casa...*”, contenuta nella cartella AL II 39, Loria si dilunga nella descrizione delle modulazioni di un organo, fornendo dettagli sugli accordi, il timbro e i registri impiegati dal musicista.

<sup>49</sup> I due personaggi, così come i diavoli Farfarello e Astarot, compaiono anche in un racconto, incompleto ed inedito, intitolato *Il negromante innamorato* e conservato nella cartella AL II 65, [22] p. su 11 c. L'archivio suggerisce come data [1926-1930?]. Uno schema preparatorio del racconto si trova tra le carte di *Arriva l'imperatore* (AL II 44) su un foglio che risale forse al 1928.

<sup>50</sup> Il testo è conservato nella cartella AL II 2. Silvia Tomasi individua in Nerina l'interlocutrice di Loria (*Arturo Loria. Storia di un ebreo errante*, cit., p. 29), tuttavia non ci sono elementi (né la studiosa ne fornisce) per ritenere che nel 1919 Loria fosse già in contatto epistolare con la ragazza.

<sup>51</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 26. Le affermazioni di Loria sull'opera di Lesage si trovano in una parte inedita del testo (AL II 2, c. 1r).

letterari. Eppure, *Il diavolo zoppo* sarà l'unico tra i racconti comparsi sulla rivista di Alberto Carocci a non venire raccolto nel volume del 1928. Le ragioni di una simile esclusione credo vadano comprese proprio in riferimento al progetto lorianiano – al quale ho già accennato e sul quale tornerò – di costruire un libro unitario e coerente, non una semplice raccolta di racconti. L'elemento del «meraviglioso» – per usare le categorie di Todorov – sarebbe infatti risultato disorganico a una raccolta in cui vi sono al più forme di esitazione che rendono incerto il confine tra veglia e sonno, tra vita e morte.<sup>52</sup>

All'estremo opposto Loria esclude dalla raccolta anche un testo come *Lo sguattero, un fabbro... due meccanici...*,<sup>53</sup> sorta di omaggio a un realismo alla Dickens o alla Hugo, dei quali, però, rimangono solo gli aspetti più sentimentali e patetici.

Il quindicenne Tonino lavora nelle cucine di un grande albergo fiorentino, dove viene sfruttato e maltrattato. La sola consolazione del ragazzo è l'amicizia dell'amico Birillo, un coetaneo che lavora come fabbro e che ha avuto il volto sfregiato dall'esplosione di una lampada a benzina. Per avere invitato Birillo nell'albergo, e avergli regalato delle cosce di pollo, Tonino viene licenziato. I due si ripromettono allora di fare assieme i meccanici e abbracciandosi si sentono cresciuti per la dolcezza della loro bontà e della fratellanza.

A conferma di una consapevole scelta di genere, Loria, contrariamente al solito, introduce nel testo cenni a luoghi precisi (il Lungarno e Le Cascine, ad esempio) e a circostanze sociali a lui contemporanee (il padre del ragazzino lavora in una miniera di carbone in Francia).

Se questo tentativo in direzione realistica – sia pure di un realismo intriso di patetico e tutto letterario – non avrà seguito, ne avranno invece *Il gambero* e *Il mulo e l'asino*,<sup>54</sup> due apologhi scritti nel giugno dello stesso anno, veri e propri prodromi delle *Settanta favole* che, volute e preordinate dallo scrittore, usci-

---

<sup>52</sup> Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica* (1970), Garzanti, Milano 1981, p. 29.

<sup>53</sup> Il dattiloscritto del racconto, datato "Firenze, 28 marzo 1926", si trova in AL II 52, [17] c. Nella cartella AL II 94, intitolata "A mezzogiorno nelle cucine...", è invece archiviato il manoscritto del racconto.

<sup>54</sup> *Il gambero* è raccolto in AL II 56, [11] p. su 6 c. manoscritte, datate "Firenze 10 giugno 1926 – 11 settembre 1926", e 8 c. dattiloscritte. Il dattiloscritto è stato pubblicato da Roberto Barbolini: A. Loria, *Il gambero*, «Leggere», V, 38, febbraio 1992, pp. 30-32 (lo studioso, non conoscendo forse il manoscritto, indica il 1926 solo come data probabile). I materiali relativi a *Il mulo e l'asino* si trovano invece in AL II 57, [8] p. su 4 c., "Firenze, 18 giugno 1926"; ora A. Loria, *Il mulo e l'asino*, in *Arturo Loria, mostra di documenti*, cit., pp. 34-35.

ranno postume nel 1957.<sup>55</sup> Loria stesso etichetta come “favole” i due componenti del 1926, o almeno uno di essi;<sup>56</sup> tuttavia, le parole con cui De Robertis recensì il volume del 1957 possono già valere in parte anche per le due prose che lo anticipano: «più che favole sono immagini di una realtà atroce, mostruose immagini».<sup>57</sup> Ciò è vero soprattutto per *Il gambero*, in cui assistiamo alla paradossale convivenza tra un figlio novantenne e un padre autoritario, il «vecchione», che si vanta di sapere vedere in anticipo la morte e di riuscire quindi sempre ad evitarla. Nella fattispecie, come il padre scopre con entusiasmo, la morte ha assunto la forma di un gambero pescato dal figlio. Meno abile a schivare il crostaceo (che va e viene sul pavimento fino a morire ai suoi piedi), costui muore subito dopo avere messo la bestia a bollire. Il padre allora:

Tolse dalla pentola il gambero ch'era ben cotto, gli sradicò zampe e alette della coda, e prese a succiarlo avidamente ai fori che davano nella polpa. A lui *pareva* così, non di sfamarsi, ma di compiere una vendetta.

Buttò nel fuoco il guscio svuotato e prese a tremare di paura per la morte insidiosa ch'era entrata travestita nella sua capanna, e gli aveva rivelato, sbagliando, chi era quello che a Lei premeva.<sup>58</sup>

Prendendo le distanze dal vecchio («A lui pareva») il narratore sembra suggerire che il gesto del padre – preoccupato più che altro per la propria sorte – non abbia nulla a che vedere con la volontà di vendicare il figlio. Del resto, osservando il movimento retrogrado del gambero, il padre aveva già esclamato soddisfatto: «Guarda ora come va indietro, Muoiono i più giovani. Oh, come la fa bene!».<sup>59</sup> La voracità del padre riassume piuttosto, con un'immagine mostruosa e animalesca, la figura di un padre castrante e oppressivo, che si nutre e si serve della vita della prole per alimentare la propria esistenza.

Le figure paterne, lo abbiamo visto, assumevano tratti simili anche in altri racconti, costituendosi di frequente come doppio negativo dei protagonisti: in-

---

<sup>55</sup> Cfr. A. Loria, *Settanta favole*, Sansoni, Firenze 1957.

<sup>56</sup> Sul manoscritto di *Il mulo e l'asino*, dedicato «A Nerina», l'indicazione di genere viene apposta tra parentesi dallo stesso Loria accanto al titolo: «Il mulo e l'asino (favola)», cfr. AL II 57, c. 1r.

<sup>57</sup> G. De Robertis, *Settanta favole*, in «La Nazione», 27 giugno 1957; poi in Id., *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze 1962, pp. 354-358.

<sup>58</sup> Cfr. A. Loria, *Il gambero*, cit., p. 32, corsivo mio.

<sup>59</sup> Ivi, p. 31.

carnazioni del “brutto”, del male, di ciò, insomma, che i personaggi rifiutano e che si pone a sua volta come negazione delle loro aspirazioni. La dinamica di questa sconfitta è più che mai chiara in *Il mulo e l’asino*.

Un mulotto, conoscendo solamente la madre, si crede un cavallo e, pieno d’orgoglio per la sua razza, si aspetta di divenire altrettanto bello. Impiegato unicamente per tirare il barroccino, considera con sufficienza, quando non con disprezzo, l’asino con cui condivide la stalla. Una sera, però, poco prima di morire per sfinimento, l’asino gli confessa di essere suo padre. Il giorno seguente il mulotto prende il posto dell’asino alla stanga del pozzo e capisce che il suo destino è quello del padre, scoppiando in pianto per il rimorso e la commozione.

L’«occhio [...] opaco e immenso» che compare quando il fattore solleva la palpebra dell’asino morto è un’immagine inquietante che provoca al mulotto «un brivido per la schiena». <sup>60</sup> La rivelazione della morte e della bruttura coincide per l’animale con la scoperta della propria somiglianza con il padre. Lo stesso accadeva in *“Il cacciatore andò alla caccia...”*. Siamo però lontani, ora, dai racconti dei primissimi anni Venti, e non solo per una questione, certamente importante, di genere. I toni tragici e concitati dei racconti del Loria poco più che adolescente, che pure talvolta riaffioreranno, lasciano infatti adesso spazio a una qualche pietà per la miseria degli uomini e per il loro ineluttabile destino, come si vede nel rimpianto commosso del mulotto o, in *Il gambero*, nella figura del vecchio che trema di paura attendendo la propria morte.

Non prenderò in considerazione, in quanto non apporterebbe nulla di nuovo a quanto detto finora, un ultimo racconto scritto nel 1926, *Gli schermidori*.<sup>61</sup> Piuttosto, prima di concentrarmi sulle raccolte di racconti che hanno dato a Loria (circostanziata) fama, vorrei concludere con qualche osservazione il mio discorso sui testi mai pubblicati o mai raccolti in volume che precedono la pubblicazione di *Il cieco e la Bellona* (non abbiamo infatti alcun racconto completo del 1927 o di inizio 1928 che non sia poi confluito in esso).

---

<sup>60</sup> Cfr. A. Loria, *Il mulo e l’asino*, cit., p. 35.

<sup>61</sup> Il racconto, datato 20 novembre 1926 sul manoscritto raccolto in AL II 61 ([15] p. su 8 c.), si legge ora in A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, pp. 305-309.

Quanto detto finora a proposito delle trasformazioni della narrativa di Loria dopo l'estate del 1922 potrebbe essere riassunto, nel complesso, come un processo di "desublimazione", in cui appare determinante l'assunzione di un diverso tipo di personaggio protagonista. La parola e il punto di vista del narratore autoriale e quelli del protagonista si collocano ora su livelli di autorevolezza differenti e nulla assicura più che i discorsi del personaggio vadano presi per veri. Le esistenze stesse dei personaggi si fanno più ambigue, complesse: le loro aspirazioni e le loro ossessioni possono apparire ridicole, senza per questo cessare di esprimere un dramma. Le allucinazioni e i deliri di Peter Schmoll, ad esempio, non sono diversi da quelle di Fra Gualberto o del cacciatore; mentre però il lettore dei due racconti del 1921 era tenuto a prendere sul serio la lotta terribile e sublime che si consumava nella psiche dei personaggi, in *Arriva l'Imperatore* è meno chiaro quale serietà si debba attribuire ai conflitti interiori di un personaggio tanto grottesco. Così, se le questioni essenziali che stanno a cuore allo scrittore e il sistema di dicotomie cui esse danno vita si ripropongono spesso in modi simili, viene però meno nei nuovi racconti la necessità di fissare in un momento assoluto il senso e l'esemplarità di un'esistenza. Nei primissimi testi, infatti, l'interiorità e la psiche dei protagonisti si riducevano al teatro di uno scontro tra tensioni manicheamente opposte e le vicende esemplificavano lo svolgersi e lo svelarsi di un dramma dalla valenza universale; in seguito, invece, i personaggi si sono resi autonomi e le loro ossessioni, le loro paure o i loro desideri non assumono più un significato assoluto e immediatamente comprensibile.

Sono necessarie però alcune specificazioni. Questo passaggio, come in parte abbiamo visto, non è lineare, e tanto la predilezione di Loria per la fiaba quanto l'assenza di ogni precisazione storica e temporale in pressoché tutti i racconti denunciano, come ha scritto Bàrberi-Squarotti, una volontà «di costruire momenti esemplari, modelli di eventi».<sup>62</sup> Inoltre, nel periodo considerato finora il

---

<sup>62</sup> Cfr. G. Bàrberi-Squarotti, *Tecnica e ragioni del racconto di Loria*, in AA.VV., *La zona dolente*, cit., p. 42.

mutamento che ho indicato è solo agli inizi e continuerà a svolgersi, rendendosi più chiaro, nel corso delle tre raccolte di racconti.

Soprattutto, però, è importante chiarire che la trasformazione che avviene nella narrativa lorientina non implica in alcun modo un pieno superamento di quei racconti che abbiamo collocato sotto le insegne di un gotico e un melodrammatico intesi in senso ampio. Non solo infatti nei testi più antichi compaiono già, sorprendentemente, i temi e le questioni sui quali Loria costruirà le sue opere successive, ma anche la struttura contrastiva della narrazione, la retorica del delirio e dell'eccesso e le modalità espressive melodrammatiche non verranno davvero mai del tutto meno.

**2**

**Genesi e struttura delle raccolte**

## 2.1 *Il cieco e la Bellona*

Iniziamo con qualche dato. La raccolta di racconti *Il cieco e la Bellona* viene pubblicata nel 1928 come ottavo quaderno delle fiorentine Edizioni di Solaria, dirette da Alberto Carocci. Il volume, come indica il colophon, viene stampato nel marzo 1928 presso la tipografia dei F.lli Parenti. Nell'occhiello si legge (in stampatello):

Questa edizione si compone di 700 esemplari numerati dall'1 al 700. Sono stati stampati inoltre, per i soli prenotatori, 28 esemplari, su carta doppio guinea legati in tutta pelle e numerati dal I al XXVIII, e una tiratura di 50 esemplari fuori serie e fuori commercio riservati al servizio stampa.<sup>1</sup>

Dopo il frontespizio, su cui compare un disegno in cui un pugnale giace sotto una tromba e una chitarra incrociate, la dedica: «A mio padre a mia madre e ai miei sette fratelli». Il primo esemplare dell'opera, «rilegato in marocchino con fregi d'oro», documenta la Celli Olivagnoli, porta però sul frontespizio la dedica alla ragazza amata: «A Nerina questo mio primo libro: il libro pensato e scritto per lei».<sup>2</sup>

Il volume si compone di otto racconti, nell'ordine: *La tromba*,<sup>3</sup> *La lezione di anatomia*,<sup>4</sup> *L'appuntamento*,<sup>5</sup> *Il registro*,<sup>6</sup> *Il tesoro*,<sup>7</sup> *I segnali*,<sup>8</sup> *Arriva*

---

<sup>1</sup> Cfr. A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, cit. p. 5. D'ora in poi indicherò tra parentesi tonde la pagina delle citazioni, riferendomi con la sigla CB al volume pubblicato per i tipi di Solaria.

<sup>2</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 83.

<sup>3</sup> Pubblicato in «Solaria», II, 1, 1927, pp. 3-21; poi in A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, cit., pp. 11-35. Le carte relative al racconto sono conservate nelle cartelle AL II 53 e AL II 63. AL II 53, stesura di 20 c. ds. con correzioni autografe intitolata *Il rifugio* e datata "marzo 1926". AL II 63, 19 c. ds., copia carbone del ds. di AL II 53, di cui manca però l'ultima carta, più [20] p. su 10 c. manoscritte. Il titolo del ds., *Il rifugio*, è cassato a penna e sostituito con *La tromba*. Il testo ds. presenta diverse correzioni autografe e aggiunte manoscritte, spesso su foglietti originariamente incollati al ds. L'archivio indica il 1926 come data solo probabile; tuttavia, 6 carte ms. relative a *La tromba*, che erano state originariamente archiviate nella cartella AL II 51 e sono ora state spostate in AL II 63, riportano la data 2 marzo 1926. Questo ed altri spostamenti di materiali da una cartella all'altra, che indicherò per chiarezza nei confronti di studiosi che avessero fatto ricerche precedenti alla mia sono avvenuti tutti in seguito a mie segnalazioni. L'archivio digitale consultabile on-line riporta le modifiche relative alla consistenza delle cartelle, ma non la cronologia delle modifiche stesse.

<sup>4</sup> Pubblicato in «Solaria», II, 4, 1927, pp. 13-20; poi in A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, cit., pp. 37-47. AL II 68, [24] p. su 12 c. Nessuna data. Presenti tre incipit. Una delle 12 carte si trovava originariamente in AL II 71.

<sup>5</sup> Pubblicato in «Solaria», II, 6, 1927, pp. 3-16; poi in A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, cit., pp. 49-66. AL II 67, [20] p. su 10 c., "Firenze, 11-15 giugno 1927". 2 carte originariamente presenti nella cartella sono ora in AL II 71.

<sup>6</sup> Pubblicato in «Solaria», II, 11, 1927, pp. 3-35; poi in A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, cit., pp. 67-107. AL II 58, [114] p. su 57 c. Sono presenti 7 incipit, una stesura completa e alcune parziali. Al termine della stesura completa "Firenze, 19

*l'Imperatore*,<sup>9</sup> *Il cieco e la Bellona*.<sup>10</sup> Di questi i primi cinque sono comparsi precedentemente in rivista, tutti su «Solaria», in un ordine cronologico che corrisponde alla loro successione nel volume. Sarebbe però un errore dedurre da ciò che nella disposizione dei testi Loria si sia affidato a criteri meramente estrinseci. Un esame più approfondito mostra infatti il contrario.

Partiamo da una considerazione di carattere generale. L'idea di un libro di racconti compare tra le carte loriane per la prima volta in una lettera a Nerina dell'11 luglio 1923, dove Loria formula anche il desiderio di dedicarsi a un romanzo: «Voglio cominciare e condurre a buon punto il romanzo di cui le ho già parlato. Ma intanto mi occorre scrivere l'ultima novella del volume».<sup>11</sup> Per il vero, un altro cenno a una raccolta di racconti figura in una carta forse precedente. Sul verso di un foglio attribuibile alla stesura, in parte lacunosa, del 23 maggio 1923 di *I pitocchi sfortunati*, compare infatti una curiosa annotazione:

---

giugno 1926, 9 ottobre 1926, 5 ottobre 1927" (un'altra stesura riporta le prime due date). Al margine di una carta, sotto un'annotazione, la data "1 gennaio 1927". Una carta è stata aggiunta da AL II 12, cartella ora soppressa.

<sup>7</sup> Pubblicato in «Solaria», III, 1, 1928, pp. 3-28; poi in A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, cit., pp. 109-149. AL II 60, [245] p. su 123 c. Sono presenti 10 incipit e diverse stesure. Solo una volta, al termine di una stesura assai simile al testo pubblicato in rivista, compare una data, che riporta però, come è uso dello scrittore, anche le date di stesure precedenti: "30 settembre, 14 novembre, 2 dicembre, 29 dicembre". Per l'anno, non segnalato, l'archivio propone il 1926. Dal canto mio ritengo che l'anno di composizione sia piuttosto il 1927. Sembra infatti consuetudine di Loria lo scrivere o riscrivere i racconti nei mesi precedenti alla loro pubblicazione, così almeno accade per *L'appuntamento* e per *Il registro*, gli unici testi successivi all'inizio della collaborazione con la rivista di cui conosciamo con certezza le date di composizione (*La tromba* viene invece composto prima di tale collaborazione, mentre non abbiamo un'esatta indicazione di data per *Il diavolo zoppo* e *La lezione di anatomia*). Mi pare improbabile che Loria abbia atteso un anno per pubblicare un racconto pronto già alla fine del 1926 e abbia nel frattempo consegnato alla rivista altri testi, talvolta, come nel caso di *L'appuntamento*, composti immediatamente prima della stampa.

<sup>8</sup> A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, cit., pp. 151-181. AL II 51, [85] p. su 44 c. Sono presenti una stesura completa e 6 incipit. La date che compaiono sono "Firenze, 23 novembre 1927, 20 gennaio 1928, 8 febbraio 1928, 10 febbraio 1928, 19 febbraio 1928". In precedenza erano presenti 12 altre carte, 6 delle quali sono state spostate in AL II 63 e 6 in AL II 110.

<sup>9</sup> A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, cit., pp. 183-210. Riporto per comodità del lettore i dati d'archivio, già forniti in precedenza: AL II 44, [357] p. su 183 c. Il materiale è raccolto in un foglio di carta pentagrammata con scritta autografa: «Arriva l'imperatore! Firenze 1927». La stesura più antica del racconto è datata "Pisa, 5 ottobre-7 dicembre 1922"; altre stesure sono datate "Pisa, 5 novembre 1922-6 febbraio 1923", "Firenze, 2 febbraio 1928", "Firenze, 2 febbraio 1928, 28 febbraio 1928, 1 marzo 1928". In una pagina di appunti si legge la dedica autografa: «A Bonaventura Tecchi». Presente nella cartella anche uno schema relativo a *Il negromante innamorato*. Il racconto comparve nella traduzione di Mme Jaques Bernard, già traduttrice di *Il falco*, su «Notre Temps», IV, 15, 15 juin, 1930, pp. 59-63. Come risulta dagli epistolari, durante il suo soggiorno parigino, Loria faceva frequenti visite a Mme Bernard. Si vedano le lettere di Loria a Carocci, conservate nel Fondo Carocci, del 27 maggio 1929, del 3 gennaio 1930, del 13 gennaio 1930, del 29 gennaio 1930, del 26 febbraio 1930, del 4 marzo 1930 e del 14 marzo 1930.

<sup>10</sup> A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, cit., pp. 211-260. AL II 64, [85] p. su 46 c. più copia ds. [21] c. Una carta dattiloscritta è stata spostata in AL II 78. Compaiono le date "Firenze, 18 febbraio 1926" e "14 marzo 1927". Si trovano tra le carte anche alcuni versi e il progetto per un'opera teatrale, un *Don Giovanni* in cinque atti.

<sup>11</sup> Cfr. AL I 239.50, la parte relativa al romanzo è stata pubblicata in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 71. La seconda frase citata è invece inedita.

Quei tre amici cui ho letto questi miei racconti avanti di pubblicarli mi hanno domandato (uno anzi con aria di rimprovero) perché non avessi cacciato nel volume un racconto di carattere amoroso. Ho dato a loro la medesima spiegazione che do ora a me “di cuore ne ho tanto per conto mio, che aspetto mi sia passato per scriverne come si deve...”<sup>12</sup>

Difficile dire se si tratti di una riflessione privata, un appunto per un racconto successivo o altro. Di fatto, la nota sembra rafforzare l’ipotesi che Loria verso la metà del 1923 vagheggiasse una pubblicazione, i cui contenuti eventuali le carte dell’archivio non consentono neppure di supporre. Che Loria pensasse a una raccolta prima ancora di avere pubblicato su rivista può però essere di per sé un dato di qualche rilievo. Le lettere a Nerina degli anni successivi – tra cui quella citata del 16 marzo 1926 – documentano la volontà dello scrittore di affermarsi nel panorama letterario: abbandonata l’idea del romanzo (che ricompare, e solo come vaga intenzione, nel novembre del 1928),<sup>13</sup> Loria guardava alla pubblicazione di un volume di racconti come a un traguardo e in tale direzione dirigeva le sue fatiche. È probabile cioè che lo scrittore non abbia pensato *a posteriori* di raccogliere i racconti pubblicati su «Solaria», ma che nell’atto stesso di progettare e comporre i testi che pubblicava di volta in volta in rivista li pensasse come parti di un volume. Ciò non significa che il risultato finale fosse chiaro e ben definito nella mente dello scrittore fin dalla stesura dei primi testi; sembra però possibile che la destinazione finale abbia avuto un ruolo attivo nel momento stesso in cui essi venivano concepiti.

Del resto, questa ipotesi è avallata da una lettera del 21 settembre 1927, in cui Loria scrive a Carocci:

Io lavoro a finire un paio di novelle che voglio mettere nel volume. Alla fine del mese io vorrei cominciarne la composizione. Sai quanto proficuo lavoro io faccio sulle bozze!

---

<sup>12</sup> Cfr. AL II 45, la carta sul cui verso sta la citazione ha come incipit sul recto: “Ella cacciò fuori...”.

<sup>13</sup> Il 1 novembre 1928 Loria scrive infatti all’amico Leo Ferrero: «Non ho ancora un progetto chiaro, ma prevedo che se vengo a Parigi comincio a stendere un romanzo». La lettera è conservata nel Fondo Ferrero presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole (che d’ora in avanti citerò con la sigla FF). La parte citata si legge ora in D. Cancellieri, *Loria e il genere-romanzo. Preistoria delle «Memorie inutili»*, cit., p. 288, saggio cui rimando per le questioni relative al progetto di un romanzo.

Gromo mi ha scritto: accetta l'idea di un mio libro, ma vuole saperne qualche cosa di preciso, anche per fare il soffietto editoriale nel catalogo.<sup>14</sup>

Nel settembre del 1927 Loria dà dunque per scontata la pubblicazione di un volume e valuta la sua collocazione nella collana "Scrittori contemporanei", curata da Mario Gromo, della casa editrice Fratelli Ribet, presso la quale, divenuta nel frattempo Fratelli Buratti, pubblicherà invece il successivo *Fannias Ventosca*. Un riscontro con le date apposte sui manoscritti indica con buona certezza che – dopo avere pubblicato *La tromba*, *La lezione di anatomia* e *L'appuntamento* – in quel torno di tempo Loria stesse lavorando a *Il registro* ed a *Il tesoro*. La stesura definitiva del primo, elaborato inizialmente tra il giugno e l'ottobre del 1926, è infatti datata 5 ottobre 1927 e il racconto comparirà sul numero di «Solaria» del novembre dello stesso anno. La prima stesura de *Il tesoro*, pubblicato su «Solaria» nel gennaio del 1928, è invece datata 30 settembre 1927.<sup>15</sup> Le carte dell'archivio non registrano stesure di altri racconti nel settembre e nell'ottobre del 1927. Loria lavora dunque contemporaneamente ai due racconti in vista di una loro collocazione in volume, dove compariranno l'uno di seguito all'altro. Ora, se si considerano la parte finale di *Il registro* e l'inizio di *Il tesoro*, si può constatare come la loro contiguità e successione nella collocazione in volume sia inscritta nei testi stessi. Entrambi subiscono delle modificazioni nel passaggio dalle pagine della rivista a quelle del libro, di poco conto per quel che riguarda *Il tesoro*, di grande rilievo per *Il registro*, che in volume presenta aggiunte, modifiche e soprattutto uno stravolgimento nel succedersi delle varie sequenze narrative o descrittive. Per le parti che ora ci interessano i testi – che citerò nella versione in volume, segnalando tra parentesi quadre le varianti rispetto al testo in rivista – rimangono però nella sostanza immutate.

Nel finale di *Il registro*, la sorella del protagonista Filippo, Elisa, si reca sotto le mura della città per mettere in atto il suo piano: morire assieme all'amato En-

---

<sup>14</sup> Cfr. G. Manacorda (a cura di), *Lettere a Solaria*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 26.

<sup>15</sup> Si vedano a proposito le note 6 e 7 del presente capitolo.

rico e procurare la morte della fidanzata di lui, Rosa, a sua volta amata da Filippo. Ecco le scena conclusiva del racconto (ho omesso le ultime sette righe):

Velocissima ella partì, varcò un ponticello di tavole sul fossato, e prese a percorrere il sentiero che la secca aveva creato tra il fosso e il muro.

Nascosti dietro uno sprone scoprì Enrico e Rosa che si tenevano abbracciati. Quando la videro si sciolsero di scatto, e la guardarono minacciosi.

– Venite. Venite via. Su, presto. Ho tanto corso per salvarvi, Là ci sono i soldati che hanno ordine di sparare da questa parte. Fanno un esercizio di tiro.

Di là dal fosso si vedevano i soldati disporsi in fila e caricare i fucili.

– L’ho saputo al castello, ma anche voi dovevate saperlo. Non avete letto in piazza, da ieri è proibito venir qui a fare all’amore? [in piazza, da ieri < in piazza che da ieri].

Afferrò l’altra donna per una mano.

– Non sono gelosa, io: sono venuta a salvarvi. Ma presto. Cosa aspettate? Di qua, di qua.

Carponi i tre strisciarono fra le pietre cadute, invisibili nell’ombra covata dal muglione.

Uno sperone di mattoni rossi sprofondando nell’acqua chiudeva il passo, formando col verso del muro un angolo nero d’edera e di capperi, foltissimi.

– Qui, nascondiamoci qui. Non possiamo più tornare indietro.

Entrarono sotto il reticolo dei rampicanti impregnati di un fortore lumacoso. Elisa stava in mezzo ai due innamorati e li stringeva per la mano, convulsivamente.

– Vedete? Tirano proprio dov’eravate voi.

Nel silenzio della sera s’udì chiara la voce dell’ufficiale dare un ordine. L’intera fila compì un mezzo giro! [giro! < giro.]

– Dio! – Fece Enrico ch’avava la testa fuori per vedere.

Elisa sentì il loro strappo per liberarsi dalla sua stretta.

– No. Tutti insieme – gridò, e i cento fucili fecero fuoco nel folto dell’edera ad altezza d’uomo. (CB, pp. 106-107)

Subito dopo *Il tesoro* si apre con la descrizione delle mura cittadine che i lavoratori, e il protagonista Martino con essi, stanno abbattendo:

Il quadrilatero delle mura rossastre macchiate largamente d’edera e di capperi ricascanti, si specchiava nel fosso pigro che agli speroni angolari cambiava l’acqua, spartita dalla gran prora di pietra: qua ferma, là increspata di vento fino al termine del rettifilo. Le ore tramutando questi aspetti, acqua mossa e acqua stagna facevano un perpetuo inseguimento a piè delle alte pareti. [facevano < davano il senso di]

Ma venuti i reggitori della città alla decisione di abbatter le mura, aperto un canale di sfogo per prosciugare il fossato, la poc’acqua fangosa rimasta non rifletteva più il loro tremulo raddoppio e ne lasciava scoperto lo zoccolo corrosivo, diasprito di una spuma di melma, che al sole si rapprendeva bianca come sulla carena di una nave il secco mucedume del mare. [di melma, che < di melma che; di una nave il secco mucedume < di una nave in secco il mucedume]

[...]

Gli sterratori s’erano allontanati in cerca d’un po’ d’ombra per mettersi a mangiare. Alcuni riposavano già tra i primi olmi della campagna; altri [...] sotto l’unico arco del ponte, che cavalcando il fossato, costringeva una larga strada maestra alla misura

della porta cittadina. Nell'altro agghiacciante, insensibili al tetro puzzo di marcio, essi stampavano il peso del corpo nella striscia asciutta fin dove, tornando grassa, declinava nell'acquetta ferma, chiazzata di cenci verdi e intricata di viscide chiome palustri. (CB, p. 111)

Le vecchie mura rosse della città con i loro speroni sporgenti, l'edere e i capperi ricascanti, la melma viscida o rappresa, il fossato con il suo ponte e il suo odore fetido riprendono ne *Il tesoro* (ben oltre l'*incipit*)<sup>16</sup> il finale di *Il registro*. Tra i due racconti si crea così una calcolata continuità di atmosfere e ambientazioni, tanto che la sensazione è quella che si tratti della stessa città, delle stesse mura.

Lo stesso artificio, una sorta di *coblas capfinidas* tra racconto e racconto, si ripete, benché in maniera meno vistosa e insistita, tra le ultime righe di *Il tesoro* e l'*incipit* di *I segnali*:

Tutta la strada, aperta per la prima volta al tramonto divenne un fiume di luce dorata, che scemò lambendo le fuggevoli mura delle case, finché come calando d'improvviso un gran gelo, si smorzò, lasciando in secco il selciato a lastrine grette e diseguali, e la Porta del sole occidente, apparve, com'era, una sganasciata rovina. (CB, p. 149)

Tramontato il sole, e calato tra le rocce un freddo improvviso, i quattro uomini presero il cammino del crinale per risparmiarsi un lungo giro e giungere alla caverna prima che fosse notte. (CB, p. 153)

Un identico calare del freddo dopo il tramonto dà l'impressione che l'azione di *I segnali* abbia inizio quando si conclude quella di *Il tesoro*.

In *I segnali*, ultimato poco prima della pubblicazione del libro e mai comparso su rivista, la volontà di creare legami e rimandi tra i racconti contenuti nella raccolta è del resto evidente, anche perché vi viene ripreso il protagonista di *La tromba*, primo racconto del volume che, a quanto pare, fece grande impressione già ai lettori di «Solaria».<sup>17</sup> La memoria del lettore viene sollecitata non solo dal riproporsi del nome del protagonista, Squitti, ma anche da una ripresa for-

---

<sup>16</sup> Le mura della città e l'ambiente fangoso e marcescente del fossato tornano più volte nel racconto. Si veda, ad esempio, il seguente passaggio: «Dov'era il fosso, si camminava su di una terra, che ricoperta dal rigurgito dell'ultima acqua, esalava al sole lezzo di melma e veniva stampandosi di una buccia secca e friabile» (CB, p. 139).

<sup>17</sup> Nel 1933 Eugenio Montale scrisse che nel marzo 1927, quando conobbe l'amico Arturo: «La *Tromba* era tutto quel che ricordavo di "Solaria", e credo che molti fossero allora nelle mie condizioni», cfr. E. Montale, in *Il quinto premio "Umberto Fracchia" vinto da Arturo Loria*, in «L'Italia letteraria», IX, 7, domenica 12 febbraio 1933, p. 1.

mulare: in *La tromba*, «ultimo veniva Squitti, un ragazzaccio di pelo rosso» (CB, p. 13); in *I segnali*, «Squitti, un ragazzaccio di pelo rosso non contava» (CB, p. 155).

Del resto, non ci sono dubbi che il personaggio sia lo stesso e che non si tratti di una semplice omonimia. Pare che, abbandonato alla fine di *La tromba* il brigante Zarrillo e le sue due concubine Nunziata e Cammilla, Squitti si sia aggregato a un'altra banda di briganti, in compagnia del Moro, il Guercio e Lombrico. Squitti mantiene nei due racconti lo stesso carattere, la stessa bontà e intelligenza che si rivela talvolta in gesti simili. In situazioni analoghe, i briganti si coricano l'uno accanto all'altro per dormire; la gentilezza con cui, in *La tromba*, il ragazzo offre il proprio mantello all'amata Cammilla è rivolta, in *I segnali*, al febbricitante Lombrico:

Aiutò la donna a formarsi un covo con i pochi cenci rimasti, e le porse il proprio mantello come coperta. (CB, p. 28)

Squitti cercò di raddoppiargli la coperta passandogli un lembo della sua [...]. (CB, p. 160)

Tornando a considerare il modo in cui Squitti viene introdotto nei due testi, la ripetizione della formula («un ragazzaccio di pelo rosso») mi sembra importante non solo perché rivela come Loria si studi di creare legami tra i diversi racconti, ma anche perché mostra come lo scrittore intenda mantenere ogni racconto autonomo rispetto agli altri. Il personaggio in *I segnali* viene infatti di nuovo presentato con un articolo indeterminativo, come se fosse sconosciuto al lettore. Allo stesso modo, che *Il tesoro* e *Il registro* siano ambientati nella stessa città, o che la vicenda de *I segnali* inizi quando termina quella de *Il tesoro*, oppure che Squitti si aggregi in *I segnali* a un'altra banda di briganti dopo avere abbandonato in *La tromba* Zarrillo e i suoi rimangono sensazioni inverificabili; ogni racconto si svolge in un tempo e in un luogo assoluti, indeterminati, ogni vicenda si compie come isolata, sospesa tra un prima e un dopo inesistenti.

*Il registro e Il tesoro* vengono composti quando Loria ha già diversi testi a disposizione e ha già preso contatti con gli editori per la pubblicazione di una raccolta. È dunque possibile per lo scrittore concepire i testi già in vista di una collocazione in volume. Ciò è vero, a maggior ragione, anche per i *I segnali*, ultimo dei racconti stesi (anche se in seguito, dopo il suo completamento, Loria lavorerà ancora ad *Arriva l'imperatore*). L'architettura dei rimandi viene perfezionata però anche *a posteriori*, ovvero quando lo scrittore rimaneggia i testi già pubblicati su rivista per ricollocarli in volume.

Un'incongruenza testuale della versione in volume di *La lezione di anatomia* rivela, come un piccola cicatrice, l'inserzione nel precedente tessuto testuale (la versione su rivista) di un nuovo lembo di testo:

Un malato fermo a godersi il sole parlava del vino del suo podere al paese, con un altro affacciato alla finestra.

– Domenica, me ne portano una bottiglia, sentirai! –

Un terzo, che veniva strascicando una gambona di fasce sporche che pareva un trucco da mendicante, lo chiamò sorridendo, perché lo aiutasse a raggiungere un sedile. Il monatto lo soddisfece, e quello, per ringraziamento, gli promise la mancia pel giorno che fosse uscito dall'ospedale.

No, a quei due là non si poteva dire come andavano a finire i poveri morti all'ospedale; e poi a nessuno, ché tutti, lì dentro, vivevano di speranza. (CB, pp. 45-46)

In rivista si leggeva invece:

Un malato fermo a godersi il sole parlava del vino del suo podere al paese, con un altro affacciato alla finestra.

– Domenica, me ne portano una bottiglia, sentirai! –

«No, a quei due là non si poteva dire, e poi a nessuno, ché tutti vivevano di speranza nell'ospedale».<sup>18</sup>

Dopo avere aggiunto la parte relativa al terzo malato Loria si dimentica di adeguare al nuovo testo la frase successiva (che pure modifica e rende più perspicua): «quei due là» infatti sono divenuti tre. Concentriamoci allora sulla parte inserita in volume. La presenza di gambe malate è frequente nella narrativa loriaiana e ha indubbi risvolti autobiografici (Loria era affetto da zoppia dopo avere contratto da bambino la poliomelite). Per non dire di testi successivi, basti pensare alle gambe come di pietra del vecchio suonatore d'harmonium e de *Il dia-*

---

<sup>18</sup> Cfr. A. Loria, *La lezione di anatomia*, in «Solaria», cit., p. 18.

*volo zoppo* (le gambe di Asmodeo hanno misura dispari), oppure, ed è quanto ci interessa, a *L'appuntamento*. Qui Pietro, fratello della protagonista Teresa, ha subito l'amputazione di una gamba e si potrebbe dire che l'arto mutilato stesso sia uno dei personaggi del racconto. Ad esso, che staccato dal corpo mantiene una vita propria, comparso nelle stanze in cui sempre sono ambientati i sogni di Teresa, viene dedicata un'intera pagina del racconto:

Quando al fratello s'infettò la gamba e dovettero amputargliela, fu lei a consegnarla, pesa e livida, agl'infermieri del chirurgo per metterla in un certo sacco.

La notte stessa, la gamba tagliata diventò un mobile della sua stanza, un mobile molesto che s'impiccava alle corde della tenda, tirava pedate, veniva a tenerle peso sullo stomaco, e scalpitava di furore quando Pietro era ubbriaco.

La gamba perduta, fu per lui mantenuta in vita, anzitutto dal sistema nervoso che non s'adattava ad avercela in meno, e trasmetteva i suoi ordini ai nervi inesistenti, ordini, che arrivati alla frontiera del ginocchio segato, davano un colpo così secco da farlo urlar di dolore, e più ancora dalle continue notizie che n'aveva dalla sorella. [colpo così secco da farlo urlar < colpo secco che lo faceva urlare]

Quando la gamba aveva passato i limiti del lecito, Pietro era tutto contento e ghignava con aria furba. Allora Teresa gli gridava: «Stregone, se stanotte non me la levi di torno, te la butto giù dalla finestra!»

La notte, la gamba impaurita stava buona, nascosta dietro uno stivalone, come se fosse la forma di legno. (CB, pp. 59-60)

Il malato con «una gambona di fasce sporche» anticipa allora in volume la comparsa di Pietro e della sua gamba prima infetta e poi amputata nel racconto successivo. Per il vero, più che creare un legame tra i due racconti l'aggiunta in questione rafforza la comunanza nei due racconti del motivo della malattia, del cadaverico, del corpo sezionato e smembrato. In *La lezione di anatomia* il protagonista del racconto, un povero monatto giunto in città per lavorare durante la pestilenza, è infatti costretto ad assistere al corso del professore Gregorius, luminare della scienza medica, e a sopportare la vista spaventosa di una testa staccata dal corpo:

La testa orrida, staccata e posata sul marmo, sembrò fatta di cera, che mantrugiata, riscaldata dai fiati, si displasmasse ghignando. (CB, p. 43)

Poco prima l'infermiere che aveva aiutato il monatto a trasportare il cadavere nell'anfiteatro in cui si tiene la lezione si è congedato per assistere a sua volta «a una amputazione». (CB, p. 41)

Il tema centrale de *L'appuntamento* è invece soprattutto il rapporto della vita diurna con la dimensione del sogno: Teresa (personaggio che ricorda la signora Lisa de *Gli animali parlanti*) trova nella sua intensa attività onirica la compensazione a una vita monotona, sentimentalmente ed eroticamente frustrante. Molto spesso ritrova di notte il sogno interrotto al mattino e può così riannodare «i discorsi, le azioni, gli amori, come nelle giornate l'una all'altra incatenate». (CB, p. 57) I sogni però si interrompono sempre sul più bello. Dapprima sono amanti che la corteggiano e il risveglio giunge quando finalmente ha deciso di cedere; poi, col passare degli anni, numeri da giocare al lotto che non riescono mai ad essere rivelati fino in fondo. Al mattino, delusa, Teresa si ripromette di non far la stupida e di essere più decisa e meno timida, «ma venuta la notte, non si ricord[a] più del proposito, ch  la vita non pu  insegnare al sogno». (CB, p. 58)

Con *L'appuntamento* viene dunque introdotto nella raccolta il motivo, gi  accennato nel finale di *La lezione di anatomia*, dell'evasione nel sogno, nella fantasticheria o in un mondo alimentato dall'immaginazione da parte di personaggi scollati dalla realt . Questo motivo, cruciale in tutta la produzione di Loria,   poi sviluppato soprattutto in *Il registro*, *Il tesoro* e *Arriva l'Imperatore*, nei quali troviamo personaggi ossessi che vagheggiano imprese o coltivano sogni irrealizzabili.<sup>19</sup> Sergio Solmi, recensendo il volume, defin  perci  a ragione «pazzi o maniaci» la maggior parte dei protagonisti.<sup>20</sup>

Riconsideriamo allora *Il registro* per vedere come le ragioni di almeno due tra le varianti introdotte nella versione in volume possano essere simili a quelle indicate a proposito di *La lezione di anatomia*. Ho gi  detto che il testo in volume differisce notevolmente da quello su rivista: viene stravolto l'ordine delle sequenze narrative o descrittive, che a loro volta risultano rimaneggiate, in al-

---

<sup>19</sup> Come sappiamo, Loria d  vita ai protagonisti e alle vicende di *Arriva l'Imperatore* e *Il registro* prima di ideare, verso la met  del giugno 1927, *L'appuntamento*.

<sup>20</sup> Cfr. S. Solmi, *Il cieco e la Bellona*, in «Il Convegno», IX, 6, 25 giugno 1928, pp. 307-310; poi in *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana*, Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 68-71; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 169.

cuni casi in modo significativo. Le notizie sulla vita attuale di Elisa, amante del governatore, e sul passato dei fratelli si trovano nella versione del 1928 subito dopo il rientro a casa di Filippo, uscito nella notte per intimidire, in qualità di spione del governatore, i giovani che fanno la serenata sotto la finestra di Rosa, e cercare notizie che possano contribuire ad eliminarli dalla concorrenza per il di lei amore. Filippo aveva servito i dominatori con l'intento di vendicare la sorella, stuprata ancora fanciulla al tempo dell'invasione, ora divenuta prostituta ed amante del governatore. Col tempo ha accettato però il suo ruolo, un po' per paura, un po' per calcolo. La posizione attuale lo facilita infatti nel piano per conquistare Rosa: accoppiare sulle pagine di un registro tutti gli abitanti del paese e procurare che tutti si sposino, di modo che resti libera la sola Rosa, destinata a lui. Il ragguaglio sul passato dei fratelli si chiude, in volume, in questo modo:

Inasprita dall'offesa, Elisa lo derideva per la scelta dell'amata, e cercava col cinismo di certe dimostrazioni di identità anatomica e fisiologica tra ogni donna, di sciupare quell'ideale femminile ch'aveva ucciso nel fratello anche i resti dell'antica tenerezza per lei.

Fatalmente finiva col convertirle in proprio danno: infatti il punto delle sue offensive non era quello dolente in lui, ché allora egli guardava da chi partivano, e per contrasto s'innamorava maggiormente della cara immagine, che mantenuta così alta dalla insoddisfazione, per vivere di sogni, non poteva essere intaccata da tale cruda e brutale realtà. (CB, pp. 76-77)

I trascorsi dei due fratelli nella versione in rivista erano invece introdotti solo dopo il fallito tentativo da parte di Filippo di dissuadere Enrico con la maldicenza e quello di Rosa, altrettanto infelice, di tentarlo con una profferta sensuale. Il passo che corrisponde alle righe sopra citate si trovava però nella stessa posizione iniziale e seguiva il breve racconto di un episodio della vita degradata di Elisa, poi soppresso, che completava le informazioni sulla vita della donna nel castello del governatore:

Era gelosa d'ogni donna, odiava quelle che le parevano felici, derideva Filippo per il suo amore sfortunato e con ciniche parole cercava di sciupargli quell'ideale femminile ch'aveva ucciso in lui anche i resti dell'antica tenerezza per lei.

Lo tormentava senza riuscirci, perché quell'ideale mantenuto così alto dalla insoddisfazione, per viver di sogni, poteva soffrire di crolli improvvisi, non di ferite.<sup>21</sup>

Il passaggio subisce significativi cambiamenti. Tra le altre cose, viene aggiunto in che cosa consistano le «ciniche parole» di Elisa e vengono forniti motivi diversi all'impermeabilità di Filippo nei confronti delle parole della sorella: «col cinismo di certe dimostrazioni di identità anatomica e fisiologica tra ogni donna»; «per vivere di sogni, non poteva essere intaccata da tale cruda e brutale realtà». Il modo in cui Elisa tenta di far crollare nel fratello l'immagine idealizzata della donna, ricorda "*Odi profanum vulgus et arceo...*", un'invettiva, databile 1921, rivolta contro un «giovane sciocco» che con il suo «stupido scetticismo» ha avvelenato nell'lo-scrivente una «gioia pura senza ombra delle [...] libidini brutali» che muovono invece l'avversario. Le parole del giovane hanno instillato il dubbio nella mente dello scrittore: «Non era più la visione sullo sfondo ideale da me creato intorno a lei nell'eterea zona dove respira, ma una femmina dai bassi istinti nel quadro atroce di una scena di turpitudine»<sup>22</sup>. Il «cinismo atroce»<sup>23</sup> degli uomini in Loria ha sempre qualcosa a che vedere con un'una concezione materialistica dell'uomo, con un'assenza di idealità che riduce l'amore alla componente fisiologica del sesso e l'azione umana al perseguimento di un interesse. Si può pensare però che, anche attraverso una spia linguistica («anatomiche»), lo scrittore abbia inteso rafforzare la continuità tematica tra *Il registro* e *La lezione di anatomia*. In quest'ultimo infatti il monatto inorridisce sentendo proclamare al Gregorius che tra il cadavere e l'uomo, data la loro identità anatomica e fisiologica, non v'è alcuna differenza («Stimati fortunato, uomo, che t'è concesso di vedere a somiglianza di chi sei fatto!», CB, p. 44). Il materialismo scienziato del Gregorius è dunque simile al cinismo di Elisa, in quanto entrambi attentano a una concezione dell'uomo idealistica e spiritualistica, in cui abbiano spazio una visione religiosa in un caso, l'amore nell'altro.

---

<sup>21</sup> Cfr. A. Loria, *Il registro*, in «Solaria», cit., pp. 7-8.

<sup>22</sup> AL II 35, ora in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., pp. 45-46.

<sup>23</sup> La citazione è tratta dal già citato "*Perché sei così triste, amico mio?*", prosa stesa sul verso di "*Odi profanum vulgus et arceo...*" e pubblicata in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 47.

La seconda delle due varianti che ho segnalato tematizza invece l'incomunicabilità tra sogno e realtà e la scissione paranoica di Filippo. Anche in questo caso possiamo osservare come, così facendo, Loria richiami *L'appuntamento*, in cui il tema è centrale e altrettanto esplicito: «la vita non può insegnare al sogno». (CB. p. 58)

I primi cinque racconti, dunque, vengono disposti in volume secondo l'ordine cronologico della loro pubblicazione in rivista. In parte, tuttavia, quest'ordine è già predisposto da Loria al momento della stesura dei racconti; la trama di rimandi viene inoltre irrobustita al momento della composizione della raccolta. Dei tre testi prima inediti, *I segnali* viene legato a *Il tesoro* tramite quella sorta di *coblas capfinidas* di cui ho detto. Segue *Arriva l'imperatore*, in cui ricompare con forza il motivo portante dell'ossessione e della mania, centrale nel libro non solo metaforicamente ma anche materialmente, se si considera che due racconti come *Il registro* e *Il tesoro* occupano nell'indice la quarta e la quinta posizione. In chiusura, secondo un uso che rimarrà invariato in *Fannias Ventosca* e *La scuola di ballo*, Loria colloca il racconto eponimo della raccolta. La posizione finale sembra intesa a sottolineare la parziale diversità del racconto che, come scrisse Piero Luxardo Franchi riprendendo alcune osservazioni già svolte da Roberto Bertacchini, è ravvisabile principalmente in una misura e respiro narrativo più ampi rispetto ai precedenti:

in questo racconto vi è un preciso intraccio, e lo svolgimento dell'azione procede avvertibile e si dipana secondo le più classiche regole del «plot» romanzesco, contrariamente alla maggior parte degli altri racconti dove piuttosto viene descritta una situazione, un «fait accompli», come è stato detto, dove si viene introdotti in una dimensione che man mano si definisce e si perfeziona, ma che viene «data», conosciuta fin dall'inizio.<sup>24</sup>

I due personaggi che figurano nel titolo vengono colti a inizio racconto nel loro «miserevole andare per strade paesi e città» (CB, 215). Un primo legame di

---

<sup>24</sup> Cfr. P. Luxardo Franchi, *Per una rilettura di Loria*, in «Studi Novecenteschi», VII, 20, dicembre 1980, p. 226. Per il racconto di Loria come «fait accompli» si veda R. Bertacchini, *Arturo Loria*, in *Letteratura italiana. I Contemporanei*, vol. III, Marzorati, Milano 1969, pp. 425-441.

interesse tra i due mendicanti col tempo è maturato in «un affetto profondo e un po' litigioso da vecchi sposi» (CB, 215). Nel paese in cui giungono, una compagnia di comici è alle prese con i problemi derivante dall'improvvisa defezione di due attori. Un losco e intraprendente arrotino, i cui passaggi nel paese coincidono stranamente con i giorni di spettacolo, suggerisce al capo comico di impiegare i due vagabondi per le parti mancanti, mentre a sua volta si propone di entrare nella compagnia per recitarvi la parte del tiranno. Sul palcoscenico la realtà si mescola con la finzione, la paura del capocomico di essere pugnalato è reale quanto la volontà dell'arrotino di compiere una sua antica vendetta. Il che avviene dopo lo spettacolo, in una casa isolata in cui giungono anche i due ignari vagabondi, i quali, ingiustamente accusati del delitto dal popolino inferocito, trovano un'orribile morte. Il sunto della vicenda, o se vogliamo l'occasione (finta o reale) della fantasia narrativa, compare già nell'epigrafe: «QUI ARSERO VIVI IL CIECO E LA BELLONA | SCOPERTA LA LORO PURA INNOCENZA | I PAESANI POSERO IN SEGNO D'ESPIAZIONE (Da una croce di disgrazia sulla via che da Carpi conduce a Mantova)» (CB, p. 213). Fin dall'epigrafe il racconto «trasgredisce in parte anche a un altro punto fermo dei racconti di Loria, la mancanza di precisi riferimenti spaziotemporal»;<sup>25</sup> nel testo un altro riferimento spaziale viene messo in bocca all'arrotino: «mi aspetta un barrocciaio che mi porta a Mantova». (CB, p. 250)

Che *Il cieco e la Bellona* si scosti per alcuni aspetti dagli altri racconti era stato notato già dai primi recensori del volume. Il primo di essi, Bruno Fallaci, notò che Loria,

deciso ad ulteriori tentativi, nella novella che dà il titolo al volume ha spostato su diversi piani, e non infelicemente, la trama, combinando un organismo letterario che sottintende perfino canoni novecenteschi. Cura di più lo sfondo, accresce le immediatezze dello stile, bilancia il fattaccio, la spettacolosa favola, fra il denso realismo e la rappresentazione parodistica, con sceneggiature di balletto. Dunque si intravedono riuscite di complessa umanità e di meccanica superiore.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 226. Per il vero, un cenno alla città di Magonza, da cui parte l'imperatore per la sua campagna d'Italia, è presente anche nel racconto precedente (CB, p. 205), che non sappiamo però dove si svolga.

<sup>26</sup> B. Fallaci, *Genere picaresco*, in «La Nazione», 2 maggio 1928; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 160.

Anche per Montale il racconto costituisce «un altro forte passo avanti» nella raccolta: «una novella di intreccio serrato, condotta e lumeggiata dall'interno con un'evidenza rara».<sup>27</sup>

Proprio ciò che distingue *Il cieco e la Bellona* dagli altri racconti, ovvero la presenza di una trama più articolata e robusta, è però, senza contraddizione, quanto fa di esso l'ideale suggello di una raccolta in cui la critica coeva ha visto, a partire dal primissimo intervento, un «rinnovamento del genere narrativo picaresco»<sup>28</sup>. A queste parole di Bruno Fallaci fa eco due giorni dopo Raffaello Franchi, che, ricordando il suo primo incontro con Loria, propone i nomi di Cervantes e Balzac, per poi individuare al fondo dell'arte lorianiana un «sentir picaresco»<sup>29</sup>. Nemmeno due mesi più tardi, in intervento già citato, Sergio Solmi, scrivendo di novelle «la cui materia è stata definita picaresca»<sup>30</sup>, può già riferirsi a un'etichetta circolante negli ambienti letterari.<sup>31</sup> La sottolineatura del carattere picaresco delle novelle va di pari passo col saluto di una ripresa del genere narrativo. Bruno Fallaci, ad esempio, non ha dubbi sul fatto che «Loria cerca la Formula romanzesca e gli tocca quindi assegnare un valore assoluto al congegno del racconto».<sup>32</sup> Emblematico, per il modo in cui colloca l'opera all'interno del contesto contemporaneo, è a tale proposito l'inizio della recensione del solariano Sergio Solmi, che non a caso giudica *Il cieco e la Bellona* come il racconto «migliore della raccolta»:<sup>33</sup>

---

<sup>27</sup> E. Montale, *Il cieco e la Bellona*, in «La Fiera Letteraria», 13 maggio 1928, pp. 1-2; poi in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, tomo I, Mondadori, Milano 1996, pp. 292-296; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 166.

<sup>28</sup> B. Fallaci, *op. cit.*, p. 157.

<sup>29</sup> R. Franchi, *Il cieco e la Bellona*, in «L'Ambrosiano», 4 maggio 1928; poi *Arturo Loria*, in *Biglietto per cinque*, Ancona «All'insegna del Cònero», 1935, pp. 87-94; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 164.

<sup>30</sup> Cfr. S. Solmi, *op. cit.*, p. 169.

<sup>31</sup> Lo conferma un articolo comparso poco dopo su «Il Marzocco», nel quale Luigi Tonelli esprime le sue perplessità: «Mondo picaresco e cervantino? – Non dico di no: ché, pur qui, si muovono e formicolano cavallari e briganti, avventurieri e donne di malaffare, cavalieri e derelitti, poveri comici e suonatori ambulanti, spie e ruffiani; e pur qui la narrazione procede accidentata e avventurosa, senza pause di commento psicologico, e senza eccessivi indugi descrittivi. Ma forse il Loria conosce ed ama quel mondo, oltre e meglio che direttamente, attraverso il *Gil Blas* del Lesage: fors'anche, i colori, romantici e moderni, più che picareschi, con cui quella materia è rielaborata, ci riportano a certi autori contemporanei spagnoli, e magari allo Zangwill del *Re degli Schnorres*»: cfr. L. Tonelli, *Novelle di nuovi autori. U. Betti - A. Loria - G. Comisso*, in «Il Marzocco», XXXIII, 28, 8 luglio 1928, p. 3.

<sup>32</sup> Cfr. B. Fallaci, *op. cit.*, p. 158.

<sup>33</sup> Cfr. S. Solmi, *op. cit.*, p. 171.

Uno dei lamenti più soliti ad udirsi a proposito delle condizioni attuali della nostra letteratura narrativa, assieme a quello per la sua «frammentarietà» e incapacità di progressione architettonica, concerne il carattere umiliato e in prevalenza autobiografico dei suoi motivi, la sua povertà addirittura accettata e teorizzata di fantasia inventiva. [...] È dunque naturale che in questa atmosfera uno scrittore come Arturo Loria sembri a primo aspetto addirittura un funambolo che, ad occhi bendati, compia esercizi acrobatici sopra una corda tesa tra due abissi.<sup>34</sup>

Nello stesso modo Fallaci aveva sottolineato come la raccolta lorianiana comparisse in «un'atmosfera indecisa, tutta nuvole, determinata dalla liquidazione di un recente passato letterario».<sup>35</sup> Anche Fernando Palazzi riconosce in Loria «un vero temperamento di narratore e scrittore», anche se poi individua il maggior difetto della sua narrazione nell'«attardarsi senza ragione in episodi che forse allettavano per qualche speciale ragione lo scrittore, ma erano inutili o quasi all'economia del racconto».<sup>36</sup> Enrico Emanuelli elogia invece, ribaltando le osservazioni di Palazzi, l'«andatura» della novella, «la quale una volta che ha preso l'abbrivio, non si ferma in soste vane o in discussioni fuori luogo, ma continua, svolgendosi rapidamente, nella successione dei fatti, sino alla fine», concludendo che questo «è forse il fascino primo del suo scrivere».<sup>37</sup>

Questa breve carrellata sulle recensioni che seguirono l'uscita del volume permette ora di vedere come la struttura stessa della raccolta metta in risalto proprio quegli elementi picareschi e narrativi sui quali i critici, spesso sodali dello scrittore, si sarebbero soffermati. Se, ad esempio, il più volte citato Bruno Fallaci individua nel viaggio, nella fuga «il motivo embrionale del racconto picaresco» e più in generale nella passeggiata «lo schema di ogni fatto avventuroso»,<sup>38</sup> ecco che proprio i due racconti in cui il movimento è più presente, *La tromba* e *Il cieco e la Bellona*, incorniciano la raccolta. L'ultimo racconto, il «più legittimamente situabile nella dimensione picaresca»,<sup>39</sup> si apre inoltre, come il

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 169.

<sup>35</sup> B. Fallaci, *op. cit.*, p. 157.

<sup>36</sup> Cfr. F. Palazzi, *Arturo Loria. Il cieco e la Bellona*, in «L'Italia che scrive», XI, 5, maggio 1928, p. 122; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, pp. 167-168.

<sup>37</sup> Cfr. E. E. [Enrico Emanuelli], *Il cieco e la Bellona*, in «La Libra», I, 1 novembre 1928, pp. 3-4; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 173.

<sup>38</sup> Cfr. B. Fallaci, *op. cit.*, p. 160.

<sup>39</sup> P. Luxardo Franchi, *op. cit.*, p. 225.

primo, con «campioni di vita decaduta e *hors-la-loi*»<sup>40</sup> che attraversano la campagna per raggiungere la città e andare incontro alla loro avventura.<sup>41</sup> Il rimando circolare tra il primo e l'ultimo racconto è inoltre sottolineato dalla tromba, la chitarra e il pugnale – strumenti che compaiono nei due racconti – disegnati sul frontespizio. L'«insegna di “Il cieco e la Bellona”»,<sup>42</sup> come Enrico Emanuelli definì questo elemento paratestuale, presenta inoltre l'elemento picaresco e avventuroso come caratteristico della raccolta. Per il vero, l'avventura, di per sé, ha ben poco a che vedere con la narrativa loriaiana, e non tutte le novelle possono essere ricondotte al genere picaresco. Tuttavia è significativo che il solariano Loria decida di enfatizzare il carattere picaresco dei primi racconti – inserendosi così nell'alveo di un «filone più europeo che italiano»<sup>43</sup> – e di valorizzare la componente narrativa dell'opera, collocando a inizio e chiusura della raccolta due testi in cui è proprio questa componente a prevalere. La «rivalutazione strutturale della narrativa e del riaccostamento ad un più vivo contenutismo»,<sup>44</sup> nel tentativo di «superare in qualche modo, in qualunque modo, l'impasse del frammentismo rondesco»,<sup>45</sup> e il richiamo costante alla letteratura europea sono infatti caratteristiche peculiari della rivista cui Loria collabora e nella cui collana compare *Il cieco e la Bellona*.<sup>46</sup>

Dopo avere suscitato «un'“epidemia simpatica”»<sup>47</sup> di consenso con le pubblicazioni in rivista,<sup>48</sup> Loria si presenta dunque con il suo primo volume *Il cieco e*

<sup>40</sup> Cfr. S. Solmi, *op. cit.*, p. 169.

<sup>41</sup> A queste due novelle pensava probabilmente Bruno Fallaci quando scriveva: «Il cantore del signor di Lapalisse, chiamato alle funzioni della critica, osserverebbe che lo schema d'ogni fatto avventuroso somiglia a una passeggiata», cfr. B. Fallaci, *op. cit.*, p. 160.

<sup>42</sup> Cfr. E. Emanuelli, *op. cit.*, p. 173. La tromba richiama ovviamente il racconto che prende il titolo dallo strumento musicale; la chitarra e il pugnale si riferiscono invece rispettivamente allo strumento suonato dal cieco nelle sue esibizioni e al pugnale con cui l'arrotino uccide il capocomico.

<sup>43</sup> Cfr. P. Luxardo Franchi, *op. cit.*, p. 223.

<sup>44</sup> Cfr. L. Fava Guzzetta, *Solaria e la narrativa italiana intorno al 1930*, Longo, Ravenna 1973, p. 84.

<sup>45</sup> Cfr. G. Langella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal “Baretti” a “Primato”*, Vita e Pensiero, Milano 1982.

<sup>46</sup> A proposito dell'europeismo di «Solaria» e dei tentativi di rilancio di una narrativa romanzesca si veda, oltre ai testi citati di Lia Fava Guzzetta e Giuseppe Langella, almeno S. Briosi, *Il problema della letteratura in “Solaria”*, Mursia, Milano 1976.

<sup>47</sup> E. Montale, *Il cieco e la Bellona*, cit., p. 164.

<sup>48</sup> Anche Natalino Sapegno ricordò che le novelle di Loria, «fin da quando cominciarono ad apparire in “Solaria”, furono accolte di critici con parole d'alta lode». cfr. N. Sapegno, *Il Cieco e la Bellona*, in «Leonardo», V, 2-3, febbraio-marzo

*la Bellona* come narratore picaresco e punta a fornire un'immagine della sua arte quanto più unitaria possibile, compattando la raccolta attraverso rimandi interni di tipo contenutistico, tematico o testuale, cui contribuisce anche la disposizione dei racconti nel volume. A proposito di quest'ultimo aspetto, bisogna dire che un indice preparatorio per la raccolta che compare su una delle carte del fascicolo AL II 44, contenente i materiali relativi ad *Arriva l'imperatore* (l'ultimo dei racconti cui Loria lavora in vista del volume), testimonia che Loria aveva pensato anche ad altre possibilità:<sup>49</sup>

I segnali -	pag. 20
la Tromba.	pag. 22
La lez. d'Anatomia -	pag. 12
L'appuntamento	pag. 15
Il Registro.	pag. 35
Il Tesoro.	pag. 35
Arriva l'Imperatore.	pag. 20
Il Cieco e la Bellona –	pag. 59

---

209

“S'è perduto un bimbo!” – 20

---

229

Il fatto che il numero delle pagine previste da Loria per ogni racconto corrisponda grosso modo a quelle effettive fa pensare che al momento in cui Loria stende questo indice tutti i racconti fossero scritti e che dunque il documento sia databile al marzo del 1928. Il solo racconto che cambia posizione nella disposizione finale è *I segnali*, destinato inizialmente ad aprire la raccolta. Non sarebbe mutato il carattere circolare della raccolta, aperta e chiusa da racconti all'insegna del picaresco e dell'avventuroso – nonostante la staticità dell'azione, *I segnali* tratta infatti pur sempre di briganti in fuga. Dopo un nucleo iniziale

---

1929, pp. 77-78; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 176. A riprova che l'accoglienza favorevole ai racconti di Loria precede l'uscita del volume si può citare il bilancio dell'annata letteraria di Pavolini sul numero del 1 gennaio 1928 de «Il resto del Carlino» in cui Loria figura tra le promesse con parole di elogio. Nell'Archivio Pavolini della Fondazione Primo Conti di Fiesole è conservata una lettera del 7 gennaio 1928 in cui Loria, a cui l'articolo è stato segnalato da Montale e fornito da Bonaventura Tecchi, esprime all'autore la sua gratitudine.

<sup>49</sup> Più precisamente lo schema si trova accanto all'abbozzo preparatorio di un racconto intitolato *L'alchimista in amore*, lo stesso racconto di cui troviamo stesure incomplete con il titolo *Il negromante innamorato* in AL II 65. La carta su cui lo schema si trova ha come *incipit* “vecchi quei muli...”. Lo schema è inedito.

all'insegna delle imprese del giovane brigante Squitti, e dopo *La lezione d'anatomia*, la raccolta avrebbe quindi accolto un nucleo di ben quattro racconti, in diretta successione, tutti improntati al tema dell'ossessione e della follia: *L'appuntamento, Il registro, Il tesoro e Arriva l'Imperatore*. Si può dunque azzardare l'ipotesi che Loria abbia deciso di spostare *I segnali* anche per un'esigenza di *variatio*, per evitare cioè che i rimandi interni non scadessero in un effetto di ripetitività e monotonia.

L'abbozzo di indice presenta ovviamente un altro motivo di interesse nell'ipotesi di un'inserzione di *S'è perduto un bimbo*, in seguito mai pubblicato dallo scrittore. Che Loria ponga il racconto dopo il conteggio della somma delle pagine fa supporre che Loria lo sentisse come estraneo alla raccolta e non fosse sicuro di potervelo inserire. Certo, nel testo dell'ottobre la città labirintica, divisa tra quartieri ricchi e quartieri poveri, le case allineate sul fiume e i barconi neri, la corsa affannosa per «strade sempre più torte, più nere, più deserte»<sup>50</sup> ricordano dappresso *La tromba*. Manca però in *S'è perduto un bimbo* quella che è forse la costante principale della raccolta, violata solo parzialmente da *Il cieco e la Bellona*, ovvero il costruirsi della vicenda attorno alle passioni, le ossessioni, i dubbi morali o i drammi intimi di un protagonista principale. Nel racconto che Loria esclude dalla raccolta non esiste infatti un vero protagonista; o meglio, seguendo con il suo racconto il gruppo di ragazzini alla ricerca del bimbo disperso il narratore registra sensazioni, atmosfere, impressioni e scene di vita facendo della città e del suo paesaggio il vero protagonista della vicenda. In assenza di un protagonista, nel testo viene esasperata, potremmo dire, la qualità pittorica delle descrizioni loriane e l'importanza che l'ambiente esterno assume comunque quasi ovunque.

Possiamo allora notare come i protagonisti delle vicende, assieme agli ambienti e alle atmosfere in cui essi si trovano ad agire e da cui prendono risalto, costituiscano il principale elemento di continuità del volume. Lo ha segnalato tempestivamente Raffaello Franchi, che – ritenendo che attraverso il picaresco

---

<sup>50</sup> Cfr. A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., p. 313.

Loria abbia trovato un modo originale e profondo di essere autobiografico – individua «il principale motivo umano che vena tutta la raccolta [...] nel tipo costante di un personaggio, costante per quanto possa assumere, nelle diverse favole, nomi diversi»: «È il tipo del dolce, del fervido, e valoroso umiliato, si chiami esso Squitti nella *Tromba* o nei *Segnali* [...]; o si chiami Filippo nel *Registro* [...]; o Martino nel *Tesoro* [...]». La sola obbiezione che Franchi ritiene di dover fare a Loria è quella di «esser giunto all'espressione di un tipo piuttosto che di una folla»<sup>51</sup>.

In modo più o meno insistito, e con valutazioni estetiche diverse, tutti i recensori hanno sottolineato (spesso attraverso un'eloquente *enumeratio*) le caratteristiche comuni ai personaggi dei diversi racconti e il ripetersi di atmosfere e ambientazioni che con i primi intrattengono relazioni simbiotiche. Bruno Fallaci, ad esempio, parlò di un «generico clima di stile» in cui Loria ambienta la novella picaresca con i suoi personaggi: «i vagabondi, i briganti, gli scrocconi, i comici randagi, in figurazioni tipiche e per qualche lato equivalenti alle maschere». <sup>52</sup> Perfino «le campagne, i monti, le strade, i borghi egli li considera in aspetti che dipendono da una messinscena generica la quale ha i suoi gloriosi modelli nel *Lazarillo*, nel *Buscón*, nelle *Novelas ejemplares*, e giù giù fino al *Gil Blas*». <sup>53</sup> Il «goyesco» di cui scrive Fallaci viene sottolineato anche da Solmi, che nei comuni riferimenti pittorici lega personaggi e ambienti: «Nelle [...] novelle [...] si muovono personaggi che sembrano scappati fuori da qualche stampa di Goya o di Daumier, spioni, arrotini, briganti, zingari e prostitute, sopra lo sfondo affocato e vago di una specie di Italia o Spagna ottocentesca, in ambienti da Suburra o da Corte dei Miracoli». <sup>54</sup> Dal canto suo Montale invitava il lettore a porre attenzione «al mondo dei [...] racconti, ai tipici personaggi del Loria: *desperados*, ruffiani, avanzi di galera, frati sfrattati, spie, prostitute, cavallari, monatti», per poi sostenere che talvolta, più che i personaggi e le vicende dei racconti, rimangono

---

<sup>51</sup> Cfr. R. Franchi, *Il cieco e la Bellona*, cit., pp. 163-164.

<sup>52</sup> Cfr. B. Fallaci, *op. cit.*, p. 158.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Cfr. S. Solmi, *op. cit.*, p. 169.

impressi nella memoria «una particolare atmosfera, il pregio singolare della *trovata* e il tormentoso acume di alcune descrizioni». <sup>55</sup> La sottolineatura della tipicità da maschera dei personaggi e i rimandi a opere letterarie e pittoriche (si aggiungano Felice Carena e Magnasco, evocati rispettivamente da Raffaello Franchi e Marcel Brion) sembrano insinuare in queste recensioni il sospetto, seppur senza giudizio di valore, di una voluta artisticità o «infiltrazione letteraria», <sup>56</sup> come ebbe poi a dire Cecchi, nei racconti.

Più critico è invece l'atteggiamento di Fernando Palazzi che vede un difetto nella scelta di personaggi «tutti distanti dalla normalità della vita, tutti un po' troppo eccezionali»: «Loria sceglie i suoi eroi nelle corti di miracoli di tutti i paesi del mondo; e hanno tutti una gobba morale o una stortura fisica che li contraddistingue. Questo finisce per diventare un vezzo, una leziosità, che equivale nell'arte allo stesso vezzo e alla stessa leziosità del prendere a eroi persona squisitamente delicate o stranamente perfette». <sup>57</sup> Con uguale giudizio Enrico Emanuelli, pur apprezzando il modo in cui fin «dalle prime pagine, senza tanti indugi, Loria subito ci ambienta co' suoi personaggi: banditi che fuggono, monatti, novizi, storpi, pazzi, preti spretati, sterratori, assassini, cantanti da strappazzo; una sequela insomma di rifiuti umani», non nasconde le proprie perplessità: «non ci pare che quel sempre ritornare su personaggi eguali, o meglio spiritualmente affini, sia un bel gioco sino in fondo. È troppo volutamente artistico, in contrapposto al senso umano, quel bearsi di aver trovato il filone». <sup>58</sup>

Assai diverso è lo sguardo di Marcel Brion, che recensisce il volume sulle pagine di «Les Nouvelles Littéraires». Il critico francese insiste sul carattere fantastico delle novelle, un «fantastique périphérique» che ha il suo fondamento nell'interazione tra personaggi e ambiente circostante: «Ses personnages, brigands, mendiants, acquièrent du clairobscur où ils s'agitent, un caractère féérique, presque surnaturel. Il suffit, souvent, d'une modification d'éclairage, pour

---

<sup>55</sup> Cfr. E. Montale, *Il cieco e la Bellona*, cit., p. 165.

<sup>56</sup> Cfr. E. Cecchi, *Il Cieco e la Bellona*, in «Pégaso», I, 1, gennaio 1929; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 175.

<sup>57</sup> Cfr. F. Palazzi, *op. cit.*, p. 168.

<sup>58</sup> Cfr. E. Emanuelli, *op. cit.*, pp. 173-174.

que des individus ordinaires, des passions communes, prennent tout à coup un aspect étrange. L'art d'Arturo Loria consiste essentiellement dans la disposition des lumières qui grandissent ou déforment ses personnages, et projettent sur un mur blanc leurs ombres gesticulantes, tragiques ou grotesques». <sup>59</sup>

Loria, abbiamo visto, inizia a lavorare al personaggio del picaro, del diseredato e marginalizzato a partire dal 1923; la prima raccolta di racconti è dunque il compimento di un lungo percorso di apprendistato. Nel momento stesso in cui però quel percorso approda a un risultato concreto, è venuto il momento per lo scrittore di tentare nuove vie. Del resto già rispondendo a una lettera di Italo Svevo, che evidentemente aveva mosso anche lui dei rilievi circa i personaggi di *Il cieco e la Bellona*, il 22 maggio 1928 Loria scriveva:

Carissimo Maestro,  
sono molto contento e molto fiero della Sua lettera. Riconosco, battendomi il petto, la verità del Suo giudizio, specie là dove mi addita la necessità di uscire dal mio "mondo di guitti"; ma sento che devo arrivarci per gradi, per non correre il rischio di sostituire a un mondo un poco di maniera, uno ancora più falso. <sup>60</sup>

Loria è sincero: nel corso dei venti mesi che separano la pubblicazione di *Il cieco e la Bellona* da *Fannias Ventosca* lo scrittore, come vedremo tra breve, abbandonerà progressivamente il suo "mondo di guitti".

---

<sup>59</sup> Cfr. M. Brion, *Arturo Loria*, in «Les Nouvelles Littéraires», 14 luglio 1928, p. 8; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 172.

<sup>60</sup> Cfr. *Lettere a Svevo – Diario di Elio Schmitz*, a cura di B. Maier, Dall'Oglio, Milano 1973, pp. 177-178; poi in *Arturo Loria, mostra di documenti*, cit., p. 41.

## 2.2 *Fannias Ventosca*

Con *Il cieco e la Bellona* Loria riscuote nel complesso il consenso della critica, che, al di là di parziali obiezioni, concorda nel prevedere per lui un grande avvenire e lo considera già di «sopra del limbo, pur onorevole, delle promesse»<sup>1</sup>. Nella «caldaia della lettura»<sup>2</sup> Loria ha finalmente un nome e le sue collaborazioni non sono più limitate alla rivista dell'amico Alberto Carocci. A questi il 10 luglio 1928, dalla villeggiatura estiva a Forte dei Marmi, Loria scrive infatti:

In questi primi giorni ho lavorato ma non abbastanza per accontentare Ferrieri che mi ha chiesto per espresso un racconto, dandomi otto giorni di tempo. Se io il racconto l'avevo pronto ero disposto anche a regalargli gli otto giorni, ma dato il modo di lavorare gliene ho chiesti 15. Nessuna risposta. Deve essere arrabbiato e indignato di tanta pretesa.

“E chi se ne frega”<sup>3</sup>

Il 12 e il 18 luglio torna sull'argomento e aggiunge la promessa di un racconto per «Solaria»:

Per “Solaria” non posso mandarti nulla: l'espresso che mi hai rinviato era di Ferrieri che mi chiedeva uno scritto entro otto giorni, diventati 15 a mia richiesta, e sono quindi affannato a terminare “Gli Evasi” per il 21 di luglio. Dopo mi metterò sotto a finire “il Cortigiano” per “Solaria”.<sup>4</sup>

Lavoro terribilmente per finire in tempo “Gli Evasi” che imprudentemente ho impegnato con Ferrieri alla scadenza fissa del 22 di luglio. Del resto tu sai, che solo l'imminenza della pubblicazione mi forza a terminare un lavoro anziché impostarne uno nuovo.

[...] Finito «Gli Evasi», mi metterò a lavorare al «Cortigiano» per «Solaria» di sett.-ottobre o di qual altro numero tu vorrai.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. E. Montale, *Il cieco e la Bellona*, cit., p. 167. Ecco altri giudizi: «è fuor di dubbio che la sua prima esperienza, e la sua coraggiosa sortita d'oggi, avranno nell'opera sua di domani un peso che pochi possono vantarsi d'aver capitalizzato, nell'atto di uscire, infanti, incontro alla luce del sole» (R. Franchi, *Il cieco e la Bellona*, cit., p. 164); «ritengo che il Loria, tra i giovani, è forse quello che dobbiamo più attentamente osservare; perché potrebbe un giorno o l'altro farci molte piacevoli sorprese» (F. Palazzi, *op. cit.*, p. 168; Marcel Brion scrive di sentirsi autorizzato «à voir dans l'auteur de ces contes un écrivain de talent et d'avenir» (M. Brion, *op. cit.*, p. 173); pur riconoscendosi ingiusto nei confronti di Pirandello, Emanuelli ritiene che «quella che dà il titolo al libro [...] è la più bella novella degli ultimi venticinque anni» (E. Emanuelli, *op. cit.*, p. 174).

<sup>2</sup> Cfr. AL I 239.85, lettera a Nerina del 16 marzo 1926; ora in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 77.

<sup>3</sup> Cfr. *Lettere a Solaria*, cit. p. 81. La corrispondenza Loria-Carocci, edita solo parzialmente, è conservata nel Fondo Alberto Carocci (che citerò d'ora in poi con la sigla FC) presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole. Trentotto lettere di Carocci a Loria (AL I 85.1-38), cui però non farò cenno, si trovano invece nel Fondo Loria.

<sup>4</sup> La lettera, del 12 luglio 1928, è inedita (FC).

<sup>5</sup> Cfr. *Lettere a Solaria*, cit., pp. 82-83.

Nonostante la dilazione, la scadenza non viene però rispettata, come Loria scrive il 23 luglio, sempre a Carocci: «Sono ancora a lavorar dodici ore al giorno, perché il termine è scaduto ieri, e io sono sempre in alto mare».<sup>6</sup> Ad ogni modo, il 25 luglio *Gli evasi* compare su «Il Convegno», rivista diretta, appunto, da Enzo Ferrieri.<sup>7</sup> Si tratta della storia di Orlando, un giovane prigioniero che, con l'aiuto del più anziano Zambrino, celebre per le sue precedenti evasioni, riesce nottetempo a fuggire dalla nave che trasferisce i carcerati al penitenziario dell'isola. I due sono costretti a portare con sé altri compagni (cinque nella versione in rivista, sette in quella in volume), che ben presto si riconsegnano però volontariamente ai guardiani, scesi a terra per cercarli. La notte seguente Zambrino e Orlando tentano di allontanarsi in barca dal luogo delle ricerche; alla luce, a loro nemica, della luna, vedono il vascello da cui erano fuggiti levare l'ancora. Remano allora disperatamente, fino a sfinirsi, consapevoli che per loro non c'è più alcuna speranza.

Il racconto che Loria promette a Carocci per «Solaria», *Il cortigiano*, non sarà invece mai pubblicato. Nella cartella AL II 69 dell'Archivio Loria è tuttavia conservata una prima stesura incompleta del 25 aprile 1928.<sup>8</sup> Per la prima volta – non mi pare che questo sia stato ancora notato – vi compare il nome che sarà poi dell'estensore fittizio del romanzo *Le memorie inutili*: Tittamanti, anche se in *Il cortigiano* il nome di battesimo è Baldassare e non Alfredo.<sup>9</sup> La vicenda non riguarda pitocchi o mendicanti, ma la corte reale, i cui personaggi e i cui intrighi danno al racconto uno spiccato accento fiabesco, che ricorda per certi versi *Re Bibulo*.

---

<sup>6</sup> Lettera inedita (FC).

<sup>7</sup> Cfr. A. Loria, *Gli evasi*, in «Il Convegno», IX, 7, 25 luglio 1928, pp. 329-345.

<sup>8</sup> Dati d'archivio: AL II 69, [18] p. su 9 c.

<sup>9</sup> *Le memorie inutili*, di cui ho già detto, avrebbero dovuto essere completate con il *Diario senile*, frammenti di diario in cui Alfredo Tittamanti, anziano, registra e commenta le proprie vicende quotidiane. In realtà, il primo dei tre frammenti pubblicati uscì prima de *Le memorie inutili* e il diarista fittizio veniva indicato con il nome che nel romanzo appartiene al padre adottivo di Alfredo, ovvero Antonio: *Dal «Diario senile» di Antonio Tittamanti*, in «Letteratura», II, 4 ottobre 1938, pp. 47-52. Gli altri due frammenti pubblicati del *Diario senile* sono: *La musa (Dal «Diario senile» di Alfredo Tittamanti)*, in «Il Ponte», I, 7, ottobre 1945, pp. 612-619, poi confluito nella raccolta postuma *Il compagno dormiente*, cit., pp. 143-157; *Dal Diario senile di A. Tittamanti*, in «Il Mondo europeo», III, 36-38, 1 marzo 1947, p. 15.

Nell'antologia *Scrittori contemporanei* (1929) curata da Mario Gromo<sup>10</sup> viene invece pubblicato, seppure solo parzialmente, *Lo spettacolo*, un racconto cui Loria comincia a lavorare nel maggio 1928<sup>11</sup> e sul quale torna dapprima a settembre e poi a novembre con l'intenzione, come risulta da una lettera a Leo Ferrero del primo novembre 1928, di pubblicarlo sulla rivista mensile che Ugo Ojetti avrebbe iniziato a fare uscire dal gennaio dell'anno successivo col nome di «Pégaso»:

Io ho finito proprio oggi una difficilissima novella "Lo Spettacolo", che ho intenzione di dare alla nuova rivista di Ojetti. Ho messo insieme tante disparate cose nell'atmosfera di un palcoscenico d'opera, che non so neanche io cosa pensarne. Fra qualche giorno, trovata un po' di prospettiva critica, ci rimetterò le mani a risolvere quello che ora può sembrarmi risolto e non lo è.<sup>12</sup>

In effetti, come testimoniano le date apposte sui manoscritti, nei giorni successivi Loria torna a lavorare al racconto e il 18 novembre scrive all'amico Leo:

In questi giorni ho finito "Lo Spettacolo" un racconto che ho dato a Ojetti e Pancrazi per "Pégaso".

Non so se a loro piacerà; in ogni modo entrerà nella composizione del volume per i Ribet.<sup>13</sup>

Anche su una carta manoscritta Loria indica «Da: "Lo spettacolo | *Fannias Ventosca* | F.lli Ribet Editori».<sup>14</sup> Il testo però non comparirà mai su «Pégaso», né verrà incluso in *Fannias Ventosca*.

Nelle lettere a Leo Ferrero sopra citate, Loria scrive anche «di "avere più che mai l'intenzione di venire a Parigi" (1 novembre 1928), ma di volere prima "finire o condurre a buon punto *Fannias Ventosca*" (18 novembre 1928)».<sup>15</sup> La pubblicazione parziale delle due lettere da parte di Cancellieri è un elemento impor-

<sup>10</sup> Ricordo per intero i riferimenti bibliografici già indicati: *Scrittori contemporanei*, a cura di M. Gromo, F.lli Ribet, Torino 1929, pp. 93-96; poi integralmente in A. Loria, *Il compagno dormiente*, op. cit., pp. 57-83.

<sup>11</sup> Le date che compaiono nelle due cartelle relative al racconto, AL II 70 e AL II 73, sono le seguenti: 22 maggio 1928, 26 settembre 1928, 4 novembre 1928, 10 novembre 1928.

<sup>12</sup> Il passaggio citato è inedito. Altri frammenti sono stati pubblicati da Davide Cancellieri in *Loria e il genere-romanzo*, cit., p. 288 e *La maschera oscura. Loria e la storia di Polia Chentoff*, in AA.VV., *I mondi di Loria*, cit., p. 75.

<sup>13</sup> La lettera è inedita, fatta eccezione per un frammento pubblicato in D. Cancellieri, *La maschera oscura. Loria e la storia di Polia Chentoff*, cit., p. 75.

<sup>14</sup> Cfr. AL II 73, l'indicazione è posta al margine superiore del recto della prima carta di un foglio protocollo.

<sup>15</sup> D. Cancellieri, *La maschera oscura. Loria e la storia di Polia Chentoff*, cit., p. 75.

tante per la ricostruzione della cronologia relativa a quest'ultimo racconto, in quanto le date che compaiono sui manoscritti di *Fannias Ventosca* avrebbero invece indotto a farne risalire l'ideazione al settembre dell'anno successivo.<sup>16</sup> In realtà, un'altra lettera del 17 settembre 1928, questa volta a Giacomo Debenedetti, rivela non solo che a quella data Loria lavorava già al racconto, ma suggerisce anche che pensasse a *Fannias Ventosca* come titolo per il volume da pubblicare presso la casa editrice torinese dei F.lli Ribet: «Col tempo e con molto sangue freddo spero di guarirmi e di condurre a termine "Fannias Ventosca" per i Ribet».<sup>17</sup> Il titolo, dunque, non è «nominato per la prima volta» nella lettera a Ferrero,<sup>18</sup> e – poiché Loria aveva da tempo concordato con la casa torinese la pubblicazione di un volume di racconti – viene da pensare che con l'espressione «"Fannias Ventosca" per i Ribet» egli indicasse il libro di racconti e non un singolo racconto, o addirittura un romanzo. Dico questo perché la lettera a Debenedetti sopra citata mi pare diminuire le probabilità dell'ipotesi formulata da Cancellieri, il quale si è chiesto se non si possa identificare nel racconto *Fannias Ventosca* il romanzo cui Loria allude a partire dalla lettera a Ferrero del 1 novembre 1928: «Non ho ancora un progetto chiaro, ma prevedo che se vengo a Parigi comincio a stendere un romanzo».<sup>19</sup> Il *Fannias Ventosca* che nella lettera del 18 novembre 1928 Loria dice di volere «finire o condurre a buon punto» sembra essere dunque già immaginato a settembre come un racconto facente parte di una più ampia raccolta di uguale titolo. Vero è che, come ha supposto Cancellieri, non si può escludere che Loria abbia inizialmente immaginato *Fan-*

---

<sup>16</sup> Le carte relative a *Fannias Ventosca* sono conservate nella cartella AL II 78, [170] p. su 98 + copia ds., 54 c. Nella cartella sono presenti alcuni schemi preparatori e varie stesure del racconto. Le date che compaiono sui manoscritti sono: "Firenze, 29 settembre-2 dicembre 1929" e "Firenze, 29 settembre 1929". La versione dattiloscritta è incompleta e datata "Firenze, 29 settembre, 2 dicembre 1929". Una versione manoscritta completa del racconto, [56] p. su 29 c., datata "Firenze, 29 settembre 1929" e dedicata "Agli amici Nella e Giorgio Piccardi" è conservata nel Fondo Piccardi presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze.

<sup>17</sup> La lettera è inedita ed è conservata nel Fascicolo Loria del Fondo Debenedetti (FD) presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Loria e Debenedetti si erano conosciuti ai tempi della Lega Latina della Gioventù tra il 1917 e il 1919, cfr. P. Frandini, *Il teatro della memoria. Giacomo Debenedetti dalle opere e i documenti*, Manni, Lecce 2001, p. 84, n. 29 e p. 307. Nel segnalare una lettera nel Fondo Debenedetti in cui Loria ricorda l'incontro la studiosa data la lettera all'8 maggio 1929, si tratta però di una svista: la vera data è infatti del 22 maggio 1929.

<sup>18</sup> Cfr. D. Cancellieri, *Loria e il genere-romanzo*, cit., p. 289.

<sup>19</sup> Ivi, p. 288.

*nias Ventosca* come un singolo racconto, e che poi «avrebbe forse cercato di ampliare, di trasformare in romanzo, e che infine avrebbe inserito a conclusione della sua seconda raccolta». <sup>20</sup> Di fatto però, per quanto detto, sembra che per Loria il testo fosse destinato fin dall'inizio a far parte del volume per i Ribet.

Del racconto e della sua collocazione nella raccolta lo scrittore torna a parlare a Leo Ferrero in una lettera del 2 marzo 1929, in cui annuncia il suo arrivo a Parigi per la fine del mese:

Sono arenato con *Fannias Ventosca*, racconto di grandi proporzioni. Conto di fare un libro di racconti brevi con quello come gran finale. Sto facendo così i miei approcci verso il romanzo. Conto di venire a Parigi per la fine di questo mese. <sup>21</sup>

Loria è alla ricerca della strada che lo conduca alla realizzazione di un romanzo, spinto anche dalle sollecitazioni che gli giungono dall'intensificarsi, a partire dal 1929, dello sforzo da parte del pur eterogeneo gruppo dei solariani di riproporre con forza la questione della narrazione romanzesca sui modelli delle grandi opere europee. <sup>22</sup>

Tornato in Italia da Parigi, dove soggiorna tra la metà di aprile e la fine di giugno del 1929, in una lettera a Carocci del 3 settembre 1929 Loria parla nuovamente di un romanzo:

Ho finalmente notizie di Pégaso da parte di Pancrazi il quale mi scrive che il mio racconto <sup>23</sup> uscirà in due puntate (ottobre-novembre) al posto del romanzo. Tutto ciò è ridicolo e mi diverte molto. <sup>24</sup>

L'ipotesi più credibile – scrive Cancellieri – è che Loria, parlando di un romanzo, si riferisca proprio a *Fannias Ventosca*, ancora inedito, e già descritto (nella lettera del 2 marzo 1929) come il testo «più ampio della raccolta e di imminente uscita». <sup>25</sup> In effetti, è possibile che Loria progettasse di pubblicare *Fannias Ventosca* su «Pégaso» e che si riferisse ad esso con il termine “romanzo”;

---

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> Ivi, p. 289.

<sup>22</sup> Cfr. G. Langella, *Il secolo delle riviste*, cit., p. 332.

<sup>23</sup> E cioè *Racconto d'inverno*.

<sup>24</sup> Cfr. *Lettere a Solaria*, cit., p. 155. La lettera è conservata nel FC.

<sup>25</sup> Cfr. D. Cancellieri, *Loria e il genere-romanzo*, cit., p. 291.

condivisibile è anche l'osservazione dello studioso che forse, se di romanzo si trattava, la trattativa con «Pégaso» dovrebbe essersi svolta dopo l'invio di un manoscritto. È però impossibile dimostrare, in assenza di prove documentarie, che Loria abbia inviato alla rivista un romanzo, o il progetto per un romanzo, intitolato *Fannias Ventosca*, cui dopo il rifiuto avrebbe lavorato, secondo quanto attestano le date dei manoscritti, in vista di un'inserzione nel volume di racconti. Allo stato attuale delle conoscenze, l'ipotesi che Loria abbia inizialmente concepito *Fannias Ventosca* come romanzo, e non semplicemente come racconto lungo, per quanto suggestiva, non mi pare sia verificabile. Anzi, tutte le testimonianze che abbiamo spingono piuttosto a credere il contrario, ovvero che almeno dal settembre 1928 Loria considerasse *Fannias Ventosca* il racconto eponimo della futura raccolta.

Abbia o meno Loria valutato l'ipotesi di fare di *Fannias Ventosca* un romanzo, il racconto costituisce senz'altro un passo in avanti che lo scrittore compie in direzione di un nuovo tipo di prosa, in cui gli elementi più "pittoreschi" e melodrammatici retrocedono, lasciando spazio a una maggiore attenzione nei confronti della dimensione interiore e del dato memoriale. Inoltre, Loria torna sì al mondo «cerrenatesco e fieraiuolo»<sup>26</sup> che gli è caro, ma questa volta il protagonista della vicenda è un "borghese", trovatosi per amore a condurre una vita nomade che gli è estranea. Innamoratosi della bella indovina Fannias Ventosca e conquistato il suo amore, Callimaco ha infatti abbandonato il cardinale cui faceva da segretario per vivere con gli zingari ed esibire durante le fiere il suo sguardo magnetizzatore, capace di soggiogare gli uomini. Col tempo Callimaco si sente sempre più inadeguato e stanco di una vita d'inganni, mentre Fannias, che ha sempre mal sopportato la sua cupezza e la diversità, comprende di essere stata soggiogata e di vivere prigioniera degli occhi del compagno. Così, durante una festa l'indovina si lega a uno zingaro, provocando la reazione di Callimaco. Il

---

<sup>26</sup> Cfr. E. Montale, *Fannias Ventosca*, in «Pégaso», II, 7, luglio 1930, pp. 12-125; poi in *Il secondo mestiere*, cit., tomo I, pp. 416-419; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 189.

giorno seguente, mentre la carovana degli zingari muove verso un'altra città, avviene la separazione.

Vorrei ora aprire una parentesi, di nuovo in riferimento a un saggio di Davide Cancellieri, studioso più volte citato per l'importanza e l'accuratezza dei suoi interventi. Nello scritto già citato del 2004, lo studioso argomenta, anche soffermandosi sulle modifiche che il racconto subisce nelle diverse stesure, che «*Fannias Ventosca* documenta [...] un cambiamento nella poetica dell'autore». <sup>27</sup> A questo cambiamento avrebbe contribuito il *milieu* artistico parigino, le cui frequentazioni da parte di Loria Cancellieri ha saputo meglio illuminare individuando l'identità di Polia, dedicataria della seconda e della terza raccolta di racconti, fino a quel momento ritenuta una pittrice polacca. Si tratta invece di Polia Chentoff, artista russa attiva a Parigi e Londra a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, cui Loria fu legato fino alla metà del giugno 1930. Lo studioso, anche sulla scorta di un'intuizione della Celli Olivagnoli, suggerisce quindi che il motivo della rivalità amorosa, dell'antagonismo erotico – che sarà centrale anche nella raccolta successiva e in *Le memorie inutili* – compaia qui «per la prima volta con grande evidenza» e che «trovi un preciso riscontro nella situazione biografica dello scrittore carpigiano a Parigi». <sup>28</sup> La Celli Olivagnoli aveva infatti notato come i nomi dei personaggi alludano a Filippo Buonaccorsi, che nell'accademia di Pomponio Leto aveva assunto il nome di "Callimaco Esperiente", e a Fannia Swentocka. Quest'ultima, conosciuta dall'umanista durante il suo esilio in Polonia, fu oggetto di un amore contrastato e dedicataria del componimento latino *Ad Fanniam Swentocham carmen*. La Celli Olivagnoli non aveva dubbi sul fondo autobiografico di *Fannias Ventosca*, che riteneva scritto a Parigi e pensato per Polia, da lei ancora creduta, come detto, di nazionalità polacca. <sup>29</sup> Cancellieri, attraverso le lettere, individua invece il novembre 1928 come il periodo in cui la vicenda era stata concepita. Nonostante ciò, lo studioso concorda, come detto, sul fatto che il motivo della rivalità amorosa in *Fannias Ventosca*

---

<sup>27</sup> Cfr. D. Cancellieri, *La maschera oscura. Loria e la storia di Polia Chentoff*, cit., p. 69.

<sup>28</sup> Ivi, p. 71.

<sup>29</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 91.

trovi riscontro nell'amore parigino dello scrittore con Polia, sostenendo che, «anche se non sono chiari luogo e data del primo incontro con Polia e non si può del tutto escludere che esso sia avvenuto a Firenze o altrove, nel novembre 1928 la stesura della novella *Fannias Ventosca*, a lei dedicata, risulta già avviata».<sup>30</sup> Il fatto che la stesura della novella risalga in realtà almeno alla metà del settembre non cambia di molto i termini della questione. Il ragionamento di Cancellieri non mi pare però, limitatamente a questo aspetto, del tutto convincente. Anzitutto perché ad essere dedicato a Polia è il volume pubblicato a fine 1929 e non il racconto, sui manoscritti del quale non c'è traccia di una dedica a lei; la sola dedica, anzi, sulla versione del 29 settembre 1929 conservata nel fondo Piccardi, è «Ai cari amici Nella e Giorgio Piccardi».<sup>31</sup> In secondo luogo perché, come ho ampiamente mostrato avvalendomi anche degli studi della Celli Olivagnoli, il motivo della rivalità amorosa è presente in maniera quasi ossessiva nella produzione loriaiana fin dai primissimi scritti inediti e compare con forza anche nella prima raccolta, in racconti quali *La tromba* e soprattutto *Il registro*, la cui materia in una lettera a Debenedetti del 20 aprile 1928 Loria definisce come «quasi troppo biografica», riferendosi probabilmente all'amore contrastato per Nerina che aveva occupato tanta parte della sua giovinezza.<sup>32</sup>

L'ispirazione del racconto – quali che ne siano gli eventuali sottintesi autobiografici – sembra inoltre essere tutta letteraria. Non solo infatti vi troviamo una scoperta allusione alla favola di Amore e Psiche, narrata in *L'asino d'oro* di Apuleio,<sup>33</sup> ma l'intera vicenda è modellata sul poema *Gli zingari* (1824) di Aleksandr Puškin.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Cfr. D. Cancellieri, *La maschera oscura. Loria e la storia di Polia Chentoff*, cit., p. 75. Stefano Carrai, nella stessa miscellanea in cui compare il saggio citato di Cancellieri sostiene che Loria avrebbe conosciuto Polia «a Parigi nel 1928», senza tuttavia fornire dati documentari a sostegno dell'affermazione, cfr. S. Carrai, *Un titolo di Loria: «Fannias Ventosca»*, in AA.VV., *I mondi di Loria*, cit., p. 80.

<sup>31</sup> Si veda la nota 54 del presente capitolo.

<sup>32</sup> Lettera inedita (FD).

<sup>33</sup> Come noto, Psiche viene abbandonata da Amore quando questi scopre di essere tradito dalla ragazza che una notte viene sorpresa ad ammirare il dio alla luce di una lanterna, contravvenendo a un divieto. A risvegliare improvvisamente il dio è una goccia d'olio infocata caduta dalla lanterna sul suo omero. L'indovina Fannias, ritenendosi prigioniera dello sguardo di Callimaco, vuole scoprire il segreto dei suoi occhi. Perciò una notte attende che il compagno si addormenti per scrutarlo al lume di una candela: «La candela gocciò infocata su un braccio nudo, steso fuor dalla coperta. | Callimaco si riscosse e balzò su con l'angoscia del brusco risveglio» (FV, p. 223). Il testo latino è ripreso quasi alla

Torniamo dunque alla cronologia dei racconti che confluiranno nella raccolta *Fannias Ventosca*, o comunque alle prose cui Loria lavora prima della sua pubblicazione. Sui numeri di ottobre e novembre di «Pégaso», come lo scrittore annuncia a Carocci nella lettera citata del 3 settembre 1929, compare, come sappiamo, *Racconto d'inverno*, la cui prima ideazione, abbiamo detto, risale al febbraio 1924. Al contrario di quanto ci si aspetterebbe e di quanto di solitamente accade, le carte non registrano alcuna revisione nei mesi che precedono la pubblicazione in rivista del racconto. L'ultima stesura che ci è pervenuta risale infatti alla fine del 1928 ("Firenze, 14 ottobre – 25 dicembre 1928") e presenta già, nella sostanza, il testo comparso su rivista. Pur avendo a disposizione un racconto bello e completo, per il numero di «Solaria» del gennaio 1929 Loria lavora ad un altro testo: *Il falco*, steso, come *Gli evasi*, nel giro di due settimane, tra il 15 e il 31 gennaio 1929.<sup>35</sup> Nella lettera del 2 marzo 1929 a Leo Ferrero, Loria risponde in questo modo a quelle che si intuiscono essere delle parole di apprezzamento dell'amico:

Ti confesso che quando ho finito di scrivere il "Falco" pensavo che non dovesse piacere a nessuno o solo a pochissimi amici capaci d'avvertire l'importanza per me di una svolta così insolita; e tu eri fra quelli. Stamane ho avuto leggendoti il grande piacere di veder avverata la mia previsione.<sup>36</sup>

---

lettera: evomuit de summa luminis sui stillam ferventis olei super umerum dei dexterum. [...] Sic inustus exsiluit deus [...]», cfr. Apuleio, *Metamorphoses*, 5, 23. Del resto, alla fine dell'episodio di *Fannias Ventosca*, il rimando intertestuale viene ulteriormente rafforzato: «Quando Fannias si trovò sola nel letto e in un tepore non suo che svaniva a poco a poco ebbe il senso d'averne scacciato un dio, e pianse amaramente» (FV, p. 224).

<sup>34</sup> La trama essenziale dei due racconti è infatti, tranne che per il finale, identica. Per amore di una zingara un estraneo si unisce, col beneplacito del vecchio capo della carovana, alla comunità gitana. Non avvezzo alla vita nomade l'estraneo si sente però invadere da una vaga tristezza e col tempo sente incrinarsi l'amore della compagna per lui. La bella zingara si sente infatti oppressa e rivuole la propria libertà. La vicenda precipita quando il protagonista maschile scopre la relazione tra la compagna e uno zingaro. Una notte, scoperta l'assenza di lei, si mette allora a cercare gli amanti tra le brume del campo e della campagna. A questo punto, nel poema russo, Aleko, giunto in un cimitero, uccide il rivale e l'amata Zemfira, che trova abbracciati su una tomba. Nel racconto lorianò la sequenza dell'inseguimento ha invece tratti fortemente onirici, di fatto è solamente immaginata da Callimaco mentre tiene lo sguardo fisso «per dove Fannias e il rivale erano spariti» (FV, p. 233). Quando sente sulla spalla la mano del vecchio capo, Callimaco si riscuote e vede che Fannias e lo zingaro siedono poco lontano, mangiando e bevendo allegramente. Infine, in entrambi i racconti, il campo nomade si allontana lasciandosi indietro Callimaco/Aleko. Si potrebbe però notare come in *Fannias Ventosca* il finale di *Gli zingari* venga riproposto in una delle scene iniziali: un contadino si presta per divertimento ad essere ipnotizzato da Callimaco; quando questi induce in lui la visione della moglie avvinta all'amante, il contadino afferra il coltello che porta alla cintola e si prepara a colpire.

<sup>35</sup> Per le date si veda la nota 50 del presente capitolo.

<sup>36</sup> Inedito (FF).

Il racconto è effettivamente insolito, in quanto il protagonista della vicenda è un falco lasciato solo a trascorrere la notte nella bottega di un impagliatore. Liberatosi del cappuccio che lo rendeva cieco, il rapace si avventa sugli animali impagliati, mentre l'immobilità e l'assenza di vita nella stanza lo rendono sempre più attonito e inquieto. La breve lotta con un pipistrello penetrato nella stanza non fa che accrescere in lui l'estenuazione e il disgusto. Infine, poggiatosi su un trespolo, contempla affannato lo spettacolo di morte della bottega e, pur tentandolo, non riesce più a volare. Quando però apre le ali appare fiero e terribile simile a «uno di quei rapaci da emblema come s'ingegnano d'atteggiarli gli impagliatori».<sup>37</sup>

Non c'è vera vicenda nel racconto, ma un progressivo approfondirsi e precisarsi, attraverso la registrazione delle sensazioni e delle impressioni dell'animale, dell'atmosfera claustrofobica e mortuaria della bottega. Recensendo il volume nel giugno del 1930, Raffaello Franchi parlò di un «calligrafismo [...] condotto a estreme conseguenze», che avrebbe dovuto rivelare allo scrittore «una strada percorsa da non più ripercorrere».<sup>38</sup> Nella raccolta del 1932, *La scuola di ballo*, troveremo invece accentuate proprio «le caratteristiche di fissità e minuziosità descrittiva di cui Loria si avvale a volte quasi per congelare in una lenta atmosfera angosciante, o più semplicemente patetica, le situazioni dei suoi racconti».<sup>39</sup>

A fine marzo 1929, prima di partire per Parigi, Loria inizia la stesura di un racconto, *La porta aperta*, la cui stesura prosegue fino alla fine del 1929. La sola data sulle carte manoscritte è 28 marzo 1929, apposta al termine di un finale che successivamente verrà cambiato, probabilmente proprio quando lo scrittore

---

<sup>37</sup> Cfr. A. Loria, *Fannias Ventosca*, cit., p. 49. D'ora in poi indicherò tra parentesi tonde la pagina delle citazioni, riferendomi con la sigla FV al volume pubblicato presso i F.lli Buratti Editori (già F.lli Ribet).

<sup>38</sup> Cfr. R. Franchi, *Fannias Ventosca*, in «L'Italia letteraria», 22 giugno 1930, p. 8; poi in Id., *Biglietto per cinque*, cit.; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 187.

<sup>39</sup> Cfr. P. Luxardo Franchi, *op. cit.*, p. 239.

rivede il testo in vista di una pubblicazione su «Solaria». In una lettera a Carocci del 29 dicembre 1929 Loria scrive infatti:

Ti posso assicurare il mio racconto per il 5 gennaio. Oggi stesso mi metto a far la seconda edizione riveduta e corretta. In questi giorni ho lavorato a cose nuove ancora vaghe ed incerte. Vado evolvendomi: lo sento dal modo come la materia mi si presenta.

Però *La porta aperta* rimane un saggio narrativo del tipo che vedrai in *Fannias Ventosca*.<sup>40</sup>

Il 3 gennaio del 1930 Loria promette all'amico l'invio del racconto per il giorno successivo:

Io ti spedirò il racconto domani. Questi ultimi giorni di sollazzi e di visite mi hanno fatto perdere molto tempo. [...]

Adesso lavoro: appena finito il racconto per «Solaria» [*La porta aperta*] tornerò al mio romanzo di cui ho già un primo capitolo molto strano. Non so ancora cosa verrà fuori da un tema piuttosto difficile a sviluppare, tanto più che la materia mi si presenta senz'ordine e tremendamente urgente. [...]

Calcola per il mio racconto da 25 a 30 pagine. Certamente non più di trenta.<sup>41</sup>

Il racconto non viene però inviato a Carocci. In una lettera del 6 gennaio 1930 Loria comunica la sua mutata decisione:

Caro Alberto,

scusami per il ritardo e per il tradimento di mandarti 8 o 10 pagine invece di 25 o 30. Ma ci guadagni nel cambio. *La porta aperta* non è ancora ben lavorata e non mi fido di risolvere le cattive pagine sulle bozze. Ci vuol altro!

Questo racconto che potrebbe anche chiamarsi *Lo scampato* non è altro che il primo capitolo del mio romanzo, truccato perché si regga anche isolato.<sup>42</sup>

Il racconto comparirà sul numero di gennaio di «Solaria» con il titolo *L'inondazione* e non sarà poi raccolto in volume, né Loria proseguirà quel romanzo di cui il testo avrebbe dovuto costituire il primo capitolo.<sup>43</sup>

Tornando a *La porta aperta*, possiamo vedere come nella lettera del 29 dicembre Loria stesso lo accosti a *Fannias Ventosca*. In entrambi i testi il motivo

---

<sup>40</sup> Questo stralcio della lettera conservata nel FC è stato pubblicato in D. Cancellieri, *Loria e il genere-romanzo*, cit., p. 291.

<sup>41</sup> Cfr. *Lettere a Solaria*, cit., p. 194.

<sup>42</sup> Cfr. D. Cancellieri, *Loria e il genere-romanzo*, cit., p. 239.

<sup>43</sup> Cfr. A. Loria, *L'inondazione*, in «Solaria», V, I, 1930, pp. 1-8. In una lettera a Carocci dell'8 febbraio 1930 Loria scrive a proposito della pubblicazione del racconto: «Ho ricevuto "Solaria" e ho constatato con orrore che nessuna delle mie correzioni sulle bozze è stata trasportata nel testo della rivista. Me ne dolgo, perché ci sono due o tre periodi che sono incomprensibili e privi di qualsiasi sintassi», cfr. *Lettere a Solaria*, cit., p. 204.

della rivalità amorosa è centrale: l'avversario, secondo uno schema consolidato, è un uomo spigliato, ardito e fortunato, cui l'inetto di turno guarda con un misto di ammirazione e rancore. In questo caso gli avversari sono due amici, Stefano ed Antonio, che seguono per le strade di una città una ragazza. Quando questa si infila in un portone aperto Stefano la segue, mentre l'altro rimane ad attenderlo. Tempo dopo, avendo avuto l'indirizzo di una camiciaccia, Antonio scopre che nell'appartamento vive la ragazza che aveva seguito con l'amico; il caso vuole che i proprietari affittino una stanza nell'appartamento. Antonio non si lascia sfuggire l'occasione. Il suo corteggiamento si fa sempre più pressante e la sua gelosia sempre più acuta. Dopo un ennesimo rifiuto della ragazza, Antonio scopre con dolore che la ragazza è legata all'amico Stefano.

In alcuni passaggi questa ennesima storia di amore infelice e gelosia ricorda puntualmente vecchie prose quali *"Un campanile..."* oppure *"Oh sì, una volta anch'io"*, di cui, seppure in maniera più matura e misurata, riaffiorano qua e là i toni melodrammatici e patetici. Il racconto, nonostante la sua scarsa originalità, segna tuttavia una tappa importante nell'evoluzione della narrativa lorianiana: esclusi *Lo spettacolo* (che si svolge però all'interno di un teatro, e dunque in un ambiente per definizione diverso e alternativo alla realtà quotidiana), e *Il falco* (dove l'incontro tra l'impagliatore e l'avventore che vuole fare uccidere e imbalsamare il suo animale ha un'importanza del tutto secondaria), *La porta aperta* è il primo racconto in cui Loria torna a narrare dopo anni di ambienti e personaggi borghesi, collocabili, benché manchino indicazioni precise, in un tempo storico contemporaneo.

La svolta sembra irreversibile. Dopo la prima stesura di *La porta aperta* (fine marzo 1929) vengono meno le atmosfere picaresche che avevano caratterizzato *Il cieco e la Bellona* e che dominano ancora in *Gli evasi* e *Fannias Ventosca*, racconto concepito, lo ricordo, nell'autunno del 1928 e il cui protagonista, quasi ad anticipare la svolta, è un borghese sia pure temporaneamente trasferito tra gi-

tani.<sup>44</sup> Per il vero, nella raccolta successiva, *La scuola di ballo*, raramente i personaggi potranno essere considerati borghesi: vi compaiono infatti spesso uomini di condizione umile, per varie ragioni ai margini della società. Tuttavia, in luogo dei briganti, dei girovaghi e dei mendicanti d'altri tempi avremo allora caffettieri, direttori d'ospizio, muratori, giardinieri e operai disoccupati, in un tempo storico contemporaneo.

Troviamo così già in *Fannias Ventosca*, in *Le sirene*, il «doloroso esordio parigino di due aspiranti-cocottes goffe e malaccorte»,<sup>45</sup> e, in *Tra due ponti*, una vicenda sentimentale che, prima della rincorsa finale in barca, si svolge tutta al chiuso di pareti domestiche.

Il primo dei due racconti fu scritto a Parigi tra il 19 maggio e il 23 giugno 1929 e poi rivisto nei mesi successivi in vista della sua pubblicazione sul numero estivo, come di tradizione doppio, di «Solaria». I manoscritti registrano fra i possibili titoli anche *Le megere folli*, poi cassato, e *Le vecchie sirene*, con il quale Loria si riferisce al racconto nelle lettere a Carocci. In una di queste, il 13 maggio 1929, Loria racconta di come si sia divertito la sera precedente al *Bal nègre*, soffermandosi sull'atmosfera licenziosa della festa. L'episodio, evidentemente, ha contribuito a ispirare allo scrittore il racconto, la cui prima stesura è di pochi giorni successiva. Al "ballo negro" le due protagoniste del racconto, Edmea e Colomba, concludono infatti la loro serata, certe che vi incontreranno avventure erotiche. Il 21 dello stesso mese Loria scrive a Carocci di avere appena terminato la prima versione del racconto e, se è ancora in tempo per il numero di giugno, si impegna ad inviarlo a fine mese, a patto, però, di averne due volte le bozze. Così, il giorno successivo confida a Debenedetti la sua speranza di finire

---

<sup>44</sup> Unica eccezione è *L'inondazione*, storia di un ragazzino che si salva da un'alluvione perché costretto a fuggire, dopo essere stato sorpreso ad accarezzare la novella sposa, dal rifugio di fortuna dove pernottava con gli altri al ritorno da un matrimonio. Come abbiamo visto il brano pubblicato su «Solaria» era stato pensato come primo capitolo di un romanzo in cui doveva essere ben presente il gusto picaresco e avventuroso. Lo si desume dai materiali preparatori rimasti e dal racconto stesso: cfr. D. Cancellieri, *Loria e il genere-romanzo*, cit., pp. 293-296.

<sup>45</sup> Cfr. E. Montale, *Fannias Ventosca*, cit., p. 189. Che la vicenda si svolga a Parigi non viene detto nel racconto, il *lapsus* di Montale è giustificato però dal fatto che la capitale francese sia nel complesso piuttosto riconoscibile.

presto un racconto intitolato *Le vecchie sirene*.<sup>46</sup> Tuttavia, come spesso accade, i tempi si dilatano. Dopo avere rinnovato in una lettera del 1 giugno la promessa di inviare a Carocci il racconto appena lo avrà finito, il 9 dello stesso mese afferma di potere dare qualcosa solo a luglio. Il 17 luglio, però, da Forte dei Marmi, si scusa di non aver potuto fare molto; cercherà di lavorarci e di portarlo a Firenze nel fine settimana. Il 19 Loria riconosce il suo torto, ma chiede a Carocci di non rimproverarlo, come evidentemente questi aveva fatto. Il 23 luglio torna a promettere il racconto entro breve, ma il 7 agosto, in una lettera a Leo Ferreiro, afferma che Carocci lo ha raggiunto a Forte dei Marmi e che da venti giorni sta ad aspettare che finisca un racconto per «Solaria». Infine, come detto, *Le sirene* uscirà sul numero di luglio-agosto.

Più breve, invece, la gestazione di *Tra due ponti*, scritto a Firenze tra il 12 ottobre e l'11 novembre 1929, evidentemente in vista della imminente pubblicazione di *Fannias Ventosca*.

Veniamo allora a qualche considerazione sul volume e sulla disposizione in esso dei testi. Il libro viene stampato il 20 dicembre 1929 a Torino nella tipografia MIM, il cui indirizzo Loria aveva appuntato su una delle carte che compaiono ora in AL II 78.<sup>47</sup> La curatela editoriale non è delle migliori, tanto che Montale lamentò una «mèsse di “refusi”»<sup>48</sup> nel libro (basti dire che a pagina quattro, prima del frontespizio, *Il cieco e la Bellona* viene datato 1927).

*Gli evasi*,<sup>49</sup> *Il falco*,<sup>50</sup> *Racconto d'inverno*,<sup>51</sup> *Le sirene*,<sup>52</sup> *Tra due ponti*,<sup>53</sup> *Fannias Ventosca*<sup>54</sup> sono nell'ordine i sei testi che vi compaiono, ripetendo alcuni

---

<sup>46</sup> Lettera del 22 maggio 1929, inedita (FD).

<sup>47</sup> L'appunto si trova su una carta che ha incipit: "Questo fu il che portò..."

<sup>48</sup> Cfr. E. Montale, *Fannias Ventosca*, cit., p. 190.

<sup>49</sup> Pubblicato in «Il convegno», IX, 7, 25 luglio 1928, pp. 329-345; poi in A. Loria, *Fannias Ventosca*, cit., pp. 9-36. Dati d'archivio: AL II 71, [85] p. su 43 c., + copia ds., [7] c. La copia ds. è incompleta, il titolo che vi compare è *Gli Evasi*, minuscolo. Le stesure manoscritte riportano diversi incipit, uno dei quali presenta il titolo *L'evasione*. Dalla cartella 4 c. sono state trasferite in AL II 60; 2 c. in AL II 64; 1 c. in AL II 68. La sola data attestata dai manoscritti è "Firenze-Forte dei Marmi, 7 luglio 1928".

<sup>50</sup> Pubblicato in «Solaria», IV, 1, gennaio 1929, pp. 3-11; poi in A. Loria, *Fannias Ventosca*, cit., pp. 37-49. Il racconto comparve tradotto in francese su «Notre Temps», tradotto da Mme Jean-Jaques Bernard, III, 23, 1 mai 1929, pp. 133-136. *Il falco* comparve anche tradotto in inglese su «This Quarter», II, 4 april-june 1930, pp. 572-582. Loria aveva conosciuto il traduttore del racconto, Samuel Putnam, a Parigi nel gennaio 1930, come risulta da una lettera di Loria a Ca-

criteri dispositivi di *Il cieco e la Bellona*, che saranno poi ripresi anche in *La scuola di ballo*: il racconto eponimo è inedito in ultima posizione; i racconti già pubblicati su rivista sono collocati prima degli altri; vengono eliminate le dediche che comparivano precedentemente.<sup>55</sup> In *Fannias Ventosca*, però, l'ordine non riflette scrupolosamente la successione cronologica delle pubblicazioni in rivista (*Le sirene* avrebbe infatti dovuto precedere *Racconto d'inverno*). Nella seconda metà della raccolta, prima del «gran finale»<sup>56</sup> di *Fannias Ventosca*, troviamo così due racconti di ambientazione borghese, quasi a segnalare nella struttura stessa del libro quali siano i testi più recenti e verso quale direzione si sia evoluta la narrativa dell'autore. In tal senso, il finale dell'ultimo racconto, soprattutto se considerato *a posteriori*, nel complesso della produzione lorianiana suona quasi come una dichiarazione di intenti da parte dell'autore: il personaggio borghese che porta il nome di un poeta (e che nella prima stesura risultava, come Loria, avvocato), affascinato dal mondo dei nomadi, aveva creduto di potere vivere

---

rocci del 29 gennaio 1930 (FC). I materiali relativi al racconto sono conservati nella cartella AL II 75, [42] p. su 21 c. + copia ds., [7] c. Le carte dattiloscritte riportano una versione incompleta della traduzione in inglese del racconto. Le date sui manoscritti sono: "Firenze, 15-25 gennaio 1929"; "Firenze, 15-29 gennaio 1929"; "Firenze, 15-31 gennaio 1929".

<sup>51</sup> Il racconto, ricordo per comodità del lettore, comparve in due puntate su «Pégaso», I, 10, pp. 423-436 (parte I); I, 11, pp. 575-589 (parte II) e fu raccolto poi in A. Loria, *Fannias Ventosca*, cit., pp. 51-106. Dati d'archivio: AL II 46, [308] p. su 156 c. La prima data che compare tra le carte è "Pisa, 22 febbraio 1924", dove il testo è senza titolo. Al termine di una stesura datata "Pisa, 17 marzo 1924" troviamo invece l'indicazione «Questo racconto s'intitola I tre gobbi – (Racconto di Natale)» (sottolineatura nel testo). Uno schema preparatorio porta la data del 12 ottobre 1928; "Firenze, 14 ottobre 1928" compare invece in calce a un'altra stesura. Infine, una stesura pulita e assai simile alla versione definitiva è intitolata *Racconto d'inverno* e datata "Firenze, 14 ottobre – 25 dicembre 1928".

<sup>52</sup> Pubblicato in «Solaria», IV, 7-8, luglio-agosto 1929, pp. 3-32; poi in A. Loria, *Fannias Ventosca*, cit., pp. 107-145. Dati d'archivio: AL II 77, [107] p. su 91 c. Le date che compaiono sono le seguenti "Parigi, 19 maggio 1929", "Parigi, 5 giugno 1929", "Parigi, 23 giugno 1929", "Forte dei Marmi, 4 agosto 1929". Il titolo cassato *Le megere folli*, di cui ho detto, è presente sulla stesura del 5 giugno 1929.

<sup>53</sup> A. Loria, *Fannias Ventosca*, cit., pp. 147-182. Dati d'archivio: AL II 79, [107] p. su 54 c. + 2 copie ds., [71] c. Una delle due copie ds. è una copia a carbone dell'altra ed è incompleta. Al termine di questa copia ds. incompleta Loria riassume le date in cui il racconto è stato steso, che compaiono anche sulle carte manoscritte: "Firenze, 13 ottobre, 25 ottobre, 2 novembre, 11 novembre 1929".

<sup>54</sup> A. Loria, *Fannias Ventosca*, cit., pp. 183-237. Dati d'archivio: AL II 78, [170] p. su 98 c. + 2 copia ds., [54] c. Una copia ds. è incompleta, dell'altra rimangono solamente due pagine. Al termine di una stesura ds. e di una stesura ms. compare la stessa indicazione: "Firenze, 29 settembre – 2 dicembre 1929". La cartella contiene, assieme alle diverse stesure e abbozzi del racconto, anche due schemi per l'indice della raccolta. Una stesura completa del racconto su 29 c. è conservata nel Fondo Piccardi presso il Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti. Il racconto, datato "Firenze, 29 settembre 1929", porta la dedica «Ai cari amici Nella e Giorgio Piccardi».

<sup>55</sup> *Il falco* e *Le sirene* erano dedicati, in rivista, rispettivamente «A Gianna Manzini» e «A Onofrio Martinelli, pittore».

<sup>56</sup> Lettera del 2 marzo 1929 a Leo Ferrero, cfr. D. Cancellieri, *Loria e il genere-romanzo*, cit., p. 289.

con loro; è venuto però il momento di salutare il carrozzone degli zingari che si allontana.

Il senso di un'evoluzione nella raccolta fu colto da Montale, che riteneva Loria «fra i molti scrittori che provano gusto a star fermi, un uomo che cammina e che segue una strada col proposito di seguirla fino in fondo»;<sup>57</sup> *Le sirene*, proseguiva il poeta ligure, indica chiaramente dove il cammino conduca. Proprio per questa volontà dello scrittore di mutarsi ed avanzare «*Fannias Ventosca* è [...] un libro più diseguale del primo».<sup>58</sup> In effetti, dalla fuga avventurosa di *Gli evasi* si passa alla staticità claustrofobica ed extratemporale di *Il falco*;<sup>59</sup> dalle «tragicomiche e caricaturali» vicende di personaggi «con nomi da maschera» e dall'«atmosfera irreale, da mascherata»<sup>60</sup> di *Racconto d'inverno* alle ambientazioni borghesi e alla violenta sensualità di *Le sirene* e *Tra due ponti*, racconti che hanno fatto pensare a una parentela artistica tra Loria e Alberto Moravia, salito giusto allora alla ribalta con *Gli indifferenti*.<sup>61</sup>

Sarà interessante, a questo punto, prendere in considerazione i materiali preparatori e in particolare due indici che Loria appunta su alcune carte conservate oggi nella cartella di *Fannias Ventosca* (AL II 78). Un primo schema dovrebbe risalire all'autunno/inverno 1928, vi compaiono infatti *Fannias Ventosca* e *Gli evasi*, mentre sono assenti *Il falco* (probabilmente già progettato con il nome di *Il falcone* o *Il gufo*, ma destinato ad altra raccolta) e tutti i racconti del 1929. L'appunto si trova sul verso di una carta che riporta una stesura de *Il cieco e la Bellona*. Non credo però che l'indicazione sia utile per la datazione in quanto la facciata libera potrebbe essere stata impiegata, come credo, in un secondo momento:

“Fannias Ventosca” Arturo Loria

---

<sup>57</sup> Cfr. E. Montale, *Fannias Ventosca*, cit., p. 188.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Si veda a proposito la nota di Giorgio Agamben in «Arsenale», 2, aprile-giugno 1985, pp. 11-19.

<sup>60</sup> Cfr. G. Ferrata, *Loria*, in «Il lavoro», 11 giugno 1930; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 182.

<sup>61</sup> Il paragone fu istituito da Giansiro Ferrata nell'intervento appena citato: «È soprattutto nelle “Sirene”, e nella prima parte di “Tra due ponti” che mi è apparsa chiara certa parentela di sostanza umana fra il Loria e un altro giovanissimo, non sospetto di rileccature e di preziosità: Alberto Moravia», cfr. *Loria*, cit., pp. 183-184.

F.lli Ribet – Torino

“Fannias Ventosca”  
“Gli Evasi”  
“Lo Spettacolo” 250 pagine  
“Racconto d’inverno” { circa  
“Il Cortigiano”  
“Il misantropo”

---

I racconti Straordinari

“Il diavolo zoppo” Edizioni di “Solaria”  
“Il Convito” o “Corbaccio”  
{ “L’Edile”  
“Il Falcone” (o il “Gufo”?) { 250 pagine  
“La capanna sul mare” – circa<sup>62</sup>

Un secondo indice, steso sul verso di una scaletta del racconto *Fannias Ventosca*, dovrebbe invece risalire all’ottobre 1929, in quanto comprende non solo *La porta aperta* e *Le sirene*, ma anche *Tra due ponti*. Stranamente, forse per un momentaneo ripensamento, *Racconto d’inverno*, compare con il titolo del 1924, *I tre Gobbi*:

“ <u>Tra due ponti</u> ”	Novelle di Arturo Loria
“Il diploma”	
“Gli Evasi”	Il volume
“Il Falco”	
“Le Sirene”	
“I tre Gobbi”	
“Fannias Ventosca”	

---

III volume “Lo Spettacolo”  
“Il Convito”  
“Il diploma” “Il Cortigiano”  
“La porta aperta”  
“Il misantropo”  
“~~Tra due ponti~~”  
“Il diavolo zoppo”  
<sup>63</sup>

Di alcuni titoli che figurano negli indici (*Il misantropo*, *L’edile*, *La capanna sul mare*, *Il diploma*) le carte non danno altre testimonianze, o quantomeno non ne ho trovate. Si può tuttavia ipotizzare, senza però alcuna certezza, che il progetto di *L’edile* sia stato poi sviluppato in *Il muratore stanco*, le prime stesure del qua-

---

<sup>62</sup> Cfr. AL II, 78, inedito.

<sup>63</sup> Cfr. AL II 78, inedito.

le risalgono al maggio 1930.<sup>64</sup> Per il resto, ho già detto di *Lo spettacolo, Il cortigiano, La porta aperta* e *Il diavolo zoppo*, col quale Loria aveva esordito in «Solaria». De *Il convito* rimane una scaletta preparatoria che risale al 1928 e che viene ripresa e modificata alla carta 51r del quaderno con molla AL II 84.<sup>65</sup> In assenza di altri documenti alcuni aspetti dei due indici risultano di difficile interpretazione. Non si spiega, ad esempio, perché nel secondo di essi Loria intitoli la prima raccolta *Tra due ponti*, quando poi non è chiaro se il racconto eponimo compaia o no nell'indice e quando sappiamo che Loria era da tempo intenzionato a impiegare il titolo di *Fannias Ventosca*, come appare anche dal primo dei due progetti (dove peraltro il racconto occupa la prima posizione). È certo, però, che lo scrittore in due momenti distinti deve aver pensato di poter trarre dai materiali a sua disposizione, spesso solo allo stato di abbozzi, due raccolte di racconti. In un primo tempo aveva immaginato di aggiungere a *Fannias Ventosca* un volume di *Racconti straordinari* da pubblicare presso le edizioni di Solaria o presso la milanese Casa Editrice Corbaccio. Di quest'ultimo avrebbe dovuto fare parte *Il falcone* (o *Il gufo*): se è corretto credere che sotto questo titolo Loria avesse già in mente *Il falco* – che avrebbe composto nel gennaio del 1929, poco dopo, dunque, la stesura dell'indice –, il passaggio in *Fannias Ventosca* di un testo inizialmente pensato come straordinario testimonia l'eterogeneità della raccolta. Nel secondo dei due schemi riportati, i racconti che appartengono a quello che Loria indica come "Il volume" sono quelli che effettivamente confluiscono in *Fannias Ventosca*, con l'eccezione di *Il diploma*, di cui non sappiamo nulla. Il "III volume" doveva risultare assai vario, accogliendo testi diversi per genere e ambientazione come *Il diavolo zoppo* e *La porta aperta*, o *Lo spettacolo* e *Il cortigiano*. A questo punto, però, Loria ha ormai imboccato una nuova strada, e nei mesi successivi alla pubblicazione di *Fannias Ventosca* si dedicherà alla stesura di nuovi racconti; i vecchi materiali e racconti, sentiti ormai come superati, non

---

<sup>64</sup> *Il muratore stanco* fu pubblicato dapprima in «Pégaso», II, 9, 1930, pp. 282-287; poi in A. Loria, *La scuola di ballo*, Edizioni di Solaria, Firenze 1932, pp. 101-113. Per i dati d'archivio rimando al prossimo capitolo.

<sup>65</sup> Si tratta di un importante testimone sul quale avrò modo di tornare. In esso il titolo del racconto compare anche in una carta, la 26r, che fornisce però problemi di datazione sui quali tornerò.

verranno più riproposti. Non è un caso che nei nuovi progetti di raccolte approntati dallo scrittore ricompariranno unicamente, e non oltre il 1930, *Il convito* e *La porta aperta*.<sup>66</sup> i soli racconti che presentino personaggi borghesi e ambientazioni contemporanee.<sup>67</sup>

Dopo avere preso in esame i materiali relativi alla raccolta in questione, rimangono da fare alcune considerazioni sul passaggio dei racconti dalla rivista al volume. Per ciò che riguarda *Il falco* e *Racconto d'inverno*, i mutamenti apportati sono minimi; più significative appaiono invece le differenze tra le due versioni di *Gli evasi* e di *Le sirene*.

Nel primo dei due il senso di una claustrofobica impossibilità di fuga domina fin dalla prima pagina, nella quale alla descrizione di un immobile paesaggio marino, animato solo da uno «scorrere di brividi azzurri e un natere di luci filamentose», segue il «sospirare grosso e doloroso» dei galeotti stretti nell'umidità calda e soffocante del carcere, in attesa di essere imbarcati verso il penitenziario sull'isola. Subito dopo viene introdotto Orlando, un giovane che si distingue dagli altri per il suo «petto bianco senza tatuaggi» (FV, pp. 11-12)<sup>68</sup>:

[1] Dal giorno della condanna non era ancora riuscito a convincersi di come una volontà che non fosse la morte potesse compiersi implacabile. [2] Ritenendo ingiusta la pena per il suo delitto di sangue, considerava la prigionia alla stregua di un transitorio male di cui non si afferra l'origine né la durata, di un vincolo che basterà una futura, risoluta volontà a spezzare. [3] Forse ogni suo inconscio sforzo era inteso a impedirsi la visione reale del proprio stato e quell'esasperato volere che infrangendosi contro i muri si sarebbe mutato in disperazione. [4] Nel carcere del forte trovandosi con gli altri avviati al medesimo destino, s'era scoperto troppo differente da quelli, e intuito con spavento quanta disperazione andava attraversata per giungere ad essere come loro, aveva sperato di morir prima: pure, come per un presentimento di adattabilità, aveva chiesto ai compagni che lo tatuassero.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Dello schema in cui compare il primo ho già detto. *La porta aperta* figura invece nell'indice più antico a nostra disposizione tra quelli che contengono titoli di racconti che confluiranno nel 1932 in *La scuola di ballo*. Tale schema compare sulla c. 9r del quaderno AL II 84, ed è databile tra il 22 giugno e il 15 luglio 1930, come si legge rispettivamente alla c. 8r e alla c. 21r del suddetto quaderno.

<sup>67</sup> L'ambientazione borghese di *Il convito*, si deduce dallo schema preparatorio del racconto (AL II 74).

<sup>68</sup> Le citazioni si ritrovano identiche nelle due versioni.

<sup>69</sup> Cfr. A. Loria, *Gli evasi*, in «Il Convegno», cit., p. 330.

Così si legge sulle pagine de «Il Convegno»; mentre in volume il passo subisce notevoli mutamenti:

[1'] Dal giorno della condanna non era ancora riuscito a convincersi di come la sentenza avesse trovato i suoi implacabili esecutori nei carcerieri: uomini che non parevano nemmeno dipendere dal giudice, che non volevano ascoltarlo, che non lo interrogavano più, indifferenti a qualunque suo grido di protesta.

[2'] Rimpiangeva le pause non utilizzate, le mille cose non dette durante il processo.

[3'] Ritenendo ingiusta la pena per il suo delitto di sangue, considerava la prigionia alla stregua di un transitorio male di cui non si afferra l'origine né la durata, di un vincolo che basterà una futura, risoluta volontà a spezzare. [4'] Nel carcere del forte trovandosi con gli altri avviati al medesimo destino, s'era accorto d'essere diverso da loro e aveva intuito con spavento quale sforzo ci voleva a impedirsi la visione reale del proprio stato e quell'exasperato volere che, infrangendosi contro i muri si sarebbe mutato in disperazione: pure, come per un presentimento di adattabilità, aveva chiesto ai compagni che lo tatuassero. (FV, p. 12)

Il paragone tra l'implacabilità della morte e quella della sentenza di condanna, sotteso nel primo testo [1], viene meno a vantaggio di una più concreta e circostanziata implacabilità dei carcerieri, sordi e indifferenti alle proteste dei carcerati [1']. Altresì, in linea con la maggior attenzione introspettiva che la narrativa loriana va maturando, viene aggiunto il motivo del rimpianto per non avere saputo difendersi come sarebbe stato possibile [2']. A una stessa mutata sensibilità può essere ricondotto anche l'altro cambiamento che si riscontra tra i due testi citati: una melodrammatica speranza di morire prima di assimilarsi ai compagni [4] viene sostituita dalla comprensione intima di doversi rendere cieco e indifferente alla propria condizione per non cedere alla disperazione [4']. Riflessione, quest'ultima, che viene ripresa da una frase soppressa nel nuovo brano, dove però compariva solo come ipotesi del narratore sul personaggio [3].

Nella discussione tra i carcerati circa i soggetti da tatuare sulla pelle di Orlando, si intromette Zambrino, che, senza apparente motivo, racconta di come al tempo della sua prima evasione fosse stato riconosciuto proprio per i suoi tatuaggi. Orlando, compresa l'antifona, desiste dal proposito. In seguito, sul punto di evadere, Zambrino sente con dolcezza rinascere in lui la speranza e comprende le ragioni del gesto compiuto nei confronti del giovane carcerato:

La sola strada per ritrovare il perduto amore alla libertà era di averne bisogno per altri: aveva scoperto il segreto fine pel quale era intervenuto a impedire il tatuaggio sul petto di quel giovane pallido, destinato a morir presto nell'isola. (FV, p. 21)

Nella versione in rivista la seconda frase era assente, ma gli stessi contenuti venivano espressi in precedenza in forma interrogativa, in un breve paragrafo, assente nell'edizione in volume:

E perché dunque lui, Zambrino, era intervenuto a impedire il tatuaggio? Per quale segreto fine si era mosso se poi non voleva aiutarlo, quel giovane pallido, destinato a morir presto nell'isola?<sup>70</sup>

Le due domande, che ricordano dappresso quelle che abbondavano nei primi testi, vengono trasformate in una constatazione meno enfatica, sebbene non priva di *pathos*.

Qualcosa di simile accade, almeno in un caso, anche al testo di *Le sirene*. Edmea e Colomba, le due protagoniste, uscite dal ristorante in cui si sono atteggiate a gran signore, proseguono nella loro recita passeggiando per strada, ma la preferenza che un vetturino accorda a un altro cliente le riporta alla loro condizione di donne sfiorite e sole in una città che sentono ostile:

Pensavano alla tanto decantata facilità del vivere cittadino con una sorta di ironia verso sé stesse: le cure dei parrucchieri, le tosature, le spellacchiature e le più ruvide sfregagioni dei massaggiatori non le avevano ringiovanite e rese più attraenti, semmai avevano accentuato in loro, come un cattivo restauro in una casa, la vecchiezza che volevan nascondere: venivano a confessarselo ora che quell'orgia continua tanto sognata prima, qual mutare amante ogni sera, quel far fuochi d'artificio di sé stesse non eran più sperabili. (FV, pp. 126-127)

Nel testo in rivista il passaggio, per il resto identico, si concludeva con enfasi retorica: «[...] nascondere, e quell'orgia continua tanto sognata prima, quel mutare amante ogni sera, quel far fuochi d'artificio di sé stesse dov'erano?».<sup>71</sup>

Tornando a *Gli evasi*, quanto visto finora si riscontra anche nelle variazioni che subisce il racconto laddove, dopo la fuga, tratto Orlando in disparte, Zambrino gli spiega i suoi piani. Ecco nell'ordine di comparsa le due versioni:

---

<sup>70</sup> Cfr. A. Loria, *Gli evasi*, in «Il Convegno», cit., p. 335.

<sup>71</sup> Cfr. A. Loria, *Le sirene*, in «Solaria», cit., p. 17.

[1] – Verrò anch'io al tuo paese. [2] T'insegnerò a star nascosto e a veder tua madre tutti i giorni – disse parlando a scatti precipitosi.

[3] Orlando, passata la sorpresa per quella proposta, volle mostrar la sua gratitudine. [4] – Ci nasconderemo in cantina. [5] C'è tanto vino buono, e tu potrai berne quanto vorrai. [6] I miei ti daranno anche i denari.

[7] – Taci! taci!, – gridò l'altro. [8] Si rendeva conto della difficoltà a farsi capire dal giovane. [9] – Pochi giorni a casa tua e partiremo a fare i mercanti di vino all'estero. [10] Saremo soci, e con me ci puoi stare: quel che guadagnerò sarà tuo alla mia morte. –

[11] Zambrino si sentiva nobile e generoso così e l'immagine di sé, vecchione onorato e moribondo, lo liberava per la prima volta dal senso penoso che la vita lo aveva rifiutato ormai.<sup>72</sup>

[1'] – Verrò anch'io al tuo paese. [2'] T'insegnerò a arrivarci di nascosto – disse parlando a scatti precipitosi. [3'] Ma hanno denari da aiutarti, i tuoi? –.

[4'] Orlando, passata la sorpresa per quella proposta, volle mostrar la sua gratitudine: [5'] – Stà sicuro, che i miei mi daranno soldi per due –.

[6'] L'altro si tacque sorpreso: non aveva calcolato l'effetto delle sue parole. [7'] – Da casa tua – riprese – partiremo per fare i mercanti di vino all'estero. [8'] Saremo soci, e con me ci puoi stare: quel che guadagnerò sarà tuo alla mia morte. –

[9'] A guardarlo in quel momento, il giovane vide Zambrino pallido e con gli occhi chiusi, come soffrisse di vertigini. (FV, p. 29)

Nel testo in volume, invece di gridare al compagno di tacere [7], Zambrino tace [6']; la sua sorpresa risponde a quella di Orlando. La distanza tra i due personaggi si attenua e il dialogo si fa più intimo e commosso: le parti inessenziali vengono sfrondate [4 e 5], mentre al sentimento un po' esteriore di gratificazione che Zambrino prova nel mostrarsi generoso [11] subentra una più ambigua e segreta vertigine [9'].

La condensazione dell'azione drammatica e la ricerca di una maggiore allusività attraverso l'eliminazione di materia verbale superflua si possono chiaramente riscontrare in *Le sirene*, poiché dal passaggio da «Solaria» al volume cadono ben quattro passaggi. Riprendiamo dunque il racconto da dove l'abbiamo lasciato poco sopra: Edmea e Colomba dopo cena camminano per le vie della città sentendo venir meno le loro speranze. Inoltrandosi in vie meno battute scorgono una figura femminile nella quale, dal modo in cui approccia un passante, riconoscono una prostituta. Vedono allora avanzare un nuovo passante e a

---

<sup>72</sup> Cfr. A. Loria, *Gli evasi*, in «Il Convegno», cit., pp. 340-341.

questo punto le due versioni divergono. Nel testo in rivista l'uomo accosta la donna, che trionfante deride le rivali; nel volume la scena viene cassata:

[1] L'incontro avvenne e fu breve: sotto braccio e accosti accosti la coppia appena formata s'incrociò con Edmea e Colomba.

[2] La donna le fissò con sguardo inquisitore e crudele, poi come a irridere due rivali sfortunate, scoppiò in una gran risata buttandosi tutta addosso al compagno. [3] Quelle non intesero altro, perché fuggirono a corsa. [4] Volevano l'una e l'altra dire come si sentivano offese e indignate e non potevano per timore di giungere a confessarsi a quale paragone di miseria il caso le avesse condotte. [5] Edmea a consolarsene pensava agli scarabocchi lasciati in albergo come a un atto di amore puro compiuto prima di imbarcarsi in cerca di amore.<sup>73</sup>

[1'] Sopravanzò la donna che si mosse a seguirlo.

[2'] – Andiamo, andiamo via – fece Colomba. [3'] Vien verso noi: pensa! –

[4'] Si dettero a fuggire verso la città illuminata.

[5'] Volevano l'una e l'altra sottrarsi a un paragone di miseria che le offendeva e le tormentava. [6'] Edmea, a consolarsene, pensava agli scarabocchi lasciati in albergo come a un gesto d'amore compiuto per suggerimento d'un'intima purezza. (FV, p. 128)

La funzione rivelatrice dell'episodio viene mantenuta, senza che il racconto indugi sugli atteggiamenti della prostituta [2]. Nello stesso modo viene semplificato il commento autoriale [4 e 5'] e dato più risalto nell'ultima frase al bisogno di Edmea di ritrovare in sé, mistificando il senso del proprio agire, un'intima purezza [5 e 6'].

Un episodio simile a quello ora esaminato si ripete al termine del racconto, quando le "sirene" se ne vanno dal "ballo negro", dopo non avere trovato nessun cavaliere ed essersi sentite oltraggiate dalla proposta del direttore di danzare con un cameriere. Di nuovo si palesa alle due donne lo scollamento tra le loro pretese e aspirazioni, da un lato, l'immagine che gli altri restituiscono loro, dall'altro; di nuovo, per sottrarsi a una realtà dolorosa si danno a una fuga precipitosa; di nuovo, lo scrittore usa le forbici per dare maggiore intensità al loro dramma:

Fu Edmea, sbarazzata ormai da ogni ritegno a consegnare con un grido solitario al silenzio il motivo della loro disperazione. – Neanche i negri ci hanno voluto: l'hai vi-

---

<sup>73</sup> Cfr. A. Loria, *Le sirene*, in «Solaria», cit., p. 18-19.

sto? oh! oh! oh! – ed esasperata dai pianti tosto scoppiati nella compagna, si dette a correre, trascinandola.

Ad ogni angolo di strada eran tentate verso crocicchi dove avrebbero potuto orientarsi ma per la paura d'incontrar gente, di venir osservate o derise si tenevano nei vicoli più bui. Sicure che la loro intenzione si leggesse in viso temevano anche d'esser seguite da qualche pericoloso salvatore che volesse impedir loro il gesto disperato.<sup>74</sup>

Fu Edmea, sbarazzata ormai da ogni ritegno a sfogarsi col pianto della disperazione.

– Oh! oh! oh! – ed esasperata dai singhiozzi tosto scoppiati nella compagna, si dette a correre, trascinandola. (FV, p. 138)

Delle parole di Edmea non restano che i singhiozzi, mentre un intero paragrafo viene cassato.

La caduta di tre interi paragrafi nella prima metà del racconto è interessante non solo perché l'abolizione di parti inutili allo svolgimento della vicenda conferma quanto detto finora, ma anche per il contenuto di quello che viene eliminato:

Dalla loro strada erano sbucate in una gran via alberata in fondo alla quale l'oro del pomeriggio tardo faceva un riflesso verticale come un telone che arretrava costante per chi v'andava contro e poi finiva nel tempo di pochi passi divorato dalle ombre e grigie degli alberi e delle case.

Le due donne sentivano piacere di quell'effimera bellezza pur con un certo disagio da animali notturni, e i loro passi erano timidi e onesti, e i loro visi chini a terra, senza coraggio di bruciar d'occhiate i passanti che parevano tutti felicemente accecati da quell'oro.<sup>75</sup>

Senza meta, cercarono tra il traffico frettoloso d'interessarsi alle mostre luminose delle vetrine, scambiando pareri sui prezzi delle pipe di radica, come fossero per farne acquisto, tristi spettatrici, tra la gente che le sospingeva, di uno spettacolo destinato a troppo rapida fine, dissipandosi per vie fortunate l'innumerabile popolo degli attori.<sup>76</sup>

Soprattutto nella seconda citazione – ma in parte anche nella prima, con l'immagine del «telone» – c'è un'esplicitazione del tema del teatro sociale in cui ciascuno è al contempo attore e spettatore, uno dei *Leitmotiv* non solo del rac-

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 27.

<sup>75</sup> Ivi, p. 8.

<sup>76</sup> Ivi, p. 12.

conto ma anche, come la critica ha ampiamente riconosciuto, di tutta la narrativa lorianana.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Tra i molti saggi che affrontano la questione del teatro e della recitazione nella narrativa di Loria, rimando in particolare a L. Baldacci, *I racconti di Loria*, cit. e A. Prete, *Loria e il teatrino della vita*, in AA.VV., *I mondi di Loria*, cit., pp. 27-31.

## 2.3 *La scuola di ballo*<sup>1</sup>

*La scuola di ballo*, stampato come di consueto dalla tipografia F.lli Parenti, compare nel maggio 1932 come ventitreesimo volume delle Edizioni di Solaria. Con le sue 303 pagine è la più ampia delle tre raccolte, anche per numero di racconti che accoglie, nove: *Il caffè arabo*,<sup>2</sup> *La casa ritinta*,<sup>3</sup> *La parrucca*,<sup>4</sup> *Il muratore stanco*,<sup>5</sup> *La serra*,<sup>6</sup> *L'ora sul mare*,<sup>7</sup> *La danza sul prato*,<sup>8</sup> *Il fratellino*,<sup>9</sup> *La*

<sup>1</sup> I materiali d'archivio relativi a *La scuola di ballo* e ai racconti in esso contenuti sono stati oggetto della tesi di dottorato di Davide Cancellieri, *Per la scuola di ballo di Arturo Loria*, cit. Pertanto nel presente capitolo, per quanto riguarda l'aspetto più propriamente filologico, mi appoggerò ampiamente ad essa, dopo averne verificato in archivio i materiali.

<sup>2</sup> Pubblicato in «Solaria», VI, 1, gennaio 1931, pp. 1-36; poi in A. Loria, *La scuola di ballo*, cit., pp. 11-57. Dati d'archivio: AL II 82, [126] p. su 56 c. Autografi datati: "Parigi, 4 febbraio 1930"; "Parigi, 8 marzo 1930"; "Firenze, 28 dicembre 1930". Abbozzi e frammenti contenuti in AL II 84: c. 24r e 25r. Indici o liste in cui il titolo è presente: c. 9r, c. 34v, c. 35v, c. 61v del quaderno AL II 84; indice che si trova nella cartella AL II 86.

<sup>3</sup> Pubblicato in «Circoli», I, 1, 1931; poi in A. Loria, *La scuola di ballo*, cit., pp. 59-80. Dati d'archivio: AL II 87, [58] p. su 30 c. + copia ds., 18 c. Autografi datati: "Firenze, 16 dicembre 1930"; "Firenze, 19 dicembre 1930". In calce al ds. la data: "Firenze, 12-19 dicembre 1930". Nel quaderno AL II 84: abbozzo alla c. 34r; stesura e frammenti alle c. 27-34r. Indici e liste in cui figura il titolo: c. 34v-35v e c. 61v in AL II 84; indice in AL II 86.

<sup>4</sup> Pubblicato in «Solaria», V, 9-10, 1931, pp. 1-16; poi in A. Loria, *La scuola di ballo*, cit., pp. 81-100. Dati d'archivio: AL II 83, [54] p. su 27 c. Autografi datati: "Parigi, 4-5 maggio 1930"; "Firenze 22 giugno 1930", "Parigi, 12 giugno – Firenze, 2 ottobre 1930". Stesure e frammenti nel quaderno AL II 84: c. 1r-8r (datata 5 maggio-22 giugno 1930), c. 8v, c. 9v-10r, c. 10v, c. 11v. Indici e liste in cui figura il titolo: c. 9r, c. 34v, c. 35v, c. 61v in AL II 84; indice in AL II 86.

<sup>5</sup> Pubblicato in «Pégaso», II, 9, 1930, pp. 282-287; poi in A. Loria, *La scuola di ballo*, cit., pp. 101-113. Dati d'archivio: AL II 85, [14] p. su 9 c. + copia ds. incompleta, 12 c. Autografi datati: "Parigi, 19 maggio 1930", "Castiglioncello (Livorno) 15 luglio 1930", "Firenze, 22 luglio 1930". Nel quaderno AL II 84, c. 12-21r, troviamo una stesura datata "Castiglioncello (Livorno) 15 luglio 1930". Indici e liste in cui il titolo compare: c. 9r, c. 34v, c. 35v, c. 61v del quaderno AL II 84; indice in AL II 86. Una copia ds. completa del racconto e una stesura manoscritta, [13] p. su 7 c., finora mai prese in considerazione dalla critica, ma segnalate negli inventari del fondo, sono conservate nel Fondo Ojetti presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux. Il manoscritto è datato "Parigi, 19 maggio 1930-Firenze 22 luglio 1930". Sul dattiloscritto si leggono degli appunti di Ojetti che segnala a Loria che alla pagina 2 si parla di calce, mentre alla pagina 3 di cemento; Ojetti fa inoltre notare a Loria che le penne dei cigni non sono mai bagnate.

<sup>6</sup> Pubblicato in «Fronte», I, 1, giugno 1930, pp. 31-46; poi in A. Loria, *La scuola di ballo*, cit., pp. 115-140. Il racconto fu riproposto, dopo l'uscita del volume, in occasione del conferimento a Loria del Premio "Umberto Fracchia" su «L'Italia letteraria», IX, 7, 12 febbraio 1933, pp. 3 e 8. Dati d'archivio: [114] p. su 62. c. + copia ds. incompleta, 7 c. Autografi datati: "Firenze, 10 marzo 1931", "Firenze, 28 marzo 1931". Su una delle sei carte spostate da AL II 51 a AL II 110 compare una data in precedenza non segnalata dalla critica: "10-14 marzo 1931". Nel quaderno AL II 84 sono presenti due abbozzi alle carte 22v e 39r; dalla c. 40 alla c. 50 vengono stesi una versione completa e alcuni frammenti in data "Firenze, 20 febbraio 1931". Il titolo figura nell'indice alla c. 61 di AL II 84 v. e in quello di AL II 86.

<sup>7</sup> A. Loria, *La scuola di ballo*, cit., pp. 141-165. Dati d'archivio: AL II 111, [151] p. su 81 c. Autografi datati: "Firenze, 14 giugno 1931" (questa data viene riportata al termine delle altre stesure, dove come di consueto Loria elenca tutte le date, come "4 giugno 1931"), "Firenze 17 giugno 1931", "Firenze, 25 giugno 1931", "Firenze, 10 luglio 1931", "Firenze, 22 settembre 1931", "Firenze, 29 settembre 1931", "Firenze, 9 ottobre 1931", "Firenze, 15 ottobre 1931". Nel quaderno AL II 84 è presente un abbozzo alla c. 51v e un frammento alla c. 62r-v. Il titolo figura nella lista di racconti alla c. 26r e nell'indice alla c. 61v del quaderno AL II 84. Presente nell'indice di AL II 86. Un incipit del racconto, non segnalato prima d'ora, si legge sul verso di una carta di AL II 358, [10] p. su 6 carte.

<sup>8</sup> A. Loria, *La scuola di ballo*, cit., pp. 167-188. Dati d'archivio: AL II 112, [91] p. su 47 c. Autografi datati: "Firenze, 31 ottobre 1931", "Firenze, 13 novembre 1931", "Firenze, 19 novembre 1931", "Firenze, 3 ottobre, 13 novembre, 19 novembre, 8 dicembre, 12 dicembre, 19 dicembre 1931, 18 gennaio 1932". Su un foglio protocollo senza data prima di

*scuola di ballo*.<sup>10</sup> L'organizzazione dei testi nel volume rispetta, come anticipato, i criteri che abbiamo visto consueti in Loria: dapprima compaiono i racconti pubblicati in rivista; il racconto eponimo occupa l'ultima posizione; all'introduzione di una dedica iniziale, «A Polia», fa riscontro la caduta delle eventuali dediche dei singoli racconti.<sup>11</sup> *Il caffè arabo* e *La casa ritinta* erano usciti sui numeri del gennaio 1931 rispettivamente di «Solaria» e «Circoli», *La parrucca* sul numero doppio di settembre-ottobre 1930 di «Solaria» e *Il muratore stanco* su «Pégaso» nel settembre dello stesso anno. Le due coppie di racconti pubblicati nello stesso turno di tempo vengono dunque mantenute nella struttura della raccolta, l'ordine di comparsa su rivista viene però invertito. Segue nell'indice *La serra*, pubblicato nel giugno 1931 sul primo dei due soli numeri che usciranno di «Fronte», rivista romana diretta da Marino Mazzacurati.

Il racconto che apre la raccolta, *Il caffè arabo*, è anche il primo dei nove cui Loria lavora dopo la pubblicazione del suo secondo libro e di *L'inondazione*; sono infatti conservate stesure parigine del 4 febbraio e dell'8 marzo del 1930. Da una lettera del 4 marzo 1930 a Carocci sappiamo che Loria pensava inizialmente di destinare il racconto a «Pégaso» e che a quell'altezza cronologica stava già progettando, per «Solaria», *La parrucca* (nella lettera ha però il titolo *Le parrucche*).<sup>12</sup> Tuttavia, la stesura di *La parrucca* viene avviata solo a inizio maggio e proseguita fino a giugno (più esattamente dal 4-5 maggio al 22 giugno) per poi

---

un *incipit* troviamo la dedica "A Giorgio e nella Piccardi". Un abbozzo del racconto alla c. 61r di AL II 84 è datato "15 settembre 1931". Liste o indici di racconti in cui figura il titolo: c. 26r e c. 61v in AL II 84; indice in AL II 86.

<sup>9</sup> A. Loria, *La scuola di ballo*, cit., pp. 189-242. Dati d'archivio: AL II 115, [127] p. su 67 c. Autografi datati: "Firenze, 10 febbraio 1932", "Firenze, 27 febbraio 1932", "Firenze, 21 marzo 1932". Nel quaderno AL II 84 si trovano due abbozzi del racconto alle c. 9r e 37r, e diversi frammenti alle c. 52-60, datati "26 maggio 1931", e alla c. 68r-v. Indici o liste di titoli in cui il racconto è presente: c. 9r, c. 26r, c. 34v, c. 35v, c. 61r di AL II 84.

<sup>10</sup> A. Loria, *La scuola di ballo*, cit., pp. 243-299. Dati d'archivio: [118] p. su 60c. Autografi datati: "Firenze, 17 novembre 1930", "Firenze, 29 ottobre 1931", "Firenze, 9 maggio 1932". La stesura dell'ottobre è intitolata "Il quartetto". Alle carte 35v-36v di AL II 84 sotto i titoli "Il ciclope" e "Il quartetto" si trovano frammenti che entreranno a fare parte del racconto. Alle carte 63r-64r del quaderno due abbozzi del racconto. Il titolo *Il ciclope* figura nell'indice alla c. 35v, *Il quartetto* nell'indice alla c. 61v, *La scuola di ballo* nella lista alla c. 26r e nell'indice di AL II 86.

<sup>11</sup> La versione su rivista di *Il caffè arabo* portava la dedica «A Valerio Jahier». Nel fondo Loria è conservata una lettera datata "3 novembre 1931" (AL I 219.1) in cui Valerio Jahier si scrive a Loria a proposito de *Il caffè arabo*, sollecitandolo ad inviare il testo a Marie Canavaggia perché ne faccia una traduzione in francese. La Canavaggia aveva già tradotto *Il muratore stanco: Le maçon fatigué*, in «Europe», XXV, 100, 15 avril 1931, pp. 491-501; da quanto risulta il progetto di tradurre *Il caffè arabo* non andò però mai in porto.

<sup>12</sup> Lettera inedita (FC).

essere completata, in vista della pubblicazione, il 2 ottobre. Dopo la prima stesura di *La parrucca*, il 19 maggio Loria inizia a lavorare anche a *Il muratore stanco*, sul quale tornerà nell'estate, completando il racconto il 22 luglio. Cancellieri, studiando le diverse versioni dei due racconti, ha notato come nelle prime stesure di *La parrucca* il motivo del rapporto conflittuale della figlia con il padre e l'immagine dei cavalli fossero molto meno in rilievo, o addirittura assenti dall'intreccio. Questi nuclei tematici vengono sviluppati solo in seguito all'avvio di *Il muratore stanco*, in cui essi sono ben presenti.<sup>13</sup>

La relazione tra padre e figlio è centrale anche in *La casa ritinta*, dove il protagonista Lucrezio, dopo la morte del padre autoritario e oppressivo, si illude di potere cancellare le vecchie e spiacevoli memorie, e assieme ad esse la propria infelicità e il proprio sentimento di insufficienza, facendo ridipingere di rosa la casa avita in cui vive. Il racconto viene composto verso la metà del dicembre 1930, mese in cui Loria riprende anche *Il caffè arabo*, ultimato il giorno 28. Anche in questo caso tra i due racconti scritti (o riscritti) e pubblicati nello stesso periodo si possono trovare alcune analogie: in entrambi una festa segna «una “separazione”, un distacco dai luoghi in cui i rispettivi protagonisti hanno vissuto per lungo tempo».<sup>14</sup> Altro elemento di analogia è il contrasto luce/buio, che costituisce in entrambi un fattore di coerenza fondamentale.

Riprendendo nel dicembre *Il caffè arabo*, inoltre, Loria sopprime il personaggio del “Ciclope” che figurava nelle prime stesure, al posto del “meticcio”, come antagonista del caffettiere nella conquista della ragazza che, abbandonata dal compagno, si unisce alla cena imbandita dall'oste per festeggiare con gli avventori la decisione di cessare l'attività del locale. Lo spunto per tale personaggio, osserva Cancellieri, sembra tratto dall'omonimo episodio nell'*Ulysses* di James Joyce, scrittore certamente annoverabile tra i numi tutelari dell'europeismo solariano.<sup>15</sup> Anche in *The Cyclops* si svolge un duello all'interno

---

<sup>13</sup> Cfr. D. Cancellieri, *Per La scuola di Ballo di Arturo Loria*, cit., p. 19.

<sup>14</sup> Ivi, p. 24.

<sup>15</sup> Va ricordata in proposito la lettera di James Joyce, indirizzata a Carocci, pubblicata nel numero che «Solaria» dedica a Italo Svevo (*Solaria*, IV, 3-4, p. 47). Dal carteggio tra Loria e Carocci sappiamo che il primo, allora a Parigi, si era a-

di un bar, ma di natura politica. Cancellieri propone l'ipotesi che l'espunzione del personaggio dal racconto sia dovuta al rischio che il tessuto di citazioni da *The Cyclops* potesse assumere nell'Italia fascista un significato ideologico riconoscibile. Tuttavia, come lo studioso stesso rileva, proprio mentre il personaggio scompare da *Il caffè arabo*, Loria annota una lista di racconti in cui compare un titolo omonimo: «*Il caffè arabo, Il fratellino, Il Ciclope*». <sup>16</sup> In un frammento del 17 novembre 1930, un personaggio chiamato "il Ciclope" prelude inoltre alla figura di Muzio, un quarantenne che in *La scuola di ballo* appare con una benda a fasciare l'occhio malato: «Esiste perciò un chiaro legame genetico fra *Il caffè arabo* e *La scuola di ballo*». <sup>17</sup>

In relazione al racconto eponimo della raccolta viene addirittura in mente uno scritto databile agli ultimi mesi del 1921 in cui, come ha scritto la Celli Olivagnoli, attraverso una minima alterazione dei nomi Loria sembra contrabbandare per fantasia alcune esperienze reali:

Il giovedì in casa di una vecchia signora si balla, io ci vado, ma mai che ci sia un tino a modo. Signorine sgraziate, studentesse di medicina che si divertono a inorridire noi uomini con le loro spietate descrizioni si sala anatomica, ragazze di casa, che diventano rosse quando io le invito a ballare, e che aspettano a cingermi col braccio il consenso materno dato con gli occhi. Io so poco, loro meno ancora. Io le pesto, loro mi pestano. È un martirio e quando la vecchia signora smette di suonare [...] sospiriamo tutti e due liberati. Ambiente sano, molto morale, lo so. <sup>18</sup>

Tra le carte loriane troviamo un anche un frammento narrativo in prima persona in cui si parla di una vecchia maestra di ballo e di una festa degli allievi che

---

doperato, sollecitando Nino Frank, a far pervenire a «Solaria» uno scritto dello scrittore irlandese. Si veda ad esempio la lettera del 18 aprile 1929: «Sono andato da Nino il quale ti consiglia assolutamente di far uscire un numero qualunque di Solaria – e di rimandare "lo Svevo" ad aprile-maggio (n. doppio). Ho capito che ha fatto tutto il possibile per mantenere la promessa, ma che Joice [sic] è ancor troppo malato per andargli a rompere le scatole. | Mi ha detto che non si può aspettare da Joice [sic] un pezzo interessante, ma solo una letterina di poche righe, questo perché nel numero del Convegno è stato (da Linati, credo) trattato sottogamba. Pare che Joice [sic] sia molto sensibile a queste cose e che, indispettito, non volesse far niente per Solaria», cfr. *Lettere a Solaria*, cit., p. 122. Il fatto che Loria sbaglia a scrivere il nome dello scrittore per ben tre volte fa pensare che la lettura dell'*Ulisses* sia posteriore a questa data.

<sup>16</sup> Lo schema, che si trova sulla c. 24r del quaderno AL II 84, è riportato nella tesi di dottorato di Davide Cancellieri a pagina 22.

<sup>17</sup> D. Cancellieri, *Per La scuola di Ballo di Arturo Loria*, cit., p. 23. Il frammento in questione del 17 novembre 1930 è conservato nella cartella AL II 86.

<sup>18</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 60.

ricordano dappresso quelle del racconto.<sup>19</sup> Il documento non è datato, ma sembra costituire un primo abbozzo del racconto forse più celebre dello scrittore. Per sapere quando il testo inizia ad essere concepito, bisogna prendere in considerazione il già citato quaderno AL II 84, che consente inoltre di seguire in parallelo anche la genesi di *Il fratellino*. Un primo abbozzo schematico di quest'ultimo racconto compare sul recto della nona carta del quaderno AL II 84, sotto di esso abbiamo l'indice più vecchio per il terzo volume:

– III volume dei racconti –  
“La parrucca”: 12 – “Il muratore”: 15 – “Il fratellino” 75 –  
“Il caffè arabo”: 40 – “La Porta aperta” 40 – “La sentinella” 60 –<sup>20</sup>

Lo schema, per ragioni che ho già esposto nel capitolo precedente,<sup>21</sup> è databile tra il 22 giugno e il 15 luglio 1930: interessante notare che Loria, come risulta dalla previsione del numero di pagine, posta come di consuetudine accanto al titolo, pensa da subito a *Il fratellino* come a un racconto di ampie dimensioni. Non vi figura invece nessun titolo che possa essere riconnesso a *La scuola di ballo*. Due pagine dopo, c. 11r, troviamo nello stesso quaderno una scaletta per quel romanzo di cui *L'inondazione* avrebbe dovuto costituire il primo capitolo e di cui Loria parla a Carocci nella lettera citata del 6 gennaio 1930.<sup>22</sup> Il progetto di tale romanzo in seguito verrà abbandonato, mentre prenderà piede l'idea di *Le memorie inutili*, di cui nella stessa carta 11r, proprio sotto la scaletta, compare un canovaccio per quello che tra parentesi viene ancora indicato come “racconto”. Al recto della ventiquattresima carta leggiamo per la prima volta, nella lista già citata, il titolo *Il Ciclope*, dopo quelli di *Il caffè arabo* e *Il fratellino*. Sotto tale lista abbiamo uno schema preparatorio per una nuova versione di *Il caffè arabo*, di cui troviamo un frammento anche alla carta 35r, preceduta da scalette preparatorie e stesure parziali di *La casa ritinta* (27r-34v): la prima comparsa del titolo *Il Ciclope* è dunque antecedente alla metà del dicembre 1930, quando Loria ini-

<sup>19</sup> La carta si trova nella cartella AL II 86.

<sup>20</sup> Cfr. D. Cancellieri, *Per La scuola di Ballo di Arturo Loria*, cit., p. 19.

<sup>21</sup> Cfr. nota 66 del capitolo 2.2.

<sup>22</sup> Tale scaletta è stata pubblicata da D. Cancellieri in *Loria e il genere-romanzo*, cit., pp. 294-295. Sotto di essa, nella stessa facciata, un canovaccio di *Le memorie inutili*, indicato tra parentesi come “racconto”.

zia a riscrivere *La casa ritinta*. La lista è forse collocabile a metà novembre, periodo cui risale quella stesura segnalata da Cancellieri in cui la figura del Ciclope anticipa la figura di Muzio.

Sulle carte 34v e 35v del quaderno, alla fine del 1930, Loria annota due indici:

La Parrucca	15 pag.
Il Muratore stanco	12 pag.
Il caffè arabo	40 pag.
La casa ritinta	15 pag

---

82

Il muratore stanco	18 pagine.
La Parrucca	20 pagine.
La casa ritinta	22 pagine.
Il caffè arabo	45 pagine.
Il fratellino	70 pagine.
Il Ciclope ( <u>da fare</u> )	40 pagine.

---

215 pagine.<sup>23</sup>

Immediatamente dopo il secondo dei due schemi Loria inizia *Il Ciclope*: la dozzina di righe così intitolate entreranno a fare parte, con qualche modifica, di *La scuola di ballo*. Sulla pagina seguente (36r-36v) l'incipit di *La scuola di ballo* compare invece sotto il titolo *Il Quartetto*, riferito ovviamente al quartetto d'archi che le tre sorelle musiciste della protagonista Amina costituiranno con lo studente di chimica, violoncellista e presto amante di Amina stessa. A questo punto, mi sembra di poter dire, le fondamenta per *La scuola di ballo*, così come quelle per *Il fratellino*, sono state posate. Tuttavia i due testi che chiudono la raccolta, sui quali Loria tornerà a più riprese, saranno completati solo molto tempo dopo, a testimonianza di quante difficoltà abbia comportato allo scrittore portare a termine questi racconti lunghi, dal respiro quasi romanzesco.

Al principio del 1931 Loria aveva pubblicato quattro dei nove testi che confluiranno nella sua terza raccolta; «nel frattempo il progetto di romanzo incen-

---

<sup>23</sup> Cfr. AL II 84, cc. 34v e 35v; ora in D. Cancellieri, *Per La scuola di Ballo di Arturo Loria*, cit., p. 25.

trato su Anselmo era stato probabilmente lasciato in disparte».<sup>24</sup> Altri due racconti, *Il fratellino* e *Il Ciclope/Quartetto/La scuola di ballo*, erano stati progettati. «A partire da questo momento ha inizio una stagione che possiamo definire maggiormente pacata e distesa: quantomeno la stesura dei testi avverrà senza le sovrapposizioni e le convulse riscritture in parallelo che caratterizzarono l'anno precedente».<sup>25</sup>

A *La serra*, come risulta dai manoscritti contenuti nella cartella AL II 110, Loria lavora soprattutto nel marzo 1931. Dal quaderno AL II 84 sappiamo però che l'idea di questo racconto, con titolo *Il giardiniere*<sup>26</sup>, era balenata nella mente dello scrittore tra la seconda metà del luglio e il settembre dell'anno precedente e che Loria aveva già steso diverse parti del racconto nel febbraio 1931.<sup>27</sup> Un giardiniere è in effetti protagonista di *La serra*. In una freddissima sera d'inverno, recatosi per il turno notturno alla serra in cui lavora, vi trova i compagni intenti a prendersi cura di una vecchia mendicante, trovata quasi assiderata poco lontano. Impazienti di partire verso i loro letti caldi, gli uomini affidano la mendicante al giardiniere, da poco vedovo. Suggestionato dalle parole della vecchia e dalle ombre notturne della serra, costui viene preso da una sorta d'incanto: la vecchia gli appare come un'antica padrona caduta in miseria, capace di sottrarlo alla sua solitudine e di restituirgli il calore femminile e materno di cui sente bisogno. La luce del mattino giunge però a rompere l'incantesimo e all'arrivo dei compagni la mendicante viene cacciata con qualche moneta e con tre limoni di cui il giardiniere le fa dono.

Dopo avere concluso *La serra*, pubblicato nel giugno, tra marzo e maggio lo scrittore concepisce un primo abbozzo di *L'ora sul mare*,<sup>28</sup> che comincia a sten-

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 26.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Alla carta 22r del quaderno a molle si trova infatti una breve scaletta del racconto con tale titolo. La cronologia si deduce dal fatto che la c. 21r è datata 15 luglio 1930, mentre la pagina che segue alla scaletta di *Il giardiniere* riporta alcuni frammenti di *La parrucca*, racconto terminato il 2 ottobre 1930.

<sup>27</sup> La c. 39 presenta sul recto e il verso un abbozzo schematico del racconto, mentre nelle pagine successive troviamo stesura di diverse parti del racconto, fino alla c. 50v. Sulla c. 45v, al termine della stesura del finale del racconto, è segnata la data "26 febbraio 1931".

<sup>28</sup> L'abbozzo compare alla c. 51v del quaderno, la datazione si deduce dalle date presenti alle carte 45v e 60v, rispettivamente 26 febbraio e 26 maggio 1931.

dere nel giugno e sul quale torna a diverse riprese fino alla metà ottobre. Come *La serra*, il racconto è quasi privo di una vera trama; ciò che conta sono le impressioni che l'ambiente marino ed eventi minimi suscitano nei due operai disoccupati che trascorrono un'ora della loro oziosa giornata seduti su un molo.

Poco prima che *L'ora sul mare* venga condotto a termine, a inizio ottobre si registrano le prime stesure di *La danza sul prato*, protratte fino al gennaio dell'anno successivo.<sup>29</sup> Da un lato il racconto è accomunabile al precedente per la minuziosa analisi dell'infrangersi o del ricomporsi dell'equilibrio psichico e affettivo tra i personaggi, due coppie di novelli sposi che si godono una gita in montagna. Dall'altro, come accade in *La serra*, nell'incontro con un estraneo, una figura socialmente "altra" rappresentata qui da un ballerino accompagnato dalla moglie chiromante, l'affannosa quotidianità lascia per un momento spazio alla grazia di un trasognato sentimento di armonia e innocenza, dove l'*eros* è vissuto senza conflitti. La fine dell'incanto, inoltre, è segnata in entrambi i racconti da un'identica immagine: come luce del mattino la vecchia mendicante avvolta in una coperta pare una «mummia nerastra» (SB, 138), così il ballerino, avvolto «entro uno scialle bigio, di lana», sembra «vecchio, [...] vecchio e segnato d'antichità come una mummia» (SB, p. 186).

Terminata *La danza sul prato*, in febbraio e marzo Loria riprende allora, e completa, *Il fratellino*, cui aveva già lavorato nel maggio 1931. Nel frattempo, nel corso del 1931, e in particolare nell'ottobre, aveva continuato ad elaborare, come sappiamo con il titolo *Il Quartetto, La scuola di ballo*, la cui ultima stesura data 9 maggio 1932: giusto in tempo per la pubblicazione del volume...

---

<sup>29</sup> Un primo abbozzo schematico del racconto si legge alla c. 61r del quaderno AL II 84. Nella seconda metà della pagina il progetto per un racconto intitolato *la rete* e la data "15 settembre 1931". Poiché la facciata precedente riporta la data 26 maggio 1931 e la prima stesura di *La danza sul prato* è datata 3 ottobre, è logico pensare che Loria abbia ripreso il quaderno, abbandonato nel corso dell'estate a metà settembre e che la data 15 settembre 1931 si riferisca anche all'abbozzo di *La danza sul prato*.

Mentre procede nell'elaborazione dei racconti Loria concepisce, oltre a quelli già evidenziati, altri progetti per il suo terzo volume.<sup>30</sup> Tra la fine di settembre e l'inizio di ottobre del 1931 sul quaderno AL II 84 compaiono i seguenti indici:

1            "Le memorie inutili del  
volu        bimbo rubato" pag. 150  
me         Il fratellino    pag. 100

III° volume di racconti  
"La danza sul prato"

I° progetto.

I°	Il muratore stanco	–	18 pagine
II°	La Parrucca	–	20 pagine.
III°	La casa ritinta	–	22 pagine.
IV°	Il Caffè arabo	–	45 pagine.
V°	La serra	–	22 pagine.
VI°	L'ora sul mare	–	18 pagine
VII°	La danza sul prato	–	45 pagine.

182 pagine

II° progetto

I°	Il muratore stanco	–	18 pagine
II°	La Parrucca	–	25 pagine.
III°	La Casa ritinta	–	22 pagine.
IV°	Il Caffè arabo	–	50 pagine.
V°	La serra	–	25 pagine.
VI°	L'ora sul mare	–	20 pagine
VII°	Il quartetto	–	30 pagine.
VIII°	La danza sul prato	–	50 pagine.

260 pagine<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Non discuterò, in quanto non la ritengo un progetto per il terzo volume, una lista di racconti che si trova alla pagina 26r. Mi pare però giusto, per chiarezza, prenderla in considerazione, poiché pone alcuni problemi che non sono finora stati segnalati. In verticale sono elencati i seguenti titoli: *Il nipote, Il fratello, Il fratellino, Il Convito, Il fumo*, e, dopo una linea orizzontale compaiono ancora *L'ora sul mare, La scuola di ballo, La danza sul prato*. È piuttosto difficile datare tale pagina, che Cancellieri fa risalire agli ultimi mesi del 1930. Il verso della carta è lasciato in bianco e le pagine successive riportano stesure e abbozzi di *La casa ritinta*. Poiché, come sappiamo, la stesura definitiva di questo racconto è del 19 dicembre 1930 bisognerebbe supporre che lo schema sia anteriore a tale data. Tuttavia la comparsa in esso di *L'ora sul mare* crea non pochi problemi. Le prime stesure di questo racconto risalgono infatti al giugno 1931 e, soprattutto, il titolo non compare negli indici compilati al verso della c. 34 e al verso della c. 35 che riporterò tra breve. *La scuola di ballo* figura inoltre con il titolo definitivo mentre in AL II 86 una versione del racconto datata 29 ottobre 1931 porta ancora il titolo *Il quartetto*. La soluzione più logica mi pare consista nel ritenere che la c. 26r sia stata lasciata bianca in un primo momento e sfruttata in seguito per stendervi una lista di racconti (non il progetto per un indice, poiché, come vedremo, alla fine del 1931 i progetti di Loria sono altri).

<sup>31</sup> Cfr. AL II 84, c. 61r-v; ora in D. Cancellieri, *Per La scuola di Ballo di Arturo Loria*, cit., p. 28;

Lo scrittore immaginava dunque di riunire i due romanzi brevi *Le memorie inutili del bimbo rubato* e *Il fratellino* in un volume a sé stante e di pubblicare un terzo volume con i cinque testi già editi, il racconto ormai completato *L'ora sul mare* e *La danza sul prato*, avviato in quel torno di tempo. Nei due indici l'ordine dei primi quattro racconti rispecchia quello di pubblicazione e risulta inverso rispetto al definitivo. Non vengono però mutati gli accoppiamenti sopra segnalati; né la successione, che avrebbe dovuto aprire la raccolta, di tre racconti incentrati sul rapporto tra padri e figli. Nel secondo progetto viene aggiunto in penultima posizione *Il quartetto*: il finale, come sappiamo, spetta sempre al racconto eponimo, il più esteso, o uno tra i più estesi, della raccolta. I numeri di pagina – preziosi, al di là del fatto che i calcoli non tornano e che stranamente per gli stessi racconti già pubblicati vengono indicate diverse lunghezze – segnalano infatti che *La danza sul prato* avrebbe dovuto essere un racconto lungo, mentre *Il quartetto* un racconto di medie dimensioni. È solo nelle pagine successive a questi indici, collocabili in un periodo che va dal novembre 1931 alla metà del gennaio 1932,<sup>32</sup> che *Il quartetto* compare nel quaderno con il titolo definitivo; nello stesso tempo gli abbozzi, le scalette e i progetti per il racconto sembrano implicare dimensioni più ampie per il racconto. In una di queste stesse pagine, al recto della carta 63, scompare “il Ciclope”, cassato a penna e sostituito con “il nipote”. Ancora nel testo dato alle stampe rimane però traccia del titolo iniziale: la protagonista Amina si sente insidiata «dall'occhio fiammeggiante del ciclope» (SB, p. 287), ovvero il nipote della maestra di ballo.

Nell'ultimo degli indici di cui disponiamo *La scuola di ballo* figura già come racconto eponimo:

“La scuola di ballo”

52 pag “Il caffè arabo”

20 pag “La casa ritinta”

26 pag “La parrucca”

12 pag. “Il muratore stanco”

---

<sup>32</sup> Gli estremi cronologici si deducono dal fatto che una stesura conservata nella cartella AL II 86 è datata 29 ottobre 1931 e ancora intitolata *Il quartetto*, mentre la data 20 gennaio 1932 compare alla c. 67v.

30 pag. "La serra"  
35 pag. "L'ora sul mare"  
20 pg. "La danza sul prato"  
30 pag. "La sonnambula"  
58 pag "La scuola di ballo"

---

278 278 pag.<sup>33</sup>

Benché steso sul verso della seconda carta del foglio di protocollo cui appartiene il frammento datato 17 novembre 1930, l'indice è evidentemente posteriore, compilato alla fine del 1931 o più probabilmente all'inizio del 1932, quando *La danza sul prato* e *La scuola di ballo* sono terminati o almeno condotti a buon punto. Su *La sonnambula* Loria torna a più riprese, come attestato dal quaderno AL II 84 e da carte coeve o posteriori, ma il racconto non viene inserito in volume, né in seguito pubblicato. Al suo posto, nell'indice della raccolta compare invece *Il fratellino*, rielaborato e concluso tra febbraio e marzo 1932.

Il volume si chiude dunque con due racconti lunghi, pensati in una certa fase della loro elaborazione come romanzi. Se infatti *Il quartetto* doveva essere inizialmente un racconto di medie dimensioni, una lettera a Leo Ferrero del 3 giugno 1932 rivela che il progetto per *La scuola di ballo* si era fatto in seguito, almeno per un periodo, più ambizioso:

Carissimo Leo

grazie per la tua cartolina e per l'acutissima analisi dei temi del mio libro. Sono molto contento che tu ci senti un progresso sull'ultimo. Questo m'incoraggia per il mio romanzo che vorrei fosse veramente un'opera notevole. Prima di stendere *La scuola di ballo* in forma di novella ho avuto un momento di dubbio perché ci sentivo la stoffa per un romanzo, poi mi sono ricordato di quanto è più ricco quello che ho in mente, e ho tirato giù le sessanta pagine senza esitazione. Ora sono un poco stanco e smarrito. [...]

Tanto *Il fratellino* quanto *La scuola di ballo* sono vicende di formazione, storie di un'educazione sentimentale in cui nel passaggio all'età adulta è centrale la scoperta del sesso, pulsione egoistica, minacciosa e tendenzialmente negativa, come sempre in Loria. In *Il fratellino*, gli erculei Giacomo e Pietro incaricano Ida, una ragazza dei cui facili costumi in passato hanno entrambi approfittato, di sedurre il loro gracile fratello minore, Gustavo, «omiciattolo saputo e didascalico»

---

<sup>33</sup> Cfr. D. Cancellieri, *Per La scuola di Ballo di Arturo Loria*, cit., p. 30. Lo schema compare su una delle carte raccolte in AL II 86.

(SB, p. 221), preoccupantemente ignaro, benché ventunenne, delle pulsioni carnali. Nella sua innocenza il fratellino serba di Ida un'immagine di incorruttibile purezza, alla quale la ragazza stessa finisce per affezionarsi. La visione della nudità di una donna nel bordello in cui viene condotto, a scopo "terapeutico", dai fratelli rompe però l'incanto. Tornato a casa Gustavo pensa «all'Ida come un rimedio, un lavacro all'altra donna che voleva dimenticare», ma in sogno le immagini delle due donne si sovrappongono: «In un angoscioso risveglio capì di aver perduto l'illusoria spiaggia dove si credeva sicuro. Selvaggio ed agitato, sentiva che la passione per lei gli piombava addosso come un mostro tenuto lungamente in attesa a un varco cavernoso e buio» (SB, p. 221). Perduta la pace, Gustavo, pur nella sua timidezza, esige ora dalla ragazza di essere trattato come un uomo. Inesperto del mondo e ostinatamente cieco, saputo del matrimonio imminente di Ida, egli crede che la sua colpa consista nel non avere accompagnato le sue profferte amorose con un pegno o una garanzia. Decide così di porvi rimedio, proponendosi a sua volta come sposo. L'appuntamento con la donna su una desolata spiaggia si risolve nella scoperta della terribile e umiliante verità che, tra febbri e deliri, porta Gustavo alla morte.

Con un'agonia si chiude anche *La scuola di ballo*: questa volta si tratta però della vecchia maestra di danza, alla cui scuola si reca la protagonista Amina per fuggire le soffocanti pareti domestiche entro le quali la madre impartisce pedanti lezioni di musica, anzitutto alle altre sue tre figlie. A un certo momento alle sorelle si aggrega uno studente di chimica, capace di affascinare con le sue maniere virili e la sua sicurezza nel giudizio artistico anche Amina, che, dopo avere assistito per alcune sere alle prove del quartetto, lo ritrova alla scuola di ballo. Dopo essersi concessa al ragazzo, Amina scivola lentamente su un piano inclinato verso quel degrado morale e umano che aveva già notato, senza comprenderne appieno le cause, in altre compagne della scuola. In particolare la turba il nipote della maestra, per il quale prova un ribrezzo fisico. Insidiata dalle subdole trame dell'uomo, che si attende il successo dal completarsi della sventura della ragazza e si avvale degli aiuti di una sorella della maestra, Amina teme

che anche la vecchia ballerina possa tradirla, spingendola tra le braccia del nipote. Cosa che accade quando, dopo una notte di agonia, sul letto di morte la maestra le raccomanda il «povero infelice» (SB, p. 299). Il sopraggiungere del sonno libera Amina dall'incubo che sta vivendo.

Se *Il fratellino* ha una chiusura tragica che ricorda quella dei racconti dei primissimi anni Venti, *La scuola di ballo* ha invece un finale aperto: non sappiamo infatti che cosa sarà di Amina. Eppure, ciò è irrilevante. Quello che conta davvero è la prigione di ricatti in cui finisce la ragazza nel momento in cui ha cercato di sottrarsi alla famiglia, la sua scoperta di una realtà cinica, in cui ogni abbandono sentimentale viene pagato a caro prezzo e termina invece nella delusione. La *Bildung* dei personaggi, a ben guardare, è negata: se Gustavo non sopravvive al rivelarsi della verità, uscendo dall'adolescenza Amina scivola lentamente in una degradata condizione di infelicità. Il passaggio all'età adulta, la scoperta del sesso e della sessualità coincidono con lo svelarsi di una realtà crudele e sordida.

A livello tematico è proprio «l'insistenza sui sensi e sulla sessualità, molto più accentuata nella *Scuola di ballo* che nei due volumi precedenti»,<sup>34</sup> a fare da collante alla raccolta che, dopo l'importante transizione *Fannias Ventosca*, ritrova la coesione che aveva caratterizzato *Il cieco e la Bellona*. Si tratta di una «carnalità acre, mai serena e gioiosa anche quando si tratta di giovani, e sempre partecipe di tensioni e conflitti».<sup>35</sup> Ciò è vero anche per *Il caffè arabo*, *La parrucca*, *La danza sul prato* o *L'ora sul mare*, dove la conquista erotica e l'abbandono sensuale per certi versi appaiono quasi come una liberazione da un blocco esistenziale o come un provvisorio ritorno di una felicità passata. In *Il caffè arabo*, infatti, la conquista erotica del caffettiere sembra per un momento far rivivere il locale e i bei ricordi ad esso legati, ma tutto si svolge tra divani polverosi e pareti ammuffite in un'atmosfera di ultimo commiato. La protagonista di *La parrucca*

---

<sup>34</sup> Cfr. G. Turchetta, *Lo squallore scintillante della realtà. Il ritorno di Loria*, in «Linea d'ombra», 45, gennaio 1990, p. 41.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

si decide ad abbandonare i propri scrupoli e a concedersi al cocchiere che la corteggia quando viene posta dinanzi alla disgustosa calvizie di una donna lasciva e una volta attraente. Abbiamo visto come in *La danza sul prato* il danzatore che sa liberare l'eros da un senso di colpa appaia subito dopo come una mummia, e lo stesso vale in *La serra*, dove tuttavia la tensione erotica, pur presente, è solo allusa. I due compari di *L'ora sul mare* abbandonano il molo abbracciati a una prostituta che si apprestano a godere; nel riso finale al suonare improvviso di una sveglia che hanno appena acquistato si scioglie la tensione accumulatasi nel corso della giornata, tensione erotica che si somma al senso di immobile attesa, culminata con l'arrivo in porto, a bordo di nave, del corpo macerato di un annegato cui il più giovane dei due aveva a lungo pensato:

Ai primi lampioni a gas sul canale, dove cominciavano le casermette e i fondachi, la sveglia prese a suonare: fu l'ultimo spavento del giorno, lo scaricarsi della loro vaga angoscia prima della gioia notturna, che si smascellavano all'idea, sorta all'unisono, di misurare a ore alterne con lo strumento così divenuto ridicolo. (SB, p. 165)

Il ticchettio della sveglia che scandisce le ore lente sul molo e il tic-tac che segna in *La scuola di ballo* la lunga veglia di Amina al capezzale della maestra esemplificano un motivo che lega quasi ovunque nella raccolta *eros e thanatos*, ovvero il fuggire inesorabile del tempo di cui le frequenti immagini di vecchiaia e decadimento fisico sono un monito. L'invito a godere la vita, la gioia dell'abbandono risultano sempre ambivalenti, tarlati da una più segreta e profonda malinconia, da un *memento mori*.<sup>36</sup> Così, in *Il muratore stanco*, la contemplazione di una bellissima donna che si sporge nuda da una finestra è guastata dalla coscienza che allo spettacolo assiste anche il figlio del lavoratore e dall'invidia per quella «ricchissima visione donata ai sogni dell'adolescenza», mentre per lui quella visione è «già priva d'ogni miracolo rubatogli dal ragazzo» (SB, p. 111).

---

<sup>36</sup> Per quanto riguarda l'ambivalenza, va notato che non è forse un caso se in ben due occasioni, nel primo e nell'ultimo racconto, una spregevole figura di ruffiana fornisce di una simile morale una la versione cinica e disincantata: «Bimba mia [...] la fortuna va presa per i capelli» (SB, p. 53), sussurra, con evidenti sottintesi, una vecchia alla ragazza concupita dal meticcio; «Cara, cara signorina Amina, il mondo è di chi sa prenderselo. Goda, ora ch'è giovane; goda tanto il primo che capita non è peggiore di quello scelto con tutte le precauzioni» (SB, p. 278), suggerisce invece la sorella della maestra di ballo per conto del nipote.

Il tempo accomuna i racconti anche in un altro senso. Le vicende dei cinque testi centrali della raccolta si svolgono tutti in un lasso cronologico assai limitato, dalla nottata di *La serra* al giro di orologio di *L'ora sul mare*, dove la tendenza all'immobilità della narrazione riproduce a livello formale il tedio dei due disoccupati, «padroni di un tempo senza pause d'impegni prestabiliti, vuoto» (SB, p. 144). Ciò che conta non è però tanto l'estensione cronologica della storia, quanto la "durata", narratologicamente intesa, che tende spesso alla scena o all'estensione anche negli altri racconti. Dettagliati resoconti delle impressioni o degli stati d'animo, precise descrizioni di atmosfere o squarci liriche e memoriali intervengono sempre più spesso a rallentare il ritmo della narrazione, fin quasi ad annullarlo.

Queste osservazioni tematiche e formali, che avrò modo di approfondire, sono volte per ora a dare sostegno all'affermazione di una ritrovata coesione nella terza raccolta. Mentre le questioni e le tematiche di fondo non mutano granché rispetto alle opere precedenti, scompaiono del tutto i riferimenti alla narrativa picaresca e con essi le invenzioni narrative più eccentriche, vengono smorzate le punte macabre e gli accenti più esibitamente declamatori di *Il cieco e la Bellona* a vantaggio di una prosa più intensa e riflessiva, volta non tanto a rendere ciò che viene visto e vissuto dai personaggi, ma il loro modo di vedere e di vivere.<sup>37</sup> Per denunciare la spaventosa insostenibilità dell'esistenza lo scrittore non si serve più di situazioni e vicende abnormi: abnorme è ora la normalità del vivere quotidiano. Se si considera la parabola evolutiva della narrativa loria-na, risultano perfettamente spiegabili quelle che Piero Luxardo Franchi chiamò «posizioni antitetiche e difficilmente conciliabili» della critica – che ha messo in risalto ora la componente picaresca e avventurosa, ora una «dimensione di staticità, in atmosfere meccaniche e rituali», ed una «immobilità sorvegliata ed attenta».<sup>38</sup> Nel volgere di quattro anni, dal 1928 al 1932, Loria ripensa gradual-

---

<sup>37</sup> Si veda a proposito quanto scrive Piero Luxardo Franchi, *op. cit.*, p. 241.

<sup>38</sup> Cfr. P. Luxardo Franchi, *op. cit.*, pp. 223-224.

mente il suo modo di narrare, portando a compimento un percorso artistico avviato, come abbiamo visto, al principio degli anni Venti.

La notorietà dello scrittore è ora all'apice: le recensioni a *La scuola di ballo* di Giansiro Ferrata,<sup>39</sup> Guido Piovene,<sup>40</sup> Eugenio Colorni,<sup>41</sup> Giuseppe de Robertis,<sup>42</sup> Piero Gadda Conti<sup>43</sup> e Giovanni Titta Rosa<sup>44</sup> sono sostanzialmente elogiative (con qualche riserva riguardante principalmente gli aspetti di natura stilistica)<sup>45</sup> e preludono al conferimento del Premio "Umberto Fracchia" nel 1933 e la dedica allo scrittore delle prime due pagine di un numero di «L'Italia Letteraria»:

A fianco dei collaboratori del periodico romano (come Giovanni Titta Rosa, già in familiarità con l'opera di Loria), assieme alla presenza di Lorenzo Gigli e Francesco Bernardelli, l'*entourage* qui visibilizzato si presta alla facile identificabilità dello scrittore nel segno della sua appartenenza a un clima cultural-territoriale: il clima descritto dai sodali di «Solaria» Montale, Comisso, Benco, Manzini, Stuparich, Capasso, tecchi, Gadda Conti, cui si associano gli ex-rondisti Baldini, Savarese, Cecchi, e accanto ad essi alcuni protagonisti della Firenze letteraria di questi primi anni Trenta come Ojetti, Palazzeschi, De Robertis, Pancrazi, lo stesso Cecchi.<sup>46</sup>

Lo stesso Loria interviene a dare un breve resoconto dell'accaduto, del viaggio verso Roma e della notizia della vittoria:

Lì vennero a cercarmi due carissimi amici. Già al loro ingresso compresi che la cosa era fatta. [...] Fu un momento triste: il lavoro passato non contava più, i miei libri

---

<sup>39</sup> G. Ferrata, *La scuola di ballo*, in «L'Italia letteraria», 3 luglio 1932, p. 6; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, pp. 190-194.

<sup>40</sup> G. Piovene, *Arturo Loria*, in «L'Ambrosiano», 17 agosto 1932; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, pp. 194-198.

<sup>41</sup> E. Colorni, *La scuola di ballo*, in «Il Convegno», XII, 7-8, 25 agosto 1932, pp. 332-337; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, pp. 198-202.

<sup>42</sup> G. De Robertis, *La scuola di ballo*, in «Pégaso», IV, 9, settembre 1932, pp. 383-384; poi, con il titolo *Loria. La scuola di ballo* (1932), in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier 1940, pp. 307-310; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, pp. 202-204.

<sup>43</sup> P. Gadda Conti, «*La scuola di ballo*», in *Vocazione mediterranea*, Milano, Ceschina 1940, pp. 167-173 (l'articolo è datato 1932); ora in N. Mainardi, *op. cit.*, pp. 204-206.

<sup>44</sup> G. Titta Rosa, *Arturo Loria*, in *Vita letteraria del Novecento*, vol. III, Milano, Ceschina 1972, pp. 137-141 (l'articolo è datato 1932); ora in N. Mainardi, *op. cit.*, pp. 207-210.

<sup>45</sup> Si veda ad esempio quanto scrivevano rispettivamente Colorni e Gadda Conti: «Questa macchinosità di cui è fin troppo evidente l'origine letteraria, questi impegni di calcare e di rendere misterioso e solenne ciò per cui basterebbero lievi tocchi, non possono essere definiti nel Loria che come ingenuità: e così ci sembra ingenua e viziata dal medesimo male la sua pretesa a volte troppo esplicita di essere «prosatore» e il gusto, così estraneo al ritmo normale della sua prosa, per il periodo tipicamente incisivo e lapidario. Le frasi gli escono così a volte dalla penna inutilmente contorte e incomprensibili, o tanto volutamente dense e concettose da cadere nel grottesco», *op. cit.*, p. 201; «Molti periodi di Loria danno l'impressione balenante di quello che egli avrebbe voluto rendere, ma che reso non è. È, da parte sua, odio del superficiale e del generico, desiderio di essere tutto autentico, tutto sofferto: ma il confuso è confuso», *op. cit.*, p. 205.

<sup>46</sup> Cfr. N. Mainardi, *op. cit.*, p. 43.

dopo tante indagini mi apparivano squinternati proprio nella loro essenza, io, ridotto a non poterne creare mai più degli altri.<sup>47</sup>

In effetti, mentre le carte private si riempiono di progetti, scalette e abbozzi di racconti, le pubblicazioni su rivista negli anni seguenti si faranno sempre più sporadiche. Con gli anni lo scrittore si volgerà ad altri generi letterari quali il teatro, la poesia, la favola. Soprattutto, però, conclusa la terza raccolta, Loria sente di doversi affermare con quel romanzo che la struttura di tre volumi, sempre chiusi da un racconto lungo, sembra promettere. Nella lettera del 3 giugno 1932 a Leo Ferrero Loria non potrebbe essere più esplicito circa le sue intenzioni:

Penso che il meglio sia mettermi subito al romanzo. Senza un romanzo nessuno vuol accordarmi qui la posizione letteraria alla quale ho diritto.<sup>48</sup>

Il romanzo cui Loria pensa è ormai *Le memorie inutili*, al quale, come attestano i manoscritti, Loria lavora assiduamente negli anni seguenti. L'opera, come è noto, rimarrà però incompiuta. Nel tentativo di dar vita al romanzo che ormai tutti si aspettano da lui lo scrittore scivola lentamente nel silenzio e nell'anonimato.

---

<sup>47</sup> Cfr. A. Loria, s.t., in *Il quinto premio "Umberto Fracchia" vinto da Arturo Loria*, cit., p. 1.

<sup>48</sup> Cfr. D. Cancellieri, *Loria e il genere-romanzo*, cit., p. 299.

**3**

**Vicissitudini narrative di una mendicante**

### 3.1 Autobiografia della narrazione

Lo studio delle carte inedite in un primo momento, e successivamente quello delle raccolte, della loro genesi e delle loro caratteristiche principali hanno evidenziato la possibilità di suddividere la produzione loriana dagli esordi a *La scuola di ballo* in tre fasi o periodi.

La prima di queste fasi, sulla quale tornerò solo per istituire alcuni raffronti, è caratterizzata dalla violenza emotiva e dall'enfasi patetica: deliri e malattie d'amore culminano in finali dalla melodrammatica teatralità.

A partire dall'autunno del 1922, con *L'egoismo dei morti*, Loria inizia a lavorare a un nuovo tipo di personaggio che sarà ulteriormente sviluppato nelle prose successive: attraverso racconti quali *Arriva l'Imperatore* (nella sua prima versione) o *I pitocchi sfortunati*, egli giunge a definire quelle atmosfere e quei protagonisti per i quali la raccolta *Il cieco e la Bellona* colpì i critici contemporanei e viene ancora oggi ricordata. L'abbandono della figura dell'"artista innamorato", dominante nei primi racconti, è coesistente a un processo di desublimazione, peraltro incompleto, che sul piano narrativo ha come conseguenza principale una divaricazione tra la prospettiva del narratore, sempre assimilabile all'autore (implicito), e quella dei protagonisti, le cui ossessioni, manie e aspirazioni, pur rimandando in ultima istanza alle questioni etiche ed esistenziali che premono all'autore, risultano sempre a qualche livello grottesche, ridicole, inibendo così nel lettore un'immediata partecipazione emotiva.

Già nelle prime stesure del racconto *Fannias Ventosca*, dell'autunno 1928, si possono individuare, forse solo *a posteriori*, i segni di un ulteriore mutamento di rotta della narrativa loriana: Callimaco non appartiene infatti al mondo in cui si trova a vivere e che sarà infine costretto ad abbandonare. Anche *Il falco*, che all'interno di *Fannias Ventosca* pare un esperimento isolato, prelude in realtà per le sue atmosfere immobili e il suo descrittivismo analitico ai racconti di *La scuola di ballo*. *La porta aperta*, mai pubblicato, con la reintroduzione di am-

bienti e personaggi borghesi segna un punto di non ritorno: con i successivi *Le sirene* e *Tra due ponti* la narrativa loriana si incammina già verso la terza raccolta. Anche in questo caso, l'adozione di un nuovo tipo di personaggio si accompagna a un cambiamento complessivo. Mentre infatti i personaggi "picareschi" vivevano vicende eccentriche e situazioni abnormi in un passato esotico popolato da briganti, capitani dell'esercito imperiale, teatranti e arrotini vagabondi, nella terza raccolta le trame si assottigliano fino a farsi inconsistenti: l'avventura o il "caso strano" cedono il passo alla quotidianità angusta di uomini contemporanei, l'azione e il movimento si contraggono e prevalgono gli spazi interni. Nel rarefarsi della vicenda il tempo si dilata; gesti minimi ed eventi insignificanti assumono importanza per le impressioni che i personaggi ne ricavano e per le fluttuazioni d'animo che suscitano in essi.

L'indagine svolta non suggerisce solo la possibilità di una simile periodizzazione, ma anche il fatto che lo scrittore pianificasse e sorvegliasse la propria evoluzione artistica con estrema coscienza. Lo testimoniano le strutture delle raccolte, volte a presentare i volumi come opere coerenti e a indirizzare l'attenzione del lettore sui loro aspetti precipui. Quando ciò non è possibile, come in *Fannias Ventosca*, lo scrittore indica attraverso la successione dei racconti in quale direzione l'arte loriana si stia muovendo. Ma c'è di più. Abbiamo visto come fin da giovanissimo Loria si dimostri scrittore assai consapevole, tanto da rappresentare una sorta di suo *alter ego* nel ruolo di autore di racconti e riflettere in maniera critica sulla propria arte: è quanto accade in "*In un periodo triste e dolce...*". Così si chiude quella che ho individuato come la prima fase. Come ho già notato, accade qualcosa di simile al termine di *Fannias Ventosca*, e quindi dell'omonimo volume, dove si ha l'impressione che Loria si unisca a Callimaco Esperiente nel dare l'addio a un carrozzone pieno di personaggi coi quali aveva a lungo vissuto. Questa suggestione – ovvero l'idea che in alcuni racconti Loria abbia alluso indirettamente anche alle vicende della propria narrativa – assume maggiore consistenza leggendo il primo testo di *La scuola di ballo*, ossia *Il*

*caffè arabo*. La raccolta in cui Loria mette in scena l'anonima quotidianità contemporanea, lasciandosi alle spalle i protagonisti eccentrici e gli scenari di un passato pittoresco, si apre con un racconto in cui sono centrali i motivi dell'esotico, del travestimento, dell'evasione dal reale. I costumi orientaleggianti indossati per ordine del padrone dagli ospiti del banchetto d'addio bastano a suscitare nei paciosi e attempati avventori «un fascino curioso, geografico e infantile» (SB, p. 38) e un'«avanzata collettiva di desiderio e di passione» (SB, p. 51) per una ragazza che, unitasi a loro, viene fatta travestire da odalisca. Nell'atmosfera trasognata del sotterraneo del locale, sulla cui porta si legge «Notti d'oriente», il padrone compie la sua opera di seduzione, determinato a rivivere per un'ultima volta i momenti di passione che nello stesso luogo aveva vissuto con un'antica amante, Susanna:

chiamava Susanna “la mia gazzella”, e lei rispondeva “Il mio leone”, e realmente per ciascuno nasceva dentro quella messa in scena una lirica libertà d'intendere che rendeva sincere le esotiche espressioni d'amore. Il piacere tradotto in musulmano li ubbriacava d'imitar feroci costumi, di vivere e godere altrove, tanto atmosfera e ambiente agivano, così sorti dal caso, ma assai vicini nel risultato a quelli creati dall'infallibile cattivo gusto delle megere che montano una casa da appuntamenti. (SB, p. 31)

Il misto di partecipazione e ironia bonaria che si avverte nel passaggio ora citato contraddistingue l'intero racconto, dove numerosi sono i rimandi a un immaginario da *Mille e una notte*: il meticcio e il giocoliere, nel loro confabulare, «parevano il principe dissoluto e il furbo confidente, entrati in incognito nella casa del buon mercante» (SB, p. 38); ascoltando il resoconto delle sventure della ragazza sembrava che «quell'assemblea di capitribù ascoltasse un naufrago raccontare di un barbaro trattamento avuto presso un popolo limitrofo» (SB, p. 42); la ragazza, avvertendo le brame sensuali degli uomini, si sentiva «la bianca caduta in un'oasi di predoni paciocconi e paterni» (SB, p. 52). Mi sembra che l'insistenza e la consapevolezza con cui Loria sciorina il *bric-à-brac* degli stereotipi e dell'immaginario sull'Oriente – fatti oggetto nel racconto di una discussio-

ne tra i convitati<sup>1</sup> – rendano troppo semplicistico quanto scrisse Giansiro Ferrata, che vedeva in *Il caffè arabo* «una specie di autobiografia»: «al caffettiere generoso ed avido che ama travestirsi da pascià fra le stalattiti azzurre della sua “notte d’oriente” si sostituirebbe volentieri l’autore stesso».<sup>2</sup> Si direbbe, piuttosto, che, per ricreare un mondo esotico tra le pareti del locale, il caffettiere si avvalga di espedienti simili a quelli impiegati dallo scrittore per acclimatare le vicende in generiche atmosfere picaresche. Le «colonnine arabe» (SB, p. 13), le «babbucce» (SB, p. 28), i «pantaloni orientali» (*ibidem*), il «soffitto a volta dipinto a stelle ed arabeschi d’oro sul fondo cupo» (SB, p. 48), «l’alcova sormontata da un baldacchino a mezzelune d’argento» (*ibidem*) con cui il caffettiere induce i suoi ospiti e se stesso «a prendere un aspetto indolente e orientale» (SB, p. 50) corrisponderebbero in questo senso ai briganti, agli spioni, ai cercatori d’oro, ai girovaghi, ai carcerati ricoperti da tatuaggi, ai postriboli, ai pugnali e le chitarre di cui lo scrittore si è servito per evocare nel lettore un immaginario che renda più plausibili le «fiere passioni e gli affetti energici»<sup>3</sup> che dominano le vicende. Né va dimenticato – ma questo il pubblico non poteva saperlo – che in racconti inediti quali *Rossellana* o *I pitocchi sfortunati* Loria aveva già mostrato di essere attratto da un esotismo orientaleggiante.

Con queste osservazioni non intendo in nessun modo suggerire che *Il caffè arabo* vada letto come un atto di abiura dell’autore nei confronti di quanto scritto e pubblicato fino a quel momento. Nulla giustificerebbe una simile conclusione. Sembra però che nell’abbandonare la “maniera” che aveva contraddistinto i racconti precedenti lo scrittore abbia inteso segnalare in apertura di raccolta

---

<sup>1</sup> «Ho sempre sognato d’esser arabo – confessò [il caffettiere] traboccando di mescolate emozioni. – L’amore dev’esser più bello per loro. | L’uscita destò una secca, ironica ilarità negli ospiti e l’irritata protesta del magrino dagli occhiali che si mise a spiegare come ogni popolo abbia delle idee sbagliate a questo proposito sugli altri. Per sua esperienza tutto il mondo era paese. Trascinato da una foga vendicativa, non si peritò di dire che molti uomini capiscono l’amore solo in maschera, dimostrandosi degni di quella o di quell’altra categoria internazionale di viziosi. | La ragazza, tornata al suo posto per mangiare il dolce e la frutta, appariva impensierita di tutto quello sfogo contro il fascino orientale, e un po’ s’accigliava e un po’ rideva con un’altra se stessa che l’era allegra compagna nell’avventura. | Il meticcio, ridacchiava coi professori e i commercianti, affermando che le città europee insegnavano a tutti i popoli in materia d’amore, perfino a lui, misto di razze lussuose e raffinatissime» (SB, pp. 45-46).

<sup>2</sup> Cfr. G. Ferrata, *La scuola di ballo*, cit., p. 192.

<sup>3</sup> Cfr. N. Sapegno, *op. cit.*, p. 178.

il proprio mutamento, alludendo alla “maniera” stessa con una sorta di ultimo omaggio.

Se in *La scuola di ballo* Loria approda a una nuova fase della sua narrazione, in cui il gusto per il travestimento e per il pittoresco non giocano più un ruolo preponderante, non viene tuttavia meno il motivo della contraffazione del reale da parte dei personaggi, sempre desiderosi di modificare l’esistente o di creare una realtà alternativa attraverso espedienti e artifici immancabilmente destinati a fallire. È, come sappiamo, un elemento costitutivo della letteratura lorianiana fin dagli esordi (“*Accadde durante il mese...*”, “*Eran quasi tutti giovani ancora...*”), destinato a ricomparire in forme sempre nuove. In questo senso, *Il caffè arabo* offre l’ennesima variazione su un tema che in *La scuola di ballo* è ampiamente attestato, ad esempio in testi quali *La casa ritinta* o *La parrucca*. La particolarità del racconto in questione consiste, però, proprio nelle allusioni ai modelli letterari che soggiacciono all’immaginario che il caffettiere si studia di evocare, finendo per essere volontaria vittima di un’autosuggestione. È questa particolarità che mi spinge a sostenere che il racconto possa essere letto anche come una messa in scena da parte dell’autore del proprio “manierismo”.

Neppure è vero, va aggiunto, che nella raccolta i personaggi tipici delle raccolte precedenti scompaiano del tutto. In *La serra*, ad esempio, la vecchia affidata alle cure del giardiniere ricorda dappresso la Bellona della prima raccolta. Entrambe mendicanti cenciose e sdentate dal passato, a loro dire, felice: celebre ballerina, l’una; padrona di una villa dal grande giardino, l’altra. Si possono addirittura ritrovare nei due testi alcuni passi simili:

– Se poi va male, laggiù, c’è la città con l’ospizio per i disgraziati come noi.  
– Che ti prende?! Io tornare all’Ospizio?! – fece la vecchia [...]. – All’Ospizio, quando ne hanno troppi, li avvelenano e poi li portan via di notte. Lo so, perché ho veduto. (CB, pp. 215-216)

– Ma se non avete nessuno che vi aiuti e pensi a voi, perché non entrate in ospizio?  
– Mai! Preferisco morir per la strada. Ci sono stata e so cosa vuol dire – e la voce le si era fatta dura e come offesa. (SB, pp. 133-134)

In *La danza sul prato* compaiono invece due saltimbanchi girovaghi, una chiromante e un ballerino chiamato Nino, che ricordano per certi versi la coppia Fannias-Callimaco. Più anziana e meno avvenente di Fannias, la chiromante di *La danza sul prato* si adopera come la prima a compiacere il pubblico pagante. Callimaco, al tempo dei loro primi incontri, aveva ascoltato la bella indovina «annunziargli amore, denaro, carriera splendida, cose astratte e da donarsi in copia al più generoso pagatore» (FV, p. 202). A una donna che in una festa di ricchi gaudenti le chiede del futuro Fannias dà la risposta che ritiene più gratificante, anche se in questo caso il colpo fallisce:

- Un figlio – dichiarò Fannias scoprendo nuove carte.
- Quello ce l’ho già – fu la risposta dura dell’altra ai sorrisi. (FV, p. 210-211)

Lo stesso trucco si ripete con più fortuna in *La danza sul prato*:

- Avrete presto un figlio, signora mia.
- Porzia trasalì e si curvo a fissar la donna chiedendo conferma di quanto aveva detto. [...]
- E io? – insisteva Miranda esibendo la sua mano. [...]
- Guardiamo. – La chiromante scrutò e palpò la mano che tremava leggermente.
- Sì, anche voi avrete presto un figlio, signora bella. (SB, p. 180)

L’interesse per il denaro in entrambi i casi non è però condiviso dai compagni, che sono invece veri artisti: magistralmente sicuri ed energici nell’eseguire i loro numeri, altrimenti malinconici e tormentati:

- Che hai, Callimaco? – interrogò – Sei stanco? Fatti forza: alla festa di stasera c’è da guadagnare quanto in un mese dentro la baracca.
- Lo so; ma non sono stanco – rispose carezzandole una mano. Soffro di scrupoli – e sorrisse come se lei non potesse capire.
- Fannias tornò al suo fornello e di là rimase a fissar l’uomo pallido, quasi verde per l’acetilene, mentre che con la mano rimetteva a posto i capelli cadutigli sugli occhi come una benda nera. L’indovina pensava che quell’aria malinconica di Callimaco fosse la maschera già osservata a pensieri suoi di gelosia [...]. (FV, pp. 197-198)

- Guarda, Nino, com’è stato generoso il signore! – ma quegli non rispose e non si volse: chino a terra nascondeva il rancore e l’odio che provava verso tutti.
- Sorse nelle coppie fretta di partire, di allontanarsi da un luogo ove avevan goduto una troppo egoistica felicità, della quale, tuttavia, qualcosa volevan salvare dalla tristezza della scena. Fissarono per un’ultima volta l’uomo schiacciato contro terra in at-

to di disperazione e la donna rimasta ad esibirgli sopra la mano tesa il denaro che andava scartocciandosi [...]. (SB; p. 188)

Certamente, tra i personaggi delle coppie di racconti che sto prendendo in esame sussistono anche vistose differenze: nel caso delle due coppie di artisti, ad esempio, una volta è Fannias a sentirsi soffocata da Callimaco, mentre nell'altra è con ogni evidenza Nino ad avvertire il matrimonio come un pesante giogo. Così, delle due mendicanti, l'una è sguaiata e grottesca, mentre la seconda mantiene una dignità da antica signora. Ciononostante, ho voluto per ora sottolineare soprattutto le somiglianze, perché le riprese di personaggi simili instaurano tra le raccolte una sorta di dialogo implicito, che consente di misurare su esempi concreti quelle differenze tra i diversi periodi della scrittura lorianiana che ho enunciato all'inizio di questo capitolo. Verrebbe addirittura da pensare che la scelta di riproporre personaggi tratti dai racconti eponimi delle due raccolte precedenti non sia casuale, che sia anzi un voluto, ulteriore rimando al "Loria" picaresco che fino ad allora il pubblico aveva conosciuto e su cui la critica si era soffermata. In assenza di segnali testuali forti, questa impressione, per quanto suggestiva, è però destinata a rimanere tale...

A ben vedere, personaggi di simile fatta non compaiono neppure per la prima volta in *Il cieco e la Bellona* o in *Fannias Ventosca*. Di una «vecchia mentecatta»,<sup>4</sup> abbiamo visto, si serviva Lapo per ingannare Fra Gualberto in "Eran quasi tutti giovani ancora..."; mentre un accampamento di zingari figurava in *Il tesoro*. Prendendo spunto dai modi in cui la mendicante compare nelle tre fasi, e seguendo il filo di altri personaggi o "luoghi tematici" ricorrenti, tenterò allora in questo capitolo di evidenziare alcuni aspetti della narrativa lorianiana e della sua evoluzione. Anticipo fin da ora che se l'opera di Loria può essere considerata autobiografica è soprattutto perché in essa Loria, riproponendo vicende, motivi e personaggi simili in epoche diverse della sua scrittura, sembra raccontare la propria storia di scrittore, le traversie della propria arte.

---

<sup>4</sup> Cfr. A. Loria, *Eran quasi tutti giovani ancora*, cit., p. 255.

### 3.2 Le ambiguità del grottesco

Nella versione del 28 febbraio 1921 di *“Eran quasi tutti giovani ancora...”* l’«orrida megera»<sup>1</sup>, «Nina la pazza»,<sup>2</sup> alla cui vista Fra Gualberto fugge sconvolto dal convento, viene così descritta:

Era costei una vecchia mentecatta, divenuta tale in seguito ad uno di quei dolori atroci che sconvolgono la mente quando il cuore li sopporti, che vagando per i campi per accattare un poco di pane, pronunziava sconnesse parole con la bocca bavosa e faceva orribili sorrisi sdentati e da idiota agli esseri umani che incontrava sul suo cammino, stendendo ver loro la mano. La trovarono che inghiottiva, biascicando frettolosamente, un tozzo di pane, girando intorno quei suoi occhi inquieti e impauriti come se temesse l’arrivo imminente di un nemico.<sup>3</sup>

Il passo è un efficace esempio di quella “retorica dell’eccesso e del delirio” su cui già ci siamo soffermati: emblematico l’uso di aggettivi quali “atroci” e “orribili”. Il rimosso riaffiora con violenza e il frate si deve confrontare con i suoi incubi: la bruttura inaccettabile della materia, l’irrazionalità del corpo. Tra il sublime al quale Gualberto aspira e quest’immagine ripugnante non ci sono mediazioni possibili. Così l’amore non può essere che passione assoluta: i «dolori atroci che sconvolgono la mente quando il cuore li sopporti» sono una sorta di *Leitmotiv* di questa prima fase, e nemmeno la vecchia se ne sottrae. Da notare inoltre come la disumanizzazione della donna, ridotta a uno stadio quasi animalesco, risulti principalmente dal fatto che la bocca da organo della parola, e dunque della ragione, venga degradata alla sola funzione di espletare la funzione fisiologica elementare del nutrirsi: «pronunziava sconnesse parole con la bocca bavosa e faceva orribili sorrisi sdentati da idiota»; «La trovarono che inghiottiva, biascicando frettolosamente, un tozzo di pane».

Ben diverso il modo in cui la stessa azione, il mangiare, viene trattata in *Il cieco e la Bellona*:

---

<sup>1</sup> Cfr. A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., p. 256.

<sup>2</sup> Ivi, p. 255.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Il cieco, toccate appena le vivande, si mise a bere. Alzava la testa mentre il vino gli fiottava in gola e apriva le palpebre come se gli occhi opachi potessero ancora esprimere il lampo lascivo del suo piacere.

La Bellona cacciava il naso lungo e bitorzoluto nei piatti, e masticando emetteva voci roche di soddisfazione e sorrideva con denti e briciole a l'oste infastidito. (CB; pp. 220-221)

In una raccolta in cui predomina il grottesco la Bellona non è più un essere spaventoso che si offre alla vista del protagonista, ma è protagonista ella stessa, brutta come il mondo in cui si muove. Il grottesco, come ora cercherò di mostrare, è un elemento imprescindibile di questa nuova fase narrativa. Partiamo anzitutto da una definizione in negativo del grottesco, proposta da Frances S. Connelly. Lo studioso, introducendo la miscellanea *Modern art and the grotesque*, riconosce infatti che «any attempt to define grotesque is a contradiction in terms»: <sup>4</sup> «Central to the grotesque is its lack of fixity, its unpredictability, and its instability». <sup>5</sup> Se una definizione è possibile solo in negativo, continua Connelly, si possono però descrivere i processi operanti nelle immagini grottesche:

Images gathered under the grotesque rubric include those that combine unlike things in order to challenge established realities or construct new ones; those that deform or decompose things; and those that are metamorphic. These grotesques are not exclusive of one another, and their range of expression runs from the wondrous to the monstrous to the ridiculous. <sup>6</sup>

Nel “secondo Loria” il grottesco nasce soprattutto da un processo di deformazione e di decomposizione, che crea a volte, come presto vedremo, immagini quasi metamorfiche. Deformemente brutti o malati sono anzitutto i corpi dei personaggi, uomini ed animali. La lista, oltre alla Bellona, potrebbe comprendere, ad esempio la «vecchia scrignuta» che gestisce il bordello di *La tromba*, i malati e i cadaveri di *La lezione di anatomia* o la gamba amputata di *L'appuntamento*. Si aggiungano, in *I segnali*, il malarico Lombrico, la cui pelle assomiglia alla «pelle tessuta di un verme» (CB, p. 161) e le cui mani sono «lucide, quasi saponose» (CB, p. 178); oppure il Guercio, il cui occhio guasto pare ottura-

---

<sup>4</sup> F. S. Connelly, *Introduction*, in *Modern art and the grotesque*, edited by F. S. Connelly, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 2.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

to da una «pallottola biancastra come un grano di vischio» che gira «per tutta l'orbita, inquieta» (CB, p. 153); o ancora, in *Arriva l'Imperatore*, il corpo torturato e macilento del presunto cavallo carnivoro e il suo muso dalla «dentatura lunga, ripugnante e brutto come un teschio» (CB, p. 195); o le gambe di Peter Schmoll, «percorse di grosse vene viola, che finivano dentro gli zoccoli come dovessero farci una pozza di coagulo nero» (CB, p. 193) – e si noti anche che la «pozzetta nerastra» ai piedi del Cristo crocifisso era una delle cose truci» per le quali Fra Gualberto «provava orrore». <sup>7</sup> Per tornare a *Il cieco e la Bellona*, il gendarme è «pien di porri e di baffi» (CB, pp. 221-222), e l'arrotino, seguito da un «cane magro di pelo giallastro», ha una «faccia olivigna, lunga e aguzza al mento, occhi grandi e sporgenti sotto la saracinesca calata a metà delle palpebre enormi, schizzettate di venoline viola» (CB, p. 222). Né vanno dimenticati, nella raccolta successiva, il carcerato «inebetito e spilungone, di carne così malata e disfatta che alcune vecchie piaghe non gli guarivano mai» (FV, p. 15) di *Gli evasi*, o, soprattutto, i tre gobbi di *Racconto d'inverno* e le due Sirene, grottesche più che altro per la volontà di apparire giovani, nascondendo i loro corpi e volti vizi con vestiti curati e mascheroni di trucco. Se per alcuni versi *Le sirene* appartiene già al periodo di *La scuola di ballo*, l'insistenza su corpi e scene grotteschi, quali le danze del *bal nègre*, avvicina il racconto a *Il cieco e la Bellona*. In fondo, le gambe di Edmea, ricordano quelle di Peter Schmoll: «le pantofole rosse aggraziavano, nascondendoli, i piedi soprastesi di vene viola grosse e sviate di turgidezza stagnante» (FV, p. 109).

Benché non sia possibile parlare di vere e proprie figure metamorfiche, va notato come l'insistenza sulla deformità o su alcuni particolari del corpo lasci intravedere una figura animale dietro quella umana, creando frequenti scambi tra uomini e bestie; il nome "Lombrico" è eloquente... A volte è il modo d'agire dei personaggi ad apparire animalesco:

---

<sup>7</sup> Cfr. A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., p. 251.

S'ebbe un'unghia così fiera che non trovò il coraggio di ritentare il gesto: ritrasse la mano sgraffiata nascondendo la propria ira con un sorriso che si deformò crudele su le gengive vuote (CB, p. 21)

[...] gli scolari, presi d'entusiasmo anatomico, si disputavano un viscere, rosso tra i suoi ligamenti giallastri. (CB, p. 44)

Martino l'aggredì a calci e a morsi, (CB, p. 132)

Altre volte il confronto tra uomo e animale è istituito dal narratore:

Come ranocchi spaventati si buttarono bocconi sul fango che s'apriva sotto al dilatar della pancia e al torcersi rabbioso di tutto il corpo per approfondire e nascondersi. (CB, p. 28)

[Cicalone] Era basso, tarchiato, più gobbutto del ciabattino, arcigno nella fisionomia, torbido nello sguardo. Lavorando così seduto pareva un ragno e buttava fuori ogni tanto due braccia lunghissime ad abbrancar sassi con le mani capaci quanto un badile, in tanta furia, come ne facesse provvista per tirarli addosso a qualcuno. (CB, p. 58)

Lo scambio tra umanità e animalità può seguire anche il percorso inverso. Con effetto ironico stilemi preziosi e poetici vengono riferiti ad animali: ad esempio «presaga di maternità» viene impiegato per una vacca che torna dalla monta, e «umettar le canne canore» ed «esaltato compositor di notturni» (CB, p. 164) per un somaro. In *Il cieco e la Bellona* lo spettacolo grottesco di due animali che recitano le parti teatrali del primo amoroso e dell'ingenua è nello stesso tempo comico e inquietante per la sua innaturalità:

Avvenne una cosa straordinaria.

Il cane accucciato, fissò cupidamente il galletto, poi si rizzò tremolando, e prese a girargli intorno con intenzioni lascive compiendo ogni atto d'approccio come verso una femmina della sua specie.

Il gallo rimase indifferente a razzolar le sue briciole, ma quando la protervia inve-reconda del cane, portò il muso a soffiargli tra le penne della coda, stizzito, offeso, si rigirò levando una zampa per difendersi.

[...] Il cane ustolava e tornava alla carica, e il galletto insidiato si ritraeva ciangot-tante d'indignazione. (CB, p. 228)

Se deformità e bruttura sembrano qualità intrinseche di uomini e animali, dati quasi naturali, è perché essi si muovono in un mondo in cui tutto è in rovina e in disfacimento, un mondo marcio e putrefatto. Non a caso il volume si apre sul fango: il «fango di una strada di pianura piena di buche e di carreggiate ac-

quitrinose» (CB, p. 13). Il fango, la melma, le acque stagnanti e marce sono una costante della raccolta, fino all'ultimo racconto, che inizia in modo simile al primo:

- Dove siamo? – chiese il cieco.
- Vicino alla salita – rispose la bellona e si volse a mirar con rimpianto la strada piana e grassa di fango da cui dovevano staccarsi. (CB, p. 213)

E ancora, più avanti:

Per scorciare il cammino sotto la pioggia che veniva a rovescio, si gettarono negli arativi, ma sdruciolavan su le zolle lotose, sprofondavano nel molle tra solco e solco. (CB, p. 248)

Il putridume e il lezzo delle acque stagnanti del fossato melmoso che circonda le mura rossastre della città vengono descritte, come abbiamo visto, alla fine di *Il registro* e soprattutto all'inizio di *Il tesoro*. In quest'ultimo racconto, le mura in lento disfacimento sotto i colpi degli sterratori diventano un elemento ossessivo. Martino spera che la loro demolizione porterà finalmente alla luce l'oro di un tesoro sepolto, mentre ai cittadini pare di liberarsi assieme ad esse di «un gran lezzo, una grande bruttura» (CB, p. 138). Ma le speranze vengono deluse:

Quella luce pesante, rossa di mattoni e di terra aperta, s'imbiancava ora trasparente nei varchi sempre più larghi. Le frane colavano materiale lungo ogni fianco; l'intero quadrilatero appariva un'enorme rovina.

Ma le vecchie mura non s'erano sfasciate, anche levati i supporti: ogni pietra s'era dovuta scalzare dalla sua cuccia di calce, ogni ammasso di terra dividere e spaccare per rotolarlo giù a colmar le buche pantanose del fossato, tombe agli ultimi batraci che non avevan seguito l'acqua nel suo fuggire a fili per la nuova via. Dov'era il fossato, si camminava su di una terra, che ricoperta dal rigurgito dell'ultima acqua, esalava al sole lezzo di melma e veniva stampandosi di una buccia secca e friabile.

Certi avanzi parevan più grandi di quando entravan nelle fiancate intatte, geometriche e tutte di un'altezza. La città col cader della sua cerchia andava scoprendo la bruttezza delle case prima nascoste, i guasti dell'umidore sui muri che sbriciolavan d'allegrezza al sole. (CB, pp. 139-140)

Come le mura e le case della città, sono in rovina quasi tutti gli edifici che compaiono nei racconti. Basti citare la «casa non finita» (CB, p. 25), ma abbandonata e fatiscente di *La tromba*, che, come si legge in una lettera a Nerina del 2

aprile 1926, Loria riteneva il «personaggio più eloquente di tutto il racconto».<sup>8</sup> Nella descrizione dell'edificio le isotopie semantiche della rovina si intrecciano e si sovrappongono a quelle che potremmo chiamare le isotopie semantiche della palude, termine, quest'ultimo, impiegato nel punto in cui il testo rende esplicito il legame tra la fatiscenza e la morte. Riporto qui di seguito la descrizione iniziale della casa e alcuni passi relativi all'arrampicata di Squitti sul tetto della casa:

Lungo il fiume i palazzi erano finiti. La via dalla parte opposta alla spalletta era delimitata da grandi spazi di terreno fabbricativo, chiusi da una catena di assiti fradici. Solitaria a mezzo del recinto sorgeva una casa in costruzione irta di travi sporgenti e fasciata d'impalcature. (CB, pp. 23-24)

Passarono le finestre del secondo piano senza approdo possibile, ché il dondolar del canapo lo teneva lontano dal muro. Apparvero enormi le cornici superate, e paurosi, ghignanti alla sua audacia i mascheroni biancastri di un fascione graffito.

Finalmente toccò il sospirato ponte d'arrivo.

Per una breccia del muro passò dentro. La costruzione abbandonata aveva maggiormente sofferto nella sua parte più elevata riducendosi in rovina. La pioggia di poco prima era penetrata dappertutto spargendo umidore e rigenerando l'odore della calce e del legno fradicio. Le stanze sembravano tette cantine formate durante la posa delle fondamenta e non più curate. Da ogni parte gli occhi spalancati delle finestre raccoglievano la luce notturna su muri scabri che mostravano le loro ossa di calce e di pietra, maculati qua e là da tentativi di intonaco. [...]

[...] mancava il tetto. I muri salivano ad affiorare alla luce notturna come le pareti di un pozzo e l'acqua appena piovuta, raccolta in un gran cavo del pavimento, palpitava al cadere di ogni nuova gocciola dall'alto di una copertura slabbrata. [...] Per il vano di una finestra passò sulle impalcature esterne che erano ingabbionate e giungevano quasi al tetto. Gli parvero malsicure, marcite e allentate dalle intemperie. [...]

[...] cavalcò travature non rivestite di tegoli, gettate sopra una parte della casa che appariva spaccata come in tanti loculi; strisciò col ventre e le ginocchia su tegoli viscidati e scivolosi, in pauroso declivio.

[...] All'intorno emergevan le creste dei muri sgretolati e dentellati come quelli di una rovina [...].

Lentamente, inesorabilmente saliva dalla casa il senso della morte raccolto dalle stanze vuote, dalle pietre umide, dai legni marciti: si esalava come il miasma di una palude, si spandeva in un lucor viscido sulle cose. (CB, pp. 31-33)

Grotteschi nella descrizione sono certamente i mascheroni «ghignanti», quasi volti di un corpo mostruoso che ha «occhi spalancati» e «ossa di calce e pietra», un corpo in disfacimento che esala il suo lezzo di cadavere. Le immagini della morte, quelle della gravità oscena del corpo e quelle del fango, delle acque

---

<sup>8</sup> Cfr. AL I 239.86; ora in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 77. Lo scrittore in un primo tempo aveva pensato di sottolineare l'importanza dell'edificio, intitolando il racconto *Il rifugio* (cfr. AL I 239; ora in *Avventure personali*, cit., p. 76).

fetide della palude, della materia molle o fradicia si sovrappongono e confondono. Eloquente per il legame tra fango e corpo è il commento del narratore a una scena di *Gli evasi* in cui assistiamo a una furibonda lotta dei galeotti, che, spogliatisi degli abiti da prigioniero, giocano a spruzzarsi di fango:

[...] in un attimo la lotta fu generale per scagliarsi addosso quel fango lotoso e giallo che si strappava da uno strato sotto azzurro e nerastro alla pressione delle dita. Schiaffavano i colpi, si stampavano dolorosi su le schiene piene di puntini rossi, s'incrostavano sui crani rasi, sui petti villosi, mentre l'improvvisa pazzia s'exasperava. La nudità n'era resa più orrenda e più impudica. (FV, p. 27)

Il racconto dove il motivo del corpo e del suo destino di morte è più direttamente trattato è certamente *La lezione di anatomia*, dal quale ho già avuto modo di citare alcuni passaggi in cui il grottesco ha certamente in sé i caratteri della deformità e del disfacimento:

La testa orrida, staccata e posata sul marmo, sembrò fatta di cera, che mantrugiata, riscaldata dai fiati, si displasmasse ghignando. (CB, p. 43)

Dopo avere assistito alla lezione, tornato a casa, il monatto protagonista non può mangiare quanto la moglie gli ha cucinato:

[...] alla resistenza del cucchiaino impegolato nella pappa di semola e fagioli, torse il capo, disgustato.

Evidentemente il cibo poltiglioso, una sorta di fango, gli richiama alla mente i cadaveri visti durante la giornata. A conferma del legame tra morte e palude si può anche citare *I segnali*, nel quale Lombrico, uno dei briganti, dopo essersi ammalato di malaria è tormentato dal ricordo delle paludi, fino a sognarle: «Si vedeva inseguito dai gendarmi per le paludi e si raccomandava che non tirassero schioppettate ad ammazzarlo lì, nell'acqua marcia» (CB, p. 161).

Ma non c'è nulla di nuovo in questo sogno, e, a ben guardare, nemmeno negli altri passi che ho preso in considerazione. Nei primi inediti di Loria, lo sappiamo, i rimandi simbolici tra corpo, morte e palude sono infatti del tutto evidenti. Il cacciatore, dopo avere perso il suo falcone pensa che sarebbe meglio morire di morte ignota al fondo dello «stagno pauroso» accanto al quale sta

camminando piuttosto che condurre una vita tanto misera. La descrizione si sofferma allora sui miasmi esalati dalla vegetazione viscida e imputridita, che sembra nascere dai corpi marci che secondo la leggenda giacciono sul fondo. Gli stessi miasmi, come ho notato, provengono dai corpi degli avi sepolti nei sotterranei del castello. Nelle acque dello stagno, infine, il cacciatore precipita dopo essersi dato la morte. In un «vasto pantano»<sup>9</sup> muore anche Silvio, il protagonista di *“Accadde durante il mese...”*, mescolando il suo sangue all’«acqua fangosa».<sup>10</sup> In questo finale, lo ricordo, sembra emergere quella realtà paurosa che soggiaceva alla finzione architettata dai due sposi: le rovine del castello e l’antico pozzo attorno a cui la vegetazione rigogliosa pare alimentata dal sangue delle teste mozzate. Morendo, sparge il suo sangue nel fango di una pozzanghera anche Re Bibulo.

Il modo in cui il “luogo tematico” in questione compare nei racconti dei primissimi anni Venti (e in *Re Bibulo*, di qualche anno posteriore) conferma quanto abbiamo visto a proposito delle due “mendicanti”: l’«orrida megera» di *“Eran quasi tutti giovani ancora...”* diviene la Bellona, non più spaventosa visione in cui si concretizzano gli incubi del protagonista, ma protagonista non meno laida e grottesca degli altri abitanti del suo mondo. Nello stesso modo, mentre nei testi della “prima fase” il fango, la palude sono presenze inquietanti ma circoscritte, immagini dell’alterità materica del reale, nella “seconda fase” troviamo un mondo che pare fatto di fango e rovine.

Ciò non significa che i protagonisti di *Il cieco e la Bellona* (o di alcuni racconti di *Fannias Ventosca*) non rivelino al fondo delle aspirazioni e delle idiosincrasie assai simili a quelle di un Fra Gualberto o di un Silvio. Lo dimostrano i terrori del monatto o la separazione categorica che Filippo, lo spione di *Il registro*, come vedremo, opera tra la purezza del suo amore ideale e la sporcizia dell’amore sensuale della sorella (o di se stesso, quando cade in tentazione...). Né mancano nei primi racconti protagonisti dal corpo malato, deforme, viscido e marcio

---

<sup>9</sup> Cfr. AL II 29, c. 10v.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

(“Com’era triste per il vecchio...”, “Da quando l’orrenda malattia”-“Un campanile...”). Nel mondo sordido e brutale in cui si muovono picari e pitocchi viene però a mancare il polo positivo e ideale del sublime o del bene, l’immagine di ciò che potrebbe riscattare la bruttezza e il dolore – l’arte, una fanciulla angelicata, un amore romantico o un “falco alto levato”.

Anche se destinati ad essere sconfitti, inoltre, gli artisti e gli innamorati del primo periodo ribadivano, con l’assolutezza del proprio agire, col rifiuto di ogni compromesso, i valori stessi che le vicende negavano. Soprattutto in alcuni racconti di *Il cieco e la Bellona*, i protagonisti cercano altrettanto ossessivamente un riscatto, ma non si tratta più di affermare un valore etico assoluto e universalmente valido, bensì di perseguire uno scopo individuale o soddisfare con ogni mezzo una brama egoistica. Così le loro aspirazioni, anziché essere nobili o grandiose, divengono maniacali fissazioni; la loro dedizione e i loro sforzi non sono più rappresentati come eroici sacrifici, ma appaiono abnormi e ridicole macchinazioni. Ciò è vero soprattutto per racconti quali *L’appuntamento*, *Il registro*, *Il tesoro* e *Arriva l’Imperatore*: Teresa trova interesse solo nella sua attività onirica e si auspica la morte del fratello malato, sperando di potere sfruttare l’occasione per riavere i propri sogni; Filippo per conquistare una donna concentra i suoi sforzi sulle pagine di un registro e non esita a contribuire al degrado della sorella pur di raggiungere il suo scopo; Martino è convinto che la distruzione delle mura svelerà un tesoro e vede negli altri uomini dei potenziali nemici, tanto da guidare una strage di zingari, sospetti di volergli sottrarre il tesoro sepolto nelle mura; Peter Schmoll sogna di liberarsi dai suoi fantasmi e riconquistare la stima dell’imperatore allevando una stirpe di cavalli carnivori. Sono aspetti della narrazione lorianiana che abbiamo già toccato in precedenza, ma che possiamo ora riconsiderare da una diversa angolatura, per individuare un’altra fonte del grottesco lorianiano: le passioni, i desideri e le ossessioni di molti dei protagonisti sono grotteschi in quanto iperbolici, operano in essi «the deliberate

exaggerations of caricature». <sup>11</sup> La caricatura, secondo Connelly, sarebbe a sua volta solamente una delle molte varianti attraverso le quali il grottesco «describes the aberration from ideal form or from accepted convention, to create the misshapen, ugly, exaggerated, or even formless». <sup>12</sup> In effetti, le violente passioni dei personaggi di *Il cieco e la Bellona* paiono a volte deviazioni e storture di quelle passioni altrettanto violente, ma convenzionalmente idealizzate, degli “artisti innamorati”. Ovviamente, il modello originale della caricatura, per il lettore di Loria, non sono i racconti inediti, ma le convenzioni letterarie che a questi testi soggiacevano. Torniamo allora su due racconti che ho già messo a confronto per misurare le differenze tra due diversi periodi della narrazione, “*Il cacciatore andò alla caccia*” e *Arriva l’imperatore*. Maura Rosati ha così riassunto le analogie tra le vicende:

I protagonisti di entrambi i racconti sopportano una grave infamia per il loro passato, che li castiga ad una vita segregata. Entrambi, nelle rispettive case isolate [...], invase, l’una da correnti d’aria misteriose e da miasmi, l’altra da spettri avvolti in veli neri, sono condannati a riandare con la mente ai fatti orrendi del passato. Entrambi trovano sollievo all’angoscia e alle allucinazioni nella “dedizione” ad un animale. Per il cacciatore, il falcone rappresenta l’essere libero e sprezzante della solitudine, per Peter Schmoll, ex-ufficiale imperiale dalla mente sconvolta, che vive nell’attesa dell’Imperatore per donargli “lo stallone sanguinario”, questo animale rappresenta, analogamente, l’essere fiero e potente che, all’arrivo dell’imperatore, lo riscatterà da tutte le infamie. <sup>13</sup>

Le analogie sono certamente «evidenti», ma sembrano quelle tra un’immagine e il suo riflesso in uno specchio deformante. Il cacciatore ha un animo nobile, è nato per amare. Se uccide è solo perché esasperato dall’infamia subita (è stato messo alla porta dal padre della promessa sposa, accusato di crimini non suoi): il suo gesto conferma in realtà la forza del suo amore e il suo senso di giustizia. Quando in sogno scopre il male in sé, riafferma la propria purezza e idealità suicidandosi. Ben diversamente va per Peter Schmoll, che «in una notte di ubbriachezza» ha «fatto uccidere per cupa, bestiale ferocia alcuni prigionieri di guerra, ignorando che fossero tenuti come ostaggi importanti»

---

<sup>11</sup> F.S. Connelly, *op. cit.*, p. 2.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Cfr. M. Rosati, *op. cit.*, p. 35.

(CB, p. 197). Peter, più che dalla colpa commessa, è tormentato dalla falsa accusa di avere liberato per denaro i prigionieri; dopo il licenziamento gli rimane «il chiodo di quella che stim[a] un'immeritata punizione»: il nobile sdegno del cacciatore diviene un'egotica e cieca volontà di riscatto. Così i sogni di gloria, di belle imprese e di felicità nei quali il cacciatore indugia all'aria fresca della notte si tramutano nella quotidiana grottesca commedia in cui il servo Curtius recita la parte dell'Imperatore pronto a perdonare. Il falco è ora un povero ronzino dalle fattezze deformi per le torture subite...

Lo stesso processo deformante e caricaturale sembra operare anche in *L'appuntamento* e in *Il registro*. La vicenda del primo è basata sull'exasperazione iperbolica di una tendenza comune a molti personaggi ad evadere dal reale. Mentre però nei primi racconti la fuga nell'arte o in mondi artefatti, la fantasticheria e il sogno rimandano a un rifiuto di ciò che non corrisponde all'ideale etico od estetico cui i personaggi aspirano, Teresa sogna di avere incontri sensuali o di sapere quali numeri giocare al lotto. *Il registro* rivisita invece i «tristi racconti nei quali sempre un giovane artista amava una donna bella e cattiva», come Loria stesso ebbe a definirli nel più volte citato "*In un periodo dolce e triste...*". Qui, però, Filippo, anziché tentare di conquistare la musa dedicandosi all'arte, si impegna in tutt'altra opera di penna: compilare un inutile registro.

Non mancano, certo, personaggi positivi, per i quali la simpatia del narratore è evidente. Squitti ne è l'esempio più limpido. Buono e altruista, in *I segnali* è il solo a non volere tradire la fiducia dovuta ai compagni in cambio della salvezza. Il commento finale del narratore, di ordine prettamente morale, va a suo favore:

Il Guercio addossò il suo otre pieno a Squitti, così il Moro e Lombrico c'esisò un poco, e lo porse solo al veder di un gesto invitante. Ma ad onta di tale sgravio, per tutto il cammino, le some più leggere le portarono il ragazzo e l'asino. (CB, p. 181)

Nel testo successivo, la «pura innocenza» (CB, p. 213) del cieco e della Bel-lona, arsi vivi, viene messa in risalto fin dall'epigrafe, soffondendo l'intera narrazione di una tonalità elegiaca. Mossi da buoni sentimenti sono anche, nella rac-

colta successiva, Zambrino e Asdente. Il primo si impegna generosamente per salvare Orlando, «destinato a morir presto nell'isola» (FV, p. 21) del penitenziario. Il secondo si rivolge «ai due colleghi di disgrazia con sentimento cordiale e sincero» (FV, 54). Non ricambiato dagli altri due gobbi, Cicalone e Scartoccio, si fa vendicativo, ma la lite si ricompone in una scena patetica, in cui i tre si abbracciano per consolarsi della loro dolorosa condizione e per farsi forza nel momento di pericolo (la chiatta su cui si trovano si sta infatti pericolosamente dirigendo verso la pescaia):

– Staremo abbracciati come tre fratelli – disse poi [Asdente]. – Bisogna volersi bene in un momento come questo: tanto, siam tutti disgraziati a un modo – e accarezzava il mento di Cicalone che gli piangeva sulla gobba. (FV, p. 104)

Una distinzione tra figure mosse da buoni sentimenti e figure agite dalle loro brame non renderebbe conto della complessità dei racconti, e sarebbe in definitiva improponibile. In ogni testo avvertiamo infatti un misto di sentita partecipazione e ironica distanza nei confronti dei personaggi, delle loro aspirazioni e delle loro miserie, mentre la prosa alterna momenti di crudo realismo ad aperture liriche o ad inflessioni patetiche, che possono presto coprirsi, spesso addirittura nel momento stesso in cui si lasciano avvertire, di un'ombra di ridicolo, senza per questo perdere la loro intensità.

Mi sembrano indicative dell'ambiguità che investe diversi aspetti della raccolta le impressioni contrastanti che i primi recensori ebbero a proposito dei personaggi loriani. Se infatti Raffaello Franchi individuava nel «tipo del dolce, e fervido, e valoroso umiliato» il «tipo costante di personaggio»,<sup>14</sup> Natalino Sapegno vedeva nella raccolta principalmente «Spostati o delinquenti»;<sup>15</sup> se Sergio Solmi definiva «Pazzi o maniaci»<sup>16</sup> la maggior parte dei protagonisti, Guido Piovene affermava che il «debole di Loria è sempre un intelligente».<sup>17</sup> Ciascuna di queste osservazioni è a suo modo pertinente; l'interesse critico sta allora nel

---

<sup>14</sup> R. Franchi, *Il cieco e la Bellona*, cit., p. 164.

<sup>15</sup> N. Sapegno, *op. cit.*, p. 177.

<sup>16</sup> S. Solmi, *op. cit.*, p. 169.

<sup>17</sup> G. Piovene, *op. cit.*, p. 196.

comprendere attraverso quali strategie retorico-narrative Loria riesca a generare una simile ambiguità.

Il grottesco, di nuovo, sembra avere un ruolo di rilievo. Ad esso sono indistricabilmente legati l'umorismo del narratore e la comicità di alcune scene, ad esempio quelle riferite alla passione che il cieco e la Bellona nutrono, come ogni vagabondo e picaro che si rispetti, per il vino:

Non sai com'è fatto l'Ospizio? Donne da una parte: uomini dall'altra, piscione e ubbriaconi. E poi chi te lo dà il vino all'Ospizio? La suora? Ti dice: – Il vino fa male ai poveretti – così.

L'idea di tale paurosa astinenza dovette aver più che convinto il cieco, perché, dopo un minuto di silenzio chiese la fiasca del vino. Sentendola troppo leggera provò ad agitarla, ma il vino non sciabordò nel fondo. Allora con gesto furioso rese alla vecchia il recipiente vuoto.

– L'ultimo gocciolo l'ho bevuto io quando siamo passati davanti a quella cappellina – confessò in tono pentito la Bellona.

– Quando si trova una cappellina, me l'hai a dir subito, e non dopo – fu la protesta piena d'amarezza.

– Vuoi dell'acqua?

Indignato per quell'inopportuna offerta di linfe, il cieco rimase ostilmente muto [...]. (CB, p. 216)

La comicità, con gusto carnascialesco, può avere addirittura sottintesi grossolanamente sessuali, fatto impensabile nei primi racconti:

Dalla via maestra venne nella stradina un uomo trascinando una vacca, che slanguita dalla monta del toro, camminava adagio, scomposta, presaga di maternità.

– È andata proprio bene – si felicitò la Bellona, sempre piena d'interesse per quel genere di cose.

– Ora è là che aspetta voi – rispose il villano.

E il cieco chiese:

– Chi ci aspetta? Chi?

Questo impasto di comico e grottesco tocca il suo apice durante la rappresentazione teatrale nella quale i due compagni si trovano coinvolti per le astute macchinazioni di un arrotino ambulante, che, prendendo parte egli stesso alla tragedia, cerca la via per compiere un'antica vendetta contro il capo comico, Pietro d'Ausiglio. Il cieco, non distinguendo tra finzione e realtà, è vittima di goffi fraintendimenti, mentre la Bellona si esibisce a fine spettacolo in «salti e lazzi osceni» (CB, p. 244), accompagnata dalla chitarra e dal canto del compagno.

La ripresa della tradizione comico-burlesca si fa sentire quasi esclusivamente in *Il cieco e la Bellona* – di cui tra l'altro non va dimenticata la cupa brutalità del finale. Note umoristiche sono però presenti anche negli altri racconti. Raffaello Franchi parlò a proposito di «situazioni in sé stesse spiritose», portando come esempio il passo di *La tromba* in cui il narratore «dice che il ragazzo Squitti, nell'atto di ricevere un pugno riconobbe il suo capo anche senza voltarsi».<sup>18</sup> Lo stesso si può dire del modo in cui Nunziata, rimproverando ingiustamente Squitti, cerca di compiacere il brigante Zarrillo:

– Sicuro – inveì Nunziata – l'avevi capito, eh! che c'era rischio di menar le mani. Ladro di noci! Vali meno di questo che è suo figliuolo – e liberato dai cenci il proprio marmocchio strillante, lo levò alto verso Zarrillo. Colpito dal freddo il bimbo ammutolì, e la madre comprendendo che non bisognava anticipare troppo gli eroismi del suo Astianatte, lo rituffò nel covo caldo del seno. (CB, pp. 22-23)

In *Il registro* il narratore finge, ottenendo effetti umoristici giocati anche su o doppi sensi, di aderire all'intima convinzione dello spione Filippo di potere agire sulla realtà attraverso il registro sul quale marita gli abitanti del suo paese di modo che l'amata Rosa resti per lui. Quando la sorella Elisa gli fa notare di avere accoppiato sul registro due fratellastri, Filippo prende la faccenda sul serio e provvede a rimediare al suo errore:

Un po' avvilito, si mise al lavoro per sciogliere la coppia incestuosa dai vincoli colpevoli, ancora umidi. Cancellò a sbarre fitte, cercò nell'altre pagine Pierina; la trovò già accoppiata e dovette studiare probabilità affatto nuove; grattò, sostituì nomi nelle combinazioni, finché i due non li ebbe santamente congiunti senza averci d'avanzo. (CB, pp. 80-81)

Non sempre l'umorismo del narratore è così scoperto, né si troverebbero nella raccolta numerose altre scene altrettanto spiritose. Simili occorrenze sono però emblematiche di un atteggiamento più generale del narratore. Non solo perché mettono in evidenza una vena umoristica altrove meno scoperta, e spesso più cupa, ma, soprattutto, perché indicano quale posizione il narratore assuma nei confronti di personaggi e di vicende grotteschi.

---

<sup>18</sup> Cfr. R. Franchi, *Il cieco e la Bellona*, cit., p. 162. Il passo cui il critico allude è il seguente: «Squitti si sentì arrivare un pugno alla schiena: riconobbe Zarrillo anche senza voltarsi». (CB, p. 15)

La distanza tra narratore e personaggi, constatata ora su un piano narratologico, viene confermata su un piano linguistico dalla minuziosa indagine di Serenella Baggio.<sup>19</sup> La studiosa ha mostrato infatti nei racconti di questo periodo, ma non solo, un'«opposizione tra stile scritto e stile orale»:<sup>20</sup> «Ciò che più distingue [...] Loria nell'uso di stilemi del parlato è la netta distinzione di registro tra dialogo e narrazione».<sup>21</sup> Nel complesso lo «stile orale è [...] di un moderato realismo più borghese che popolare»,<sup>22</sup> aperto all'italiano colloquiale e ad espressione gergali, con qualche «tratto di poeticità in un uso delle preposizioni, degli articoli e dei clitici piuttosto insolito nella lingua comune».<sup>23</sup> Decisamente letterario sono invece il registro e il lessico del narratore, quasi a rimarcare, aggiungo io, la distanza tra l'autore e i suoi scapestrati e umili personaggi.

Anche altri aspetti linguistici evidenziati dalla Baggio trovano nuovi motivi di interesse se si tiene conto di quello che Wayne C. Booth definiva il «dialogo implicito» tra le parti.<sup>24</sup> La studiosa, ad esempio, osserva che un «filtro letterario permette [...] di ricorrere al lessico pauperistico più "classico", con l'aggiunta di sentimenti di pietà esplicitati dall'aggettivazione (*povero, poveretto, misero, miserevole*)».<sup>25</sup> L'impiego di un simile lessico risulta spesso un po' esteriore, manieristico, letterario appunto, ma non indica sempre uno scivolone nelle «pastroie del sentimentalismo» (che, pure, la studiosa ha fatto a ragione presenti).<sup>26</sup> In alcuni contesti sembra piuttosto fare parte del gioco umoristico:

Con mosse di vecchia sgualdrina la Bellona venne alla ribalta e attaccò sulla musica un intreccio di piedi, un turbine di scambietti così perfetti che tutto il teatro esilarato gridava «Brava! Brava, la vecchia!».

Il cieco, poveretto, rimasto presso le quinte cantava:

*Bella mi' monferrina*

*Mostrami la gambina –*

e grattava in tono falso la sua chitarra. (CB, pp. 243-244)

<sup>19</sup> S. Baggio, *op. cit.*

<sup>20</sup> Ivi, p.182.

<sup>21</sup> Ivi, p. 50.

<sup>22</sup> Ivi, p. 28.

<sup>23</sup> Ivi, p. 52. Per l'italiano colloquiale e gli usi gergali si vedano le pp. 50-66 del saggio.

<sup>24</sup> Cfr. W.C. Booth, *Retorica della narrativa* (1961, 1983<sup>2</sup>), trad. it. di E.Zoratti, La Nuova Italia, Scandicci (Fi) 1996, p. 161.

<sup>25</sup> S. Baggio, *op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>26</sup> Ivi, p. 69.

Il sentimento di pietà che alcuni aggettivi presuppongono, inoltre, più che indicare una vicinanza, rimarca spesso la distanza di condizione sociale e culturale dell'autore nei confronti di personaggi che cercano di perseguire i loro fini o di comprendere il mondo senza la lucidità o gli strumenti intellettuali necessari. Il «povero Asdente» (FV, p. 65) è un gobbo che, nel cercare alleati che lo aiutino a vendicarsi dei torti subiti, incappa in clamorose *gaffes* e si procura solo nemici; «poveretta» (CB, p. 47) è la moglie del monatto che inorridisce, senza capire, sentendo il resoconto della straordinaria giornata del marito.

La distanza e lo sguardo umoristico del narratore nei confronti degli attori di vicende grottesche non escludono, tuttavia, come ho anticipato, momenti decisamente patetici, talvolta addirittura melodrammatici:

Per lui [Squitti] improprii, sgarbi... ma chi si era curato di ringraziarlo delle fatiche compiute per il bene comune?

Quale premio sperava se anche l'energia nascente dal suo amore sfortunato per Camilla, la donna aveva saputo offrirla al suo signore come la virtù di un cane portato in dote?

Il convincimento che, per quel che di grande lo legava a Camilla, egli era diventato il comodo servo di Zarrillo, lo riempì dello stesso veleno che se avesse scoperto un tradimento. (CB, p. 29)

C'era una condanna su quel suo amore che l'aveva portato ad avvilire colei ch'era stata la prima luce amorosa della sua vita: la sorella.

Rovesciati i suoi piani all'arrivo d'Enrico, non aveva chiesto l'aiuto d'Elisa, però l'aveva accettato, e in quella forma, credendo ogni mezzo buono per giungere all'amore.

Ma la bruttura si spargeva per strada, macchiando infamemente la sua nuova purezza, disseppelliva lo strazio di una vecchia vergogna.

Girò lo sguardo lagrimoso a cercare la sua vittima, per buttarsi in ginocchio e chiederle perdono. (CB, p. 91)

Oh, aveva per tant'anni fatto la guardia a un cuore, perché toccasse ad altri! Aveva consumato l'animo, la forza, i sentimenti in un abbaimento buono a spaventar tutti tranne il ladro che aveva l'intesa nella casa!

Nacque in lui un bisogno d'azione, di disperate soluzioni, che non mise ad effetto, stroncato da una febbre così violenta, che Elisa, spaventata, ardì chiedere aiuto ai vicini. (CB, pp. 99-100)

La tendenza all'enfasi melodrammatica che caratterizza il Loria della "prima fase" non cessa di farsi sentire; sarebbe vano cercare in questa oltranza patetica

accenti volutamente parodistici... Al contrario, se in questi ed altri passi il narratore assume l'ottica dei propri personaggi e adegua la temperatura del proprio stile a quella delle loro passioni, è perché in fondo sente la serietà dei loro drammi.

La stessa vicinanza assume altrove la forma di una partecipazione lirica allo stato d'animo o alle speranze dei protagonisti:

All'ingresso del vicolo Mozzo stette fermo un pezzo. Se fuori c'era già luce, tra le stecche della persiana si gradinava l'ombra della stanza ove la figlia dell'oste giaceva nel sonno dolce della prima mattina, che ha un latte di luce calma negli occhi socchiusi. (CB, p. 73)

Avvenuta la liberazione, anche l'Imperatore svaniva come un'ombra amica, e i campi intorno alla casa, al calar della sera acquistavano una tristezza dolce, non fugata dall'orrore di quei corpi abbandonati allo spasimo dell'agonia.

I lamenti vi erano come fontane roche e armoniose. Per la scoscesa, ombre fuggevoli del crepuscolo, i suoi cavalli giostravano silenziosi e svanivano poi in una polvere che si confondeva col primo rotto di luce lunare tra le nubi. (CB, p. 205)

La chiatte era entrata sotto la riva in un largo fra un giuoco di secche e canaletti dove la neve staccandosi come schiusa rappresa partiva a masse galleggianti, disciolte al primo gorgo. La terra era tutta bianca, il cielo dell'alba zuccherino; il fiume tra le sponde appena chiazzate di ripido bruno andava pigro fin là dove l'acqua modellandosi a spigolo sulla pescaia formava una linea d'orizzonte, oltre la quale riappariva lontana e inferiore come in un mondo senza ostacoli, senza sorprese felici. (FV, p. 106)

Nel primo degli esempi riportati la notazione sulla luce della prima mattina è certamente da attribuirsi al narratore, ma ben si accorda con le dolci speranze del trasognato Filippo. Nel secondo, Peter Schmoll sogna ad occhi aperti e le sue chimere, dapprima concitate, si concludono con immagini liberatorie. La focalizzazione è certamente interna, ma la voce e la qualità stilistica appartengono al narratore, non ad un brutale ex-capitano dei lanzichenecci. Nella terza citazione, tratta dal finale di *Racconto d'inverno*, il narratore trasfonde in una descrizione fortemente pittorica e impressionistica del paesaggio lo stato d'animo di Asdente, sollevato per essere scampato a una disgrazia ed essersi riconciliato con Cicalone e Scartoccio, ma disilluso dall'aver scoperto che l'aiuto offertogli da uomini "normali" era un pretesto per divertirsi alle sue spalle. Quest'uso simbolico dello spazio, quasi correlativo oggettivo dello stato d'animo dei per-

sonaggi, contraddistingue tuttavia soprattutto i racconti di *Fannias Ventosca*, mentre è meno diffuso nella prima raccolta.

Al di là delle singole occasioni in cui la partecipazione del narratore è manifesta, «una pietà che non sa ancora, per sua fortuna, compiacersi di sé, sfiora le pagine» di ogni racconto, come osservava Montale.<sup>27</sup> D'accordo con lui, Solmi notava una «castità di tocco» che permette allo scrittore di «trattare l'argomento più esasperato con quella delicata comprensione umana, senza di cui l'arte narrativa scade alla materialità bruta del "fatto"». <sup>28</sup> Solmi si sofferma sulla «comprensione umana», ma è implicito nelle sue parole che la rappresentazione della «materialità bruta del "fatto"» è una costante nei racconti, tanto che Alberto Consiglio si spingeva fino a dichiarare che «il racconto di Loria è umano solo per la sua composta ed equilibrata tecnica: la sua vita poi, benché piena, è disumana e capace, se la sua potenza fosse ancora sviluppata in questo senso, di assumere addirittura un valore anti-umano». <sup>29</sup> Siamo di fronte, nuovamente, a osservazioni critiche poco conciliabili tra loro, eppure tutte efficaci nel restituire un'immagine della narrativa lorianiana. Ci soccorrono, anche in questo caso, alcune notazioni di Serenella Baggio a proposito di quello che ha definito il «Loria espressionista»:

[...] appena lo scrittore si libera delle pastoie del sentimentalismo, esce un lessico espressionistico, insolitamente aspro, propriamente lorianiano, che fissa in immagini impietose, animali, come attraverso un bestiario fisiognomico, le figure di esclusi, con cui pure l'affinità è dolorosamente profonda.<sup>30</sup>

Sui personaggi più amati, uomini e bestie prigionieri di un destino, e sui paesaggi, descritti con la sensibilità e gli strumenti del pittore, Loria concentra [...] il suo lessico più prezioso, più espressionista, che stilizza e deforma la realtà, confondendo persone e cose, uomini e animali. Sono suoni aspri, parole complesse (derivati, alterati, composti), similitudini sgradevoli [...]. L'espressionismo nasce dal loro ispessirsi in alcune zone testuali dove ci si aspetterebbe l'idillio o la pietà e si trovano invece oltranza di realismo e crudezza di immagini.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Cfr. E. Montale, *Arturo Loria. Il cieco e la Bellona*, cit., p. 167.

<sup>28</sup> Cfr. S. Solmi, *op. cit.*, p. 170.

<sup>29</sup> Cfr. A. Consiglio, *op. cit.*, p. 180.

<sup>30</sup> S. Baggio, *op. cit.*, p. 69.

<sup>31</sup> Ivi, p. 72.

L'espressionismo di cui parla la Baggio, come si vede, ha molto a che vedere con quanto abbiamo definito "grottesco", modalità rappresentativa quasi costante, ma anche elemento imprescindibile della strategia retorico-narrativa dei racconti di questo periodo. La pietà per la condizione di uomini i cui corpi paiono segnati dalla bruttura come da un male originario sembra nascere proprio dalla crudeltà impietosa con la quale lo sguardo del narratore si appunta sulla miseria di esistenze sempre affannosamente perdute in un mondo sordido e marginale. Così, la protesta accorata dello scrittore nei confronti della violenza e della sopraffazione può farsi intensa proprio nelle pagine più crudamente realistiche. Penso ad esempio al finale di *Il cieco e la Bellona*, dove il lessico sentimentale e i commenti del narratore si fanno insolitamente parchi nel descrivere il massacro dei due innocenti vagabondi:

I gendarmi si strinsero a proteggere i prigionieri, ma non poterono impedire, attorniatosi ormai, che qualcuno arrancasse loro [il cieco e la Bellona] a tradimento delle bastonate.

La Bellona cadde giù: un sasso ben lanciato sbiettò sul terreno e la colpì duramente al viso. Levò la faccia insanguinata e cercò con lo sguardo del cieco che muoveva le labbra come pregasse o chiedesse angosciosamente il perché di quella persecuzione.

La folla, veduto il primo sangue, sentì così forte la nobile gioia di far giustizia, che urlò d'entusiasmo. Ciascuno si cacciò sotto a infliggere il martoriuzzo escogitato: puntate di bastone, sassate, sfregi di temperino, calci, sputi. (CB, p. 256)

Il tetto si scoperchiò sollevando un nembo di fumo entro cui lingueggiavano fiamme color bronzo. Le redini mozzate dal fuoco lasciarono liberi i cavalli. Uno sfinito, mangiato nel vivo, cadde giù, e su lui piombò lo scheletro incandescente della carretta aprendogli la carne rossa. (CB, p. 259)

Altrove, viceversa, la vicinanza del narratore ai dolori sentimentali, ai sogni e alle aspirazioni dei personaggi non può risolversi in un'incondizionata partecipazione: i personaggi e le vicende sono infatti troppo grottescamente ridicoli e caricaturali perché ciò sia possibile. Per la stessa ragione, le impennate liriche e le punte melodrammatiche della prosa si rovesciano presto in scene di grottesco realismo o in umoristiche notazioni del narratore.

Vorrei ora mostrare, prendendo in considerazione *Il registro* e *La lezione di anatomia*, come le ambiguità siano in alcuni casi frutto di ben precise strategie

testuali. In *Il registro* vengono messi a confronto due contrapposti archetipi di donna e di amore: da un lato la santità di un amore eterno e puro, dall'altro l'incostanza della voluttà dei sensi. È una dicotomia che ripete le contrapposizioni manichee che caratterizzano i racconti e le prose di carattere privato del primo periodo. Se è chiaro che nei primi racconti l'ideologia dei personaggi corrisponde nel complesso a quella dell'autore implicito, è ora più difficile comprendere la posizione che quest'ultimo tiene nei confronti dei propri personaggi e delle loro idee. È una questione cui ho accennato nei capitoli precedenti e che vorrei ora approfondire, riconsiderando uno dei passi che lo scrittore modifica nel passaggio da rivista a volume:

Inasprita dall'offesa, Elisa lo derideva per la scelta dell'amata, e cercava col cinismo di certe dimostrazioni di identità anatomica e fisiologica tra ogni donna, di sciupare quell'ideale femminile ch'aveva ucciso nel fratello anche i resti dell'antica tenerezza per lei.

Fatalmente finiva col convertirle in proprio danno: infatti il punto delle sue offensive non era quello dolente in lui, ché allora egli guardava da chi partivano, e per contrasto s'innamorava maggiormente della cara immagine, che mantenuta così alta dalla insoddisfazione, per vivere di sogni, non poteva essere intaccata da tale cruda e brutale realtà. (CB, pp. 76-77)

Il giudizio del narratore autoriale sulle parole di Elisa è esplicito e sembra accordarsi con quello di Filippo: le idee della donna mostrano il suo «cinismo» e la realtà che descrive è «cruda e brutale». Elisa, lo ricordo, assume qui il ruolo del «giovane sciocco» di *Odi profanum vulgus et arceo...*<sup>32</sup> Diverse pagine dopo, con altre parole, la sorella ribadisce lo stesso concetto:

– Sì. dillo pure – gridò Elisa – non servo a nulla, io. Gli uomini sono tutti come te. Dopo il letto, vogliono l'amore puro. Se la disgraziata che hanno goduto s'avvicina a quell'altra del cuore, soffrono, digrignano i denti per paura d'accorgersi che si somigliano. (CB, p. 102)

Nel frattempo, però, abbiamo saputo che Elisa ha ragione:

[Le visite di Filippo a Rosa] erano [...] rese più rare dall'esistenza per lui di giorni colpevoli in cui se le vietava. Quando capiva che il troppo ardore avrebbe insozzato le sue notti, correva alla casa di un tempo col pretesto di parlar d'affari con la vecchia

---

<sup>32</sup> Si veda il paragrafo 2.1 del presente lavoro.

serva, ch  costei, diventata alla morte della zia direttrice della vergognosa azienda, come un bicchiere di vino, usava offrirgli volta volta il meglio della mercanzia.

N'usciva di nascosto, e a casa, in una gran tinozzaccia, si lavava, si mondava d'ogni ricordo grassamente profumato: altrimenti non avrebbe osato andarle vicino, nemmen l'indomani; e prima di quel lavacro stava con lo spavento d'incontrarla. (CB, pp. 87-88)

L'impiego di «colpevoli», «insozzato», «mondava», «grassamente», «lavacro» riflette l'ideologia di Filippo, fondata su quella distinzione tra puro ed impuro che Elisa non riconosce. Elisa, dunque,   cinica, ma il racconto conferma le sue convinzioni... E Filippo non   il solo a volere «dopo il letto [...] l'amore puro». A seguito di una notte in un albergaccio con Elisa,

Enrico si era giurato di non avvicinarsi pi  a quella donna, cos  poco cosciente della propria indegnit , che osava chiedergli l'amore dopo essersi offerta da cortigiana. (CB, pp. 93-94)

Non   chiaro se la sostanza morale degli ultimi due passi esprima il punto di vista dei soli personaggi o se sia, almeno in parte, condivisa dal narratore. Di fatto, per , la cortigiana dalla «vita disonesta» (CB, p. 75) coglie nel segno, e per la sua lucidit    il personaggio pi  credibile del racconto. Suicidandosi, la donna mostra inoltre qualche grandezza, se non altro per la coerenza con cui trae le conseguenze della propria disillusione.

Il rifiuto che i personaggi oppongono a una visione materialistica dell'uomo, s'  detto, accomuna *Il registro* a *La lezione di anatomia*. Anche qui il narratore sembra nella sostanza simpatizzare per il monatto – per quanto goffo egli appaia e per quanto approssimativamente esprima le sue idee – e porre in luce negativa il sussiegoso Gregorius e i suoi accoliti, che, entusiasti delle parole del maestro, animalescamente «si disputavano un viscere, rosso tra i suoi ligamenti giallastri» (CB, p. 44). Eppure il monatto   una figura poco credibile e quando, per scrollarsi di dosso l'orrore provato, ripete in modo distorto le parole udite sembra confermarne implicitamente il valore:

Qui volle dimostrare che ricordava le parole del Gregorius dal momento che le aveva capite anche lui, e perch  ne imitava il tono credette di ripeterle. Con un sorriso vago ai suoi perduti timori disse: ..... Come vedete, signori, il morto   fatto cos .... (CB, p. 47)

Il monatto aveva in effetti ben compreso Gregorius e il suo spavento non è dovuto solo alla visione del cadavere smembrato, ma anche alla verità che le parole dello scienziato gli hanno rivelato, ovvero la materialità dell'esistenza umana: «– Stimati fortunato, uomo, che t'è concesso di vedere a somiglianza di chi sei fatto!» (CB, p. 44). Il modo in cui il povero monatto provvede ad ingannarsi sembra in definitiva solamente uno dei tanti espedienti attraverso i quali i personaggi loriani fuggono da una realtà inaccettabile, ma pur sempre vera...

In entrambi i racconti, *Il registro* e *La lezione di anatomia*, il narratore pare dunque condividere il sentire dei personaggi, eppure, nello stesso tempo, si mostra consapevole di una verità più amara. Le parole con cui Loria, scrivendo a Nerina, commentava "*Com'era triste per il vecchio...*" si direbbero avere trovato una nuova forma narrativa:

Il mio vecchio che muore all'harmonium senza aver appagato il suo ultimo desiderio di arte, di bellezza, oggi sento che è vivo, umano, vero. Anch'egli si illude, ma la realtà è un'altra.<sup>33</sup>

Loria, o se vogliamo il narratore, vorrebbe illudersi con i personaggi, ma sa bene che «la realtà è un'altra».

In ultima istanza le tensioni oppostive che abbiamo osservato riflettono su diversi livelli testuali questa dialettica tra incanto e disincanto, illusione e realtà. Le contrapposizioni, le contraddizioni e le ambiguità sono costituenti essenziali della narrativa lorianiana, e pertanto sono ineliminabili. Perciò, le strategie retorico-narrative e testuali che abbiamo preso in esame non possono essere ridotte a semplici espedienti che l'autore adotta per riproporre, riparandosi dietro lo schermo dell'ironia, vecchie idee e modi di scrivere ormai superati: mostrare l'inconsistenza delle convinzioni che guidano i personaggi non è un modo per riaffermarne la validità su un piano utopico. Non intendo dire che questo piano sia assente. Le esistenze solitarie di personaggi in lotta contro il mondo, l'ampia varietà della «fisiologia del sonno come, forma di resistenza e fuga dal reale»,<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Cfr. F. Celli Olivagnoli, cit., p. 55.

<sup>34</sup> Cfr. E. Pellegrini, *op. cit.*, p. 42.

così come l'inattualità di una prosa letteraria e piena di «parole morte»<sup>35</sup> hanno di per sé un valore di protesta e di rifiuto. La stessa idealità da cui muove la protesta viene però minata alla base da un sospetto di falsità, di ridicolo e di inadeguatezza; come i personaggi che se ne fanno latori, appare sconfitta fin dal principio, soffocata dal peso della materia, da un male ineliminabile, impastato nella carne stessa degli uomini.

In fondo, si potrebbe pensare, la corrispondenza tra le evasioni dei personaggi e il rifiuto della realtà insito nell'insistenza stessa con cui lo scrittore ne rappresenta la bruttura e la violenza sembrano unire autore e protagonisti in un comune atteggiamento regressivo, in una comune aspirazione, utopicamente nostalgica, a un Eden perduto. Eppure anche questa ipotesi trova una clamorosa smentita in *Il tesoro*, dove le violenze più atroci vengono commesse per un infantile abbandono alla speranza di un «paradiso di gioie terrene». (CB, p. 130) L'oro che Martino cerca è più simbolico che reale, è il riscatto da una vita infame, il ritorno a una purezza perduta;

come scaturita da un fondo perso degli occhi ciechi, pareva che una luce invano faticasse a diradargli nel cervello una nebbia, di là dalla quale fosse la luce di un preciso ricordo. [...]

Sì, lui, Martino, aveva seppellito tant'oro sotto le mura! Ma dove? Dove? – e non trovava forza di far avanzare la luce di quell'antico ricordo. (CB, pp. 121-122)

Anche il terrore che qualcun'altro possa trovare prima di lui il tesoro nascosto si lega a ricordi lontani:

E così, perché un'anticipata angoscia lo avvertisse, gli tornò presente l'immagine di sé fanciullo, sagrestanello litigioso e pazzo per accendere l'organo a fiamma dei più grossi ceri dell'altare, quando, dopo tanta incantata attesa, uscito di sagrestia con la canna dell'accenditoio, l'aveva visto splendere, avvivato da altri. (CB, p. 122)

Gli altri sono ora gli zingari che si sono accampati davanti alle mura e collaborano nei lavori di scavo: «Essi erano dei nuovi concorrenti che la sorte poteva favorire: già lo metteva in ansia il loro disordinato lavoro che somigliava al suo». (CB, p. 124) Quando sospetta che gli zingari abbiano trovato il tesoro, Martino si

---

<sup>35</sup> Cfr. S. Baggio, *op. cit.*, p. 114.

fa tribuno del popolo e aizza i compagni sterratori contro gli stranieri, infondendo in loro la speranza di una vita migliore:

Parlò di sé. Confessò a voce alta i sogni, i terrori, la gelosia che l'avevan bruciato per quell'oro. Costruì, improvvisò un paradiso di gioie terrene, annunciò la redenzione di tutti dalla miseria, le brame appagate, le vendette rese possibili e sicure, e finalmente gridò che andava solo, solo a lottar contro gli zingari per possesso del tesoro. (CB, p. 130)

– Partono, e per ringraziamento, ci dan domani la giostra gratis a noi che moriamo di fame dentro il pantano. E se li lasciam partire, che ci resta; il godìo delle altalene forse? Dovremo scavare ancora, sapendo che il tesoro non c'è più? Melma sicura e fatica, come fossimo tanti schiavi senza speranza!

Così, egli investiva tutti d'una predestinazione ch'aveva tenuto, prima, gelosamente sua. Le mura apparvero a tutti come uno scrigno rotto, violato, e dietro a questa immagine scendeva nei cervelli una medesima oscurità in cui le mani volevan sentirsi giustamente omicide.

– Andiamo, Martino, andiamo che li ammazziamo. Si dirà poi che avevan rubato un bambino! –

L'oste fornì coltelli, accette, spiedi alla brigata invasata ch'uscì galoppando verso la scarpa delle mura ancor tutta nera contro il primo roseo dell'aurora.

La città balzò fuori dalla miseria delle mezze tenebre. Allora ci fu in quegli uomini un'esultanza dell'impresa, il senso felice che per merito loro la città sarebbe tornata ricca, splendente di luce, festevoli di colori; e, quando i bronzi mattinali dettero i primi rintocchi, sentirono larga diffondersi una vibratile onda d'oro. (CB, p. 131)

La strage avviene la notte in cui gli zingari danno una festa di addio. Gli assassini e gli stupri seguono immediatamente la regressione all'infanzia degli uomini che si godono un giro in giostra: «Era dolce girare in musica e illuminare in tondo la notte con tanti lumi, tanti specchini, tanti lustranti ottoni» (CB, p. 135)

Siamo, quando Loria scrive il racconto, nel 1926-1927: la storia di un uomo che incita le folle alla giusta violenza contro i nemici e promette un radioso avvenire non può che avere connotati fortemente politici, e, aggiungerei, *a posteriori* sinistramente profetici.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> È suggestivo leggere in parallelo al racconto le parole che l'amico Giacomo Debenedetti ebbe a scrivere anni dopo: «Qual era il vizio, quale il peccato, che così inesorabilmente faceva di loro un pericolo pubblico? Le persecuzioni del passato si spiegano ancora, quasi come guerre locali: a quei tempi gli ebrei costituivano, volenti o nolenti, una cellula, un nucleo chiuso, uno specifico conglomerato sociale, che riusciva facile di contrapporre agli altri – come la tribù di zingari accampati all'orlo della città, provocanti per la loro stranezza e diversità di costume, offensivi per quella stessa singolarità e isolamento, a cui li si era costretti – e dichiarargli guerra con gli editti e coi bastoni»: G. Debenedetti, *Otto ebrei*, in Id., *16 ottobre 1943*, Einaudi, Torino 2001, pp. 67-68.

### 3.3 La fase degli specchi

Siamo così alla terza mendicante e al terzo periodo della narrativa loriana. Vedendo la vecchia quasi assiderata, il giardiniere di *La serra* si preoccupa di coprire la donna con una coperta, un po' per riscaldarla, un po' per risparmiarsi una sgradevole visione:

Tornò con una coperta ch'aveva messo in un ripostiglio per ogni evenienza della notte, e la buttò sulla vecchia a nasconderle la carne nuda, grigia, e irrorata di vene granulose che, così scomposta dalle energiche sfregagioni dei suoi salvatori, ella mostrava più su dei ginocchi puntuti.

Liberati da uno spettacolo di cui soffrivano inconsciamente il fastidio, gli altri lo guardarono con riconoscenza. (SB, p. 119)

Rimasto solo e rassegnatosi a una compagnia che sente molesta, l'uomo viene preso da un «giro di pensieri sgraditi» (SB, 123): «con la speranza di smarrirvisi davvero, faceva calcoli complicati sul modo di pagare i debiti contratti con i bottegai del rione per venire in aiuto di sua figlia, maltrattata dal marito caduto in gran miseria» (SB, 123). Quando si accorge che la mendicante si è un po' ripresa, le offre da bere e mangiare:

L'uomo attese un poco, poi trasse di tasca un pezzo di pane, l'aprì e vi schiacciò dentro una polpetta.

– Vi sentite di mangiare? – chiese porgendoglielo.

L'altra prese il pane con la mano scarna e nera e cominciò a inumidirne un angolo, biascicandolo nella bocca sdentata.

Se egli allontanava il lume il biascio si faceva più forte come s'ella perdesse ritengo. Accortosi di questo, il giardiniere andò a sedersi sull'orlo di un grosso vaso, collocando la candela in modo da lasciar la vecchia in ombra.

– Come mai siete uscita di casa in una notte come questa? Dove volevate andare?

Non ebbe risposta.

Allora s'accorse di attendere la voce di lei con una curiosità che non aveva avuto soddisfazione dal volto, il volto grinzoso e sporco di una mendicante. Ad ogni sosta di quel biascicare s'attendeva che il silenzio venisse rotto finalmente da una voce che rivelasse qualcosa della vecchia, suggerisse un modo di parlarle. Sempre ingannato nella sua attesa, provò a immaginar una voce piagnucolosa da mendica, ma il durar del silenzio lo sviava dalla prima sicurezza e lo induceva a immaginarne altre: esili, roche, stridule da megera. (SB, pp. 127-128)

La bocca sdentata e il biascichio nel mangiare un tozzo di pane ricordano l'«orribile megera» di *“Eran quasi tutti giovani ancora...”*, ma abbiamo anche vi-

sto come la vecchia riprenda la figura della Bellona. Nonostante le somiglianze, la mendicante appare ora sotto una luce assai diversa. Il narratore, infatti, non si concentra più sulla sua descrizione o sul resoconto delle azioni della donna, ma sulle sensazioni e i pensieri del giardiniere: «s'accorse d'attendere», «s'attendeva che», «provò a immaginar una voce», «lo induceva a immaginarne altre». Sul filo delle impressioni e delle percezioni del protagonista assistiamo alla trasformazione della mendicante – comparsa inizialmente nella sua bruttezza quasi ripugnante – in «gran signora ridotta in miseria» (SB, p. 132), mentre la «prima irritazione» (SB, p. 134) del giardiniere si muta in un sentimento di «ricoscienza» (SB, p. 135) per chi ha offerto consolazione alla sua miseria di vedovo solitario. Nel frattempo la rappresentazione realistica di un'umile quotidianità, da cui il racconto prende le mosse, assume progressivamente l'andamento e i toni trasognati della fiaba.<sup>1</sup> Dopo avere ristorato la vecchia il giardiniere si allontana, ma all'improvviso si trova accanto la compagna «nana e gobba sotto la coperta buttata addosso [...]». (SB, pp. 127-128) La voce della donna non è quale si era immaginato:

Egli trasalì alla voce che non si aspettava così: dolce e nella lentezza soffiosa di chi non ha denti, sicura e benevola. Stupito, si trovò nell'impaccio di una timidezza improvvisa, per cui tacque come se non avesse inteso. (SB, p. 128)

La mendicante, allora, non gli pare più «gobba e nana»: «Si sentì prendere una mano: era lei fatta più alta contro il suo petto». (SB, p. 129) La donna racconta del suo passato, di come avesse un palazzo con un giardino bellissimo e di

---

<sup>1</sup> Una dinamica simile è stata rilevata da Giansiro Ferrata per *Tra due ponti*: «È un inizio da racconto "borghese", e le pagine che seguono confermano l'impressione, approfondendo con qualche tocco felicissimo i caratteri di Angelo e delle sorelle: fino a promettere al lettore un gioco minuto e serrato di sentimenti. Ma, fatalmente, la fiaba prende a poco a poco il sopravvento – fiaba, intendiamoci, non in un senso di sorridente attenuazione, ma di magica trasfigurazione, in un mondo quasi irreali, dove i gesti e gli accenti dei personaggi assumono rilievo di un'autoritaria poesia», Cfr. G. Ferrata, *op. cit.*, p. 183. Giovanni Titta Rosa rivolgeva osservazioni simili a *La serra*: «Ma se si vuol riflettere sulla mancanza del "fatto" in questi racconti, o alla sua scarsissima importanza, si pensi alla *Serra*; fatto comunissimo in sé, ove quel che vale sta tutto in quell'atmosfera invernale, di neve, in quella palpitante e direi pastosa visività del passaggio, che riesce, attraverso un *rallentato* descrittivo, a una sorta di fiabesco di singolare efficacia», cfr. G. Titta Rosa, *Arturo Loria*, in Id., *Vita letteraria di Novecento*, vol. III Ceschina, Milano 1972, pp. 137-141; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 210.

come venne accusata di avere avvelenato il marito. Inizialmente incredulo,<sup>2</sup> il giardiniere viene presto irretito dalla malia del racconto:

Dopo il rimprovero egli si sentì di nuovo debole di fronte alla vecchia, e rimase in silenzio, non sapendo più in qual maniera rivolgerle la parola.

Osservandola di sottocchi, si trovò a paragonarla mentalmente con la decrepita padrona del palazzo, intorno alla quale si sacrificava la giovinezza di una cameriera troppo calcolatrice. (SB, p. 130)

Ad ogni domanda il giardiniere sentiva un godimento aggiungersi alla sua pietà, il godimento di sentirla, nell'ombra, vicino a sé non come una mendicante ma un'antica padrona ritrovata in gran miseria, che si abbandonasse al proprio giuoco di rivendicazione del passato lontano con un'esaltata volontà da subir dolcemente per farle piacere. (SB, p. 131)

Quel riposo accanto alla vecchia gli sembrava più un sogno che una realtà, e pur tentato, resisteva alla voglia di distogliere lo sguardo dall'alto per osservarla ancora nel volto grinzoso, nella bocca sdentata, nei cenci da mendicante. (SB, p. 132)

Più volte durante quel tempo così lungo s'alzò pian piano per caricare le stufe contro il gelo sempre più acuto. Subito dopo tornava al divano, sorpreso ogni volta da un'ilarità faticosa da contenere, nella quale voleva sfogarsi un'intima canzonatura di sé stesso; poi seguivano momenti nei quali si pensava un lupo nell'ombra e meditava di ribaltar la vecchia contessa, di atterrirla con un grido, di spruzzarla d'acqua gelida, e infine bastava uno scricchiolio di molla rotta, un sospiro della dormente per guarirlo e ricondurlo a una calma piena di bontà. (SB, pp. 135-136)

Durante i suoi riposi [...] il giardiniere ritrovava la vecchia nascosta sotto la coperta col sentimento di doverla svegliare e difender al pari delle piante più delicate. Ella era venuta a farsi riscaldare durante la sua notte di lavoro, proprio come un'antica padrona dal suo servo fedele, e dormiva sicura. (SB, pp. 136-137)

Bastava un pencolar del capo a buttarlo vicino a lei con la voglia di addormentarsi al suo fianco come in un letto di madre ritrovata per miracolo [...]. (SB, p. 137)

L'evasione dalla realtà misera e frustante cui il giardiniere pensa ad inizio racconto si compie anche in questo caso all'insegna di una regressione: all'improvvisa fanciullesca timidezza seguono sensazioni di debolezza e desideri di sottomissione – cui si alterna un sadismo infantile –, che culminano infine nell'immaginazione fantastica della vecchia come madre ritrovata al fianco della

---

<sup>2</sup> «– Dovevate conservarvelo quel palazzo! | Patita la brutalità ironica del commento, la vecchia si era avvicinata maggiormente a lui [...]» (SB, p. 129); «Il senso della risposta era tale ch'ei dovette volgere ai vetri il viso per nascondere il proprio ghignare. |– Quanti anni fa? – domandò, ritrovando in sé il gusto dei semplici per schernire la vecchiezza sfortunata». (SB, p. 130)

quale potersi addormentare. L'incanto si spezza però bruscamente al levarsi del sole e al giungere del capo giardiniere:

– Ah, già – fece alzando la coperta e scoprendo la vecchia. Vi siete tenuti buona compagnia, stanotte?

– Ha quasi sempre dormito, poveretta! – rispose il giardiniere fissando la mummia nerastra che giaceva sul divano col raccapriccio di non riconoscervi come avrebbe voluto la sua compagna notturna, e quasi di sentirne ribrezzo. (SB, p. 138)

Anche se vorrebbe proteggere la vecchia ed evitarle lo scherno dei compagni, per paura di risultare ridicolo il giardiniere compie il suo «tradimento» (SB, p. 139) fino in fondo:

Voleva difenderla da quel trattamento che l'avviliva e faceva di lei una mendica anche ai suoi occhi, ma il capo amava mostrarsi duro, talvolta, e i compagni sopraggiunti eran fermi sulla porta e sogghignavano, vogliosi di indovinar qualcosa della nottata dal suo contegno del mattino. Si sentì meschino, temette di esser ridicolo. Guardò fuori di un finestrone: nel cielo freddo nasceva il sole e l'inverno non aveva più alcun orrore.

La vecchia, intimidita di tanta gente nuova cercava il suo amico della notte, ma quello, adesso, attizzava la stufa, le volgeva le spalle. (SB, pp. 138-139)

I compagni di lavoro, per quanto materialmente presenti solamente a inizio e a fine racconto, sono un riferimento costante per il giardiniere, che nel rapportarsi alla vecchia giudica il proprio comportamento assumendo la loro prospettiva:

Aveva detto "grazie" con riconoscenza, poi ne ebbe leggera vergogna, sentendosi ridicolo a scambiare quei complimenti con la vecchia.

– Dovreste dormire – fece, pensando al contegno che avrebbe tenuto uno dei suoi compagni, come una difesa contro il fascino dal quale era irretito. (SB, p. 131)

Però se nello sforzo di non cader nel sonno egli riapriva gli occhi a una luce così chiara, la sua fede in questo rapporto si perdeva nell'immaginare i compagni canzonatori e increduli della storia della sua notte, e allora gli veniva alle labbra un riso del quale non avrebbe saputo dire se risuonava esternamente o solo entro la testa annessa. (SB, p. 137)

L'interiorità del giardiniere appare in questo modo scissa tra una pulsione inconscia a regredire e un'istanza superegotica che lo porta a considerarsi con lo sguardo d'altri e ad avvertire il ridicolo della propria situazione, dando origine a «un'intima canzonatura di sé stesso» (SB, p. 135). La diversità, l'alterità della

mendicante, vagabonda e svincolata da convenzioni sociali, libera il giardiniere, seppure solo per alcune ore, da una conoscenza di sé alienata, da un'immagine del proprio "Io" come semplice riflesso della coscienza altrui. Il senso di inferiorità del giardiniere nei confronti dei compagni può allora stemperarsi in una «calma piena di bontà» (SB, p. 136), nella gratitudine nei confronti di un «mondo che offre incontri straordinari e consolazione alla miseria con lo spettacolo di altra miseria». <sup>3</sup> (SB, p. 135)

Ritroviamo una dinamica in parte simile in *La danza sul prato*, racconto che ho già avuto modo di accostare a *La serra*. Durante una gita alpestre, due coppie di sposi novelli, Fernando-Miranda e Antonio-Porzia, si appartano nel folto con «la coscienza un po' comica e tuttavia esaltante dell'intimità che andavano cercando» (SB, p. 169):

Quando la compagnia fu ricomposta [...] si sorrisero le due donne per una festosa conferma in contrasto con la severità compunta dei maschi, insospettiti di aver l'uno troppo concesso all'altro in quel correre all'amore senza infingimenti. (SB, p. 169)

Negli uomini [...] durava un peso di tristezza dopo la bricconata coniugale, un modo timido e quasi smarrito di guardarsi in viso che avviliva le spose, alle quali simile contegno, esaurito il gaio umore di trovarlo ridicolo, pareva adesso uno strano rimprovero.

L'aver ceduto insieme al desiderio di prenderle nel bosco importava per i maschi una rinuncia ai limiti ben definiti della loro amicizia virile per buttarsi a una confidenza da ragazzacci sfrenati, e il sentir questo ben chiaro, come un sottile rimorso li teneva lontani ed esitanti. (SB, p. 170)

L'esperienza del sesso, come sempre accade in Loria, non è gioiosa; ad essa si accompagna un immancabile senso di colpa, che ingenera «tristezza» e «rimorso». La distanza rispetto ai racconti delle fasi precedenti è però notevole; anzitutto, per il modo in cui la colpa viene esplicitamente connessa alla violazio-

---

<sup>3</sup> Il senso di inferiorità che il protagonista prova nei confronti degli altri è dovuto alla sua «vedovanza» che consente ai compagni «di designarlo più spesso del dovuto per quelle fatiche che le donne compassionano troppo, non amando di restar sole nei letti maritali» (SB, p. 118). Da alcuni passi è poi evidente come il giardiniere tema di essere canzonato e si studi di sembrare sicuro e virile come i compagni: «– Ma come? – fece uno in tono di scherzo. – Non ci ringrazi per la bella compagnia che ti abbiamo trovato? Ti fa paura la vecchia, che stai incantato a guardarla? | – Paura a me? – e nella sua reazione il giardiniere esagerava la propria sicurezza.» (SB, p. 121); «I quattro uomini uscirono. Dai vetri di un finestrone egli li seguì: studiava nelle loro spalle e nei passi se ridevano o no di lui, rimasto, come volevano, con la disgraziata». (SB, p. 121)

ne di norme e divieti («limiti ben definiti») della civiltà borghese. Cedendo a un «amore senza infingimenti», i due uomini si sentono ridotti a due «ragazzacci sfrenati», esclusi da quella società adulta di cui hanno infranto le convenzioni, gli infingimenti, appunto. Il sospetto tra gli amici sembra nascere da un senso di vulnerabilità, dovuto all'indebolirsi della propria identità nel venir meno di un'immagine di sé oggettivata da un'appartenenza sociale.<sup>4</sup> Il seguito del racconto si sviluppa così come un continuo balletto di sguardi e di reciproci riposizionamenti per ristabilire e ritrovare l'immagine di sé e dei propri rapporti con gli altri minacciata dall'infrazione di un tabù.

Dei due uomini il protagonista tipicamente "loriano" è Fernando, più insicuro e meno spigliato nel rapporto con la compagna rispetto ad Antonio, che sembra invece sentire meno il peso del "decoro":

Gli altri due, abbracciati, si mormoravano all'orecchio parolette letificanti. Osservandoli, Fernando capì che Antonio sbandiva ormai a suo riguardo ogni scrupolosa riserva, e l'ammirò per tanta prontezza. Vedeva in lui maggiore facilità di abbandono, una più agevole comprensione dei desideri della donna innamorata che gli stava al fianco e si considerava per questo meno atto a goder momenti felici con un nascer d'invidia e al tempo stesso una coscienza orgogliosa di formar con Miranda una coppia legata da un rapporto meno sensuale e perciò più nobile. (SB, p. 171)

Viene così riproposta la dicotomia tra purezza e sensualità. Tuttavia, la coscienza che Fernando ha di sé e del proprio amore non è più assoluta, svincolata da qualsiasi riferimento esterno, ma si struttura in un confronto con l'altro. Così al comporsi e al disfarsi di un equilibrio esteriore fatto di gesti e sguardi corrisponde un sentimento interiore di armonia o disarmonia. Ad esempio, quando Porzia, aggiustando una sciarpa sotto la testa del compagno, sorride a Fernando che la osserva, questi sente «la mancanza di un simile gesto amoroso per sé:»

a cercare un equilibrio che immediatamente non si ristabiliva, sorridendo a Porzia plaudentegli con la punta delle dita, formò un cuscino della propria giacca e la pose sotto la testa di Miranda addormentata. Gli parve così di avere ricomposto un'armonia che andava goduta. (SB, p. 172)

---

<sup>4</sup> Da un senso di colpa e da uno smarrimento simili sono colti, ad esempio, i borghesi che in *Il caffè arabo* godono infantilmente del loro travestimento. Sentendo picchiare alla saracinesca del caffè, si sentono «subito in fallo con qualche regolamento di polizia» (SB, p. 39) e cercano ognuno il loro orologio, pronti «ad esibirlo come una prova d'identità, un documento di rettitudine e di buoni costumi». (SB, p. 40)

Più avanti,

Fernando sorprese l'amico mentre distoglieva lo sguardo da Miranda, e a sviarlo dal troppo consapevole imbarazzo di sentirsi scoperto, volle sorridergli per confessargli la sua dolente comprensione di uomo in parte deluso, ma l'altro guardava altrove.

Timorosi di rivelarsi l'uno all'altro non abbastanza felici, essi nascosero i loro volti in un abbraccio con le spose, che ignare di quel calcolo, ne risero lungamente felici. (SB, p. 173)

Aprondo una breve parentesi, che ci riconurrà al racconto e al periodo in questione, possiamo notare la distanza che ormai separa questi personaggi tanto dai protagonisti dei primi racconti, coscienti del dramma che li vede coinvolti, ma eroicamente saldi nel rifiutare ciò che insidia i loro ideali di purezza, quanto da quelli della seconda fase, più o meno autisticamente rinchiusi in sé stessi e bloccati nelle loro fissazioni. Perfino Squitti, il più intelligente dei protagonisti di *Il cieco e la Bellona*, si rivela in fondo incapace di riflettere su se stesso e sul proprio rapporto con gli altri. Il suo amore per Cammilla e la sua sottomissione a Zarrillo si ribaltano infatti senza alcun passaggio intermedio nei loro opposti, in fantasie sadiche di vendetta e in un'aperta ribellione.<sup>5</sup> L'ascesa verso il tetto si configura come una paurosa *descensio ad inferos*,<sup>6</sup> in cui Squitti si confronta con le immagini di scherno e di castigo generate dal proprio senso di colpa.<sup>7</sup> Benché i passaggi stretti attraverso cui Squitti passa con fatica e il suo strisciare su superfici viscide facciano pensare, nell'atmosfera lugubre della scena, a una sorta di processo di morte e rinascita,<sup>8</sup> a fine racconto Squitti non ha per nulla mutato

---

<sup>5</sup> «Con torbida gioia Squitti immaginò il martirio di Cammilla. «Quando l'avranno cacciata e si troverà sola in mezzo a una strada penserà a me, ma io allora sarò lontano con un'altra ragazza più bella e più giovane [...]». | Tutta la sua brama di rivendicazione s'inasprì osservando il gruppo dei dormenti. Quei cinque esseri dormivano sincroni quasi che il sonno appartenesse a loro come una qualità del sangue trasmesso da Zarrillo col possesso, colla paternità; ed era un sonno da padroni. Squitti li vide come quei montanari che non lo pagavano per guardare il gregge, ma se perdeva una pecora gliela facevan pagare». (CB, p. 29)

<sup>6</sup> Abbiamo infatti visto come le stanze superiori dell'edificio senza tetto paiano «tetre cantine formate durante la posa delle fondamenta» (CB, p. 31) e i muri «pareti di un pozzo» (CB, p. 32). Benché la casa non finita sia priva di scale, viene da pensare in proposito a un'affermazione di Gilbert Durand: «Le scale della casa scendono sempre, e salire alla soffitta o alle camere al piano, è ancora scendere nel cuore del mistero», *Le strutture antropologiche dell'immaginario* (1960), Dedalo, Bari 1972, p. 98.

<sup>7</sup> Ricordo i mascheroni «paurosi, ghignanti alla sua audacia» (CB, p. 31) e la «morte vigile su una soglia, o in atto di recidergli la fune durante la lunga sospensione». (CB, p. 34).

<sup>8</sup> «Per trarsi di sopra, s'infilò nel vuoto di un tabellone di legno che mancava nella cornice. | Il sacco non ci voleva passare: Squitti vinse la resistenza dando una strappata, ma sentì i tasti della tromba maccolargli la schiena. A evitar nuovi infortuni, si tolse di dosso il sacco, e tenendolo con la mano, cavalcò travature non rivestite di tegoli, gettate sopra una parte della casa che appariva spaccata come in tanti loculi; strisciò col ventre e le ginocchia su tegoli viscidati e scivolosi, in pauroso declivio». (CB, pp. 32-33)

i propri schemi mentali: «L'aver avuto paura gli rese più preziosa e più meritevole di vendetta la propria sofferenza». (CB, pp. 34)

In generale, gli individui solitari della prima fase non hanno alcun ripensamento, nessuna evoluzione psicologica. Dediti al perseguimento di uno scopo o a una conquista d'amore e ostinatamente contrapposti a un mondo di potenziali nemici, quando non del tutto indifferenti a quanto li circonda, sono personaggi "piatti", bloccati in un'idea o in un'ossessione totalizzante, memorabili soprattutto per le loro "gesta" e le loro manie. La loro interiorità coincide con passioni o stati mentali estremi, le cui origini e cause sono a volte sconosciute (quasi fossero connaturate al personaggio), altre volte sommariamente ricondotte a un avvenimento per lo più traumatico.<sup>9</sup> Poco conta la psiche dei singoli; l'interesse dei racconti sta piuttosto nel confronto tra le idealità, seppur deformi, dei protagonisti e la "cruda realtà" che li disillude.<sup>10</sup>

Tutti i personaggi di Loria, abbiamo detto, sono in qualche misura solitari, emarginati; i loro rapporti con la realtà che li circonda non sono pertanto mai sereni, mai privi di una latente conflittualità. Tuttavia lo scontro che, in particolare nei testi di *Il cieco e la Bellona*, aveva luogo nell'azione, nei fatti, nella trama, nel confronto tra personaggi diversi o antitetici (quali Elisa e Filippo), con il passare del tempo assume sempre più i caratteri di un conflitto interiore, in cui la prospettiva degli "altri" diviene una castrante coscienza di sé e delle proprie azioni. I personaggi non hanno più un ruolo fisso, non sono più attori inconsapevoli di uno spettacolo che si offre al lettore, ma divengono consapevoli interpreti della loro condizione e di quanto accade loro, capaci, come abbiamo visto, di

---

<sup>9</sup> Nulla sappiamo, ad esempio, delle ragioni per cui Teresa, in *L'appuntamento*, viva di sogni o del perché Martino, in *Il tesoro*, sia ossessionato dall'oro. Così, sappiamo che Squitti o Filippo, rispettivamente in *La tromba* e in *Il registro*, sono follemente innamorati, senza però che delle origini di questo amore venga detto alcunché. Per ciò che riguarda le cause traumatiche di alcuni stati mentali, basti pensare a Peter Schmoll e alla sua sventurata notte di folle brutalità, oppure all'imprigionamento di Orlando in *Gli evasi*, racconto in cui, tuttavia, la psiche dei personaggi inizia a prendere maggiore risalto.

<sup>10</sup> Giorgio Bàrberi-Squarotti scrisse a proposito di *Il cieco e la Bellona*: «Tutto accade come fatto inevitabile, decisione irrevocabile, azione impreveduta, perché non preparata da nessuna esplicitazione di premesse, da nessuna definizione del carattere dei personaggi e del mondo dove essi si muovono, tanto è vero che di essi si ha soltanto la funzione, per di più contrastiva, e su questa si costruisce la novella»: G. Bàrberi-Squarotti, *Tecnica e ragioni del racconto di Loria*, in AA.VV., *La zona dolente*, cit., p. 43.

guardarsi dall'esterno e di giudicarsi con quell'ironia che in precedenza era esclusivo appannaggio del narratore.

Torniamo dunque a *La danza sul prato*. La continua e inquieta ricerca di una felice armonia da parte dei personaggi (e in particolare dei due sposi), alimentata dall'assillo dell'autocoscienza, si interrompe solo al sopraggiungere delle voci dei due artisti ambulanti, il danzatore Nino e la sua vecchia sposa. Dopo i convenevoli di rito e le ruffiane previsioni sul futuro di Porzia e Miranda da parte della vecchia chiromante, assistiamo ad una scena che si presterebbe assai bene ad illustrare alcune tesi di Jean Starobinski sull'artista-saltimbanco.<sup>11</sup> Sulla musica sempre più frenetica di un grammofono che l'indovina ha con sé, Nino trascina i quattro gitanti in una danza, durante la quale, con il virtuosismo delle sue prodezze acrobatiche, si allontana «dalla vita del mondo di quaggiù», afferma la propria supremazia «in un gioco superiore e gratuito, proprio mentre fa gli sberleffi ai borghesi».<sup>12</sup> In un primo momento Fernando si mostra preoccupato per la propria goffaggine e sente la sua compagna insidiata dal ballerino che «ogni poco, rompendo l'allacciamento delle coppie, stordiva le donne portandosele in un giro vorticoso» per poi riconsegnarle «ora all'uno ora all'altro dei mariti, nascondendo la sua sospetta ironia nel sorriso di beatitudine che gli nasceva fuggendo solo e per piroette verso il vuoto della vallata» (SB, p. 182):

Ma a poco a poco il piacere della danza si faceva puro, libero da preoccupazioni e da propositi di premio per l'uomo che li andava iniziando a una gioia che senza di lui non avrebbero saputo trovare.

Il danzatore appariva ai quattro ormai entrati in simile frenesia come uno spirito dell'aria venuto a sradicarli da una pesantezza giunta a tradimento sul finir dell'adolescenza, una pesantezza insidiosa, accumulatasi giorno per giorno, che non si poteva dire quand'era cominciata.

<sup>11</sup> Mi riferisco, ovviamente, al saggio *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1970, 1983<sup>2</sup>), Bollati Boringhieri, Torino 1998<sup>2</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 64. «Si raddrizzò in attesa dei primi suoni, poi prese per mano Mirano e la trascinò nel mezzo del prato. | Quella, ridendo pazzamente, lo secondava con grazia, in una danza d'intrecci e svolgimenti complicati. Antonio e Porzia, vinto un breve indugio, partirono allacciati sul ritmo. Accettavano in modo allegro l'avventura: allora Fernando si decise a seguirli, ma era goffo così solo e severo nel volto. Si sentiva estraneo al piacere degli altri, scontento di Miranda folleggiante col ballerino. Questi, però, allo svolgersi di una piroetta, la lasciò come volesse, più libero, buttarsi ai suoi trascendentali virtuosismi» (SB, pp. 181-182); «Il ballerino fece cenno di accelerare la musica. [...] Sull'affannata e rotolante ripresa dei suoni egli creò un galoppo frenetico ed esasperato. Era uno splendido smascherar la goffaggine di Fernando e di Antonio che s'eran messi a rivaleggiarlo nell'inventar capricci dentro la danza». (SB, p. 184)

Dietro a lui era come scendere da una montagna in sogno, mentre un'ansia del prossimo risveglio, dai passi giganteschi e pur lievi, cerca il miracolo di partire a volo. Ad ogni battito del cuore il miracolo pareva compiersi, e l'aria prendeva il rombo della vertigine; il fluire della musica era il nastro che svolgeva il panorama dei monti e delle nuvole, segni certi di un cielo di cui avrebbero altrimenti perduto l'orizzonte. (SB, pp. 182-183)

L'estraneo, come in *La serra*, giunge a liberare i protagonisti dalle ansie e dagli schemi mentali della società borghese (i quattro escono infatti dall'ottica utilitaristica del compenso economico); di nuovo, inoltre, il realismo iniziale del racconto si sfalda in visioni oniriche e sognanti, rese dal narratore attraverso una lirica assunzione del punto di vista dei personaggi danzanti. Costoro non solo si sentono leggeri, ma sono anche consapevoli della loro leggerezza e della perdita «pesantezza insidiosa». Consapevolezza che è anche gioiosa coscienza di essere condotti dall'artista all'incoscienza di sé, a un abbandono regressivo, che, sebbene gli esisti siano diversi, sembra riprendere la scena che precede il massacro in *Il tesoro*:

Pareva a Miranda, a Porzia, a Fernando e ad Antonio di obbedirgli come cavallini da circo obbediscono a suon di musica al domatore, e lieti di non aver più una propria volontà, si sforzavano con gioia infantile di mantener le distanze giuste, di scrollarsi tutti insieme. (SB, p. 183)

L'innocenza infantile viene però insidiata dall'emergere della lussuria e del fascino erotico del corpo, cui la danza e l'acrobazia spettacolari, come scriveva Starobinski, rimandano.<sup>13</sup> I baci che il ballerino invia alle donne e le sue «mosse e contorsioni lussuose e suggestive» (SB, p. 184) fanno sì che gli uomini, come accade ad inizio racconto, abbiano «coscienza di un limite oltrepassato, il sospetto era che ora l'uomo chiedesse di più alla loro complicità di ebbri condotti di calcolo a trasmodare». (SB, p. 184) Benché non abbiano tempo di «mostrarsi sorpresi o indignati» (SB, p. 184) nell'impazzire della danza, e nonostante gli sforzi del ballerino per dissimulare il proprio desiderio e farsi perdonare,

---

<sup>13</sup> Cfr. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 64.

l'imprudenza dell'artista porta il gioco al suo termine.<sup>14</sup> Nondimeno, il saltimbanco è riuscito a «far tornare l'armonia in un mondo sconvolto dal malefico»:<sup>15</sup> «A causa della libertà che si arroga o che gli si concede», come il clown cui è strettamente imparentato, il danzatore introduce nel mondo un elemento di disordine che è però «la medicazione correttiva di cui il mondo malato ha bisogno per ritrovare il suo ordine autentico».<sup>16</sup> Nino è un «salvatore sacrificato»,<sup>17</sup> paga con la sua tristezza e la sua morte simbolica l'aver ridato agli altri la «vita e [l']amore minacciati».<sup>18</sup> Mentre egli soffre di un suo male oscuro e sotto lo «scialle bigio, di lana» sembra «vecchio e segnato d'antichità come una mummia» (SB, p. 186):

Nelle coppie durava una vertigine che teneva i quattro uniti, allacciati per un mutuo bisogno di reggersi in piedi. L'asse della vallata forando ogni parete ottusa dei monti in chiostra con la luminosa vision verde della pianura bagnata di sole.

Erano felici, persuasi di aver ritrovato una leggerezza innocente, simile a quella che godono dei bimbi confusi nell'estasi di un girotondo sopra un'aia.

Antonio baciò Porzia che aveva il capo appoggiato sulla sua spalla, poi, nell'entusiasmo, attrasse Miranda e la baciò con la medesima pienezza di piacere. Allora Fernando vendicò gioiosamente su Porzia che gli si offriva, quel bacio e quell'abbraccio e tutti gridavano di letizia, come fosse finalmente caduto l'ultimo ostacolo per una libertà desiderata talora come un completamento di ciascuno, e come torbida sempre sbandita con sacrificio e timore. C'era tra loro un accordo così completo, un mancar assoluto di frode e di sospetto, un così libero intendersi tra i sessi, che ciascun uomo e ciascuna donna avrebbe potuto scambiarsi la compagna e il compagno senza avvertire nessuna deficienza rispetto alla gioia conosciuta. A fatica si ricomposero, esultanti e ridenti.

La vecchia e il danzatore erano taciti e immobili come dinnanzi ad uno spettacolo che fa soffrire. (SB, p. 186-187)

Grazie all'artista, i timori, le ansie, il senso di oppressione e di colpa per avere violato il decoro borghese sono ora del tutto svaniti. L'*eros*, liberatosi dalle superimposizioni culturali, si mostra nella sua innocenza edenica, rivelando come falsa quella contrapposizione tra purezza e sensualità in cui Fernando ha

---

<sup>14</sup> Anche in questo caso si può citare lo studioso ginevrino: «Il sacrilegio sta nel voler abbandonare il luogo della figurazione metaforica (insieme parodistica nei mezzi e seria negli effetti) per ottenere le soddisfazioni della vita», cfr. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 66.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

mostrato di credere. Per quanto possa non essere duraturo,<sup>19</sup> il mutamento di prospettiva e la consapevolezza che l'incontro con l'“Altro” offre ai quattro personaggi, e in particolare a Fernando, è effettivo; mentre la ribellione di Squitti non derivava che dall'inasprirsi di una latente «brama di rivendicazione» (CB, p. 29) e non portava a nessuna reale evoluzione.

Come nei due racconti presi finora in esame, anche in *La parrucca* il finale riprende dei motivi iniziali. Mentre però in *La serra* e in *La danza sul prato* la composizione circolare dei racconti sottolinea, assieme al mutamento, anche un ritorno alla quotidianità consueta dopo la straordinarietà degli incontri, in *La parrucca* la ripresa in chiusura di motivi ed elementi simbolici iniziali segnala la rottura, il cambiamento irreversibile operato nella vita della protagonista da un altro incontro.

Il testo si apre con un cocchiere di servizi funebri che offre spettacolo della sua nudità alla protagonista, la figlia del parrucchiere teatrale; al termine di questa scena lo sguardo della ragazza si fissa sui

neri cavalli impennacchiati che a muso basso soffiavano penosamente sul lastrico e scoprivano per uggia del freno la ferocia della loro bocca rossa, come trasudata di sangue. (SB, p. 84)

Avvicinatosi alla bottega del parrucchiere, il cocchiere domanda alla ragazza della parrucca bianca che gli era stata promessa e viene a sapere che ancora non è pronta. Al termine del racconto tutti questi elementi simbolici ritornano. La protagonista ha però deciso che la parrucca non è più necessaria e, pur «impaurita dei [...] musi accosti e caldi» dei cavalli, si lascia condurre nella rimessa dal cocchiere:

L'uomo lasciò le cavezze: i cavalli liberi s'urtarono ai divisori, bramosi di giungere alla greppia. Suono di zoccoli e senso di movimento che come una vertigine precipitarono lei sul fieno verde ammucciato in un canto. (SB, p. 100)

---

<sup>19</sup> La preoccupazione borghese di ricompensare economicamente il ballerino per la gioia che ha saputo infondere in loro – preoccupazione dalla quale si sentivano liberi durante la danza – torna ben presto ad assillare i quattro, che offrono denaro alla vecchia chiromante, anche per alleviare il «senso d'esser colpevoli di qualche mala azione» (SB, p. 187), che provano dinnanzi alla tristezza dei due girovaghi.

I cavalli, con le loro bocche rosse e calde, non sono che una trasposizione metaforica del sesso; la loro animalità rimanda al corpo del cocchiere, «brutto, sozzo, bestiale» (SB, p. 87), immagine repulsiva e attraente, «centro di ogni [...] rimescolamento sessuale della ragazza». (SB, p. 88) La parrucca dovrebbe servire a nobilitare e rendere così accettabile al pudore della ragazza il pensiero della «carne villosa e provocante» dell'uomo. Il testo non potrebbe essere più esplicito:

Salvatasi a stento [da un «lesto tentativo di abbrancarla» del cocchiere] aveva deciso di non cedere prima di avere trovato in sé stessa un pregio che domasse in lui la bestiaccia e lo conducesse a una dolce gratitudine. Per questo, col modo indiretto di chi è irrimediabilmente avvilito, non sopra la propria persona faceva calcolo ma sopra un dono lungamente pensato, e lavorava di nascosto al padre e alla sorella, a fargli una parrucca bianca da metter sotto il tricorno nei servizi di gran lusso dai quali era escluso nella ditta [...]. La parrucca bianca doveva, con l'impegno dello stile, dar colore di nobiltà all'uomo rozzo, così come tutta l'opera che si compiva nel fondaco paterno viziato d'aria teatrale era quella di preparare per la scena la testa degli straccioni che in comparsa fan da principi.

Era così venuta a chiudere in un oggetto che poteva fabbricar con le mani l'istintivo bisogno d'elevare l'uomo al quale sentiva di non poter sfuggire, e insieme crearsene il talismano che la guardasse dalla pura bestialità dell'avventura. (SB, pp. 88-89)

Il passaggio riportato mostra come la protagonista non sia del tutto cosciente delle ragioni che la spingono ad architettare lo stratagemma della parrucca: il suo è un «modo indiretto di chi è irrimediabilmente avvilito», un «istintivo bisogno»; «inconscio» (SB, p. 87) è il piacere che, in compagnia della sorella, la porta a dire male dell'uomo desiderato. Lo sguardo degli "altri" ossessiona la ragazza, incapace di prendere le distanze dalla morale che la condanna a una «sterile purezza» (SB, p. 87), come risulta chiaro nei rari momenti in cui il narratore assume la prospettiva della protagonista:

Erano giorni molto infelici, giorni nei quali l'umanità, tutta vestita, si preparava all'inevitabile spettacolo di lei nuda per il nero cocchiere. (SB, p. 88)

Ad aprire gli occhi alla ragazza è una cliente che, per la bruttura della sua orrida calvizie, pare fuoriuscita da un racconto della fase precedente.<sup>20</sup> Il comportamento della donna e una fotografia che la ritrae seminuda lasciano intuire un passato equivoco, che inizialmente le due sorelle giudicano severamente. Eppure, la protagonista si sente malgrado tutto attratta dalla sconosciuta e prova invidia per la sua libertà. Confrontando la propria giovinezza con il decadimento fisico della cliente, si vede condannata a diventare una donna sfiorita senza avere mai goduto della vita. Le paure che la trattenevano dal concedersi al cocchiere non le sembrano che una «stupidaggine»:

– Quella donna io la ringrazio: è venuta ad aprirmi gli occhi sulla mia stupidaggine. Cos’hai da guardarmi così? Non capisci che i miei capelli non si staccano – e li afferrò al sommo del capo, tirandoli con forza – e che il mio petto non l’ha fotografato nessuno? Son forse più apprezzata di lei, io? (SB, p. 99)

Prima di recarsi nella rimessa del cocchiere, nello specchio della bottega, vede «di sopra al proprio viso scolorito i capelli arruffati, ma, fatto un ghigno di disprezzo, non si cur[a] di pettinarli»: (SB, p. 100) la consapevolezza raggiunta si mostra così nella sopravvenuta facoltà di riconoscere in sé, in questa occasione con ironico disprezzo, lo sguardo degli altri.

Questa scena è solo l’ultimo atto di una fitta trama di rimandi speculari che sovrappone tra loro le diverse immagini in un complesso gioco di riflessi in cui ciascuno, al contempo soggetto ed oggetto di uno sguardo, assume molteplici identità, e in cui la solidità del reale sembra perdersi. Nello specchio, abbiamo detto, la protagonista di *La parrucca* si vede con lo sguardo degli altri, si vede vedersi: l’immagine riflessa è la sua, ma è contemporaneamente quella di un’altra persona. Nello stesso modo la cliente, guardandosi allo specchio, si compiace di osservarsi con gli occhi dell’uomo cui vuole piacere e confronta la propria bellezza con quella del manichino che nella bottega reggeva la parruc-

---

<sup>20</sup> «Sul cranio piccolo e pelato facevan sporco alcuni magri ciuffi di capelli grigiastri; su dal collo veniva alla nuca un assalto riccioluto di capelli più lunghi, biondi, ma così scoloriti da esser quasi trasparenti». (SB, p. 91)

ca,<sup>21</sup> cui a sua volta il cocchiere aveva paragonato la protagonista.<sup>22</sup> Dopo le parole di apprezzamento della cliente nei confronti del modello, le sorelle notano «una somiglianza tra la bambola nuda fino al nascimento dei seni e la fotografia» (SB, p. 93), sulla quale hanno visto l'«immagine di una donna giovane, nuda sul petto a malizia nascosto qua e là dal piovare largo di una gran chioma». (SB, p. 91) Mentre guarda la fotografia sottratta alla cliente, la protagonista pensa alle moine della donna, al suo «carnale orrore per la rinuncia a piacere e a godere», e giunge «a una considerazione di sé stessa così intima e piena di sconforto da ispirarle rancore per l'altra e voglia di scoprire nell'immagine un motivo di avvilirla irrimediabilmente» (SB, p. 94); eppure, non riesce a staccare gli occhi «dall'immagine che sarebbe tanto piaciuta al cocchiere». (SB, p. 95) L'investimento psichico sulle raffigurazioni con le quali i personaggi si confrontano è tale che può sembrare alle riguardanti che la bambola di cera, «nello sbattimento della luce» di una lampada, possa uscire «un attimo dal suo sereno languore e ridere di una strana malizia di vita tra le labbra troppo rosse e gli occhi di vetro». (SB, p. 93)

Esiste dunque nei racconti del terzo periodo una costante ambivalenza tra l'«Io» e l'«Altro», un rapporto dialettico che può assumere ora connotati sadici e voyeuristici, ora masochistici ed esibizionistici. Categorie, queste, che si attagliano benissimo anche ai protagonisti della fase precedente, altrettanto inetti e tormentati da un sottile senso di colpa e insufficienza, altrettanto propensi a compensare la propria esclusione dalla vita con un'immaginazione ipertrofica, altrettanto pronti a rifugiarsi nei sogni e ad evadere da una realtà che li opprime. Incapaci di considerare lucidamente se stessi e di cogliere il ridicolo della loro situazione, i protagonisti della seconda fase possono però ancora lanciarsi a testa bassa nei loro sconclusionati progetti, farsi paladini di convinzioni e ideali

---

<sup>21</sup> «– Non sarai più pelata... non sarai più la gallina faraona come ha detto quell'infame di Silvio. Sarai bella e moderna come questa donnina». (SB, p. 94)

<sup>22</sup> «– Eppure – mormorò con comico rimpianto – ce n'è al mondo di donne belle così. A qualche fortunato toccheranno!». (SB, p. 85)

incoerenti o semplicemente godere, come il cieco e la Bellona, di quanto la vita offre. Per questo l'azione rimane un elemento centrale nella narrativa. Al contrario, gli inetti della terza fase appaiono per lo più bloccati dalla consapevolezza di se stessi, perduti nella cattiva infinità dell'autoriflessione, che solo raramente, come accade in *La parrucca*, trova vie di uscita. L'ironia diviene una "megeira" baudelairiana, una Medusa che «congela colui che fissa»,<sup>23</sup> rendendolo «le sinistre miroir»<sup>24</sup> in cui lei si specchia. L'azione viene così sostituita da un gioco di sguardi e di riflessioni reciproci in cui la percezione e la rappresentazione del reale si configurano secondo quella che Jacques Lacan definì "conoscenza paranoica": tutto diviene oggetto per un soggetto; perfino il proprio "io" diviene oggetto del proprio sguardo e di quello altrui.<sup>25</sup> Non a caso, gli specchi, a partire dal racconto *Fannias Ventosca* (le cui prime stesure, lo ricordo, precedono quelle di *Le sirene* e *Tra due ponti*), si fanno sempre più presenti nei racconti, diventando una sorta di *Leitmotiv*, tanto insistente da poter essere assunti a elemento emblematico della raccolta così come lo erano il fango o la palude nella fase precedente.

A ben guardare, questi elementi, la palude e lo specchio, compaiono per la prima volta contemporaneamente nella narrativa lorientina in "*Il cacciatore andò alla caccia...*". Prima di riconoscersi in sogno come assassino e di darsi la morte nelle acque dello stagno, il cacciatore fissa il suo volto in uno specchio e prova turbamento nel riconoscere nel proprio volto di agonizzante i tratti del viso paterno, che con occhi dementi sembra fissare il figlio da un dipinto. Attraverso la ripresa di motivi tipici del racconto gotico, lo scrittore costruisce una scena che presenta molti degli elementi caratteristici dell'*Unheimliche* teorizzato da Freud. Nel cuore del castello avito il ritratto del padre sembra animarsi, mentre guardandosi nello specchio il cacciatore riconosce sé come "Altro", come un "sosia" che somiglia al padre. Perturbanti in questo specchiarsi

---

<sup>23</sup> Cfr. J. Starobinski, *La malinconia allo specchio* (1989), Garzanti, Milano 1990, p. 26.

<sup>24</sup> Cfr. Ch. Baudelaire, *L'Héautontimorouménos*, in Id., *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1954, p. 150.

<sup>25</sup> A proposito dell'ambivalenza dialettica tra "io" e "Altro" e della "conoscenza paranoica" si veda M. Borch-Jakobsen, *Lacan, il maestro assoluto* (1991), Einaudi, Torino 1999, in particolare pp. 51-69.

sono l'identificazione con un'altra persona sì da dubitare del proprio Io o da sostituire al proprio Io quello estraneo, e quindi un raddoppiamento dell'Io, una suddivisione dell'Io, uno scambio dell'Io; sono finalmente il costante ritorno dell'uguale, la ripetizione degli stessi tratti del volto, degli stessi caratteri, degli stessi destini, delle stesse azioni delittuose [...].<sup>26</sup>

Seppur con meno evidenza, i due elementi vengono accostati anche in “*Accadde durante il mese...*”, nel quale i due giovani sposi, specchiando i loro visi accosti nell'acqua del pozzo, immaginano con orrore che le erbe cresciute intorno siano «nutrite dal sangue di mille teste mozzate».<sup>27</sup>

Mentre il motivo della palude continua a ripresentarsi nelle prose successive, fino a divenire centrale in *Il cieco e la Bellona*, quello dello specchio si eclissa per lungo tempo, per riemergere nel terzo periodo. Per certi versi, confrontando le insorgenze del motivo nei primi inediti con quelle più tarde, si potrebbe ripetere, per quanto riguarda gli specchi, quanto è stato detto a proposito del fango e dalla palude. Come questi ultimi nei racconti del secondo periodo divengono elemento naturale del paesaggio, ma mantengono caratteri perturbanti soprattutto in scene di particolare tensione emotiva, così nei racconti della terza fase la relazione dei personaggi con l'“Altro” (con figure di doppio, con potenziali rivali o con il proprio inconscio), destinata in precedenza a risolversi nella follia (si pensi a un testo emblematico fin dal titolo come *La follia*), diviene fattore imprescindibile della percezione e della conoscenza del mondo e di sé. Eppure, la comparsa degli specchi contraddistingue o provoca momenti di smarrimento e turbamento dei protagonisti. La pagina iniziale di *Il caffè arabo* fornisce un buon esempio, che ci consente di scorgere un'altra analogia, forse casuale, ma comunque significativa: se la prima raccolta si apre sulle strade fangose percorse dai briganti, la terza esordisce proprio sul motivo del riflesso e dello specchio:

Il padrone era solo nel caffè. Seduto sullo scranno della cassa volgeva lo sguardo triste per gli scomparti e le nicchie della sala dove qualche tavolo vuoto, passato a lu-

<sup>26</sup> Cfr. S. Freud, *Il perturbante* (1919), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri 1991<sup>2</sup>, p. 286.

<sup>27</sup> Cfr. AL II 29, c. 2v. Ora in M. Rosati, *op. cit.*, p. 37.

stro da un riflesso, attirava il suo affisamento desideroso di annegar nei primi evanescenti miracoli di una immagine sconosciuta. Ma al più lieve spostar del capo l'ombra di una delle tante colonnine arabe che scendevano dall'alto come per uno sgocciolamento del soffitto o quella di un archetto a doppia fila di denti [...] s'allungava sul piano lacustre della luce, riconoscibilmente, così che ogni suo tentativo di perdersi in uno specchio insolito restava deluso. (SB, p. 13)

*La scuola di ballo* si apre così sul motivo tipicamente lorianiano del *cupio dissolvi*, il desiderio di perdersi e annegare del caffettiere nell'irrealtà delle immagini riflesse. La morte simbolica evoca l'immaginario della palude: «s'allungava sul piano lacustre della luce». Il racconto insiste a lungo sul motivo degli specchi; ad esempio in occasione di un bacio che un giovane e la ragazza che sarà poi preda del caffettiere si scambiano, credendosi a torto ben protetti:

I due giovani, fidandosi dei molti ripari che colonnette e divisori offrivano al loro angolo, si baciavano, e le due teste congiunte si riflettevano per un giuoco di rimandi negli specchi di cinque pareti, qua immanenti e monumentali, là ridotte a proporzioni minime, quasi fossero ripescate da una profondità verdastra.

Il caffettiere si scoprì a entrar ombra terza e perturbatrice nella combinazione dei riflessi e se ne schivò con una corsetta, giungendo prima di quanto avrebbe voluto al tavolo dei quattro. (SB. p. 16)

La «profondità verdastra», da cui l'immagine delle due teste congiunte pare essere ripescata, rimanda nuovamente alle acque stagnanti di un pozzo o di un lago.<sup>28</sup> La realtà sembra frantumarsi in un'infinità di riflessi e il caffettiere, fuggendo, mostra che la sua «ombra» è non solo «perturbatrice» dell'intimità degli amanti, ma anche di per sé perturbante. L'ombra del caffettiere sembra essere una proiezione del suo desiderio per la ragazza, che poche righe prima ride per la scoperta fatta tra le scimmie e gli elefanti di un venditore cinese ambulante «di un ciondolo col gallo e la gallina accoppiati». (SB, p. 15) Partiti i clienti, il caffettiere spegne le luci e – nello «stagnare della luce indiretta» (SB, p. 29), tra le «ombre d'alberi che si allunga[no] sul pavimento, [...] ramificano un specchio o il cavo di una nicchia di fatue apparenze boschive» (SB, p. 29) – sente con inquietudine riaffiorare l'«immagine sepolta nella memoria» (SB, p. 29) di una vecchia amante. Nonostante gli sforzi, non riesce ad impedire il riemergere del

---

<sup>28</sup> Così le due sirene della raccolta precedente si truccano «Immerse nello specchio verdastrò» (FV, p. 114) e in *La scuola di ballo* la luce delle lampade crea un'«intimità di riflessi verdi negli specchi». (SB, p. 278)

ricordo. Ha inizio allora una sequenza memoriale al termine della quale il caffettiere sente «solo un desiderio di donna, d'addio carnale al suo caffè». (SB, p. 32) L'ombra che voleva sfuggire nei riflessi dei due amanti sembra così avere preso consistenza.

La visione di sé in uno specchio, le ombre e le immagini riflesse segnano quasi ovunque, come ho detto, una crisi dell'identità e un conseguente angoscioso smarrimento in un mondo che evapora in un gioco di apparenza. La percezione del "se stesso" come "Altro" inquieta i personaggi, che, come il caffettiere cercano di sfuggire al riflesso.<sup>29</sup> Per comprendere come lo specchio possa essere assunto ad emblema di un motivo diffuso nei racconti, possiamo partire da un'altra situazione di crisi e spaesamento dell'"io", per confrontarla con altre scene analoghe in cui però i personaggi si osservano allo specchio. Il protagonista di *Il muratore stanco*, nel riparare un comignolo, è preso da vertigini, soffre «l'attrazione del vuoto» (SB, 106), senza più coscienza «del peso e dell'altezza delle cose» (SB, p. 109) è insidiato dall'«illusione di potersi buttare a volo» (SB, p. 109) dal tetto. Per rompere l'incantesimo vorrebbe gridare, ma non osa; rassegnato si raggomitola con le «mani sui ginocchi, gli occhi fissi all'orizzonte»:

L'aria dorata lo disegnava in solitudine anche per sé stesso. Le mani avevano un alone d'oro, la stoffa bagnata e dura lo chiudeva in una linea luminosa per la quale aveva sgomento a muoversi come entro un abito nuovo e ricco, non suo. In quel contorno luminoso si sentiva solo e condannato all'immobilità. Immaginò che di lontano doveva parere un ammasso di vecchie pietre, un comignolo diroccato, e se ne disperò come un meschino tradito da un cattivo mago. (SB, pp. 109-110)

Non siamo in presenza di uno specchio, ma il terrore che il muratore prova è acuito da un'immaginaria visione da lontano della propria figura.

Lucrezio, in *La casa ritinta*, sperimenta un'angoscia simile a quella del muratore, in una scena in cui lo specchio diviene lo strumento simbolico per una potente figurazione del tema, presente anche altrove, dell'*Unheimliche*. Oppresso dal ricordo di un padre severo, cui è subentrato senza successo nella direzione

---

<sup>29</sup> In *La scuola di ballo*, ad esempio, quando Amina mostra a Muzio «le loro immagini riflesse di contro in un grande specchio dalla superficie dorata. Egli guardò e divenne inquieto: cercava di spostarsi senza parere, e uscir dallo specchio nel quale ella lo sorvegliava». (SB, p. 276)

di un ospizio, Lucrezio prova un «vuoto incolmabile» (SB, p. 69), un angoscioso senso di insufficienza, dovuto alla propria incapacità di rendere felice la moglie, cui sa di chiedere uno sforzo di comprensione quasi materno.

Una sera, nella camera da letto, il suo male sembra esplodere in un'atmosfera surreale creata dalla luce lunare e dalle immagini riflesse sulla superficie dello specchio:

Entrando in camera, per coricarsi Lucrezio ed Anna videro che [la luce lunare] batteva nel centro della stanza e su metà del letto. Anna che si spogliava dall'altra parte del letto gli pareva Diana, dandogli una licenza di immagine che gli preparava una nudità non domestica, ma miracolosa della sua donna.

Ella ebbe vergogna di lui spiante nell'ombra e si tuffò sotto le coperte. Senza aver detto parola anche Lucrezio si coricò. [...] Alzando il capo egli vedeva la pianura bianca del letto riflessa nello specchio, la propria forma oscura emergere, la macchia dei capelli di Anna riposare più in basso e godeva che le pieghe e il taglio dell'ombre facessero un paesaggio sconosciuto, avvolto di azzurro liquido e penetrante.

Gli pareva di sorprendere nello specchio l'immagine di due esseri in tutto somiglianti a sé stesso e ad Anna, ma immersi in una luce insolita ch'ei tuttavia conosceva, poteva ritrovare nel ricordo gelido di certe angoscie.

La fissità della luce gli ingrandiva lo spettacolo. A poco a poco s'accorse di provarne sgomento, il medesimo sgomento di quando ascoltando altri parlare di vizi terribili o di pazzia gli era venuto il pensiero d'averne in potenza tutti i principî. Volle distruggere con dei moti l'immobilità dell'immagine. Passarono i suoi gesti vani nello specchio come una lotta d'ombre, ma al suo ricomporsi, la quiete gelida delle forme riapparve immutata. Sospirò e fu per darsi al pianto, atterrito da un presentimento.

Anna alzò fuori dalle coperte un braccio d'argento: egli si stupì, sentendosene cingere il collo, che fosse morbido e caldo. Allora come a ritrovar terra, riaffermare un diritto di vita venuto in pericolo, Lucrezio attirò a sé la donna per farla sua. (SB, pp. 70-71)

All'ipertrofia dell'attività intellettuale di Lucrezio – chiuso in una contemplazione del proprio "io" tanto ossessiva da fargli scorgere in sé i mali di cui sente raccontare – si unisce un eccesso dell'attività immaginativa, che sostituisce l'attività e la vita: la moglie che si spoglia sembra interessare Lucrezio solo per le immagini che la visione gli prepara. Così il «paesaggio sconosciuto», fatto di immagini insolite nel riflesso dello specchio – le stesse in cui il caffettiere cercava di perdersi e dimenticarsi –, è inizialmente fonte di piacere. Ben presto le due figure sulla superficie dello specchio divengono però perturbanti, mentre l'ignoto assume un volto familiare. Nello specchio Lucrezio vede un suo Doppio perturbante, un se stesso fuori di sé, «un'immagine che è tanto più estraniante

quanto più è narcisistica, tanto più alienante quanto più è assolutamente somigliante. Ciò che era identità [...] vivente e propria, diviene, una volta rappresentata, somiglianza mortifera e impropria – specchio gelido, statua irrigidita».<sup>30</sup>

Come per Lucrezio o per il caffettiere, anche per Gustavo, in *Il fratellino*, il piacere iniziale di un'illusione ottica svanisce dinnanzi all'immagine del proprio Doppio:

Nel cortile entrava un po' di sole al tramonto facendo apparir sui muri e sul selciato ombre spezzate di cavalli, di ruote e raggi e sua di uomo, troncata al busto, lasciandogli l'illusione di una magrezza altissima e non corta e raggobbita come in realtà; però di tutte quelle ombre gelide era la sua così fatta da un velo di cenere che non pareva nemmeno appartenere a un corpo presente e vicino. Egli si mosse, mutò la propria posizione, seguendo con l'occhio lo spostarsi dell'ombra, finché non l'ebbe fatta sparire. (SB, p. 191)

Il fratellino sentì la dolcezza di quella carne, ma rialzando il capo s'intravide nello specchio, curvo sopra la donna informe alla sua miopia come una montagna qua e là velata di nebbia rosea, e distolse lo sguardo. (SB, p. 217)

In *Fannias Ventosca* sono già presenti molte dinamiche che saranno riprodotte nelle scene considerate. Come tutti i personaggi loriani, Callimaco vive un doloroso senso di inferiorità nei confronti degli altri. In un momento di crisi e smarrimento tenta di ritrovarsi nel ricordo delle proprie vicende; tornato in sé, vede come «miracolosa» (FV, p. 206) la figura di Fannias, così come «miracolosa» era la nudità di Anna. Se, attirando a sé la compagna, Lucrezio voleva «riaffermare un diritto di vita venuto in pericolo», Callimaco sente il bisogno di toccare e di baciare Fannias «per convincersi che se, anche partito con chiaro itinerario, non era più sulla via del traguardo, poteva lo stesso stimarsi fortunato»: (FV, p. 206)

Davanti allo specchio Fannias si raccoglieva i capelli. Si volse all'apparir riflesso dell'ombra di Callimaco. S'era messo dietro a lei e sorrideva lontano, facendo il gesto di abbracciarla. Le due ombre s'accostavano, quasi venivano a congiungersi, ma come per un errato calcolo della distanza mal valutabile nell'infida profondità dello specchio, le braccia di lui tornavano vuote al suo petto. (FV, p. 207)

---

<sup>30</sup> Cfr. M. Borch-Jakobsen, *op. cit.*, p. 33.

Fannias e Callimaco vedono ciascuno l'immagine dell'altro riflessa nello specchio, i loro corpi sono vicini ma le loro figure riflesse non sono che ombre, perdute in una profondità irrealistica, dove i gesti si caricano di simboliche premonizioni. Sulla superficie dello specchio, come in un sogno angoscioso, si avverano le paure inconsce che Callimaco non osa confessarsi. Le immagini nello specchio acquistano una loro inquietante realtà, mentre i corpi reali paiono ridursi a spettatori impotenti. Callimaco rimane vittima del suo scherzo, quasi sorpreso che le due ombre non sappiano toccarsi, deluso di vedere le proprie braccia tornare vuote al petto come in un oltretomba virgiliano o dantesco.<sup>31</sup> Fannias si schiva e ride, ma «il volto di Callimaco per[de] il suo sorriso». (FV, p. 207)

Un incrocio di sguardi nello specchio conferma anche la scoperta «intimamente dolorosa» di Angelo, protagonista di *Tra due ponti*, di avere scambiato «per amore con fatua arroganza di gallo solo nel pollaio» (FV, p. 163) la pietà della nuora Armida per la sua miseria di uomo tradito e in procinto di essere abbandonato. Per la vergogna della sua lunga cecità non trova coraggio «d'agire, né di prospettarsi il futuro» (FV, p. 163) Alzatosi dal letto dopo la notte passata insonne:

Nello specchio del cassetto sorprese, chiari tra le confuse immagini riflesse, gli occhi bene aperti di Ersilia: egli torse il viso e uscì dalla stanza continuando la finzione di creder lei addormentata.

La casa silenziosa, il mattino estivo già pieno di luce gli davano un senso di vuoto, di deserto. Erminia desta con gli occhi fissi e grandi nello specchio gli pareva già lontana [...]. (FV, p. 164)

Dopo questo incontro nello specchio, Angelo e la moglie non hanno più nulla da dirsi: quando lui rientra nella stanza, lei lo guarda «in silenzio, senza neanche un cenno di saluto: il reciproco ritrovamento del mattino era avvenuto già nello specchio». (FV, p. 165) La superficie dello specchio diviene il luogo della verità, lo spazio in cui gli occhi dei coniugi si dicono quanto avevano a lungo dissimulato.

---

<sup>31</sup> Cfr. *Aen.* VI 700-702; *Pg* II 79.

Gli specchi, i riflessi del reale possono dunque attrarre come spazi fantastici in cui la realtà assume un volto insolito, diviene un altrove immaginario in cui sperimentare con piacere il dissolversi del proprio "io". Questa perdita può però farsi angosciosa, le atmosfere sognanti si tramutano presto in un incubo in cui un *Doppelgänger* fa la sua comparsa. Come pietrificati dallo sguardo di Medusa, i protagonisti allora sentono i propri corpi meno reali e vivi delle ombre riflesse. Lo specchio è apparenza illusoria, ma anche luogo in cui il vero – la verità "altra" dell'inconscio – si rivela. In questo confondersi di "medesimo" e "altro", "interiore" ed "esteriore", "vero" e "falso" si perde in definitiva ogni possibilità di contrapporre l'illuminato al reale. Viene così meno, o non ha più un ruolo centrale, quella dicotomia che abbiamo visto fondare le narrazioni della fase precedente. L'interesse dello scrittore non verte più sulla discrasia tra l'aspirazione dei protagonisti e il peso della carne, ma sulla relatività delle apparenze e sulla complessità poliedrica dell'"io". Al fango si sostituiscono gli specchi: le *Paludes* (1895), come nell'opera di André Gide, sono ora le continue contemplazioni e le riflessioni immobili dei protagonisti.

La crisi dell'"io" e del "reale" che abbiamo visto profilarsi fin dai racconti dei primissimi anni Venti giunge così a trovare espressione compiuta in *La scuola di Ballo*. Se nella prima fase narrativa la crisi si manifestava soprattutto nel rifiuto e in una denuncia della crisi stessa, e nella seconda fase in un'ambigua e irrisolta dialettica tra consapevolezza della crisi e aspirazioni utopiche e nostalgiche, nella terza fase la crisi del soggetto e del reale divengono i presupposti stessi della narrativa loriana, fondamenti epistemologici dell'universo rappresentato. Come gli ultimi protagonisti loriani sembrano avere preso coscienza di quanto inconsciamente ossessionava i personaggi precedenti, così l'autore sembra avere portato a consapevolezza narrativa alcuni nuclei tematici da sempre presenti nella sua scrittura. Nel continuo ritornare su se stessa, ripetendo situazioni, motivi e personaggi simili, la scrittura loriana racconta questo percorso di maturazione, la propria storia artistica e intellettuale, fatta di ossessioni pervicaci e meditati ripensamenti.

**4**

**Un'incompiuta modernità**

## 4.1 Giudizi d'autore

Come ha scritto Serenella Baggio, in *La scuola di ballo* appare «un Loria [...] meno interessato a descrivere la realtà nei suoi aspetti vari e multiformi, interessato invece a individuare i processi di conoscenza (percettiva) e di appropriazione (simbolica) che legano ogni individuo alla sua particolare realtà».<sup>1</sup> Questo mutamento di interessi trova riscontro a diversi livelli nelle relazioni che intercorrono tra storia, racconto e narrazione.<sup>2</sup> Approfondendo alcuni aspetti che concernono la tecnica narrativa, vorrei ora ripercorrere da un'altra prospettiva la parabola descritta nel capitolo precedente con l'intento non di fornire un'esaustiva indagine narratologica, quanto di indicare nel suo complesso l'evoluzione di alcune forme e modi narrativi. In modo particolare, prenderò in esame quello che Seymour Chatman definiva il «grado di udibilità» del narratore e le relazioni tra prospettiva ed espressione.<sup>3</sup>

In tutta la produzione loriana, come forse è già apparso nelle citazioni riportate e nelle indagini svolte nei capitoli precedenti, il narratore è sempre palese e onnisciente. Alvaro Biondi riassunse in questo modo il suo ruolo:

L'autore, in una sorta di onniscienza accortamente amministrata, non dice mai tutto quello che sa, configura un narratore-enunciatore che dalla conoscenza di tutta la 'storia' (*history*) lascia filtrare ogni tanto particolari preziosi solo per quel tanto che consente al lettore, e talvolta con difficoltà, di intendere lo sdipanarsi conseguente delle vicende [...].<sup>4</sup>

La formula critica impiegata da Biondi, un'«onniscienza accortamente amministrata», vale per l'insieme delle raccolte, eppure da *Il cieco e la Bellona* a *La scuola di ballo* il ruolo del narratore e le modalità attraverso cui esistenti ed eventi vengono rappresentati subiscono sostanziali modifiche.

---

<sup>1</sup> Cfr. S. Baggio, *op. cit.*, p. 167.

<sup>2</sup> Intendo i tre termini "storia", "racconto" e "narrazione" nel senso loro attribuito da Gérard Genette, *Figure III*, cit. p. 75.

<sup>3</sup> S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), il Saggiatore, Milano 2003, p. 211.

<sup>4</sup> Cfr. A. Biondi, *Arturo Loria. Il racconto come romanzo*, cit., p. 137.

Vediamo anzitutto come iniziano i racconti di *Il cieco e la Bellona*. Due testi si aprono con la descrizione dell'ambiente in cui si svolgerà l'azione. L'*incipit* di *Il registro*, non fosse per l'uso di tempi verbali all'imperfetto, potrebbe addirittura fare pensare alla didascalia introduttiva di una *pièce* teatrale:

La prima casa del «Vicolo Mozzo delle tre Lance» era miserevole, bassa bassa, con un terrazzino sul tetto. La seconda, più elevata, aveva un pericoloso ventre sporgente e screpolato, retto da chiavarde fitte nei punti ove i travi sgomitavano, mezzi neri e mezzi impiasticciati di tempera briciolosa. Dalle sue impannate si potevano vedere, di sopra al muro scurito che correva l'intero lato opposto alle case, gli alberini da frutto e i tappeti d'insalata nella luminosità antica e casta dell'orto dei frati.

L'ultima casa, a tappo del vicolo, restaurata di fresco pareva nuova, e sotto il sole, che di sobbalzo tra i tetti ci veniva solo per lei, diventava tutta festevole di affissi verdi.

Dal principio della primavera i serenatanti indirizzavano a quelle finestre e canti e suoni fino ad ora così tarda, che una notte il padre della ragazza cui rendevano omaggio, si levò infastidito a protestare che gli disturbavano il sonno. (CB, pp. 69-70)

La descrizione appartiene esplicitamente al narratore ed è evidentemente rivolta al lettore, al quale, prima che il racconto giunga al «tempo del *primo piano*» («si levò»),<sup>5</sup> si indirizza anche il breve riassunto di quanto precede la situazione introdotta. L'«occhio» si muove liberamente nello spazio: non esiste un punto preciso di osservazione. Quando accade il contrario, la percezione è ipotetica e impersonale («Dalle sue impanate si potevano vedere»): nessun personaggio sta realmente vedendo quanto il narratore descrive.

Da una focalizzazione esterna, o forse dalla prospettiva interna di altri personaggi,<sup>6</sup> vorrebbe essere narrato l'arrivo di Filippo, che inizialmente il narratore nomina solamente come l'«uomo dal mantello» (CB, p. 71 e p. 72). In realtà, fin dalla prima frase, un'alterazione del modo dominante nella scena rivela l'onniscienza del narratore:

A questo punto, dalla prima casa scese in strada un uomo altissimo, avvolto in un mantello nero per nascondere che sotto era in camicia. (CB, p. 70)

---

<sup>5</sup> Cfr. H. Weinrich, *op. cit.*, p. 132.

<sup>6</sup> I due tipi di focalizzazione, esterna e interna, come osservava Genette possono risultare indistinguibili: «Una focalizzazione esterna su un personaggio può a volte lasciarsi definire con altrettanta ragione come focalizzazione interna su un altro personaggio»: cfr. G. Genette, *Figure III*, cit., p. 239.

Interna o esterna che sia la focalizzazione, svelare che l'uomo voglia nascondere che sotto è in camicia costituisce un'evidente parallelismo:<sup>7</sup> l'informazione avrebbe dovuto essere, come quanto sta sotto il mantello, celata.

Anche *Il tesoro* si apre con una descrizione, che, come sappiamo, riprende l'ultima parte di *Il registro*. Il narratore, però, inizialmente non si sofferma su quale sia l'ambiente in cui si svolgeranno le vicende, ma su quale era prima che i reggitori della città prendessero la decisione di «abbatter le mura» (CB, p. 111). Solo in seguito viene descritto il campo di lavoro degli sterratori, deserto nella quiete del mezzogiorno. A questo punto vediamo entrare in scena Martino, che, come Filippo, viene osservato da una prospettiva genericamente attribuibile agli sterratori in pausa. Ciò che apprendiamo di Martino è infatti, o dovrebbe essere, ciò che di lui fanno i compagni di lavoro. Tuttavia anche in questo racconto la regola viene infranta ed è il narratore esterno a fornirci indicazioni circa le reazioni del protagonista:

Martino levò il capo lentamente, fissò con sprezzante meraviglia l'indiscreto e non rispose, ma *accorgendosi che* la sua mancata risposta aveva messo in curiosità anche quelli che volevano riposare, riabbassò il capo con finta indifferenza e addentò il pane con troppa improvvisa avidità. (CB, p. 114, corsivo mio)

In entrambi i racconti finora considerati la scelta di introdurre il protagonista della vicenda da una prospettiva limitata è volta a creare mistero attorno alla sua figura e a caricare così la narrazione di attese e di interrogativi.

Quando invece è assente una descrizione d'ambiente in apertura di racconto, possiamo parlare di inizio *in medias res*. In *L'appuntamento*, in *I segnali* e in *Il cieco e la Bellona* manca qualunque tipo di introduzione:

Il custode della villa attraversò il cortile arrancando sulla sua stampella. (CB, p. 51)

Tramontato il sole, e calato tra le rocce un freddo improvviso, i quattro uomini presero il cammino del crinale per risparmiarsi un lungo giro e giungere alla caverna prima che fosse notte. (CB, p. 153)

---

<sup>7</sup> Il termine "paralessi" è usato da Gérard Genette per indicare un'alterazione del modo narrativo: viene fornita un'informazione che si dovrebbe lasciare da parte: G. Genette, *Figure III*, cit., p. 243.

– Dove siamo? – chiese il cieco. (CB, p. 213)

Altre volte l'attacco narrativo può essere preceduto da poche frasi che introducono l'inizio dell'azione vera e propria. In *Arriva l'imperatore*, ad esempio, un paragrafo mostra Curtius intento a strigliare lo stallone macilento; ma già dal secondo paragrafo viene in luce il tempo del primo piano: «Giunto senza rendersi avvertito, un uomo si mostrò al cancello». (CB, p. 185). In *La tromba* i tempi dello sfondo occupano invece una sola frase:

I fuggiaschi, varcate le ultime colline, procedevano nel fango di una strada di pianura piena di buche e di carreggiate acquitrinose. «Tempo da ranocchi» – gridò dall'alto del barroccio un carrettiere che veniva dalla città. (CB, p. 13)

In realtà, anche in questi casi nulla ci viene però detto della storia dei personaggi e delle situazioni in cui li vediamo coinvolti, nulla sappiamo del loro passato e delle loro intenzioni.<sup>8</sup> Fatta parziale eccezione per *La lezione di anatomia* – dove le informazioni sul monatto vengono date prima che si giunga al tempo del primo piano –, l'*incipit* di ogni racconto ripete uno schema fondamentalmente uguale, che vale, una volta terminata la descrizione iniziale anche per *Il registro* e *Il tesoro*: dopo una sequenza narrativa, o talvolta una scena in cui predomina il dialogo, nella quale l'autore limita la propria onniscienza e adotta perlopiù una focalizzazione esterna rispetto ai protagonisti del racconto, il tempo della storia si interrompe per lasciare spazio a resoconti, più o meno ampi, sul passato e sulla situazione presente dei personaggi. Questo schema può ripetersi più volte all'interno di uno stesso testo, come avviene, ad esempio, in *Il cieco e la Bellona*. Qui, come accade a inizio racconto per i due vagabondi, dell'arrotino veniamo inizialmente a sapere solo quanto appare dall'esterno, ovvero ciò che possono percepire il cieco e la Bellona; presto però il narratore ci fa sapere quale siano il

---

<sup>8</sup> Lia Fava-Guzzetta a scritto a proposito degli *incipit* loriani: «Quello che colpisce fin dall'inizio nei suoi racconti è una dote che potremmo definire di "scatto". Il lettore fin dalle prime frasi viene introdotto nelle atmosfere e negli ambienti e nelle sue novelle; dopo solo alcune battute è già possibile essere al centro della vicenda ed averne una chiara sensazione, e si potrebbe affermare che l'autore sa veramente scegliere i suoi *mots-seuil!*»: L. Fava Guzzetta, *op. cit.*, p. 128.

passato e le abitudini del nuovo personaggio. Un «inizio *in medias res* cui segue un flash-back esplicativo»,<sup>9</sup> come notava Genette, è un *topos* formale del genere epico ripreso nella tradizione romanzesca, almeno fino al XIX secolo.<sup>10</sup>

A una narrazione pre-novecentesca rimandano anche gli interventi attraverso i quali il narratore sospende il racconto primo per fornire ragguagli al lettore. Basti pensare a *I segnali*, dove vediamo «quattro uomini», non meglio specificati, arrancare su un crinale e sentiamo uno di loro prevedere guai: «– Abbiamo preso la corta, ma lassù ci romperemo l’osso del collo – annunziò il Guercio». (SB, p. 153) L’incertezza iniziale dura però solo poche righe, dopo le quali il narratore presenta, uno dopo l’altro e con dovizia di particolari, i protagonisti e il loro passato, per informarci poi sulla loro situazione e i loro scopi:

Il Moro, Lombrico e Squitti non fecero commento al pronostico, e il Guercio credette meglio di non insistere dal momento che, invecchiato come ricettatore, si trovava tra di loro, brigante occasionale e poco gradito.

Fermo per molti anni in un paese dei monti [...]

Lombrico, febbricoloso e sempre malaticcio, stava nella banda per disperazione da quando [...]

Il Moro, un vero ladrone di carriera, passata la quarantina, cominciava a perdere gli entusiasmi [...]

Squitti, un ragazzaccio di pelo rosso, non contava [...]

Era lor compito raggiungere una caverna [...] e fare gli opportuni segnali [...]. (CB, pp. 153-155)

Una lunga pausa sospende dunque l’“azione”, anche se, con una *metalessi* narrativa, il narratore vorrebbe far credere che la presentazione dei personaggi avvenga contemporaneamente allo svolgersi della storia e quasi ne colmi i tempi morti.<sup>11</sup> Dopo la sospensione, infatti, il narratore riprende informandoci che i quattro briganti «Frattanto avevano spinto l’asino tra gli scogli e gli spuntoni della cresta» (SB, p. 156).

Stabilire però se questi enunciati attraverso i quali i personaggi vengono presentati e descritti costituiscano delle pause narrative o delle *analessi* risulta spesso difficile. Difficile, in altre parole, decidere se essi riguardino la durata o

---

<sup>9</sup> Cfr. G. Genette, *Figure III*, cit., p. 84.

<sup>10</sup> Si veda in proposito anche quanto scrive Wayne C. Booth, *op. cit.*, pp. 199-203.

<sup>11</sup> Per la nozione di “*metalessi* narrativa” si veda G. Genette, *Figure III*, cit., pp. 282-285. Dello stesso autore si veda anche *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004.

l'ordine del racconto. A una scena iniziale possono seguire ragguagli molto brevi sui personaggi – come in *La tromba* o in *La lezione di anatomia* –, oppure può accadere, come in *L'appuntamento*, che il passato di Teresa occupi due intere parti del racconto e che costituisca, dal punto di vista temporale, un vero e proprio racconto secondo. Tra questi estremi si collocano i resoconti narrativi di *Il registro* o di *Il tesoro*, che ci informano rispettivamente del passato di Elisa e Filippo, e di quello di Martino. Nel complesso le retrospezioni del narratore potrebbero essere definite come “esposizioni”; si tratterebbe cioè di enunciati che hanno la funzione di fornire «le informazioni necessarie relative ai personaggi e agli eventi che esistono prima che cominci l'azione vera e propria di una storia». <sup>12</sup> Chatman stesso notava la difficoltà di far rientrare il concetto di “esposizione” nella discussione sull'ordine narrativo. <sup>13</sup>

Al di là delle definizioni, ciò che importa, soprattutto per quanto diremo in seguito, è avere stabilito che tanto le descrizioni d'ambiente a inizio racconto, quanto i resoconti del passato dei personaggi vengono condotti principalmente da un narratore onnisciente, che sospende il racconto primo per fornire informazioni al lettore. Il grado di “udibilità del narratore” è inoltre accresciuto dal fatto che, come abbiamo in parte già notato nel capitolo precedente, il narratore non si limita a raccontare, ma interviene con frequenza a commentare le parole e i pensieri dei personaggi, ne giudica ironicamente i comportamenti, ne spiega la psicologia, ne rintuzza alcune convinzioni, riconduce taluni atteggiamenti e situazioni particolari a norme generali o suggerisce paragoni e similitudini di sua invenzione:

*Con l'istinto del povero, usciti da quel quartiere di ricchi, cercarono i viuzzi e le stradette dove speravano alloggio. (CB, p. 19, corsivo mio)*

*Nessuno degli incappati mostrava orrore, protetta la loro sensibilità da quella cappa che mancava a coprire gli abiti del monatto [...]. (CB, pp. 43-44, corsivo mio)*

*venuta la notte non si ricordava più del proposito, ché la vita non può insegnare al sogno. (CB, p. 58, corsivo mio)*

<sup>12</sup> Cfr. C. Brooks-R.P. Warren, *Understanding Fiction*, New York 1959, p. 684, citato in S. Chatman, *op. cit.*, p. 66.

<sup>13</sup> Cfr. Chatman, *op. cit.*, p. 66.

– Può darsi, ma l'importante è un altro – osservò Elisa *con logica femminile*. (CB, p. 78, corsivo mio)

La scoperta avvenuta per caso di servire entrambi il medesimo padrone, li aveva riavvicinati; però ciascuno stimava sé il solo capace a superar l'infamia del passato e a conquistarsi un più sano avvenire; *e si creava così una illusoria, preventiva superiorità sull'altro*. (CB, p. 76, corsivo mio)

Fatalmente finiva col convertirle in proprio danno: infatti il punto delle sue offensive non era quello dolente in lui, ché allora egli guardava da chi partivano, e per contrasto s'innamorava maggiormente della cara immagine, che *mantenuta così alta dalla insoddisfazione, per viver di sogni, non poteva essere intaccata da tale cruda e brutale realtà*. (CB, pp. 76-77, corsivo mio)

Amico o spia, *egli sarebbe stato un uomo come loro li capivano*, invece quell'incancellabile segno di prete creava una separazione, un fondato ritegno, denunciando la superiorità dell'uomo decaduto, e la provenienza *da una genia che essi avversavano per odio all'ordine costituito, avendola però in segreto timore su la fama di una sinistra potenza*. (CB, p. 117, corsivi miei)

Passato il rimorso subito nascente dopo simili imbarazzi intimi, trovarono colpevoli non sé stessi, ma il capo [...]. (CB, p. 168, corsivo mio)

In quelle ricerche, *ch'eran balocchi*, cercava Peter di soddisfare non un'esigenza pratica, ma il bisogno di un portentoso servizio da rendere al suo signore [...].

Peter, pur coltivando un sogno della sua razza, *non sarebbe mai arrivato a creare quello che invece trova, intento ad altre ricerche, un pacifico scienziato, se non fosse venuta a dar consistenza ai suoi sogni una notizia ch'ebbe carattere d'interpretare e di risolvere le ansie di quella sua attesa a mani vuote*. (CB, p. 200, corsivi miei)

già il violino, il violoncello e il contrabbasso suonavano l'«ouverture», rincorrendosi a distanze d'intere battute *come fossero in gara per un premio al traguardo della ripresa*. (CB, p. 243, corsivo mio)

A questa ingombrante presenza del narratore, nonché a una certa immaturità artistica, mi sembra vada in parte ricondotto l'uso assai libero e disinvolto con cui viene gestita la focalizzazione nei racconti. Non tanto perché la focalizzazione interna è estremamente variabile – fatto che nel contesto globale conferma più che altro l'onniscienza del narratore –, quanto perché risulta spesso incoerente e in diverse occasioni dà l'impressione di un vezzo letterario, di un'esibizione tecnica fine a se stessa. Leggendo i racconti si ha talvolta la sensazione di un narratore più preoccupato di esibire la propria "bravura" d'artista, che di rappresentare personaggi o situazioni credibili. Nella seconda parte di *Il cieco e la Bellona*, ad esempio, pare del tutto gratuita la decisione di assumere

la prospettiva dei comici teatrali per raccontare l'ingresso dei due vagabondi nell'osteria. Il gioco dura infatti il tempo di un effetto scenico, le cui regole vengono violate nel momento in cui il narratore indica la coppia come «la Bellona e il cieco», noti al lettore ma non agli avventori, che s'attendono l'arrivo di due compagni proditoriamente allontanatisi in precedenza:

Allora s'udì il rumor della porta aperta in cima alla scala.

Il capo balzò in piedi per accogliere e abbracciare i due sporchi traditori, gli altri comici si sporsero dal tavolo, ansiosi. Lassù scalpicciava un passo incerto che non s'azzardava a scendere.

Rapido un nuovo passo scese e sopravanzò il primo. Un momento di arresto, e la discesa ricominciò alterna e ritmica come se quello cauto per osare a scendere aspettasse da l'altro la descrizione sonora dello scalino.

Nella sala sotterranea apparvero la Bellona e il cieco.

I comici ripiombarono a sedere delusi [...]. (CB, p. 220)

Altrove, l'incoerenza si colloca su un piano differente e riguarda l'incompatibilità tra un immaginario colto e i personaggi che ad esso dovrebbero ricorrere. Ecco due esempi:

I vetri della stanzaccia tremavano sconquassati dal clangore, mentre i due gabellieri si guardavano in viso, avviliti, *persuasi di aver incorso nella collera di un giovane tritone surto dal fango*. (CB, p. 15, corsivo mio)

La bestia [l'asino dei briganti] apparve lontana, in pieno fuoco lunare, con i quattro zoccoli puntati sopra un basamento di roccia bianca, la coda penzoloni come un canapo, le orecchie ritte come due corna. Il pelame mutava il suo grigio in bell'argento, striato di bruniture d'ombra al rilievo delle forme che diventavano puntute quando l'animale si protendeva nel canto, commosso in tutte le sue fibre da quella luce che lo vestiva di fredde lucentezze e lo incideva tra selvatica natura *come un suo antenato, l'onagro, nella pagina di un vecchio libro di zoologia*. (CB, p. 162, corsivo mio)

Il secondo brano dovrebbe costituire una sorta di percezione indiretta libera (o percezione sostitutiva),<sup>14</sup> rendere cioè la percezione dei quattro briganti usciti dalla grotta ad osservare l'animale. Eppure le possibilità che briganti più o meno consumati pensino a «l'onagro, nella pagina di un vecchio libro di zoologia» paiono piuttosto scarse...

---

<sup>14</sup> Rimando alle trattazioni di S. Chatman, *op. cit.*, pp. 211-225, e B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Sellerio, Palermo 1985, p. 20.

Così, sembrano spiegabili solamente come ricerche di effetto artistico le focalizzazioni interne create *ad hoc*, oppure alcune deliberate limitazioni dell'onniscienza del narratore, subito seguite dal loro contrario, ovvero un commento esplicativo del narratore stesso:

Verso sera [Elisa] scese in città, varcò una delle porte prendendo la strada che girava intorno alle mura, di là dal fossato. *Qualcuno la vide seduta* su un monte di ghiaia come attendesse. (CB, 105, corsivo mio)

Vestendosi le sbolliva la torpidezza del sogno, ma in giornata parlava grasso, proclamava al primo venuto la necessità di godere, lodava chiaramente i maschi del suo bel tempo. *Strano però*, a metà del discorso diventava rossa, e si taceva *come per* una vergogna recente.

*La vergogna le veniva dal sogno, dal suo vano tentativo di darsi [...]*. (CB, p. 57, corsivi miei)

Il brano citato ci riconduce ad alcune osservazioni sull'impiego del discorso riportato, in parte già svolte nell'esaminare i rapporti tra narratori e personaggi. La presenza del discorso indiretto, benché poco frequente e limitata a brevi enunciati, è più marcata nella prima che nelle altre raccolte, poiché maggiore è la distanza, culturale e linguistica, tra il narratore e i propri personaggi. Anzi, l'impiego del discorso indiretto è spesso volto a ribadire questa distanza, talvolta con effetti comici:<sup>15</sup>

Il nuovo monatto aspettava con aria curiosa che qualcuno venisse a insegnargli *dove diavolo* tenevano nascosti i cadaveri all'ospedale. (CB, p. 39)

Il progetto era tanto buono che si stupiva di non averci pensato lui *ai due* suonatori ambulanti. (CB, p. 231)

Ragioni plausibili, chiare per opporsi non ne aveva, e con l'arrotino lì presente *non poteva mica* dire che, rubatagli l'idea, lo voleva escludere [...]. (CB, p. 232)

Il cieco dopo aver cercato di indovinare *dove diavolo* l'aveva menato la Bellona [...]. (CB, p. 233)

Con effetto prevalentemente patetico viene invece usato il monologo narrato, che in diverse occasioni si alterna e si interseca a forme di pensiero diretto

---

<sup>15</sup> Per la trattazione del discorso indiretto, libero o legato, in *Il cieco e la Bellona* e per alcuni esempi discorso indiretto legato rimando a S. Baggio, *op. cit.*, p. 67.

libero e all'analisi interiore dei personaggi. Le riflessioni che portano Squitti alla ribellione sono l'esempio più evidente, ma non il solo:

Oh, aveva per tant'anni fatto la guardia a un cuore, perché toccasse ad altri! Aveva consumato l'animo, la forza, i sentimenti in un abbaio buono a spaventar tutti tranne il ladro che aveva l'intesa nella casa! (CB, p. 99)

Si trattava dunque d'incidere con quotidiana fatica il cervello a ritrovarci il ricordo smarrito, o buttar giù le mura fino all'ultimo cumulo di pietre.

Buttar giù le mura; ma come crearsi una onnipresenza nelle buche, nelle fosse, nelle frane della muraglia? (CB, p. 122)

Come dimostra l'indagine sulle varianti svolta nel secondo capitolo, a partire dalla seconda raccolta queste forme declamatorie, spesso amplificate dai segni di interpunzione, verranno tendenzialmente eliminate. La stessa enfasi contraddistingue, in *La tromba*, le citazioni dirette del pensiero di Squitti (le virgolette includono, però, anche un enunciato probabilmente da attribuire al narratore):<sup>16</sup>

Con torbida gioia Squitti immaginò il martirio di Cammilla. «Quando l'avranno cacciata e si troverà sola in mezzo a una strada penserà a me, ma io allora sarò lontano con un'altra ragazza più bella e più giovane. Perché ustolar sempre dietro a quella? Ce n'erano tante di ragazze al mondo». (CB, p. 29)

Il pensiero diretto (legato) – raro, per il vero, anche nella raccolta d'esordio –, si farà sempre meno frequente nelle raccolte successive:

Amava il calar della sera che le accendeva l'animo di speranze.

«Stanotte avrò i numeri... Stanotte capirò meglio come è andata la faccenda dell'eredità» (FV, p. 55)

– È disoccupato, si vede – immaginava Asdente – eppure è capace di piacere a qualcuna di quelle donne. – Sta sempre in mezzo a loro a far mostra impettito e lustro di tutti quei ciondoli. Doni d'ammiratrici? Lo dice lui: per me li piglia in pegno e fa concorrenza al Monte di Pietà. (FV, p. 56)

– Son stanco, – pensò – mi passerà [...] (SB, p. 106)

Come si vede, la seconda raccolta lorianiana appare un'opera di transizione anche sotto il profilo delle tecniche narrative. Nella prima pagina del volume, e

---

<sup>16</sup> Si tratta con ogni probabilità di un errore di composizione. Nella versione in rivista, infatti, le virgolette si chiudono dopo "più giovane", cfr. A. Loria, *La tromba*, in «Solaria», cit., p. 16.

quindi di *Gli evasi*, troviamo ad esempio una descrizione d'ambiente che si colloca a metà strada tra le soluzioni adottate in *Il cieco e la Bellona*, dove in apertura di racconto il paesaggio viene descritto da una focalizzazione zero, e quelle che prevarranno in *La scuola di ballo*, dove il narratore tenderà a rappresentare l'ambiente attraverso gli occhi dei protagonisti:

Appena fuori dal porto il mare calmo risaliva a strisciate bianche verso l'orizzonte e fasciava di chiara il vecchio forte screpolato dal salmastro ma ancor solido su l'avanzo di un antico molo sperduto dalla terra e marino come un isolotto.

L'acqua del grande canale tra uno dei due moli nuovi e il forte, specchiandosi nella volta bassa dei suoi sotterranei vi faceva scorrere brividi azzurri e un natere di luci filamentose che rompevano la tetraggine del buio e davano il senso dell'ora diurna ai galeotti incarcerati là dentro in attesa dell'imbarco per l'isola.

Talora una grande ombra passava a spegnerle, ma era presta a dissolversi mentre gorgogliava una scia e si allontanavano le voci e i comandi di manovra. L'ancorotto sospeso a prua, apparso sul muro come una salvezza offerta e da agguantarsi prontamente, svaniva a un tratto. (FV, p. 11)

L'insieme della visione sembra corrispondere alla prospettiva del narratore, eppure lo stesso paesaggio pare inquadrato anche dallo sguardo dei galeotti, che dal mutare della luce deducono l'ora del giorno e comprendono che la nave è salpata dall'allontanarsi delle voci sul molo. Nel seguito, il protagonista Orlando, secondo il modo prevalente della prima raccolta, viene introdotto con una focalizzazione esterna come «un giovane dal petto bianco» (FV, p. 12); le informazioni sul suo passato, però, non sono più riassunte dal narratore, ma filtrate attraverso un'analisi interiore del personaggio, come indicano le forme verbali che rimandano alla sfera del pensiero e della riflessione e i verbi modali attraverso i quali vengono riportate le sensazioni e i ricordi:

Dal giorno della condanna *non era ancora riuscito a convincersi* di come la sentenza avesse trovato i suoi implacabili esecutori nei carcerieri: uomini che *non parevano* nemmeno dipendere dal giudice, che non volevano ascoltarlo, che lo interrogavano più, indifferenti a qualunque suo grido di protesta. (FV, p. 12)

*Ritenendo ingiusta* la pena per il suo delitto di sangue, *considerava* la prigionia alla stregua di un transitorio male di cui non si afferra l'origine né la durata, si un vincolo che basterà una futura, risoluta volontà a spezzare. (FV, p. 12).

Ciò non toglie, a conferma di un'incompiuta acquisizione tecnica, che subito dopo il narratore si soffermi per istruire il lettore sul passato e la fama di Zambrino.

I due racconti più tardi della raccolta, *Le sirene* e *Tra due ponti*, mostrano invece, fin dall'avvio, di appartenere a quella fase narrativa che trova il suo compimento nella terza raccolta:

Le abluzioni erano finite. Asciugandosi pareva a Edmea tutta nuda di ristampare sulla carne la sua vecchiezza, così che conducendo il lenzuolo per ampie superfici e per recessi, teneva gli occhi alla finestra dove la tenda era un po' gonfia di vento e spiava solo di sfuggita lo specchio lungo dell'armadio a sorprendervi rapide e felici apparizioni rosee.

Sicura delle proprie gambe intatte di donna sterile, si coprì il petto e il ventre col lenzuolo e venne ad ammirarle nello specchio: le pantofole rosse aggrazziavano [sic], nascondendoli, i piedi soprastesi di vene viola grosse e sviate di turgidezza stagnante.

Indugiandosi nella contemplazione si vide tutta riflessa dentro una luce grigia e uguale che dava gli oggetti della stanza, dietro a lei, come strumenti di solitudine e rivelava nel viso vizzo, tra i riccioli stopposi e spettinati un'espressione sconfortata venutale senza che n'avesse sorpreso, lì dov'era passato, il disegnarsi; tanto che fu a pensare se non aveva inconsciamente tenuto gli occhi chiusi per un pezzo. (FV, 110)

Quando Angelo arrivò in casa l'ombra verde tenuta dalle persiane chiuse era uguale in ogni ambiente come la pesantezza dell'aria e scioglieva l'offuscamento dei suoi occhi abbagliati di sole con un lento confermarsi di immagini note: dal silenzio e gli capi che le donne dovevano essere sul letto a prender riposo in quell'afa terribile.

Salì a tentoni la scala e stette fermo sulla soglia della camera, un po' incantato d'indovinarle mezze nude tra le pieghe disfatte del lenzuolo. (FV, p. 149)

Entrambi i racconti iniziano, secondo il procedimento segnalato in precedenza, *in medias res*, ma, rispetto ai casi già analizzati, il modo narrativo predominante è mutato. I protagonisti dei due brani non vengono presentati dal narratore, né gli ambienti o le loro azioni sono descritti o raccontati da una prospettiva esterna. Dell'ambiente circostante e del personaggio stesso veniamo a sapere solo quanto quest'ultimo percepisce, o comunque può percepire, e pensa. Per tale ragione, a differenza di quanto avveniva nella prima raccolta, in questi testi, così come in quelli di *La scuola di ballo*, non sappiamo mai, o quasi mai, quale aspetto fisico abbiano i protagonisti (principali personaggi focalizzatori), a meno che non si guardino nello specchio...

La “percezione sostitutiva” , particolarmente evidente nel primo brano, costituisce la modalità prevalente attraverso la quale vengono rappresentati gli esistenti nel terzo periodo. Piuttosto frequente già nei testi del secondo periodo, tale tecnica, divenendo quasi costante nei racconti del terzo periodo, porta con sé un cambiamento qualitativo, che riflette a livello formale il tema della relatività del soggetto. A questo “abbassamento” del baricentro della prospettiva si deve principalmente l’impressione di una realtà instabile, mutevole, sempre in procinto di “dissolversi nell’aria”, per usare un’espressione di Karl Marx.<sup>17</sup> Non abbiamo più uno spazio fissato da una prospettiva superiore, ma un continuo fluire di immagini sulle quali i personaggi proiettano le ombre della loro psiche, dando così vita a «cortocircuito tra percezione ed emozione».<sup>18</sup> La «luce grigia» trasforma gli oggetti della stanza in «strumenti di solitudine», mentre l’«ombra verde» e la «pesantezza dell’aria» riflettono lo stato d’animo di Angelo. In *Tra due ponti*, durante l’inseguimento finale tra la barca di Angelo e quella su cui Erminia fugge con Egisto, un paesaggio fatto di immagini riflesse sullo specchio dell’acqua e di ombre e luci in continuo mutamento sembra la proiezione esteriore della vertigine, dell’incertezza e del turbamento del protagonista che lo osserva:

Per i tre archi lunghi si vedeva l’infilata di tutti i ponti della città riflessi nell’acqua fino ad una lontananza che pareva miraggio. (FV, p. 176)

A prua un immenso specchio rettangolare, abbagliante di sole era libero, navigato da una sola barca che a momenti spariva in un vampare di luce [...]. (FV, p. 177)

Una calura bianca opprimeva tutto il gran vuoto aereo del fiume. Le case della riva destra colpite di sole emanavano un riflesso giallastro e torrido; su l’altra riva, dove l’ombra era netta fino a metà dei fabbricati, le architetture si spaccavano in solida fermezza e in scoloranti e disperse luci di finestre cieche e vivide come specchi, di ringhiere, spigoli, grondaie, comignoli incandescenti. (FV, 178)

Angelo e Armida tenevano il fiato atterriti. Nella tela del tetto scherzava un folli-colante riflesso della volta illuminata a specchio dal fiume. (FV, pp. 181-182)

---

<sup>17</sup> Cfr. F. Engels-K. Marx, *Manifesto del Partito Comunista* (1848), Laterza, Bari 1972<sup>9</sup>, p. 59.

<sup>18</sup> Cfr. S. Baggio, *op. cit.*, p. 167.

Abbiamo già visto, del resto, come la mendicante di *La serra* si trasformi sotto lo sguardo del giardiniere. Nello stesso racconto, l'uomo si ferma più volte a guardare il paesaggio esterno: «andò a mettersi contro uno dei finestroni laterali a osservar la notte bianca del giardino» (SB, p. 127); «tornò a mirare il giardino sconfinato dal bianco» (SB, p. 127); «egli si mise a contemplare il tetto di vetro piano» (SB, p. 131); «L'augmentar della luce sul piazzale bianco e il suo riflettersi nella serra, egli lo vedeva come un effetto ben graduato sopra un palcoscenico» (SB, p. 136). Nei brani che sto per citare i riferimenti deittici, spaziali e temporali, rimandano al punto d'osservazione del personaggio, la prosa letteraria e sorvegliata appartiene invece senz'altro al narratore:

[...] andò a mettersi contro uno dei finestroni laterali a osservar la notte bianca del giardino.

Le immagini erano confuse e sfocate da una posa di nevischio che il vento gelido tendeva a cristallizzare sui vetri, ma qua e là, da un quadrello sgombro e terso, traspariva una parte del piazzale con i tondi rilevati dall'aiuole e i boschetti irrigiditi dell'alloro, dalle cui vette le raffiche strappavano una polvere che si perdeva tra gli alberi pesantemente bianchi del limite boscoso, lasciando, quand'era svanita, spazi accresciuti tra le cose, una nuova vastità. Anche il palazzo si staccava più chiaro e più netto *sul fondo*, ma come allontanato dall'inverno, quasi che il disagio di giungervi influisse sulla valutazione visiva della distanza. Ogni tanto il vento buttava nel piazzale i fumacchi delle stufe, fiati neri che non sporcavano il candore di tutto lì intorno. (SB, p. 127, corsivo mio)

Fuori dei vetri il palazzo *era venuto vicino*, giallognolo di pietra, e aveva buttato avanti le rampe enormi delle sue scalee d'accesso, imbottite di neve. Gli abeti parevano uscir di fatica e risollevar i palchi di rame diteggiate, gli allori disperdere al vento gli ultimi tocchi bianchi sulle foglie verdi delle creste. La neve era sul piazzale bianca o azzurra, secondo le distanze e l'ombre larghissime, ma leggera come veli di cenere. (SB, p. 136, corsivo mio)

Le espressioni che indicano la posizione del palazzo, «sul fondo» o «venuto vicino», hanno valore deittico: rimandano infatti al punto d'osservazione del giardiniere. Benché tale punto rimanga lo stesso, nel secondo brano il paesaggio si fa meno raggelato, non solo per il mutare della luce, ma anche perché assieme al giardino si sgela l'animo del personaggio. Attraverso le sinestesie, le metafore e, più in generale, la prosa liricamente sensibile ai valori chiaroscurali e alle impressioni coloristiche, il narratore investe il paesaggio dell'emotività di chi osserva.

Esiste così nei racconti della terza raccolta uno scambio incessante tra personaggio e ambiente, interno ed esterno, tanto che, come abbiamo visto, i confini stessi tra l'“Io” e il “non-Io”, tra l'“Io” e l'“Altro” appaiono labili, illusori. Non è un caso che nella terza raccolta venga contemporaneamente eliminata la dimensione del sogno o della fantasticheria allucinata, processi psichici attraverso i quali, in racconti come *L'appuntamento*, *I segnali* o *Arriva l'imperatore*, si manifestava al massimo grado di evidenza la scissione dei personaggi dal reale, il contrasto tra il soggetto e la realtà.<sup>19</sup> Basti pensare a come Peter Schmolli, nell'intimità della propria stanza da letto, si abbandoni a una *rêverie*, che il narratore introduce con un giudizio esplicito:

Il letto era un rifugio, un covo caldo ove nasceva la speranza.  
Nasceva quella da un meraviglioso legame tra due gruppi d'immagini, figlie della stessa follia. (CB, p. 204)

Nella terza raccolta, l'“esterno” esprime e condiziona nello stesso tempo l'interiorità dei personaggi; i processi psichici e gli stati emotivi rimangono quasi ovunque ancorati a una percezione. Lo stesso accadeva occasionalmente in alcuni brani della raccolta d'esordio; la differenza, torno a ripeterlo, è data però soprattutto dal diverso rilievo che questi procedimenti formali assumono. Esiste un'altra differenza fondamentale. In tutti i racconti di Loria si dà, come scrive Ernestina Pellegrini, una

continua osmosi e indistinzione fra percettivo e cognitivo, per cui si assiste a continui processi di decontestualizzazione, degli eventi e dei luoghi, che produce una impressione di perdita dei confini, di freddezza, di indistinta, primordialità. Si entra e si esce dal buio, ci si accampa in una terra di confine. Il quotidiano si contamina con il “tremendum”.<sup>20</sup>

Nei primi racconti, però, questo “tremendum” viene esplicitamente nominato, oppure ad essere orribile e destabilizzante di per sé è l'oggetto della visione; nei racconti più maturi la sua comparsa è affidata completamente allo sguardo,

---

<sup>19</sup> Pare significativo che le sole eccezioni a quanto affermato a proposito del sogno e della fantasticheria in *La scuola di ballo* si trovino in *Il fratellino*, dove la distanza tra i pensieri e le aspirazioni del protagonista e la realtà dei fatti torna ad essere motivo fondamentale del racconto.

<sup>20</sup> Cfr. E. Pellegrini, *op. cit.*, p. 115.

come avviene, ad esempio, per le visioni allo specchio che fanno vacillare la psiche dei personaggi. Per meglio spiegare quanto affermato, è utile portare altri esempi. Torniamo a *La lezione di anatomia* e riconsideriamo la scena in cui viene sezionato un cadavere:

Il monatto chiudeva gli occhi, per non veder l'orribile scherno, e meditava di avvertire i preti, il vescovo, il papa se occorreva, di quello strazio su i morti.

Il Gregorius incise il collo del cadavere, lo rese a forza aiutato in questa bisogna da un giovane che aveva la barba bionda e sorrideva.

La testa orrida, staccata e posata sul marmo, sembrò fatta di cera, che mantrugiata, riscaldata dai fiati, si displasmasse ghignando.

Nessuno degli incappati mostrava orrore [...] (CB, p. 43)

Non è chiaro se sia il monatto ad osservare la testa e se le impressioni riportate siano le sue, oppure vadano considerate come parte di una descrizione esterna. Ma in fondo poco importa. La testa staccata dal corpo è di per sé orrenda e il narratore non manca di sottolinearlo («orribile», «orrida», «orrore»). Prendiamo ora un passaggio di *Tra due ponti*:

Angelo si volse: nella luce gialla della tenda sorprese Armida intenta a guardarlo. Un raggio di sole sfavillante filtrando da un bucolino le illuminava a vivo una guancia e a tratti l'occhio aperto e fisso, strano, così colpito, e staccato da lei come un singolo animaletto serpigno, avvolto e screziato, nero sulla testa.

– Armida – chiamò.

– Che c'è? – rispose quella scuotendosi e riportando il viso in una luce uguale dove si dissipò la conturbante immagine. (FV, p. 177-178)

L'immagine non è di per sé «conturbante», lo è solo per Angelo che la sta osservando e che si sente colpevolmente attratto dalla nuora, senza sapere se in lei cerchi un affetto che compensi la sua solitudine o un'ultima vendetta sulla moglie. Non molto dopo il testo torna sullo sguardo di Armida:

si accorse d'aver paura non del rivale, ma della presenza d'Armida, pallida e disfatta nel fondo della barca.

La fissò a chiederle che distogliesse gli occhi da lui, incapace di sopportare quella muta supplica. (FV, p. 179)

Confrontiamo alcuni passaggi tratti da due sequenze narrative, che ho per comodità suddiviso in paragrafi e che presentano situazioni simili. Squitti, in *La*

*tromba*, e il muratore della terza raccolta provano, rispettivamente, paura e senso di vertigine mentre si trovano sul tetto di un edificio:

[1] Nel passaggio da una stanza all'altra si trovò sotto le stelle: mancava il tetto. I muri salivano ad affiorare alla luce notturna come le pareti di un pozzo e l'acqua appena piovuta, raccolta in un gran cavo del pavimento, palpitava al cadere di ogni nuova gocciola dall'alto di una copertura slabbrata. Il mistero di quella rovina di cose nuove dette a Squitti un brivido di superstizione. Per il vano di una finestra passò sulle impalcature esterne che erano ingabbionate e giungevano quasi al tetto. [...]

[2] A evitar nuovi infortuni, si tolse di dosso il sacco, e tenendolo con la mano, cavalcò travature non rivestite di tegoli, gettate sopra una parte della casa che appariva spaccata in tanti loculi; strisciò col ventre e le ginocchia su tegoli viscidì e scivolosi, in pauroso declivio.

[3] Seduto sul displuvio del tetto si rese conto di essere ancora lontano dal punto a cui tendeva. All'intorno emergevan le creste dei muri sgretolati e dentellati come quelli di una rovina, sostenuti da una forza che non pareva la coesione della calce, ma piuttosto la volontà soprannaturale di mantenere viva un'incauta tentazione negli uomini bisognosi di un tetto o avidi di un guadagno.

[4] Lentamente, inesorabilmente saliva dalla casa il senso della morte raccolto nelle stanze vuote, dalle pietre umide, dai legni marciti: si esalava come il miasma di una palude, si spandeva un lucor viscido sulle cose.

[5] Per la suggestione dello spettacolo tornò in mente a Squitti la leggenda udita da Zarrillo, e tanta angoscia lo prese da non osare nemmeno rialzarsi, per tema che la sua figura erta non sembrasse l'apparizione di un fantasma.

[6] Con raccapriccio pensò al ritorno, alla cavalcata sulle travi, alla fuga attraverso le stanze così spalancate che il soffio mortale poteva giungere da ogni parte, alla morte vigile su di una soglia, o in atto di recidergli la fune durante la sua lunga sospensione della discesa. Per vincersi, dovette fare appello ad ogni sua forza di vita – richiamarsi alla mente lo spettacolo dei dormenti e lo scopo per cui era salito fin lassù. (pp. 32-34)

[1'] Si mosse verso l'abbaino. Fatti due passi si fermò tremando. Un freddo interno, un mancar improvviso delle forze lo buttò ad appoggiarsi al piovente, mentre gli arnesi gli cadevano di mano. Il martello pesandogli su un piede lo rassicurava, pur durante quella vertigine, d'esser fermo e ancora sul solido.

[2'] – Son stanco – pensò – mi passerà, – e per non soffrire l'attrazione del vuoto, né la repugnanza del tetto liscio, si mise a guardar lontano, più alto degli alberi.

[3'] La vertigine fu così vinta, ma non tornò la fiducia: con le palme delle mani incollate alla fuggente superficie d'ardesia il muratore esplorava in basso per ritrovare l'antica sicurezza. [...]

[4'] Fu guardando il puledro che il muratore riuscì a tornare sul comignolo senza soffrir del vuoto, però ansava come scampato da un pericolo. [...]

[5'] Accecato dalla pioggia sferzante si buttò carponi sul camminamento per strisciare entro una guida sicura. Sentiva le grondaie gorgogliare; dalla parete d'ardesia l'acqua colava a veli ora opachi, ora lucenti.

[6'] Giunse così al tetto piano, di qualche palmo più basso del camminamento: vi scese e, trovandosi in salvo, si cacciò a riparo sotto l'orlo sporgente del primo tetto.

[7'] I cigni non navigavano più il lago. Stavano accosti alla riva e aprivano e richiudevano l'ali, non mai contenti di come avevano ricomposto le penne bagnate dall'alto.

[8'] Il puledro, invisibile ora, non galoppava più. Scalpitava da fermo e annitriva così stridulo da credere che soffrisse, prigioniero nel chiuso tutto fumido di pioggia.

[9'] Tra brontolii di tono spiove.

[10'] Il muratore uscì di sotto l'orlo protettivo con l'ansia di verificare se quanto aveva intravisto era vero. Mancavano sul tetto piano abbaini e lucernari. C'erano a distanze uguali, grani lastre di vetro trasparenti l'ossame a croce dei ferri che le sostenevano. Dalla casa saliva contro la faccia interna del vetro una luce grigia e densa come un gas, e tutto il peso del tetto pareva a fatica contenerne l'esalazione.

[11'] L'unica via era far ritorno, ma il muratore si sentiva stanco a [sic] sfiduciato delle proprie forze come uno uscito appena di malattia. [...]

[12'] Tra le nubi sgonfiate nacque un po' di sole falso che rese innaturali la foresta, la radura, il parco. Infatti tutto pareva staccato dal suolo e sospeso in movimento; l'aria, quieta sulle vette, sfiorava il volto per quel moto ondulante. Ogni cosa era vicina e facile da toccare. Un passo, un lancio, un salto dovevano portare a volo l'uomo sulle cuspidi del tetto, sulle vette degli alberi accoglienti, nella radura, accanto al puledro in riposo. [...]

[13'] L'aria dorata lo disegnava in solitudine anche per sé stesso. Le mani avevano un alone d'oro, la stoffa bagnata e dura lo chiudeva in una linea luminosa per la quale aveva sgomento a muoversi come entro un abito nuovo e ricco, non suo. In quel contorno luminoso si sentiva solo e condannato all'immobilità. Immaginò che di lontano doveva parere un ammasso di vecchie pietre, un comignolo diroccato, e se ne disperò come un meschino tradito da un cattivo mago. (SB, pp. 106-110)

Entrambe le scene sono caratterizzate dall'alternarsi di un racconto di avvenimenti a forme di percezione sostitutiva, monologo narrato e analisi interiore. Non solo però nel secondo brano le percezioni sostitutive hanno maggior peso – fatto che risulta immediatamente evidente leggendo i brani nella loro interezza –, ma diverso è il modo in cui i pensieri e le emozioni dei personaggi sono messi in relazione agli oggetti osservati. In *La tromba* il punto di vista percettivo è meno di frequente quello di Squitti; le sue reazioni sono però già determinate da quanto egli sa, o crede di sapere, e gli oggetti osservati hanno solo il potere di evocare questo suo immaginario. Così l'atmosfera lugubre della casa fatiscente suggestiona Squitti, che, pur avendo in precedenza trattato con sufficienza la superstizione di Zarrillo, finisce per esserne contagiato lui stesso. La paura di Squitti, a differenza della vertigine del muratore, è un fenomeno intellettuale: l'ambiente, come abbiamo visto, è di per sé connotato, ma le emozioni del ragazzo scaturiscono principalmente dai pensieri. La casa, per così dire, esiste nel racconto indipendentemente dalla percezione di Squitti, così come i timori del ragazzo rimandano a un immaginario "gotico" che esiste indipendentemente dalla casa. Se Squitti inizia a credere alle storie di fantasma, tuttavia, è perché

l'ambiente in cui si muove ne incarna perfettamente l'immaginario («Per la suggestione dello spettacolo tornò in mente a Squitti la leggenda udita da Zarrillo»). Le immagini cerebrali prevalgono così sulle concrete percezioni sensoriali. Pensando al ritorno, ad esempio, Squitti si raffigura la morte in agguato [6], mentre il muratore si limita a sentire la sua stanchezza [11']. Così il «senso della morte» si riferisce a un'impressione astratta del ragazzo, che nel seguito della frase viene rafforzata da rimandi metaforici a quanto i sensi possono percepire («il miasma di una palude», «un lucor viscido») [4]. Al contrario, la «luce grigia e densa come un gas», che preme sul tetto della casa [10'], può essere letta come una trasposizione metaforica dell'inconscio del muratore, ma si presenta anzitutto come impressione suscitata da una visione effettiva. E ancora: se Squitti teme di apparire come un fantasma, è perché pensa alla «leggenda udita da Zarrillo» [5]; la sensazione del muratore di essere «solo e condannato all'immobilità» deriva invece dagli strani giochi di luce sul suo corpo bagnato [13']. Il paragrafo precedente a questo [12'], mostra bene come i pensieri e le sensazioni irrazionali del muratore siano inscindibili dal modo in cui, attraverso la sua prospettiva, viene rappresentato il paesaggio. Del resto, come detto, la paura di Squitti nasce soprattutto da processi cerebrali, mentre la vertigine ha una più forte connotazione fisica. Per questo, per superare la difficoltà, Squitti deve «richiamarsi alla mente lo spettacolo dei dormenti», pensare allo scopo della sua ascesa [6]; al muratore è invece utile sentire il martello pesargli sul piede, «guardare lontano» o tenere lo sguardo fisso «sul puledro» [1'] [2'] [3'] [4'].

Un'ultima osservazione sull'ambiente, sul ruolo che esso riveste nelle narrazioni e sul modo in cui viene rappresentato, riguarda le sue funzioni simboliche. In tutta la narrazione loriana l'ambiente ha valore simbolico, non fosse altro perché spesso è un luogo di confine (le mura della città o le numerose spiagge che incontriamo), uno spazio chiuso, soprattutto nella prima raccolta, insidiato da estranei, o un edificio che si presta, come accade fin dai primissimi racconti, a divenire proiezione esterna dell'«Io» dei protagonisti. Un ruolo essenziale, co-

me abbiamo visto, hanno inoltre gli ambienti viscidi di fango, che fungono quasi da simbolico controcanto alle aspirazioni dei personaggi della prima raccolta. Qui, tuttavia, come già notavano alcuni recensori contemporanei allo scrittore, le descrizioni, così come alcune scene, in cui talvolta il narratore indugia con compiacimento, hanno qualcosa di decorativo e pittoresco, servono più che altro ad alimentare il fascino dell'esotico e il gusto per la stranezza. Compiacimento che ritroviamo ancora, ad esempio, all'inizio di *Fannias Ventosca*:

Nel centro della grande fiera distesa a piè delle mura le baracche erano disposte con ordine a formare una piazza d'erba consunta, silenziosa per l'ora meridiana di riposo: nane, accanto a giostre chiuse in solenni padiglioni e altalene incappucciate di tende, le caverne metalliche e stregonesche dei tiri a segno mostravano in fondo idoli, feticci e altarini spezzati. (FV, p. 185)

La descrizione con cui il narratore apre il racconto non ha, in questo caso, altro scopo che introdurre il lettore in un mondo esotico. Nello stesso modo, paiono piuttosto inutili, nella pagina iniziale di *Il registro*, le informazioni riguardanti «gli alberini da frutto e i tappeti d'insalata nella luminosità antica e casta dell'orto dei frati», (CB, p. 69) visibile dalle impannate della seconda casa del «Vicolo Mozzo delle tre Lance». Progressivamente, però, il paesaggio assume un ruolo sempre più fondamentale nell'economia dei racconti, divenendo elemento essenziale della loro tessitura simbolica, sostituendosi in parte a quanto in precedenza il narratore introduceva come commento alla vicenda. Vediamo, ad esempio, il seguente passaggio di *La casa ritinta*, che può essere agevolmente confrontato con la citazione appena rievocata da *Il registro*:

Partito Lucrezio, Anna si rifugiava nelle stanze che aprivan le finestre in direzione opposta alla strada. Rispondevano queste su piccoli orti quadrati e poveri di vegetazione troppo uggita dall'ombra degli edifici. Gli alberi da frutto erano steccoluti, e se un pomo o una pera pendevano dal ramo come un'escrescenza miracolosa, mancava d'intorno l'attesa che regna dove son frutti che possono staccarsi e cadere maturi. (SB, p. 64)

Lo spettacolo che Anna può vedere dalle finestre della stanza è un evidente correlativo oggettivo della sua condizione esistenziale. Come gli alberi senza frutto, la donna è «avvilta di non avere figli» (SB, p. 69); la sua vita coniugale –

trascorsa all'ombra della «senilità rossastra e feroce, [...] nemica dell'amore» (SB, p. 65) del suocero, che continua a opprimere il marito anche dopo la morte – è senza attese, ingrigita prima di avere conosciuto la felicità.

Un'altra percezione sostitutiva, in *Le sirene*, si configura nel complesso del racconto come una sorta di *mise en abîme* – finzionale e retro-prospettica, secondo la terminologia di Lucien Dällenbach<sup>21</sup> – dai connotati fortemente simbolici. Sostando in un giardino della città, le due sirene osservano una scena di semplice vita quotidiana:

Dalle ringhiere dei bimbi buttavan pane ai passerotti, mentre dei grossi piccioni stavano fermi in attesa, quatti sull'erba come bestie incapaci di volare. Cadevano le briciole bianche sul verde e un po' vi si perdevano e i piccioni invidiosi piombavano alla rapina in ridicolo ritardo con i passerotti, beccatori infallibili. Delusi o sazi di prima i piccioni partivano alti come per mete lontanissime e si posavano sui primi alberi all'intorno, sui rametti delle vette in gruppi pettoruti e troppo pesanti a paragone del ritaglio aereo del fogliame. (FV, p. 117)

Come i piccioni invidiosi, Edmea e Colomba inseguono le briciole di una vita che «a loro non può più riservare alcuna sorpresa gradita»;<sup>22</sup> il tragitto somiglia a quello degli animali: partite in caccia di avventure squisite, si scoprono presto deluse.<sup>23</sup>

Questa maggior frequenza con cui l'ambiente viene rappresentato attraverso lo sguardo dei personaggi e la crescente funzione di commento simbolico che gli abbiamo visto assumere comportano però anche una proporzionale decrescita dell'«udibilità» del narratore – che mantiene tuttavia le prerogative dell'onniscienza. Si verifica, in altre parole, una diminuzione della diegesi, che ha riscontro anche sul piano della narrazione degli eventi. Come ha notato Genette, la categoria del modo narrativo – ovvero le modalità attraverso le quali viene regolata l'informazione narrativa nel testo – coinvolge, oltre al grado di presen-

---

<sup>21</sup> Cfr. L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme* (1977), Pratiche, Parma 1994. pp. 73-80.

<sup>22</sup> Cfr. S. Trabattoni, *Una fenomenologia ossessiva della fuga: Fannias Ventosca di Arturo Loria*, Università degli Studi di Milano. Facoltà di Lettere e Filosofia. Corso di Laurea in Lettere. Elaborato finale. Relatore: G. Turchetta, A.A. 2006/2007, p. 31.

<sup>23</sup> Per le relazioni tra descrizione e senso della narrazione rimando anche a S. Loria, *Identità e destino di Arturo Loria*, in AA.VV., *La zona dolente*, cit., pp. 138-143.

za dell'istanza narrativa, questioni inerenti alla velocità narrativa. A questo proposito può tornare utile la formula del teorico francese «*informazione + informatore = C*», per cui al ridursi della presenza dell'informatore tenderebbe a crescere la quantità di informazione necessaria, a sua volta «inversamente proporzionale alla velocità del racconto».<sup>24</sup> Nei racconti di *Il cieco e la Bellona* la durata prevede sostanzialmente un'alternanza di scena e riassunto in sequenze testuali separate tra loro da stacchi grafici che coincidono spesso con ellissi temporali. Oltre alle "esposizioni" citate in precedenza, che seguono di frequente le scene di apertura – dove "scena" va qui inteso in senso tecnico –, troviamo nei racconti diversi riassunti e sommari. Dopo un'ellissi i riassunti possono di nuovo avere la funzione di esporre al lettore quanto è accaduto nel lasso cronologico omissivo. La terza e la quarta parte di *Il tesoro* offrono un esempio significativo di come la durata venga amministrata dallo scrittore nella sua prima raccolta. La terza parte è infatti occupata dal racconto disteso – tendente alla scena, anche per la presenza di dialoghi – di quanto precede la strage degli zingari, che viene invece brevemente riassunta. Nella quarta parte il tempo della storia si sposta al momento in cui le mura sono già quasi completamente abbattute: una lunga descrizione a prospettiva dei bastioni in rovina e della città, che comprende alcune puntate retrospettive sulle diverse fasi dell'opera di demolizione, introduce il nuovo scenario. Nel seguito, un rapido sommario compendia ciò che è accaduto nel frattempo agli assassini e a Martino, la cui situazione viene sintetizzata da una sequenza iterativa. Il racconto giunge così alle pagine conclusive, in cui la narrazione degli eventi è intervallata da dialoghi. Dopo lo scoppio della mina e la morte di Martino, il narratore lascia di nuovo avvertire la sua presenza con un commento sulla cerimonia e con la descrizione della città al tramonto.

Seppure con qualche eccezione di rilievo,<sup>25</sup> nei racconti più tardi il narratore tenderà invece a ridurre il suo ruolo di informatore e a fornire le informazioni attraverso sequenze memoriali, oppure a far conoscere il passato di un perso-

---

<sup>24</sup> Si veda in proposito G. Genette, *Figure III*, cit., pp. 213.

<sup>25</sup> Tra queste la più clamorosa è *La scuola di ballo*, dove lo scrittore presenta i personaggi e la vicenda con un'ampia introduzione.

naggio attraverso i pensieri di un altro personaggio. A livello della durata questo procedimento può essere accomunato all'uso della percezione sostitutiva. In quest'ultima il tempo della storia non viene interrotto: il brano descrittivo coincide con la durata della contemplazione del personaggio e pertanto non esce dalla temporalità della storia.<sup>26</sup> Nello stesso modo, secondo le convenzioni della finzione la durata del discorso attraverso il quale un narratore nascosto fa un resoconto dei pensieri del personaggio a proposito del proprio o dell'altrui passato coincide, nella storia, con il tempo che il personaggio trascorre immerso nelle proprie memorie. I testi segnalano questa durata sottolineando l'inizio e la fine delle sequenze memoriali. In *Fannias Ventosca*, ad esempio, il racconto delle vicende che hanno portato Callimaco a innamorarsi dell'indovina e a intraprendere una nuova vita nel campo degli zingari è diviso in due parti, entrambe aperte e concluse così da far credere che siano memorie del personaggio, o meglio che il personaggio stia pensando a quegli stessi eventi di cui il narratore opera un resoconto:

Egli si sentiva sempre più ossessionato da tutto quello che di mobile, smontabile, provvisorio era d'intorno, e come chi nel tedio di un lungo viaggio ricerchi i momenti gioiosi della partenza, ricercava i motivi della sua passata ammirazione per i campi zingareschi. (FV, p. 199)

Il tonfo di un coperchio buttato giù con forza riscosse Callimaco dalla lunga immobilità. (FV, p. 201)

In quel momento, guardando la donna, gli sforzi fatti per giunger fino a lei, la lotta con i rivali zingari, la passione che l'aveva reso così acuto a scoprirne altre negli altri, gli parvero tante tappe attraverso le quali la propria vita anziché schiarirsi, era divenuta misteriosa a sé medesimo, indirizzata dal caso che spintolo una certa sera nella baracca dell'indovina aveva fatto di lui un ipnotizzatore. (FV, p. 202)

Ora, guardandola che si vestiva, Callimaco cercava di rassicurare il suo animo perplesso e dimenticare il nomadismo e il mestiere che lo trascinava in infamie che poi non sapeva sostenere. (FV, p. 206)

Lo stesso meccanismo si ripete per il caffettiere, che, suggestionato dalla penombra, ricorda le notti di passione con Susanna, sua amante al tempo dei fasti del caffè arabo:

---

<sup>26</sup> Si veda a proposito G. Genette, *Figure III*, cit., p. 149.

Con gesto lento il caffettiere pettinava la sua barba, si palpava il corpo avvolto nella seta. I lampi intermittenti delle scritte luminose sul viale rompevano lo stagnare della luce indiretta come gridi nella sala vuota e sonante e a ciascuno corrispondeva un progresso verso un'immagine sepolta nella memoria come un masso bianco nell'acqua azzurra del mare. S'immergeva il caffettiere in quell'onda col disagio del soffocamento e insieme la trepidanza di toccare un fondo dal quale sarebbe risalito col tormento di un dolore e di un rimpianto ormai antichi. Aveva già compreso la forma dell'immagine finale di quel procedere e ancora non voleva vederla, se l'impediva con giuochetti di falsa attenzione all'ombra, ai lustri delle bottiglie, impaurito che fosse troppo viva. Chiuse gli occhi per non subire un nuovo lampo, ma ormai era troppo tardi per sviare un lavoro inconsciamente venuto a termine. Vedeva Susanna, ne sentiva l'approccio insidioso a quei doppi fondi della memoria che serbano terribilmente vivi i gesti, la voce, la nudità e l'odore delle donne amorosamente godute. (SB, p. 30)

Bussarono di fuori, alla saracinesca.

Egli balzò in piedi, corse ad accendere la luce e sparì in cucina, lasciando al servo la cura d'aprire. (SB, p. 32)

In *La casa ritinta* troviamo un esempio di indicazione del passato di un personaggio attraverso le meditazioni di un altro personaggio. Le informazioni circa Lucrezio e le ragioni della sua decisione di ridipingere la casa vengono infatti fornite attraverso i pensieri di Anna, che da una finestra della stanza osserva i vecchi dell'Ospizio:

Anna, aspettando il ritorno di Lucrezio li guardava dalla finestra ma senza quello spirito di padronanza su di loro creato in casa dal padre di Lucrezio, direttore dell'Ospizio per più di vent'anni. Anzi al pensiero che suo marito vi passava le giornate, ella sentiva i vecchi come padroni rattristanti, e quella funzione di direttore, per lei mai disgiunta dall'immagine di una senilità rossastra e feroce, le pareva nemica dell'amore, dell'aver figli, del godere giovanilmente qualche ora di vita. Il suo ricordo del vecchio era cattivo. Entrata in casa, era rimasta presa dal terrore di lui che a far da dominatore degli altri vecchi deboli e miserevoli aveva perso il senso della vita dei giovani e anche del proprio destino, venuto a un rabbioso disprezzo per la vecchiaia ch'egli non sentiva per sé. Al suo passo, come già le figlie prima di sposarsi e uscir di casa, Anna si rifugiava in camera da letto nell'attesa di uno scoppio d'ira, di un sarcasmo che, pur fremendo, Lucrezio ascoltava in silenzio.

In fondo, e non osava confessarselo, era contenta della morte del vecchio, soltanto non riusciva a vederne una reazione benefica in Lucrezio. Pareva che per lui quella morte fosse venuta a rompere una situazione che avesse sperato di rompere con mezzi ed energia propria. Forse gli era rimasto lo smarrimento per gesti non compiuti, vivo il padre, o il rimorso per un rancore sordo nato e nutrito per lunghi anni dalla propria debolezza di fronte a lui. Quando ne parlava, era come di un uomo che nessuno aveva capito, al quale nessuno aveva saputo togliere un po' del peso di una schiacciante responsabilità familiare, isolato, insuperbito in quell'isolamento anche dinnanzi ai figli paurosi e sfuggenti. Ora questo indagare benefico sul morto sembrava ad Anna pieno di rischiosa contraddizione [sic] per Lucrezio, il quale in odio a un cumulo di me-

morie spiacevoli aveva voluto ritinger la casa, come si cancellano vecchi segni sopra una lavagna. (FV, pp. 65-66)

Il brano appena citato presenta nel complesso forme di “pensiero narrativizzato” e di “pensiero indiretto trasposto”.<sup>27</sup> La lingua del narratore reca scarsissime tracce della parola di Anna, che sembra affiorare solo nella forma dubitativa con la quale viene espressa l’ipotesi circa la situazione critica di Lucrezio: «Forse gli era rimasto lo smarrimento per gesti non compiuti [...]». Al contrario, il resoconto sembra contenere elementi di valutazione o di interpretazione: «In fondo, e non osava confessarselo, era contenta della morte del vecchio». Può darsi che Anna si stia dicendo di non sapersi confessare di essere contenta della morte del suocero, ma pare piuttosto che l’intervento sia da attribuire al narratore, specie in questi termini. Più avanti, viene il dubbio che anche il paragone tra il comportamento di Anna e quello delle figlie dinnanzi al padre sia istituito dall’autore.

Ancora più evidente era la mediazione del narratore nelle sequenze memoriali di *Fannias Ventosca* e di *Il caffè arabo*, nelle quali, se non fosse per il modo in cui vengono introdotte e concluse, nulla farebbe pensare che si tratti di un resoconto dei pensieri del personaggio e non di interventi attraverso cui il narratore espone le loro vicende passate. Il grado di mediazione del narratore è sempre assai elevato, come si evince anche da questo esempio da *Il caffè arabo*:

Il piacere tradotto in mussulmano li ubbriacava d’imitar feroci costumi, di vivere e godere altrove, tanto atmosfera e ambiente agivano, così sorti dal caso, ma assai vicini nel risultato a quelli creati dall’infallibile cattivo gusto esotico delle megere che montano una casa da appuntamenti. (SB, p. 31)

In fondo, la differenza principale, se non la sola, tra le sequenze memoriali di questi racconti più tardi e i brani di *Il cieco e la Bellona* esaminati in precedenza consiste nel fatto che nell’ultima raccolta il narratore suggerisce che quanto sta raccontando è oggetto *anche* dei pensieri dei personaggi e che dunque le memorie hanno una precisa collocazione e una durata temporale all’interno della

---

<sup>27</sup> Uso le formule nel senso in cui Genette ha utilizzato “discorso narrativizzato” e “discorso indiretto trasposto”, cfr. G. Genette, *Figure III*, cit., pp. 218-219.

storia. E, quando mancano precisi segnali che indichino chiaramente come gli avvenimenti riportati corrispondano alla materia dei pensieri di un personaggio, è impossibile sapere se il narratore stia facendo un resoconto di memorie altrui o se stia direttamente fornendo informazioni al lettore.

Il fatto che, almeno in alcuni dei racconti più tardi, lo scrittore si studi di far conoscere il passato dei personaggi attraverso le loro memorie risponde a una strategia globale che prevede di norma una maggiore aderenza del tempo del discorso al tempo della storia. All'eliminazione sostanziale delle pause risponde la riduzione dei riassunti operati dal narratore. Da un lato, i ragguagli sulle vicende sono resi meno necessari dal fatto che le ellissi temporali si fanno più rare e implicano salti di portata ridotta;<sup>28</sup> dall'altro, l'impressione di mimesi del reale mette in ombra, almeno per alcuni tratti, la mediazione del narratore. All'effetto contribuisce anche la frequente assunzione di una focalizzazione interna (variabile), che porta la prosa a modularsi sulle percezioni e sui pensieri dei personaggi. Come ha notato Serenella Baggio, «il parlato si riduce a brevi battute, dolorose, ma puntiformi esplicitazioni della fatica di vivere dei personaggi, che permea la narrazione».<sup>29</sup> La scena, come accade all'inizio di *Il caffè arabo* o in diversi passaggi di *L'ora sul mare*, tende ad estendersi in una attenta registrazione dei gesti e delle impressioni dei personaggi che consente al narratore di rappresentare la loro vita interiore senza ricorrere a introspezioni psicologiche di sapore proustiano, che caratterizzano invece, come è stato notato, buona parte delle opere dei prosatori di area solariana.<sup>30</sup> Nel complesso, però, la traiettoria che ho descritto può essere pienamente inserita in un contesto letterario più ampio; tanto è vero che Romano Luperini ha considerato come esemplare proprio la vicenda della narrazione lorianica: «L'evoluzione di Loria (da *Il cieco e la Bellona* a *La scuola di ballo*) è segnata da questo passaggio dalla novella primonovecente-

---

<sup>28</sup> Per questo aspetto tanto *Il fratellino*, quanto *La scuola di ballo* si differenziano dagli altri racconti della raccolta.

<sup>29</sup> Cfr. S. Baggio, *op. cit.*, p. 168.

<sup>30</sup> Per la presenza del modello proustiano nella narrativa degli scrittori di area solariana rimando ai saggi di Gilbert Bossi: *Les modèles "N.R.F." des récits de "Solaria"*, in «Novecento. Cahiers du CERCIC», 5, 1985, pp. 85-120; *"Solaria" e la cultura francese: l'influenza dei modelli della "N.R.F." sui narratori solariani*, in AA.VV., *Gli anni di Solaria*, a cura di G. Manghetti, Bi & Gi, Verona 1986, pp. 57-76.

sca, scorciata e tendenzialmente spasmodica, al racconto disteso ed effusivo degli anni Trenta». <sup>31</sup>

In definitiva, nel corso delle tre raccolte si assiste, come s'è detto, a uno spostamento dalla diegesi alla mimesi e a una conseguente riduzione complessiva della mediazione dell'istanza narrativa. Questa evoluzione è parziale, ma significativa. La riduzione degli interventi dell'autore-narratore riflette infatti la progressiva conquista di autonomia da parte dei personaggi e la perdita d'importanza, nell'economia dei racconti, degli interventi narratoriali di ordine morale. In *Il cieco e la Bellona*, come abbiamo visto, i personaggi coincidono sostanzialmente con le loro manie e le loro ossessioni, recitano senza rendersene conto un ruolo fisso in tragicommedie grottesche, rappresentate su palcoscenici dai fondali pittoreschi. La regia dell'autore è evidente ed esibita. Da essa, e dai commenti del narratore, scaturisce in ultima analisi l'ambiguità dei racconti; un'ambiguità che, come sappiamo, riguarda anzitutto la posizione morale e intellettuale dell'autore (implicito) nei confronti dei personaggi e delle vicende. <sup>32</sup> In *La scuola di ballo*, invece, i personaggi non sono più attori inconsapevoli. La loro è una recita una cosciente: i gesti e le parole appaiono frutto di un calcolo, i cui risultati vengono vagliati sulle reazioni altrui. Basti pensare a quanto abbiamo osservato a proposito delle relazioni tra il giardiniere e i compagni in *La sera* o al rapporto tra Fernando e gli altri personaggi in *La danza sul prato*. L'identità non è più data *a priori* e indipendentemente dall'ambiente in cui gli individui si trovano ad agire, ma è predicabile solo in rapporto a una situazione determinata nello spazio e nel tempo, alle relazioni che l'individuo intrattiene con altri individui. Così le idee e i desideri non sono più istanze assolute e fisse, ma appaiono mutevoli e inscindibili dalle percezioni e dal mondo esterno. Il nar-

---

<sup>31</sup> Cfr. R. Luperini, *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, p. 172.

<sup>32</sup> Riccardo Scrivano, a proposito di *Il cieco e la Bellona*, scrisse che «La vita morale di questi personaggi di fantasia, anche nelle loro cadute e nei loro tradimenti, esiste ed è da cercare nell'autore. È un modo di reagire alla vita e ad un tempo, e di tradurre in serietà ciò che di gratuito e di assurdo essi offrono all'uomo»: R. Scrivano, recensione a A. Loria, *Il Bestiario e Il cieco e la Bellona*, e a G. Draghi, *Ricordi di Arturo Loria*, in «Il Ponte», XVI, 10, ottobre 1960, pp. 1506-1508, ora in N. Mainardi, *op. cit.*, p. 392.

ratore riduce perciò il suo ruolo di regista e di commentatore, per lasciare maggiore spazio alla «descrizione minuziosa di indizi esteriori, vere “spie” di un corrispondente moto dell’animo»,<sup>33</sup> e alla rappresentazione di quanto i personaggi vedono e sentono. In un mondo dominato dai sensi, assieme alle contrapposizioni su cui si fondavano i racconti precedenti perdono di importanza i dilemmi morali che i personaggi, e il narratore con essi, si trovavano ad affrontare: «in assenza di ogni normativa morale, di ogni principio superiore, di ogni ideologia che possa intaccare l’illimitata sfera del piacere»,<sup>34</sup> si accampa con forza nei racconti il tema del sesso e della sessualità.

Quanto ho affermato fin qui – ovvero che l’evoluzione descritta è parziale, ma certo anche importante – può però essere ribaltato: per quanto decisa e significativa, tale evoluzione appare infatti solo parziale. Se nella terza raccolta l’impiego della focalizzazione risulta più coerente e uniforme di quanto non appaia nella prima, le questioni relative al modo narrativo e la corrispondenza tra i pensieri di un personaggio e la sua condizione socio-culturale non sembrano l’interesse principale dello scrittore. Le incongruenze che ancora si possono riscontrare in *La scuola di ballo* paiono significative soprattutto in quanto sintomi di una concezione della scrittura letteraria non come rappresentazione della realtà – intesa anche come realtà del soggetto e della sua vita psichica –, ma come sua trasfigurazione in forme artisticamente rifinite e simbolicamente pregnanti.

Consideriamo anzitutto qualche passaggio in cui le incongruenze risultano più evidenti. Il meccanismo indicato come tipico in *Il cieco e la Bellona* per cui il narratore introduce informazioni che rimandano alla sua onniscienza anche quando rappresenta una scena attraverso la focalizzazione interna di uno o più personaggi, è tuttora riscontrabile in diversi passaggi di *La scuola di ballo*. Si veda ad esempio, in *Il caffè arabo*, come il meticcio e il giocoliere vengano introdotti attraverso una prospettiva che pare essere quella degli avventori del caffè,

---

<sup>33</sup> Cfr. P. Luxardo Franchi, *op. cit.*, p. 251.

<sup>34</sup> Cfr. L. Baldacci, *I racconti di Loria*, cit., p. 15.

e come il narratore limiti inizialmente la propria onniscienza a una sorta di *vox populi* («per quel che si sapeva»), ma non mantenga poi queste premesse:

L'ingresso nel caffè di un personaggio sconosciuto a tutti destò una frettolosa curiosità, buona a dissipar l'imbarazzo ch'era nell'aria. Il colorito brunastro e la vistosità non inelegante degli abiti lo denotavano meticcio. Grigio di capelli, ma ancor giovane, l'uomo aveva addosso l'uggia freddolosa e trasognata di chi vive di notte e solo per caso s'azzarda fuori durante il giorno.

Alla curiosità generale si mostrava indifferente: seduto al tavolo più vicino alla porta era senza dubbio in attesa di qualcuno. [...]

Qualcuno entrò ancora. Era l'atteso: infatti lo sconosciuto sorrise al nuovo arrivato, invitandolo col gesto al suo tavolino. Questi, un vecchio frequentatore del locale salutò cerimoniosamente intorno, strinse la mano dell'altro e si sedette sorridendo. Era, per quel che si sapeva, una specie di giocoliere a riposo, ridotto a vivere d'espediti meno magici di quelli del suo antico mestiere. [...]

I grossi baffi nascondevano in lui l'impronta del comico da strapazzo che la voce enfatica e troppo esclamativa denunciava senza rimedio. Lo si vedeva per via accompagnato spesso da belle donnine bisognose del suo aiuto e delle quali pareva un babbo scalcagnato e sfruttatore. Ricevuto da loro quand'erano in pelliccia o nude a letto in una camera non ancor pagata s'era affezionato a quelle farfallone sempre sincere con lui come ad una compagnia che lo manteneva giovane, della quale restava il profumo un po' inebriante sul suo stinto pastrano. [...] (SB, pp. 17-18)

L'ultima frase citata pare del tutto incompatibile con la focalizzazione adottata. I particolari della vita privata del giocoliere – «Ricevuto da loro quand'erano in pelliccia o nude a letto in una camera non pagata» – non dovrebbero essere noti agli avventori del caffè, che, se non sanno nulla di certo, non sembrano in confidenza con lui. Tanto meno dovrebbero essere note le ragioni per cui l'uomo si è affezionato alle sue *cocottes*. La chiusa della frase, riportando una sensazione che può essere avvertita solo dal giocoliere in pensione, sembra infine del tutto fuori luogo, soprattutto se si considera che il brano mantiene nel prosieguo la stessa focalizzazione da cui era partito.

Simili incongruenze sembrano nascere da un'irriflessa tendenza dello scrittore a introdursi nei propri racconti per descrivere raffinate sensazioni, fornire sottili interpretazioni e analisi del comportamento dei personaggi. La stessa attitudine porta il narratore ad attribuire ai personaggi riflessioni e immagini che superano di molto le loro possibilità. Ne abbiamo già visti alcuni esempi. In *L'ora sul mare* il giovane marinaio, seduto sul molo assieme a un compagno, vede una donna in cui crede, a ragione, di riconoscere una prostituta:

Sebbene l'anziano mostrasse resistenza a seguirlo nel discorso, quello s'ostinava nell'affermar che riconosceva la donna, finalmente, per averla ben guardata la notte in cui con altri giovani della taverna avevano invaso un bordello: ma dalla visione di lei seminuda, le braccia alzate in un gesto di baccante che irrompe dove sono in attesa i satireschi amici, non sapeva agevolmente venire a quella modestia delle vesti che racchiudevano un corpo non ricco, né provocante.

Ella pareva una buona sorella un po' sfiorita da nozze e prole, una sposa solitaria venuta incontro a un ritorno, ma forse era realmente quella che il giovane pensava, uscita dopo un accidioso pomeriggio dalla casipola immersa in una luce verde filtrante attraverso persiane chiuse, e odiosamente donnesca, a cercar riposo e refrigerio d'aria pura, rivestendosi con naturalezza di una modestia e innocenza necessarie a concederle vacanza. (SB, pp. 157-158)

In tutta la parte precedente questo brano il modo dominante è quello di una focalizzazione interna, tanto che, come accade anche nel passo citato («Ella pareva»), lo scrittore deve ricorrere a «locuzioni modalizzanti che [gli] permettono (*forse, senz'altro, come se, parere, sembrare*) [...] di dire ipocritamente quel che non avrebbe potuto affermare senza uscire dalla focalizzazione interna».<sup>35</sup> Locuzioni che, osservo di passaggio, qui come altrove, rivelano tutta la loro "ipocrisia", poiché introducono impressioni piuttosto improbabili: «[la prostituta] guardava il mare con curiosità, come persona cui è raramente concesso, e vuol vedere se un aspetto mai ancora osservato corrisponde a un'immagine costruita nella mente». (SB, p. 157) Tornando al passaggio citato, la sottile interpretazione delle necessità della donna non si direbbe appartenere al giovane, che nel racconto appare ancora relativamente ingenuo riguardo al mondo femminile.

Nello stesso modo in *Il fratellino*, ai fratelli e agli altri giovani che accompagnano Gustavo al bordello – prepotenti, insensibili e poco perspicaci per tutto il resto della vicenda –, vengono attribuiti pensieri che non possono appartenere ad altri che allo scrittore:

In quei giovani, sfogati gli istinti, sorgeva la coscienza di aver compiuto una mala azione obbligando il piccolo a rivelarsi così misero, guastandogli una tranquillità forse beata, invidiabile, e qualcuno ripensava alle arti impiegate come a un abuso, a un tradimento condotto con perfida violenza, consigliato dal vizioso desiderio di veder ripetere una trepidante esperienza per ritrovar sotto l'abituale disinvoltura, i dubbi eccitanti della propria ormai lontana e offuscata da troppe impressioni soprammesse. (SB, p. 219)

---

<sup>35</sup> Cfr. G. Genette, *cit.*, p. 250.

L'incongruenza qui è particolarmente evidente, poiché in tutto il racconto la propensione all'autoanalisi e alla riflessione che fa di Gustavo un inetto viene contrapposta alla egoistica, bestiale e spensierata forza dei fratelli e dei loro amici.

I passi appena citati da *L'ora sul mare* e *Il fratellino* ci riportano ad analoghe osservazioni svolte a proposito dei racconti di *Il cieco e la Bellona*, confermando quanto avevamo notato di sfuggita a proposito dell'impiego della "percezione sostitutiva": in tutti i casi in cui il narratore adotta il punto di vista di un personaggio e ne riporta le percezioni o i pensieri (memorie o riflessioni che siano) risulta evidente la divergenza tra la prospettiva e l'espressione. Il linguaggio di Loria non tende in alcun modo a mimare e riprodurre le tensioni psichiche e le scissioni interiori dei personaggi. Le percezioni, le "impressioni sensibili" che si presentano alla loro mente vengono sempre articolate in espressioni sintatticamente coerenti e rispettose delle subordinazioni logiche e temporali. Il turbamento psichico di chi osserva risulta piuttosto rappresentato attraverso una resa lirica del paesaggio o dell'oggetto su cui si appunta lo sguardo, in descrizioni tanto più poetiche quanto più intensa è l'emozione di chi guarda. Nello stesso modo, le memorie e i pensieri dei personaggi vengono perlopiù mediati dai resoconti del narratore e si articolano sempre come discorsi compiuti, in cui i riferimenti spazio-temporali sono chiari e gli argomenti o i ricordi si susseguono l'un l'altro in un ordine nitido, seguendo insomma, come in un romanzo ottocentesco, quello che Barthes ha chiamato il "codice ermeneutico".<sup>36</sup> Non c'è spazio nella narrativa loriana per forme di libera associazione di pensieri o di immagini, né per scatti e deviazioni improvvise della memoria. Se l'evoluzione della narrativa loriana verso una narrazione mimetica appare parziale e incompiuta è anche perché le convenzioni cui essa fa riferimento risultano del tutto tradizionali, come tradizionale è il ruolo del narratore.

---

<sup>36</sup> Per la nozione di "codice ermeneutico" si veda R. Barthes, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac* (1970), Einaudi, Torino 1973, pp. 23-24. Per l'osservazione traggo spunto da S. Chatman, *op. cit.*, p. 208.

Con queste osservazioni non intendo suggerire l'immagine di uno scrittore attardato rispetto al proprio tempo, né tantomeno fornire un giudizio di valore, ma porre l'attenzione su un aspetto nodale dell'opera lorianiana: la modernità dei temi e delle problematiche da cui i racconti di Loria prendono avvio non trova pari riscontro a livello della forma dell'espressione. Al motivo centrale della crisi dell'"io" e della realtà non corrisponde, in altri termini, nessuna crisi del linguaggio e della narrazione, nessuna crisi, in definitiva, dell'autore-narratore. Per questo Carlo Bo, riconsiderando l'opera di Loria nell'anno della sua morte, scrisse:

Se un lettore d'oggi riprende quei volumi deve fare un leggero sforzo di ambientamento, operare una potatura, eliminando tutta la parte di commento, di orchestrazione che i narratori del nostro tempo sanno evitare.<sup>37</sup>

Anche laddove riduce i suoi interventi diretti e non esibisce il proprio ruolo di regista, il narratore si lascia ovunque avvertire quale istanza mediatrice tra un mondo rappresentato come confuso ed informe e un'espressione formalmente compiuta. Quanto s'è detto a proposito delle visioni e delle memorie dei personaggi può essere ripetuto anche a livelli testuali superiori. Benché la pulsionalità irrazionale del corpo, il caos della materia, le figure del doppio affiorino nei racconti come vertiginose immagini di un negativo assoluto e destabilizzante, gli elementi del codice "proairetico" e del codice "ermeneutico" si dipanano in trame limpide e sapientemente orchestrate, nelle quali le sequenze si strutturano in significazioni sempre più ampie, in configurazioni di senso ben riconoscibili.<sup>38</sup> Le vicende, a differenza delle esistenze dei personaggi,<sup>39</sup> trovano sempre compimento: le «energie testuali», che prendono vita dalle situazioni contrastate su cui i racconti si aprono, si esauriscono e si compongono sempre prima del

---

<sup>37</sup> Cfr. C. Bo, *Le favole di Loria*, in «La Nuova Stampa», 26 aprile 1957; ora in N. Mainardi, *op. cit.*, pp. 288-289.

<sup>38</sup> Per una definizione della trama come combinazione del proairetico e dell'ermeneutico, secondo la terminologia adottata da Barthes in *S/Z*, si veda P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Einaudi, Torino 2004<sup>2</sup>, pp. 19-21.

<sup>39</sup> Di un «destino di incompiutezza» dei personaggi loriani ha parlato Rocco Carbone nell'*Introduzione* al volume A. Loria, *La scuola di ballo*, Sellerio, Palermo 1989, p. 18.

punto finale.<sup>40</sup> Se, come accade in *La scuola di ballo*, il racconto termina su una situazione sospesa, è perché non importa ciò che avverrà della ragazza, ma ciò che è già stato di lei. Una simile volontà di racchiudere la propria arte in forme classicamente compiute e strutturate trova riscontro nell'architettura delle raccolte, che permette all'autore, attraverso la fitta trama di rimandi prima evidenziati, di moltiplicare e approfondire il gioco dei significati e della produzione di senso.

Ciò non significa che a fine racconto o a fine raccolta non permangano delle ambiguità o che l'autore voglia risolvere in rappresentazioni aproblematiche la crisi dei personaggi. La consapevolezza della crisi è, anzi, avvertibile ovunque e l'ambiguità è spesso ineliminabile nei singoli racconti, accresciuta dalle diverse soluzioni che situazioni analoghe trovano in testi differenti. Sembrerebbe però che Loria non abbia saputo, o voluto, coinvolgere se stesso e la propria arte in quella crisi radicale cui dà voce nei racconti.

---

<sup>40</sup> Cfr. P. Brooks, *Trame*, cit., p. 42.

## 4.2 Metafore dell'artista e della scrittura

L'esigenza di «finitezza formale» che abbiamo riscontrato nella narrativa lorianiana è stata ricondotta da Piero Luxardo Franchi all'eredità rondista che lo scrittore mutua dalla sua collaborazione a «Solaria».<sup>1</sup> Più in generale, la compresenza di modernità e tradizione nella narrativa lorianiana rimanda al progetto culturale e letterario che ha contraddistinto l'esperienza di «Solaria»: un superamento del frammentismo rondesco che doveva essere attuato conciliando «la tradizione e l'Europa, le esigenze di obbiettività, razionalità e "classicità" e il bisogno di una letteratura sensibile alle nuove dimensioni aperte dall'Avanguardia: alla memoria, all'inconscio, al "vissuto"». <sup>2</sup> L'intera vita della rivista, ha scritto ancora Sandro Briosi, «si può vedere (ed è stata vista) come lo sforzo di integrare le voci più innovative della modernità negli ideali di equilibrio e di "civiltà" che la "Ronda" aveva offerto, subito dopo la guerra, all'esperienza dell'avanguardia». <sup>3</sup> Se un moderno «senso della crisi è [...] il fattore che accomuna i solariani» e ciò che li lega alle esperienze europee contemporanee, <sup>4</sup> e se il romanzo è lo «strumento per esprimere la contemporaneità», <sup>5</sup> è tuttavia impensabile per i solariani dissociarsi in maniera radicale «dalla precedente decisiva esperienza stilistica della "Ronda"». <sup>6</sup> In accordo a tali premesse, il lento recupero della realtà, che Lia Fava Guzzetta ha visto esemplificato nella parabola artistica di Loria, <sup>7</sup> andava attuato in una sintesi intelligente e proficua tra contenutismo e calligrafismo. <sup>8</sup> Sintesi che il solariano Giansiro Ferrata vedeva pienamente compiuta nella terza raccolta lorianiana, che, a suo dire, in «tempi di rinnovate polemiche sul

---

<sup>1</sup> Cfr. P. Luxardo Franchi, *op. cit.*, p. 250.

<sup>2</sup> Cfr. S. Briosi, *Il problema della letteratura in «Solaria»*, cit., p. 271.

<sup>3</sup> Cfr. S. Briosi, *Il secondo momento di «Solaria»*, in *Gli anni di «Solaria»*, cit., p. 47.

<sup>44</sup> Cfr. G. Langella, *Il romanzo a una svolta. «Solaria» e dintorni*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, a cura di F. Mattesini, Vita e Pensiero, Milano 1989, p. 218.

<sup>5</sup> Cfr. L. Fava Guzzetta, *Solaria e la narrativa italiana intorno al 1930*, cit., p. 20.

<sup>6</sup> Cfr. G. Langella, *il secolo delle riviste*, cit., p. 332.

<sup>7</sup> Cfr. L. Fava Guzzetta, *Solaria e la narrativa italiana intorno al 1930*, cit., p. 46.

<sup>8</sup> Oltre al volume qui sopra citato, si veda di Lia Fava Guzzetta anche il saggio *Gli anni di «Solaria»: dal frammento al romanzo*, in *Dai solariani agli ermetici*, cit., pp. 169-189.

“calligrafismo”», mostrava come «falsa la pretesa di trovare una contraddizione fra l’alta letteratura e l’“umanità dello scrivere”». <sup>9</sup>

Benché accomunati da un progetto culturale e da «un ideale di civiltà letteraria» <sup>10</sup>, i «narratori di “Solaria” non sono riconducibili a un’unica tendenza, soprattutto se si considerano quelli che, tra loro, costituiscono le punte più alte». <sup>11</sup> Diverse sono ad esempio le idee che, anche nella loro pratica di scrittori, essi mostrano a proposito della letteratura e dei suoi rapporti con la realtà, tema centrale nella polemica su calligrafismo e contenutismo, arte pura e arte realista: <sup>12</sup>

se Bonsanti crede in una «salvezza» da trovare nella letteratura (che per questo deve essere assolutamente autonoma), e ne dà testimonianza in racconti caratterizzati da un’elegante scrittura che arriva a radicalizzarsi in una sorta di immobilità, Vittorini, con i racconti di *Piccola borghesia*, prova invece le strade diverse di una sperimentazione che passa dall’«avventura» all’indagine psicologica, e Gadda infine, negli scritti della *Madonna dei filosofi* o del *Castello di Udine*, insegue già un suo personale realismo, fondato sulla rottura di ogni equilibrio linguistico e strutturale. <sup>13</sup>

Non è certo questa la sede in cui è possibile affrontare compiutamente un simile discorso, ma a conclusione del mio lavoro mi sembra interessante suggerire con maggior forza di quanto non abbia fatto finora come l’opera di Loria – tra i pochi scrittori solariani a non avere partecipato con espliciti interventi critici alla vita culturale dell’epoca – sviluppi al suo interno una riflessione metaletteraria che riguarda in primo luogo i suoi rapporti con il reale, vale a dire, nel contesto dei racconti, la sua verità. <sup>14</sup> La discrasia tra la modernità di contenuti e la classica «finitzza formale» cui ho fatto cenno nel paragrafo precedente viene così tematizzata nel corpo stesso dei racconti.

---

<sup>9</sup> Cfr. G. Ferrata, *La scuola di ballo*, cit., p. 194.

<sup>10</sup> Cfr. A. Cadioli, *Carocci e Bonsanti, editori per la «civiltà delle lettere»*, in Id., *Letterati editori. L’industria culturale come progetto*, il Saggiatore, Milano 2003<sup>2</sup>, p. 93.

<sup>11</sup> Ivi, p. 96.

<sup>12</sup> Per la polemica su arte realistica e arte pura, contenutismo e calligrafismo, rimando al quarto capitolo del volume di G. Langella, *Il secolo delle riviste*, cit. Sullo stesso tema si veda inoltre D. Vitali, *Le «occasioni» dell’ermetismo storico*, in *Dai solariani agli ermetici*, cit., pp. 27-54.

<sup>13</sup> A. Cadioli, *op. cit.*, p. 96. Sulle posizioni di Alessandro Bonsanti ed Elio Vittorini si veda anche S. Briosi, *Il secondo momento di «Solaria»*, cit., pp. 47-56.

<sup>14</sup> Sui risvolti metaletterari della narrativa loriaiana si è soffermato in particolar modo Giorgio Bàrberi-Squarotti, *Tecnica e ragioni del racconto di Loria*, cit.

La tendenza a riflettere su se stessa, abbiamo del resto visto, sembra connotata alla scrittura lorianiana. Le figure d'artisti dei primi inediti e le loro sventurate vicende sono sembrate infatti metaforizzare la condizione dilemmatica di un'arte tesa verso un irraggiungibile assoluto. Ora, tra le situazioni e le figure che la scrittura di Loria ripete, dando vita a un continuo e pensoso dialogo sul proprio operato, ho volutamente tralasciato nei capitoli scorsi quelle legate all'arte e all'artista. Partiamo dal fondo, ovvero dal racconto *La scuola di ballo*. Sia o no un caso, proprio nel testo che chiude l'ultima raccolta e assieme ad essa la stagione più feconda della sua esistenza artistica, Loria introduce con più chiarezza che altrove alcune figure d'artista che ricordano dappresso quelle degli inediti dei primissimi anni Venti. Come il protagonista di *"Un campanile..."*, anche Muzio, sostituendosi a una vecchia maestra, siede al pianoforte e suona brani di sua invenzione, ma l'ispirazione artistica che detta al primo immagini musicali della propria vita interiore viene ora scimmiettata in una farsa ridicola e mal riuscita:

[Muzio] Per dar riposo alla maestra di piano, appena giunto dall'ufficio, si sedeva allo strumento, e suonando ballabili di sua invenzione che parevan nati sotto le nocche delle dita, li ripeteva ogni volta con così stereotipa esattezza da far rimpiangere gli svenevoli smorzandi e il mal sicuro ritmo della donna. (SB, p. 259)

Assieme all'arte, l'amore perde i suoi connotati sublimi. Segnato da una «orrenda malattia» come il giovane di *"Un campanile..."* (l'*incipit* della cui prima versione recita appunto *"Da quando l'orrenda malattia..."*), Muzio corteggia Amina. La bruttura fisica, tuttavia, non è più riscattata dalla nobiltà dell'animo; le passioni e le eccedenze sentimentali dell'artista vengono degradate a un calcolo meschino:

Amina s'era accorta con inimicizia e disprezzo che egli aveva iniziativa solo con ragazze rattristate o deluse di essersi concesse a degli egoisti senza amore. Le circuiva, allora, spendendo parole di un dizionario non suo, cercando di mettere nella voce una dolcezza d'uomo innamorato e disposto a perdonare il fallo commesso con un altr'uomo troppo più bello e affascinante di lui. Si contentava d'avanzi, per esser più facile l'averli e forse anche per la coscienza di non meritare di più. (SB, p. 258)

Muzio non è un artista, le sue esibizioni al piano sono goffe come i suoi corteggiamenti, la sua musica, come le sue parole, suona troppo smaccatamente falsa e non inganna nessuno. Altrettanto mediocri musicisti, per quanto diligenti, sono le sorelle di Amina e i vecchi amici di suo padre:

compositore sfortunato, morto giovane con molti abbozzi e un'opera non finita nel cassetto: musicisti e insegnanti privati chiusi in un loro mondo commovente e meschino di ricordi e di mancate occasioni per la celebrità che invidiavano in altrui, pur fingendo di crederla merito della sfacciataggine. (SB, p. 249)

Questo gretto ambiente familiare – fatto di serate al conservatorio e noiose lezioni in cui la passione per la musica sembra ridursi a un gioco di società e il suo studio a un faticoso e sterile apprendistato inteso a conseguire un inutile diploma – viene sconvolto dal vero talento artistico del violoncellista che si unisce alle tre sorelle di Amina per costituire un quartetto:

Il violoncello era uno studente di chimica, bruttissima faccia geniale. Sapeva fare un po' di tutto in musica: toccare il pianoforte, leggere delle partiture, suonare vari strumenti a corda, spostare un accompagnamento, e personalmente non pareva sognar altro che orchestre a tutta canna e loggioni pieni d'entusiasmo sinfonico. (SB, p. 260)

Sicuro nell'interpretare i brani del quartetto e libero nei suoi gusti musicali, il giovane suscita l'ammirazione delle donne di casa, Amina compresa. Una serata con lo studente, ospite per cena, lascia in loro «il ricordo conturbante di aver vissuto qualche ora vicino a un delizioso pericolo» (SB, p. 262):

Il giovane, tanto per non deviar dalla musica, raccontava storie di compositori celebri, i loro amori, le loro gelosie d'arte, perfidamente spiritose. Era un altro mondo: un aprirsi di prospettive vitali, fatte di sangue e carne, mai sospettate prima negli spartiti gelidamente precisi di battute, pause, segni d'interpretazione. Lanciò frasi ardite, e le donne si sbellicavano, torcendosi come sotto una carezza, prese da una pazzia collettiva entro la quale Amina veniva trascinata forse anche per il senso di capire insieme con lui più di quanto le parole non dicessero. Il giovane confessò che la musica lo aveva fatto innamorare prima d'una cantante invano adorata dal loggione, poi di una violinista alla quale aveva offerto fiori dopo un concerto. Pareva compatirsi di tali discorsi, col tono però di chi è pronto a ricascarci, dando a ciascuna delle sorelle un fremito di vaghe speranze, d'improvvisi ardori per un uomo così caldo e generoso. (SB, pp. 262-253)

Affascinata, Amina inizia frequentare lo studente al di fuori delle mura domestiche, fino a concedersi a lui. La disillusione non tarda a sopraggiungere:

Di quanto ammirava prima nello studente, il più era cenere: restava salvo il talento musicale al cui confronto poteva ancora irridere quello fabbricato e tutto secco di famiglia, ultima risorsa a non disperarsi, a non concedere alla madre e alle sorelle lo spettacolo del suo avvilitamento.

Ella lo aveva ben capito: egoista e rigidamente inteso a farsi le armi per uscire al più presto da una posizione difficile di semipoverità. Anche la miglior cura ch'egli aveva da qualche tempo della sua persona, Amina la sentiva non dedicata a lei, ma frutto di acquisti e calcoli fatti frequentando compagni più ricchi e meglio vestiti. Da un lavoro di ricerche compiuto per un farmacista, egli aveva avuto il denaro per comprarsi una sgargiante veste da camera. La teneva attaccata a un chiodo, visibilmente, ma da Amina si faceva trovare con i soliti abiti frusti, avaramente geloso della veste pagata cara e da mostrarsi ad altri uomini per persuaderli della sua parità con loro. (SB, p. 269)

Dal canto suo lo studente, dopo «il primo fiammeggiare della passione»:

riteneva la sua parte in quell'amore come una concessione a sé stesso, fatta per mancanza di artigli maturi, per economia e sicurezza in confronto ad altri modi di sfogo ch'ei disprezzava nei suoi coetanei, sempre persi nei bordelli. (SB, p. 270)

Il modello romantico d'artista, incarnato dai protagonisti degli inediti giovanili, viene solo recitato dal violoncellista, che durante la cena, per rendersi più credibile e affascinante, finge passioni di cui è incapace. Il binomio amore e arte, inscindibile nelle carte e nelle lettere loriane ai tempi dell'amore per Nerina, suona falso nei suoi racconti, ingannevole come la vestaglia che lo studente esibisce. Ancora più di Muzio, che in fondo è solo un triste cialtrone, il violoncellista è un cinico calcolatore, e nondimeno, a differenza del primo, un artista dotato. Le contrapposizioni e le dicotomie su cui si reggevano i racconti del primo periodo e, in maniera distorta e grottesca, quelli del secondo non hanno più senso. L'amore si degrada a soddisfacimento di un bisogno fisico, mentre l'arte, perduta la sua purezza assoluta, si riduce al talento e alla bravura dell'artista nel simulare passioni e sentimenti autentici in un mondo dominato dalla materialità dei sensi e dalle pulsioni della carne.

Nelle tre raccolte, ma anche nei racconti editi prima di *Il cieco e la Bellona*, Loria non aveva mai rappresentato vere e proprie figure di artista. Quando lo fa,

è per invertire il paradigma da cui la sua scrittura aveva preso avvio, per dissacrare un'immagine cui ha a lungo creduto. Come avveniva nel racconto *"In un periodo triste e dolce..."*, la presa di distanza dal proprio operato precedente e dalle proprie idee si segnala a livello narrativo in un ribaltamento della prospettiva: protagonista principale non è più una figura d'artista, ma Amina, che al fascino dell'arte è sempre rimasta estranea.<sup>15</sup>

Proprio il possibile parallelo con il testo del 1922 deve però indurre alla prudenza e a sospettare che siano davvero definitive e risolutive le rotture che lo scrittore inscena sdoppiandosi e colpendo una propria figura di doppio. Abbiamo infatti visto come dopo il 1922 lo scrittore ripeta, seppure distorcendole, vicende simili a quelle tipiche del primo periodo, mostrando così che le questioni fondamentali e i nuclei ossessivi della sua arte sono rimasti intatti. Lo stesso continuo ritornare della scrittura su situazioni simili conferma l'impressione di "cattiva infinità" che abbiamo rilevato nel testo di *"In un periodo triste e dolce..."*. In fondo, persino *Il fratellino*, che nella raccolta precede *La scuola di ballo*, non è che un'ennesima rivisitazione di quei «tristi racconti nei quali sempre un giovane artista amava una donna bella e cattiva, che lo faceva morire».<sup>16</sup> Gustavo non è un artista e Ida è una povera ragazza «perseguitata dai suoi errori passati» (SB, p. 223); tuttavia, come gli artisti dei primi racconti, Gustavo muore per avere creduto in un amore puro, o, che è lo stesso, perché inadeguato a vivere in un mondo cinico ed egoista.

Del resto, quanto inafferrabile possa essere il rapporto tra lo scrittore e i suoi protagonisti è già apparso con evidenza studiando i racconti del secondo periodo, in cui si confondono incanto e disincanto, ironia e partecipazione. Non rimane ora che riconoscere quanto già suggeriva l'indagine svolta su tali testi, ovvero che le evasioni dei personaggi grotteschi e inetti possano essere lette quali metafore del fare artistico. Lo studio svolto sui primi inediti avvalorava tale ipotesi. Abbiamo infatti visto per quali ragioni e in quali modi i racconti di *Il cie-*

---

<sup>15</sup> Per l'indagine su *"In un periodo triste e dolce..."* rimando alla parte finale del paragrafo 1.2.

<sup>16</sup> Cfr. AL II 42. La definizione, come sappiamo, è del padre del protagonista di *"In un periodo triste e dolce..."*.

co e la *Bellona* possano apparire come riflessi deformati delle prime prose loriane e le aspirazioni dei loro protagonisti come caricature grottesche, ma non per questo del tutto sprovviste di serietà, degli artisti dei primi racconti. Così l'evasione dalla realtà è un motivo presente nelle prime prove, che però in seguito perde tutto quanto di sublime e grandioso era implicito nella volontà degli artisti di elevarsi "au-dessus de la Mêlée" e di costruire grazie alla loro arte una dimensione separata e superiore.<sup>17</sup> Già nei primi racconti, tuttavia, la fede nell'Arte – assoluto in grado di garantire, nella sua intangibile autonomia, uno spazio di libertà e di autenticità – era accompagnata dalla coscienza della sua utopica inattualità: per quanto generosi, gli sforzi degli artisti erano infatti destinati a fallire tutti, mentre l'arte rivelava di frequente di essere un artificio, troppo fragile per reggere all'assedio del reale. Il «tremendo mistero»<sup>18</sup> che l'arte promette di rivelare diveniva così ciò che l'arte stessa, in quanto finzione, tenta di scongiurare. Nei racconti successivi viene ripreso solo il secondo dei due termini: l'artificio, svilito ora a mezzo ridicolo. Identico rimane però il bisogno di rifugiarsi in un mondo ordinato e comprensibile, protetto dalle insidie di ciò che è caotico e irrazionale; identico il modo in cui i personaggi si adoperano per trasfigurare una realtà che appare intollerabile. Sul registro di Filippo

Ogni pagina era divisa in due colonne. Nella prima, eran segnati in bell'ordine i nomi di tutte le cittadine nubili di un certo cetto, col casto e la data di nascita; nella seconda, ad altezze corrispondenti, i nomi dei loro eventuali e probabili mariti. Fra le due colonne, a stringere un nodo ideale si stendeva un tratto di puntolini terminante con una punta a freccia. (CB, p. 79)

C'era lì sulla carta il calcolo d'ogni minuto di un tristo amore, il frutto di un'illusione ancor troppo pronta a nascere.

Barriere, trincee, reticolati di assurde combinazioni isolavano quel nome di «*Rosa*», lo lasciavano echeggiare nella pagina bianca, a dirigersi nei puntolini fino a piantare la freccia nello spazio lasciato bianco dalla pavida speranza di un cuore disamato, che non riusciva a rassegnarsi. (CB, p. 83)

---

<sup>17</sup> Il riferimento è a un articolo di Romain Rolland, intitolato appunto *Au-dessus de la Mêlée*, comparso sul «Journal de Genève» nel settembre 1914. Sul diffuso atteggiamento rollandiano degli intellettuali italiani nei primi decenni del Novecento si veda G. Langella, *Il secolo delle riviste*, cit., pp. 31-32.

<sup>18</sup> Cfr. A. Loria, *Ministro e musico*, cit., p. 249.

Per illudersi che il registro possa avere qualche utilità nel comprendere e mutare il reale Filippo ha bisogno di credere in un universo chiuso, finito e ordinato come quello della sua opera. Ma le cose vanno altrimenti e, come prevede Elisa, il vero nemico, Enrico, viene dall'esterno, dal «mondo dei mille e mille ignoti» (CB, p. 84) che Filippo non può controllare. L'opposizione tra mondo chiuso e mondo aperto reggeva anche la vicenda di *"Eran quasi tutti giovani ancora..."*, dove la purezza serafica dell'arte di Fra Gualberto si accordava con lo spazio isolato del convento, ma non poteva reggere al contatto con la realtà che irrompeva tra le mura. Così in *"Accadde durante il mese..."* le finzioni architettate nell'ambiente isolato della villa non possono salvare i due sposini dall'orrore del reale, o, in *La casa ritinta*, la pittura rosa non può cancellare il passato di Lucrezio e la sua misera esistenza. In quest'ultimo racconto i mezzi con cui Lucrezio vorrebbe trasformare la sua esistenza sono allusivamente paragonati a un'opera d'arte:

Partiva da quegli esami fatti quasi di nascosto, dietro ai vetri, compensandosene l'avarizia col sognar tutto finito, sbarazzato, senza tracce, al modo di un artefice che nell'odiosa fatica di ammucciar pezzi di materiale si libera pensando al taglio e al posto fisso che avranno nell'opera, formandone l'unita e liscia superficie. (SB, p. 67)

Il brano potrebbe alludere a un qualunque lavoro pragmatico, ma si presta altrettanto bene ad essere riferito all'opera di uno scrittore – e in particolare, vale la pena notarlo, al modo di lavorare di Loria, al suo accumulare materiali e scene che troveranno poi sistemazione in racconti formalmente unitari e rifiniti.

Altrove i riferimenti sono meno evidenti o del tutto assenti, ma non per questo le evasioni dei personaggi non possono essere lette come metafore di un'arte che, impotente nei confronti del reale, si studia di trasformarlo e di dare rifugio in mondi alternativi. Tali paiono i sogni che Teresa preferisce alla realtà o il racconto con cui il monatto, mistificando la sua esperienza, trova sollievo; o, ancora, il racconto della mendicante che suggestiona il giardiniere, sprofondandolo in fantasie regressive. Così Peter Schmoll, inscenando ridicole commedie, simula il sospirato perdono dell'imperatore e il caffettiere per mezzo di un tra-

vestimento può fingersi abitante di terre esotiche e meno avviliti di quello reale.

Una ventina d'anni dopo la pubblicazione delle raccolte, preparando una conferenza, Loria appunterà su un quaderno:

Comune a Hawthorne, a Melville, e a Poe è l'incapacità di raggiungere un'esperienza reale. Incapaci di affrontare la vita, essi costruiscono strutture di sogno e fantasmagorie in cui abitare o rifugiarsi in difesa delle intollerabili richieste del mondo normale.<sup>19</sup>

Quanto Loria afferma a proposito dei tre scrittori americani potrebbe valere anche per i personaggi che egli stesso aveva creato. Inetti ed emarginati, i personaggi loriani, come ha osservato Luperini a proposito di *Il fratellino*, si offrono come «trasparente metafora della condizione degli intellettuali (secondo una direzione di ricerca che ritroveremo, ancora, in Moravia, ma anche in Bilenchi)»,<sup>20</sup> proiezioni del «senso di esclusione patito dall'artista stesso di fronte ai processi in atto nella società moderna».<sup>21</sup> Attraverso la crisi dei personaggi Loria sembra dunque figurare nei suoi racconti la crisi dell'artista e dell'arte, incapaci di esprimere non solo un assoluto (come fa invece la musica di Kitàla), ma anche di fornire, nonché uno spazio di salvezza, un valido rifugio.

Questa messa in scena della crisi dell'arte implica in fondo che Loria abbia sempre concepito la letteratura nella forma in cui la negava, ovvero come uno spazio autonomo in cui l'uomo riscatti la propria dignità e il mondo assuma un volto umano. Il riscatto che l'arte offre non può prescindere, come abbiamo visto, dalla rappresentazione dell'informe in una forma compiuta, dalla composizione dell'inarticolato nella voce letterariamente educata dello scrittore. Se, però, nel *Prologo* a «La Ronda» Cardarelli proclamava con orgoglio e sicurezza l'intenzione di «rimettere in vita ciò che è morto» e di continuare a servirsi «con

---

<sup>19</sup> Cfr. R. Guerricchio, *Loria e il racconto fantastico degli anni Trenta*, in AA.VV., *L'opera di Arturo Loria*, cit., p. 33. «Il brano fa parte di una serie di appunti presi per una conferenza e datati ottobre 1949. Cfr. il quaderno "Compositions", conservato presso il Fondo Loria dell'Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze»: ivi, p. 41, n. 23.

<sup>20</sup> Cfr. R. Luperini, «*Solaria*» e il rilancio della narrativa, in *Il Novecento*, vol. II, Loescher, Torino, pp. 466-467.

<sup>21</sup> Cfr. G. Baldi, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra decadenza e vita ascendente*, Scriptorium, Torino 1996, p. 42.

fiducia di uno stile defunto»,<sup>22</sup> Loria, a un decennio di distanza, ha sentito con maggiore inquietudine e diversa coscienza l'inattualità della tradizione letteraria cui pure la sua scrittura guardava. L'autonomia dell'arte diviene forzata emarginazione; i voli in mondi immaginari si riducono a ridicole e insufficienti fughe dal reale. Per questo nella seconda fase, dove l'avventura, la fantasia e l'invenzione letteraria possono ancora affermare le loro esigenze di libertà e vitalità, il motivo dell'evasione viene proiettato all'interno dei racconti. Come il macchinista di *Lo spettacolo*, pubblicato parzialmente nel 1929 e comparso nella sua interezza solo postumo,<sup>23</sup> dopo avere dispiegato il proprio ingegno nel moltiplicare «macchine e accorgimenti» e avere ricreato un mondo «immaginando luci d'origine strana, lune fuori di stagione e crepuscoli infinitamente tristi e pieni di mistero»,<sup>24</sup> Loria denuncia la falsità e l'insufficienza delle proprie finzioni: «tolse il vetro azzurro al riflettore, lo infranse e investì di luce bianca la foresta che si schiacciò, cartacea e mal dipinta sotto un cielo che non poteva sopportare».<sup>25</sup> Nella terza fase il motivo dell'evasione permane, ma i personaggi, come lo scrittore, sono ormai consapevoli che le loro fughe e le loro regressioni non possono salvarli dal mondo «prevedibile e scontato, socialmente alienante e moralmente gretto, dell'asfissiante vita borghese».<sup>26</sup> I sogni avventurosi della protagonista di *L'appuntamento* sono ormai lontani nell'ultima raccolta, che si chiude col sonno che libera Amina «da un incubo» (SB, p. 299).<sup>27</sup> Procedendo verso forme di realismo, la scrittura lorianiana si fa sempre più cupa e pessimista, come se avesse il

<sup>22</sup> Cfr. Anonimo [attribuito a V. Cardarelli], *Prologo in tre parti*, in «La Ronda», I, 1, aprile 1919, p. 6.

<sup>23</sup> Rimando per i dati relativi al racconto al capitolo 2.2.

<sup>24</sup> Cfr. A. Loria, *Lo spettacolo*, in Id., *Memorie di fatti inventati*, cit., p. 42.

<sup>25</sup> Ivi, p. 53.

<sup>26</sup> R. Luperini, «*Solaria*» e il rilancio della narrativa, cit., p. 466.

<sup>27</sup> Rita Guerricchio ha considerato questo finale come emblematico di un tema fondante nella narrativa lorianiana: «Non è un ritorno all'ordine la dimessa disperazione con cui la protagonista contempla il proprio destino di prigioniera: il suo «sprofondare» nel sonno, che coincide col finale del racconto, tradisce l'angoscia della raggiunta passività, che è poi quanto evita al pur invitante grigiore dell'ambientazione, lirismi o intimismi dolciastri, e conserva alla resa un alto indice di compressa violenza. Se la danza permette dunque solo una falsa libertà di movimento nello spazio, e ritma il tempo secondo una cadenza d'inganno, il sonno di Amina è l'ultima resistenza a riconoscere appunto l'inganno come ordine unico del mondo, dove la storia, la morale, la cultura, che è poi questo il senso primo e persistente di tutti i racconti di Loria, sono lacci inabili a trattenere, moderare l'inclemenza e l'infedeltà della finzione»: R. Guerricchio, *La trilogia solariana di Arturo Loria*, in AA.VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno, Roma, p. 770.

presentimento della propria morte, della propria insostenibile insufficienza o inutilità, visto che non è più in grado di sottrarsi al «contatto con le sporche superfici del mondo».<sup>28</sup>

Legato alla sua epoca e alla concezione della letteratura che le era propria, Loria ha contribuito a quella rinascita del racconto che «Solaria» si proponeva come uno dei suoi fini, ma non ha potuto, o voluto, accettare che la scrittura potesse compromettersi con la realtà e trovare una nuova ragione d'essere. La coscienza con la quale la sua scrittura ha continuato riflettere sulla propria condizione e a far nascere in sé, come in uno specchio, l'immagine della propria crisi è però forse oggi la ragione principale del suo ambiguo fascino.

---

<sup>28</sup> A. Loria, *La serata memorabile*, in *Id., Memorie di fatti inventati*, cit., p. 394.

## **Appendici**

## **1. Rossellana. Ricamo fantastico su un fatto storico**

Inedito.

Dati d'archivio: AL II 5. 14 pagine su 7 carte (310 x 104 mm, fogli ricavati tagliando a metà le pagine di un foglio protocollo, a sua volta tagliato in fogli semplici). Le carte sono scritte su recto e verso e numerate dall'autore.

Data: Firenze 14/11/20.

Note: come recita si legge in *Arturo Loria. Mostra di documenti* (cit., p. 30): «In un quaderno raccoglitore ad anelli con copertina nera, che contiene fra le altre carte anche la bella copia di *50 Favole per uso interno* (novembre 1952-febbraio 1953), la n. XXXVI ripropone il tema di *Rossellana* con il titolo *Il Sultano e la Schiava* (non compresa nella raccolta Sansoni, 1957)».

## **2. Ministro e musico**

Pubblicato in A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., pp. 247-250.

Dati d'archivio: AL II 6. Del racconto sono presenti quattro stesure:

- A. 11 pagine su 6 carte scritte su recto e verso (309 x 209 mm, 3 fogli protocollo a righe). Stesura completa.
- B. 8 carte scritte solo sul recto di dimensione 209 ca. x 209 mm (la forma quadrata è stata ottenuta ritagliando fogli rettangolari). Si tratta della versione con dedica "Alla buona Leonia Ferrari" pubblicata in *Memorie di fatti inventati*. Sul verso dell'ultima carta vengono aggiunti alcuni versi e un titolo "Il merlo scrivano". Stesura completa.
- C. 5 pagine su 3 carte. Segue sul verso della carta 6 della versione A e prosegue su un altro foglio di protocollo a righe identico agli altri. Stesura incompleta.
- D. 4 carte scritte su recto e verso (2 fogli di protocollo bianchi, 309 x 209mm). Sopra il titolo la dedica "A Donatella Carena". Stesura completa.

Data: 25/11/1920 (A); Firenze, 29/11/1920 (B); 2/12/1920 (C); Firenze, 3/4/1926 (D).

Note: Viene fatta menzione del racconto nella brutta copia di una lettera (AL I 139.38) pubblicata dalla Celli Olivagnoli in *Avventure personali*, cit., pp. 36-37. La Celli Olivagnoli ritiene che la lettera fosse indirizzata a Nerina. Scrive infatti che la lettera è rivolta all'«amica amata» (*ivi*, p. 36), che ha fino a quel punto identificato con Nerina. Subito dopo riporta una lettera indirizzata a «una comune amica francese» (*ivi*, p. 37). Come afferma poi la studiosa, e come risulta evidente in altre due lettere inedite (AL I 239.131, del 25/5/1921; AL I 239.132, del 16/6/1921), l'amica è comune a Loria e Nerina. Anche nel Fondo Loria la lettera AL I 139.38 fa parte delle "Lettere a Nerina", comparando come la prima della serie. Con ogni probabilità si tratta però di un errore. Non avrebbe infatti senso, seguendo

l'ipotesi della Celli Olivagnoli, che nella lettera Loria si dispiaccia per Leonia perché, a causa della morte di Vamba, la novella non verrà pubblicata sul «Giornalino della Domenica», né si comprenderebbe una frase come «Tonino è a Serravezza, mi scriva dunque». Tonino, fratello di Leonia, è infatti Antonio Ferrari, «uno dei fedeli amici di Loria» (*ivi*, p. 20). Altri elementi avallano la mia ipotesi. La lettera in questione, senza data, sarebbe infatti del dicembre 1920, forse tra la metà e il 24 del mese (la morte di Vamba avvenne il 27 novembre 1920 e la lettera si chiude con gli auguri di Natale). Tra le lettere all'amica francese, ne troviamo una datata 14/12/1920 (AL I 239.144). Nel Fondo Loria, l'ultima cifra, quasi illeggibile, è interpretata come un 1. Tuttavia il fatto che la lettera in francese sia per tutta la prima parte l'esatta traduzione di AL I 139.38 rende più probabile che la lettera sia del dicembre 1920. Difficile pensare, quindi, che Loria abbia inviato un'identica lettera a due persone in contatto tra loro, due amiche, tanto più se si pensa al fatto che le due lettere, nella prima parte, riportano quanto lo scrittore sente e pensa nel momento in cui scrive, a partire dalla prima fase, nella versione italiana: «mentre io scrivo [...] un mio amico suona la Follia di Corelli, attendendo che io abbia finito per accompagnarlo su piano» (*ivi*, p. 36). Sarebbe stato imbarazzante se il doppione fosse stato scoperto: più probabile dunque che la lettera sia stata inviata a Leonia, che, per quanto sappiamo, non conosceva la ragazza francese.

### **3. "Com'era triste per il vecchio..."**

Inedito, alcuni frammenti pubblicati in M. Rosati, *Op. cit.*, pp. 20-23.

Dati d'archivio: AL II 18. 8 pagine su 4 carte (269 x 214 mm, 2 fogli protocollo a rettangoli verticali di 1 x 0,5mm). Carte scritte su recto e verso.

Data: 21/2/1921.

Note: Viene fatta menzione del racconto in due lettere: AL I 239.38 (databile al dicembre 1920 e pubblicata in *Avventure personali*, cit., pp. 36-37) e AL I 239.39 (9/6/1921, pubblicata in *Avventure personali*, cit., pp. 54-55).

### **4. "Eran quasi tutti giovani ancora..."**

Pubblicato in A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., pp. 251-257.

Dati d'archivio: AL II 19. 13 pagine su 7 carte (276 x 214 mm, 3 fogli protocollo a rettangoli 1 x 0,5mm scritti su recto e verso, più un foglio semplice e ricavato da un foglio protocollo come i primi diviso in due e scritto solo sul recto).

Data: 28/2/1921.

### **5. "Pirro si fermò..."**

Inedito. L'*incipit* è stato pubblicato in M. Rosati, *Op. cit.*, p. 24.

Dati d'archivio: AL II 20. 6 pagine su 3 carte (272 x 209 mm, carta a righe intestata "E. Gordon Mann & S. Settembrini. Vernici Vaser. Firenze. Via dei Bruni N. 63").

Data: Firenze 13/3/1921.

### **6. La follia**

Inedito. L'*incipit* e un frammento sono stati pubblicati in M. Rosati, *Op. cit.*, p. 25 e 27.

Dati d'archivio: AL II 21. 11 pagine su 6 carte (276 x 222 mm, 3 fogli protocollo a rettangoli verticali di 1 x 0,5mm. Alcune carte sono lacerate o presentano fori).

Data: Firenze 16/3/1921.

Note: Sulla c. 5r sono apposti luogo e data. Sulla c. 5v sono scritti alcuni versi. Sulla c. 6r sono ripetuti il titolo e la data. Il racconto è una seconda versione di "*Pirro si fermò...*" (appendice 5), viene aggiunta una cornice narrativa in cui l'io scrivente si presenta, affermando di essere rinchiuso in un manicomio e sorvegliato da un infermiere. Il corpo della narrazione di AL II 20 diviene così il racconto del personaggio testimone che dal manicomio rievoca la serata che lo ha portato alla follia. La sua narrazione inizia con i cinque amici in una taverna, dove compare un cieco suonatore d'organetto e un ragazzo che li accompagna: scena assente nella prima versione. Piccole variazioni sono poi apportate nel corso del testo, la più importante delle quali è la spiegazione di Pirro delle origini del suo soprannome. Alla fine viene l'io scrivente aggiunge alcune considerazioni che riportano il livello temporale al presente dell'atto dello scrivere.

### **7. "Oh, sì, una volta anch'io..."**

Pubblicato in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., pp. 43-44.

Dati d'archivio: AL II 22. 4 pagine su 2 carte (275 x 222 mm, un foglio protocollo a rettangoli verticali di 1 x 0,5mm).

Data: 20/3/1921

### **8. "Ero senza speranza quella sera..."**

Inedito.

Dati d'archivio: AL II 23. 10 pagine su 10 carte (272 x 209 mm, carta a righe intestata "E. Gordon Mann & S. Settembrini. Vernici Vaser. Firenze. Via dei Bruni N. 63", scritta solo sul recto).

Data: 24/4/1921.

Note: Alcuni versi sulla c. 5v. Il riassunto del racconto che Maura Rosati fornisce (*Op. cit.*, p. 20) è incompleto di tutto quanto segue la c. 5r.

### 9. *“La coppia era partita...” – “Il rombo del mare...”*

Inedito.

Dati d'archivio: *“Il rombo del mare...”*: AL II 24. 4 pagine su 2 carte (274 x 220 mm, un foglio protocollo a rettangoli verticali di 1 x 0,5mm). *“La coppia era partita...”*: AL II 34. 4 pagine su 2 carte (274 x 220 mm, un foglio protocollo a rettangoli verticali di 1 x 0,5mm).

Data: Firenze, V. Amedeo 1-2/5/1921.

Note: Maura Rosati, nel saggio più volte citato, ha considerato il *“Il rombo del mare”* come racconto a sé stante e non fa nessun cenno al contenuto della cartella AL II 34. Dal canto mio, ritengo invece che per diverse ragioni sia possibile considerare *“La coppia era partita...”* come la prima parte di un racconto che prosegue in *“Il rombo del mare...”*. Anzitutto il foglio di protocollo contenuto nella cartella AL II 24 è dello stesso tipo di quello contenuto nella cartella AL II 34. Inoltre, contrariamente all'abitudine di Loria, al termine di *“La coppia era partita...”* non troviamo né la firma, né la data. Ovviamente, ciò non prova nulla, ma lascia aperta la possibilità che Loria ritenesse il racconto non concluso. Questa, in sintesi, è la vicenda: una giovane coppia parte festante dalla città in una giornata afosa per godere della gioia e della bellezza del mare. Quando i due giungono a destinazione il cielo si rannuvola e i due si sentono delusi: la spiaggia è desolata e il cielo non ha alcuna bellezza. Sentendosi goffo il ragazzo è di male umore, e trasmette il suo stato d'animo alla ragazza. Decidono dunque di rientrare. Un forte vento li costringe a ripararsi dietro un «cappanno isolato tra le tamerici salmastre». Qui si siedono «muti ascoltando il rumore vario del mare» (c. 2v). L'incipit di AL II 24 recita: «Il rombo del mare fatto di mille grida diverse sembrava ora vicinissimo ed ora invece lontano su un altro punto della spiaggia» (c. 1r). La descrizione della spiaggia desolata di AL II 24 coincide inoltre con quella di AL II 34, così come coincidono il forte vento che sembra perseguitarli, la loro delusione e il loro cattivo umore. In AL II 34 le bianche nubi lontane sembrano una promessa per l'indomani, in AL II 24 sappiamo che in effetti il giorno seguente alla partenza brilla un sole splendido. Non è forse nemmeno casuale che, dopo avere menzionato dannunziane «tamerici salmastre», il narratore ci faccia sapere che il giovane stava leggendo proprio D'Annunzio. Il fatto dunque che l'inizio di AL II 24 potrebbe essere il prosieguo del finale di AL II 34 e che le vicende narrate dei due fogli di protocollo coincidano per ambienti, atmosfere e personaggi mi pare lasci pochi dubbi sulla possibilità di collegare i due racconti.

“*Il rombo del mare...*” termina alla c. 2r. Sulla c. 2v troviamo due frammenti (pubblicati in M. Rosati, *Op. cit.*, pp.29-30) che anticipano i contenuti di “*Da quando l’orrenda malattia...*”. Quest’ultimo racconto è del settembre 1921 e avrà una seconda stesura nel marzo del 1922. Nella seconda stesura verrà aggiunta una scena che ricalca una parte di AL II 34.

#### 10. “*Il cacciatore andò alla caccia...*”

Inedito. Alcuni frammenti sono stati pubblicati in M. Rosati, *Op. cit.*, pp. 30-32.

Dati d’archivio: AL II 26. 11 pagine su 6 carte (273 x 220 mm, 3 fogli protocollo a rettangoli verticali di 1 x 0,5mm). Presenti due stesure:

- A. 4 pagine su 2 carte (un foglio protocollo). Senza data e incompiuta.
- B. 7 pagine su 4 carte (3 fogli protocollo). Al termine di questa stesura la data.

Data: 23/5/1921

Note: Maura Rosati scrive a proposito della stesura senza data che «la calligrafia di questa versione risulta più ordinata e scorrevole, dando motivo di crederla una ripresa della precedente» (*Op. cit.*, p. 31). Un esame più attento rivela invece il contrario. In B, infatti, nel passaggio dal recto al verso della c. 1 si legge: «Dalle sue bisaccie [sic] pendevano i colli straziati della selvaggina ormai fredda che non | più nemmeno la bramosia nei cani». È evidente che qualcosa è caduto, che cosa lo possiamo constatare leggendo lo stesso passaggio in A: «“Dalle sue bisaccie [sic] pendevano i colli straziati della selvaggina ormai fredda che non allettava più nemmeno la bramosia dei cani» (c. 1r della stesura A). La spiegazione più probabile è che Loria nel copiare il testo A, ha dimenticato in B la parola “allettava”. Similmente alla c. 1r di B leggiamo «i suoi cani era stanchi», che corrisponde a «i suoi cani erano stanchi» in B. Lo stesso fenomeno è riscontrabile nel passaggio tra c. 3r e c. 3v di AL II 21, dove Loria, copiando il testo di AL II 20, scrive «seguivamo con gli il mulinello» dimenticando la parola “occhi”, presente invece in AL II 20, c. 1v. Il testo B è dunque posteriore ad A, come confermerebbe anche il fatto che in esso le correzioni si fanno più fitte quando la narrazione procede oltre quanto era stato scritto in A. La narrazione di B pare, peraltro, meno dispersiva e più raffinata di A nell’indagine introspettiva del protagonista. Ad esempio, per ciò che riguarda il primo aspetto, in B vengono descritti con maggiore concisione ed efficacia sia lo stagno in cui il cui il cacciatore si suiciderà, sia la zuffa dei cani attorno alla scodella di zuppa al ritorno dalla caccia. Per quanto riguarda il secondo aspetto si può citare quanto segue le riflessioni del cacciatore a proposito della libertà. Mentre in A viene detto che il cacciatore «a volte nei riposi di una giornata di caccia aveva dimenticato la sua angosciosa attesa di quel male terribile che sapeva esistere in

lui», in B, con maggior sottigliezza introspettiva, si dice che «A volte nei riposi di una giornata di caccia si rimproverava di aver dimenticato il suo dolore».

### **11. "La pioggia aveva..."**

Inedito.

Dati d'archivio: AL II 27. 17 pagine su 12 carte. Sono presenti due stesure:

- A. 6 pagine su 6 carte (283 X 219 mm, fogli di carta molto sottile scritti solo sul recto). Senza data e incompleta.
- B. 10 pagine scritte su 6 carte (274 x 220 mm, 3 fogli protocollo a rettangoli verticali di 1 x 0,5mm). L'ultima carta è bianca sul recto e porta scritte quasi del tutto illeggibili sul verso. Al termine di questa stesura la data.

Data: 9/6/1921.

Note: Il finale nelle due versioni è molto differente. La versione A è senz'altro anteriore alla B.

La prima presenta infatti un finale incompleto di cui probabilmente Loria non era soddisfatto. A supporto dell'ipotesi sta inoltre l'abitudine di Loria, almeno in questo periodo, a scrivere una prima versione su fogli semplici e a copiare poi su fogli protocollo.

### **12. "I visi dei suonatori"**

Inedito.

Dati d'archivio: AL II 28. 7 pagine su 6 carte (283 X 219 mm, 6 fogli di carta molto sottile scritti solo sul recto). Presenti due stesure:

- A. 5 pagine su 5 carte. Stesura completa.
- B. 1 pagina su 1 carta. Stesura incompleta.

Data: Al termine di entrambe le stesure la stessa data 16/6/1921.

Note: B è una nuova versione del finale di A, leggermente modificato. Sul verso di B è appuntato l'indirizzo di Nerina Marchi von Erdberg.

### **13. "Accadde durante il mese..."**

Inedito. Alcuni frammenti pubblicati in M. Rosati, *Op. cit.*, pp 36-38.

Dati d'archivio: AL II 29. 14 pagine su 11 carte. Presenti due stesure:

- A. 7 pagine su 7 carte (283 X 219 mm, 7 fogli di carta molto sottile scritti solo sul recto). Stesura completa.
- B. 7 pagine su 4 carte (274 x 220 mm, 2 fogli protocollo a rettangoli verticali di 1 x 0,5mm). Stesura completa.

Data: Al termine di entrambe le stesure la stessa data 19/6/1921.

Note: Le due stesure differiscono solo per leggere varianti. La stesura A sembra anteriore alla B, anche considerando l'abitudine di Loria a scrivere una prima stesura su fogli sciolti e a copiare poi, con eventuali modifiche, su fogli protocollo (si vedano ad esempio AL II 20 e AL II 21, o AL II 27).

#### **14. "Da quando l'orrenda malattia..."**

Inedito. Le prime righe pubblicate in F. Celli Olivagnoli, *Avventure personali*, cit., p. 59. Alcuni frammenti pubblicati in M. Rosati, *Op. cit.*, pp. 40-41.

Dati d'archivio: AL II 31. 18 pagine su 9 carte (276 x 224 mm, 10 fogli protocollo a rettangoli verticali di 1 x 0,5mm).

Data: 8/9/1921.

Note: vedi appendice 9.

#### **15. Il guardiano notturno.**

Pubblicato sul "Nuovo giornale di Firenze", 5 giugno 1926 come seconda parte di *Ritratti. I. Servo; II. Guardiano notturno*.

Dati d'archivio: AL II 62. 12 pagine su 8 carte. Presenti 3 stesure complete:

- A. 4 pagine su 2 carte (276 x 224 mm, un foglio protocollo a rettangoli verticali di 1 x 0,5mm).
- B. 4 pagine su 2 carte (276 x 224 mm, un foglio protocollo a rettangoli verticali di 1 x 0,5mm).
- C. 4 pagine su 4 carte (283 X 219 mm, 4 fogli di carta molto sottile, dattiloscritti, solo sul recto). Paginazione dell'autore a partire dalla seconda pagina.

Data: senza data (A); Firenze, 2/1/1922 (B); Firenze, 31/5/1926 (C), data posta sotto la dedica sulla c. 1r.

Note: la versioni manoscritte A e B presentano poche differenze tra loro. In B viene aggiunta una frase all'inizio. Lo stesso *incipit* rimane in C, che è in buona sostanza la versione dattilografata del manoscritto B. Nella parte destra superiore della prima carta dattiloscritta la dedica: "A Nerina queste due piccole cose nate in tanta tristezza". Sotto la dedica la data. Sempre in C, sulla c. 4r, una nota: "Pubblicato sul Nuovo Giornale di Firenze il 5 giugno 1926". Quest'ultima data si riferisce dunque alla dedica e non al racconto, che è del 1922.

#### **16. "Un campanile..."**

Inedito.

Dati d'archivio: AL II 32. 24 pagine su 12 carte (285 x 230 mm, 6 fogli protocollo bianchi).

Data: Firenze, 8/9/1921 – Pisa, 19-23/3/1922

Note: La data viene posta alla c. 11v, al termine della stesura del racconto. Sulla c. 12r un parziale rifacimento della scena in cui il ragazzo malato bacia la ragazza e sotto un segno di stacco un'aggiunta. Un'altra aggiunta sulla c. 12v.

Note: Si tratta della seconda versione, come indica la data, di *"Da quando l'orrenda malattia"* (appendice 13). Ampie parti sono trascritte con leggere varianti, ma ci sono anche modifiche nello svolgimento della vicenda, in particolare nella parte iniziale, dove vengono smorzati alcuni toni patetici e dato maggior spazio all'ambiente esterno e all'azione (vedi anche l'appendice 15). Viene inoltre introdotta una cornice iniziale che fa sì che il racconto si svolga su livelli temporali differenti. Una vecchina guarda che cosa stia accadendo: si sta svolgendo il funerale di un giovane. Inizia allora la storia, narrata in *"Da quando l'orrenda malattia..."*, del ragazzo che si suiciderà per amore. Un finale assente nella prima versione (che terminava con il suicidio del protagonista tra le onde burrascose del mare) riporta il tempo al presente con la considerazione che nemmeno il mare, tra le cui onde burrascose il giovane aveva cercato e trovato la morte, ha voluto un corpo malato.

### **17. *"In un periodo triste e dolce..."***

Inedito.

Dati d'archivio: AL II 42. 11 pagine su 6 carte (309 x 209 mm, 2 fogli protocollo bianchi e due fogli semplici ottenuti dividendo un foglio protocollo identico ai primi).

Data: Villa Terra Rossa, La Lastra (Trespiano), 15/7/1922.

Note: Il racconto si svolge sui due fogli di protocollo, al termine di questa stesura la data. Sui due fogli semplici ci sono rifacimenti di alcune parti del racconto, in particolare dell'*incipit*. Sui fogli semplici anche alcune annotazioni che non hanno a che fare con il racconto e paiono idee e spunti per altre prose.

## **Riferimenti bibliografici**

## Scritti di Arturo Loria<sup>1</sup>

1926

*Ritratti*: I. *Il servo*, II. *Il guardiano notturno*, in «Il nuovo giornale», Firenze, 5 giugno.

*Il diavolo zoppo*, in «Solaria», I, 11, pp. 35-44.

*Polifonia in prova*, in «Illustrazione Toscana», IV, 12 dicembre.

1927

*La tromba*, in «Solaria», II, 1, pp. 3-21.

*La lezione di anatomia*, in «Solaria», II, 4, pp. 13-20.

*L'appuntamento*, in «Solaria», II, 6, pp. 3-16.

*Il registro*, in «Solaria», II, 11, pp. 3-35.

1928

*Il tesoro*, in «Solaria», III, 1, pp. 3-28.

*Il cieco e la Bellona*, Edizioni di Solaria, Firenze; poi 1959; poi 1996.

*Gli evasi*, in «Il Convegno», IX, 7, 25 luglio, pp. 329-345.

1929

*Le faucon*, «Notre Temps», trad. da Mme Jean-Jaques Bernard, III, 23, 1 mai 1929, pp. 133-136.

*Racconto d'inverno*, in «Pégaso», I, 10, pp. 423-436 (parte I); I, 11, pp. 575-589 (parte II).

*Lo spettacolo* (frammento), in *Scrittori contemporanei*, a cura di M. Gromo, Torino F.Ili Ribet, pp. 93-96.

*Fannias Ventosca*, F.Ili Buratti Editori, Torino; poi 1961; poi 1997.

1930

*L'inondazione*, in «Solaria», V, 1, pp. 1-8.

*Il muratore stanco*, in «Pégaso», II, 9, 1930, pp. 282-287.

*La parrucca*, in «Solaria», V, 9-10, pp. 1-16.

*Il carro del giudizio* (da *Il cieco e la Bellona*), *caduta dei bastioni* (da *Il cieco e la Bellona*), *Gli evasi*, *Il falco*, in *Scrittori nuovi. Antologia italiana contemporanea*, a cura di Falqui e Vittorini, Carabba, Lanciano, pp. 353-365.

*Il cieco e la Bellona*, trad. di Mme Jean-Jaques Bernard, in «Notre Temps», IV, 15, 15 juin, 1930, pp. 59-63; n. 16, 29 juin 1930, pp. 90-91; 16, 6 juillet 1930, pp. 133-136.

*Il falco*, trad. da Samuel Putnam, «This Quarter», II, 4 april-june 1930, pp. 572-582.

1931

*Il caffè arabo*, in «Solaria», VI, 1, pp. 1-36.

*La casa ritinta*, in «Circoli», I, 1, pp. 75-96

*Le maçon fatigué*, «Europe», XXV, 100, 15 avril 1931, pp. 491-501.

*La serra*, «Fronte», I, 1, 1931, pp. 31-46.

1932

*La scuola di ballo*, Edizioni di Solaria, Firenze; poi 1961; poi 1986; poi 1989.

1933

*Ricordo di Libero Andreotti*, in «Solaria», VIII, 4-5, pp. 1-4.

<sup>1</sup> Non avendo compiuto ricerche specifiche in tal senso, includo solo le traduzioni in lingue straniere che ho citato nel corso del presente lavoro.

*La serra*, in «L'Italia letteraria», 12 febbraio, pp. 3 e 8.

*La leçon d'anatomie*, trad. di Fiumi-Bestau, in *Anthologie des narrateurs italiens contemporains*, Degraive, Paris.

1935

*Recensione* a E. Terracini, *Avevamo vent'anni*, Edizioni di Solaria, Firenze, in «Pan» III, pp. 618-620.

*Il compagno dormente*, in «Pan», III, pp. 281-300.

1937

*La serra*, in *Antologia di Solaria*, Firenze, Parenti, pp. 237-253.

1938

*L'albergatore malato*, in «Circoli», VIII, 1-2, pp. 39-51.

*Dal «Diario senile» di Alfredo Tittamanti*, in «Letteratura», II, 4, pp. 47-52.

1940

*Il pubblico e la musica*, in Atti del II Congresso internazionale di musica, Firenze-Cremona, 11-20 maggio 1937, Firenze.

*Il gusto moderno e la musica del passato*, in Atti del III Congresso internazionale di musica, Firenze, 30 aprile-4 maggio 1938, Firenze.

*Ricordo di Cesarino Paoli*, Le Monnier, Firenze, pp. 43-46.

1941

*Poesie* (pseud. Lorenzo Valla), in «Argomenti», I, 1, marzo, pp. 23-25. Comprende: *Inverno*, *Imbarco per Citera*, *Invito*, *Gelosia*, *Eco*.

*Le memorie inutili* (pseud. Alfredo Tittamanti), in «Argomenti», I, 3, maggio 1941, pp. 13-48; I, 4, giugno 1941; I, 5-6, luglio-agosto 1941, pp. 30-53; I, 7-8 settembre-ottobre 1941, pp. 32-46.

1943

*Endymione*, Atto I (pseud. Lorenzo Valla), in «Letteratura», VII, 1, gennaio-aprile, pp. 53-65. Atto II, in «Letteratura», VII, 2, maggio-agosto, pp. 59-72.

1944

*In tema di ferocia*, in «La nazione del Popolo», 25 novembre.

1945

*Invito agli scrittori francesi*, in «Il Mondo», I, 1, 7 aprile, p. 2.

*Saluto al Presidente*, in «Il Mondo», I, 2, 21 aprile, p. 2.

*Il processo di Pétain*, in «Il Mondo», I, 3, 5 maggio, p. 2.

*L'Europa senza guerra*, in «Il Mondo», I, 4, 19 maggio, p. 2.

*Miracolisti*, in «Il Mondo», I, 5, 2 giugno, p. 2.

*Scrittori al lavoro*, in «Il Mondo», I, 5, 2 giugno, p. 2.

*Paesaggio italiano*, in «Il Mondo», I, 7, 7 luglio, p. 2.

*La musa (Dal «Diario senile» di Alfredo Tettamanti)*, in «Il Ponte», I, 7, pp. 612-619.

*Disgregazione degli atomi*, in «Il Mondo», I, 10, 18 agosto, pp. 2-3.

1946

*Endymione*, Atto III, in «Letteratura», VIII, 1, gennaio-febbraio, pp. 29-42.

*Dal «Bestiario»*, in «Letteratura», VIII, 5, settembre-ottobre, pp. 38-39. Comprende: *Il moscon d'oro*, *I moscerini*, *Il pipistrello*.

*Ricordo di Ugo Ojetti*, in «Il Mondo», II, 6, 16 marzo, pp. 4-5.  
*Risposta a: Lettera aperta a proposito delle pagine del diario del signor Bernard Berenson su Carlo Placci*, in «Il Mondo», II, 35, 7 settembre, p. 11.

1947

*Endymione. Dramma satiresco in tre atti*, Edizioni di Letteratura, Firenze.  
Dal «*Diario senile*» di A. Tittamanti, in «Il Mondo Europeo», III, 36-38, 1 marzo, p. 15.  
Comprende: *Gli orologiai, Il ciuco, La cantina*.  
*Pitture di Elisabetta Brewster*, in «Il Mondo Europeo», III, 55, 15 novembre, p. 12.

1948

*Bernard Berenson umanista*, in «Il Ponte», IV, 11, pp. 1045-1051.

1949

*Due poesie di Arturo Loria (dal Bestiario)*, in «Comunità», III, 4, luglio-agosto, p. 56.  
Comprende: *La lucertola, La scolopendra*.

1950

*Il quadro incompiuto*, in «Letteratura Arte Contemporanea», I, 1, gennaio-febbraio, pp. 10-30.

1951

*Va difesa la cultura?*, in «Letteratura Arte Contemporanea», II, 7-8, gennaio-aprile, pp. 3-6.  
*Frenesia di cronaca*, in «Le carte parlanti», XII, 10-11-12, 28 febbraio-30 aprile, p. 18.  
*Via Tornabuoni*, in «L'Illustrazione Italiana», LXXIX, 5, maggio, pp. 41-47.

1953

*La rete*, in «Letteratura», I, n.s., 1, gennaio-febbraio, pp. 32-36.  
*Favole*, in «Il Corriere della Sera», 11 febbraio.  
*Il Decano*, in «Il Corriere della Sera», 7 marzo.  
*Sinclair Lewis alla Libera Cattedra*, in *Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina. Il Trecento*, Sansoni, Firenze, pp. 221-222.

1954

*Lotta di maghi*, in «Il Corriere d'Informazione», 11 gennaio.  
*Il venditore di fumo*, in «Il Corriere d'Informazione», 22 marzo.  
*La capra*, in «Il Corriere d'Informazione», 7 giugno.  
*Il treno fermo*, in «Il Corriere d'Informazione», 26 luglio.  
*La liberazione*, in «Il Ponte», X, 9, settembre, pp. 1401-1404.  
*Favole*, in «Letteratura», II, n.s., 11-12, settembre-dicembre, pp. 88-91.  
*Il mantello*, in «Il Corriere d'Informazione», 1 novembre.  
*Favole*, in «Il Corriere della Sera», 20 novembre.  
*La poesia di Lorenzo il Magnifico*, in *Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina. Il Quattrocento*, Sansoni, Firenze, pp. 69-92.

1955

*Favole*, in «Il Corriere della Sera», 1 luglio.  
*L'albergatore malato*, in *Carosello di narratori italiani*, a cura di O. Vergani, Martello, Milano, pp. 27-46.

1956

*Favole*, in «Letteratura», IV, n.s., 21-22, maggio-agosto, pp. 45-52.  
*Ritorno dalla villeggiatura*, in «La Nazione», 26 agosto.

1957

*Settanta Favole*, a cura di A. Bonsanti, Sansoni, Firenze.

*L'eco virtuosa. Atto unico*, con *Canzone prima dell'Eco* (riproduz. della copia autografa), e *Arturo Loria* (nota autobiografica, riproduz. della copia autografa), in «Letteratura», V, n.s., 30, novembre-dicembre, pp. 51-74.

1958

*La tromba e L'inondazione*, in *Antologia di Solaria*, a cura di E. Siciliano, Lerici, Milano, pp. 277-289 e 291-297.

1959

Tre poesie del «Bestiario» di Arturo Loria, in «La Fiera letteraria», 22 febbraio. Comprende: *La scolopendra*, *Il tarlo*, *Le rondini*.

*Il Bestiario*, a cura di A. Bonsanti, il Saggiatore, Milano 1959.

*Il cieco e la Bellona*, Mondadori, Milano.

1960

*Il compagno dormente*, Mondadori, Milano.

1961

*Tre scene dell'Eunuco*, «Il Caffè», IX, 5, ottobre, pp. 1-5.

*Fannias Ventosca*, Mondadori, Milano.

*La scuola di ballo*, Mondadori, Milano.

1964

*L'Eunuco*, in «Letteratura», XII, n.s., 67-68, gennaio-aprile, pp. 6-26.

1965

*Luigi Pirandello*, in «Letteratura», XIII n.s, 76-77, luglio-ottobre, pp. 25-30.

1966

*L'albergatore malato* (frammento), in *A guide to Composition*, Cambridge University Press, Cambridge.

1968

*Il falco*, in *Narratori di Emilia Romagna*, a cura di G. Raimondi e R. Bertacchini, Mursia, Torino, pp. 223-233.

*Il muratore stanco* (frammento), in *Prosatori contemporanei italiani e stranieri*, a cura di P. Palma, Le Monnier, Firenze, pp. 105-108.

*Tra due ponti*, in *Racconti e novelle del Novecento*, a cura di G. Antonini, Sansoni, Firenze, pp. 691-715.

1973

*Giornale di bordo*, in *Firenze: dalle giubbe Rosse all'Antico Fattore*, a cura di M. Vannucci, Le Monnier, Firenze, pp. 107-156.

1979

*Lettere a Solaria*, a cura di G. Manacorda, Editori Riuniti, Roma. Contiene ventitré lettere di Loria.

*Poesie* (L. Valla) e *Le memorie inutili* (A. Tittamanti), in *Argomenti*, a cura di S. Chemotti, Forni, Bologna.

1985

*Il falco*, in «Arsenale», con una nota di G. Agamben, 2, aprile-giugno, pp. 11-18.

1986

*La scuola di ballo*, Vallecchi, Firenze.

1987

*Il tesoro* (frammento), in *Carpi. Immagine e immaginario*, a cura di G. Zacchè, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno (Bo), pp. 262-272.

*La lezione di anatomia. Cinque racconti*, Lombardi, Milano 1987.

1989

*La scuola di ballo*, Sellerio, Palermo.

*Memorie di fatti inventati. Racconti e inediti a cura di Franca Celli Olivagnoli*, Ponte alle Grazie, Firenze 1989.

1992

*Il gambero*, «Leggere», a cura di R. Barbolini, V, 38, febbraio, pp. 30-32

*Il falco, l'aquila*, a cura di M. Marchi, Taccuini di Barbablù, 13, Siena.

1996

*Il cieco e la Bellona*, Giunti, Firenze.

1997

*Fannias Ventosca*, Giunti, Firenze.

*Il falco*, in *Il racconto italiano del Novecento*, a cura di S. Costa, Arnoldo Mondadori Scuola, Milano, pp. 134-142.

1998

*Il compagno dormente*, Giunti, Firenze.

2005

*Tre favolettere*, in «il Caffè illustrato», a cura di U. Fracassa, V, 23, marzo-aprile, pp. 20-24. Contiene tre lettere indirizzate ai nipotini Andrea e Paola e datate Firenze 17 gennaio 1948, Firenze 23 maggio 1948, Firenze 29 maggio 1948.

2007

*Dall'epistolario di Arturo Loria*, in U. Fracassa, *Lecture marginali e altri sconfinamenti*, ScriptaWeb, Napoli, pp. 133-139.

*Scritti letterari e civili di Arturo Loria sul «Mondo» fiorentino di Bonsanti (1945-46)* in E. Gurrieri, *Letteratura biografia e invenzione. Penna, Montale, Loria, Magris e altri contemporanei*, Edizioni Polistampa, Firenze, pp. 196-218.

## Cataloghi delle mostre su Arturo Loria

*Arturo Loria, mostra di documenti*, a cura di M. Marchi, con la collaborazione di S. Loria e L. Melosi, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno (Bo) 1992.

*Arturo Loria. Carpi, Firenze e dintorni*. Carpi, Sala esposizioni Archivio storico, Cortile delle stele, Palazzo dei Pio 16-30 giugno 2002, testi di M. Marchi, fotografie di V. Rebecchi, s.n., S.I.

*I mondi di Loria. Immagini e documenti*, a cura di Marco Marchi, Scala, Firenze 2002.

## Letteratura secondaria su Arturo Loria

AA.VV., *Il Quinto premio «Umberto Fracchia» vinto da Arturo Loria*, in «L'Italia letteraria», 12 febbraio 1933, pp. 1-2. Scritti di: E. Montale, *Confidenze su Loria* (poi in Id., *Il secondo mestiere*, cit., tomo I, pp. 481-486), U. Ojetti, G. Comisso, S. Benco, A. Baldini, N. Savarese, G. Manzini, G. Stuparich, L. Gigli, E. Cecchi, A. Capasso, B. Tecchi, P. Gadda, L. Repaci, G. Titta Rosa, A. Palazzeschi, G. De Robertis, P. Pancrazi, F. Bernardelli.

AA.VV., *L'omaggio degli amici alla memoria di Arturo Loria*, in «La Nazione», 17 febbraio 1957: A. Bonsanti, *Significato di una presenza*; G. Manzini, *Caro compagno*; G. Colacicchi, *Il protagonista d'ogni suo racconto*; R. Papi, *Il dono della comprensione*; E. Montale, *Un uomo e una città*; G. Ferrata, *Libero nell'anima*; B. Berenson, *Quasi fratello*; E. Cecchi, *Il più buono*; G. Piovene, *Tutti gli siamo debitori*; B. Tecchi, *Felicità dell'invenzione*; C. Tumiatei, *Una cordialità stimolante*.

AA.VV., *Testimonianze per Loria*, in «Letteratura», n.s., V, 30, novembre-dicembre 1957, pp. 18-50: G. Antonini, *Arturo*; P. Bigongiari, *Il mondo chiuso*, cfr. poi *Arturo Loria: Loria e il mondo chiuso*, in Bigongiari, 1970; M. Castelnuovo-Tedesco, *Kurvenaldo*; G. Draghi, *Colloqui con Loria*, cfr. poi *Ricordi di Arturo Loria*, in Draghi, 1958; G. Ferrata, *Non un ricordo*; P. Gadda Conti, *Debito di gratitudine a Loria*; G. Gavazzeni, *Da un «Diario Musicale»*; M. Luzi, *Una conversazione interrotta*; O. Macrì, *Testimone di Loria*, cfr. poi *Testimone di Loria*, in Macrì, 1968; L. Montano, *Una rilettura*; R. Papi, *Una realtà centauresca*; F. Santucci, *Come vidi Loria*; S. Solmi, *Appunto su Loria*; B. Tecchi, *Felicità dell'invenzione*.

AA.VV., *Omaggio ad Arturo Loria*, in *La posta letteraria del «Corriere dell'Adda»*, VI, 1, 11 gennaio 1958: R. Sicuteri, *Arturo Loria ieri e oggi*; G. Draghi, *Un ricordo*; con scheda bibliografica a cura di R. Sicuteri.

AA.VV., «La Fiera letteraria», XIV, 8, 22 febbraio 1959, p. 1 e pp. 3-5: A. Bonsanti, *Arturo Loria* (poi *Prefazione a A. Loria, Il cieco e la Bellona*, Mondadori, Milano 1959, pp. 9-15); G. Antonini, *Vocazione di narratore*; R. Papi, *In attesa di un'opera*; B. Tecchi, *Fantasia e umanità*; R. Sicuteri, *Due amici*; A. Zampighi, *Con Arturo a Pisa*; G. Chiesura, *Di Loria e di Endymione*; N. Mariano, *Lettere di Loria*.

AA.VV., *L'opera di Arturo Loria*, Atti del Convegno di Firenze, 21-23 febbraio 1991, a cura di R. Guerricchio, Festina Lente, Impruneta (Firenze) 1993. Contiene: R. Guerricchio, *Introduzione*; L. Baldacci, *I racconti di Loria* (poi in Id., *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Rizzoli, Milano 2000, pp. 362-380); R. Guerricchio, *Loria e il racconto fantastico degli anni Trenta* (poi in Ead., *Finzioni e confessioni. Paesaggi letterari del Novecento italiano*, Napoli, Liguori 2001, pp. 25-43); E. Pellegrini, *L'ebraicità nascosta di Loria*; M. Marchi, *Loria, la Musa e le bestie*; G. Tellini, *Loria e il romanzo impossibile*, R. Scrivano, «*Il compagno dormente*» e *i racconti postumi*; L. Lapini, *Appunti sul teatro di*

- Loria, seguito dalla *Teatrografia di Arturo Loria*; G. Gramigna, *La tromba e il fuoco: il funzionamento dei segni in Loria*; A. Biondi, *Arturo Loria. Il racconto come romanzo*; M. David, *Loria e la Francia*; F. Celli Olivagnoli, *Le case di Loria*; G. Manghetti, *Il Fondo Loria*.
- AA.VV., «Michelangelo», n.s., XXIII, 1, gennaio-marzo 1994, pp. 4-15. Scritti di: E. Pellegrini, *L'inferno di Arturo Loria. Le meccaniche del male*; G. Manghetti, *Le carte segrete dello scrittore. Differenti versioni del clandestino di se stesso*; S. Loria, *Il caso Arturo Loria. La scrittura come condanna alla salvezza*, con una scheda bibliografica a cura di G. Maccari.
- AA.VV., *La zona dolente. Studi su Arturo Loria*, Atti del Convegno di studi «Omaggio a Arturo Loria», Carpi, 8-9 maggio 1992, a cura di M. Marchi, Presentazione di B. Salvarani, Giunti, Firenze 1996. Contiene: M. Marchi, *Introduzione*; G. Zampa, *Ricordo di Arturo Loria*; R. Barbolini, *Arturo Loria: lontano da dove*; G. Bàrberi Squarotti, *Tecnica e ragioni del racconto di Loria*; F. Celli Olivagnoli, «*Le Memorie Inutili*»: *dal racconto al romanzo*; R. Scrivano, *Percorsi «inediti» di Arturo Loria*; M. David, *Loria e la malinconia* seguito dalla *Appendice. Le occorrenze lessicali della «malinconia» in Loria*; S. Loria, *Identità e destino di Arturo Loria*; E. Pellegrini, *L'inferno di Arturo Loria. Rappresentazioni del «negativo»*; M. Marchi, *Loria poeta*; S. Perrella, *Il «dimenticatissimo» Loria*; R. Guerricchio, *I diari di Loria* (poi in Ead., *Finzioni e confessioni. Paesaggi letterari del Novecento italiano*, Napoli, Liguori 2001, pp. 179-196).
- AA.VV., *I mondi di Loria. Saggi e testimonianze*, Atti della giornata di studi, Carpi, 19 ottobre 2002, a cura di M. Marchi, ETS, Pisa 2004. Contiene: B. Salvarani, *Saluto*; M. Marchi, *Introduzione*; M. Luzi, *Loria e il Novecento*; M. Marchi, «*Soffrirò mille morti*». *Loria ritrovato*; F. La Cecla, *Luoghi, spazi, spaesamenti nella narrazione di Loria*; A. Prete, *Loria e il teatrino della vita*; L. Melandri, *Corpo: impossibile armonia*; G. Conti, *Il carnevale malato di Arturo Loria*; S. Tomasi, *L'uomo, la bestia e la scrittura. L'elemento zoologico nell'opera di Arturo Loria*.
- AA.VV., *Arturo Loria. Ricordi testimonianze*, in «Palazzo Sanvitale», 28, 2009. Contiene: G. Draghi, *Ricordi di Arturo Loria*; S. Tomasi (a cura di), *Intervista a Giorgio Zampa su Arturo Loria* (sabato, 20 marzo 2004); A. Prandi, *La biblioteca di Arturo Loria. Note a margine di una donazione*; A. Prandi (a cura di), *Il fondo Arturo Loria presso la biblioteca "Arturo Loria" di Carpi*, A. Prandi (a cura di), *Il fondo Arturo Loria. Catalogo descrittivo*.
- Agamben, in «Arsenale», 2, aprile-giugno 1985, pp. 11-19 (contiene A. Loria, *Il falco*).
- Alberti, Guglielmo, *Su Arturo Loria*, in «Paragone Letteratura», VIII, 90, giugno 1957, pp. 81-84.
- Alberti, Guglielmo, *Arturo Loria*, in «Letteratura», V, n.s., 30, novembre-dicembre 1957, pp. 3-17.
- [Anceschi, Luciano], in *Notiziario, Bollettino. Arte e lettere*, 4-5, Galleria Bergamini, Milano 1947.
- [anonimo], *Il "Premio Fracchia" a Loria*, in «La Stampa», 5 febbraio 1933.
- [anonimo], *L'uomo religioso*, in *La posta letteraria del «Corriere dell'Adda e del Ticino»*, 23 febbraio 1957.
- [anonimo], *Le favole di Loria*, in «Corriere d'Informazione», 20 aprile 1957.
- [anonimo], *Settanta favole*, in «Indice», giugno 1957, p. 5.
- [anonimo], *Loria Arturo. Il compagno dormente*, in «Libri e Riviste d'Italia», XIII, 132, febbraio 1961, pp. 233-234.
- [anonimo], *Loria Arturo. «Fannias Ventosca»*, in «Libri e Riviste d'Italia», XIII, 138, agosto 1961, p. 1326.
- [anonimo], *Racconti di Loria*, in «Il Giornale di Brescia», 14 novembre 1961.
- [anonimo], *Les Sirènes*, in «Lire», novembre 1986.
- [anonimo], *Riproposti i racconti di Arturo Loria*, in «Libertà», 9, marzo 1996.
- [anonimo], *Carpi celebra Arturo Loria nel centenario della nascita*, «La Repubblica», 14 giugno 2002.
- Antonini, Giacomo, *I racconti postumi di Loria*, in «La Fiera letteraria», XVI, 20, 14 maggio 1961, pp.1-2.

- g.b., *Minorati fisici alla ricerca del riscatto nell'amore*, in «La Notte», 10 febbraio 1960.
- m.b., *Storie in grigio. «Il compagno dormente» di Arturo Loria*, in «La Tribuna», 5 febbraio 1961.
- Bacchelli, Riccardo, *Civiltà di Arturo Loria*, in «Corriere della Sera», 28 febbraio 1957; poi in Id., *Giorno per giorno dal 1922 al 1966*, Mondadori, Milano 1968, pp. 308-313.
- Bacchereti, Elisabetta, voce *Loria*, in *Narratori italiani del secolo Novecento. La vita, le opere, la critica*, a cura di Luti, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1985, pp. 131-133; in *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, a cura di E. Ghidetti e G. Luti, Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 442-443.
- Baggio, Serenella, *Prezioso e dimesso. La lingua di Arturo Loria al tempo di «Solaria»*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004.
- Baldacci, Luigi, *Arturo Loria*, in «Belfagor», XII, 4, 31 luglio 1957, pp. 439-446; poi in *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Ricciardi, Milano-Napoli 1963, pp. 170-178.
- Baldacci, Luigi, *I racconti di Arturo Loria*, in «Il Popolo», 18 marzo 1961.
- Baldacci, Luigi, *Racconti di Arturo Loria. Il compagno dormente*, in «Giornale del Mattino», 19 aprile 1961.
- Baldacci, Luigi, *Fannias Ventosca*, in «Giornale del Mattino», 23 luglio 1961.
- Baldacci, Luigi, *Loria, uno straniero a Firenze*, in «La Nazione», 10 giugno 1990.
- Baldacci, *I racconti di Loria*, in «Paragone Letteratura», XLII, 492, febbraio 1991, pp. 3-23; poi in AA.VV., *L'opera di Arturo Loria*, cit., pp. 13-26.
- Baldacci, Luigi, *Prefazione e Notizia biobibliografica*, in A. Loria, *Il cieco e la Bellona*, Giunti, Firenze 1996, pp. 7-12 e 163-169.
- Baldacci, Luigi, *I dimenticati del Novecento. Loria, minore d'eccezione*, in «Corriere della Sera», 7 febbraio 1996.
- Baldacci, Luigi, *Prefazione e Notizia biobibliografica*, in A. Loria, *Fannias Ventosca*, Giunti, Firenze, 1997, pp. 7-13 e 171-178.
- Baldacci, Luigi, *Prefazione e Notizia biobibliografica*, in A. Loria, *Il compagno dormente*, Giunti, Firenze 1998, pp. 5-11 e 177-184.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio, *Arturo Loria*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, vol. V, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, tomo II, UTET, Torino 1996, pp. 1128-1129.
- Barbetti, Emilio, *Endymione*, in «Il Ponte», IV, 2, febbraio 1948, pp. 180-182.
- Barbolini, Roberto, *E Teresa sognò una gamba*, in «Panorama», 31 gennaio 1988, pp. 21-23.
- Barbolini, Roberto, *Momenti di Loria*, in «Panorama», 27 maggio 1990, pp. 131-132.
- Barbolini, Roberto, *Arturo Loria. Lo scrittore invisibile*, in «Leggere», V, 38, febbraio 1992, pp. 26-32 (contiene A. Loria, *Il gambero*).
- Barbolini, Roberto, *Loria e D'Arzo ritrovati*, in «Panorama», 2 maggio 1996.
- Barbolini, Roberto, *Il vero talento? Chiamalo sonno*, in «Panorama», 10 settembre 1998, p. 127.
- Barile, Laura, *Un autoritratto in varie pose: "Il bestiario" di Arturo Loria*, in «Allegoria», XV, 44, 2003, pp. 73-85.
- Bellonci, Goffredo, *Loria nel Novecento*, in «Il Messaggero», 12 febbraio 1960.
- Bernardelli, Francesco, *La scuola di ballo*, in «La Stampa», 6 settembre 1932.
- Bertacchini, Renato, *Gli angeli decaduti di Arturo Loria*, in «Persona», I, 8, 1° luglio 1960, pp. 3-4; poi ripreso e ampliato in Id., *Svevo, Tozzi e Loria*, in «Studium», LVII, 3, marzo 1961, pp. 229-233.
- Bertacchini, Renato, *Il compagno dormente*, in «Studium», LVIII, 5 maggio, p. 401; poi ampliato in «L'Italia che scrive», XLV, 11, novembre 1962, p. 217.
- Bertacchini, Renato, *Arturo Loria*, in *Letteratura italiana. I Contemporanei*, vol. III, Marzorati, Milano 1969, pp. 425-441; poi, con l'aggiunta di una nota bibliografica, *Arturo Loria. Il*

- mondo «solariano»: presenza inquieta e ricerca aperta, nel racconto pseudoggettivo e picaresco «provinciale», in Letteratura italiana. 900, a cura di G. Grana, vol. VI, Marzorati, Milano 1982, pp. 5013-5026.*
- Bigongiari, Piero, *Arturo Loria: Loria e il mondo chiuso* (1957) e *Loria e l'intermittenza del racconto* (1969), in Id., *Prosa per il Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1970, pp. 95-99 e 99-102.
- Bo, Carlo, *Arturo Loria, storia segreta della letteratura italiana*, in «L'Europeo», 3 marzo 1957.
- Bo, Carlo, *Le favole di Loria*, in «La Nuova Stampa», 26 aprile 1957.
- Bo, Carlo, voce *Loria*, in *Dizionario letterario Bompiani degli Autori*, vol. II, Bompiani, Milano 1963, p. 549.
- Bo, Carlo, *Quando fare lo scrittore era un mestiere «povero», in «Gente», 12 dicembre 1996, p. 159.*
- Bocelli, Arnaldo, *Scrittori d'oggi. Arturo Loria*, in «Nuova Antologia», LXVIII, fasc. 1465, 1 aprile 1933, pp. 447-451.
- Bocelli, Arnaldo, *Ricordo di Loria*, in «Il Mondo», 5 marzo 1957, p. 8; poi in Id., *Letteratura del Novecento*, serie seconda, vol. II, Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1980, pp. 121-126.
- Bocelli, Arnaldo, *Loria e Agatoni*, in «Il Mondo», 16 febbraio 1960.
- Bonsanti, Alessandro, *Arturo Loria*, in «Letteratura», V, n.s. 25-26, gennaio-aprile 1957, pp. 69-72.
- Bonsanti, Alessandro, *Nota a A. Loria, Il Bestiario*, il Saggiatore, Milano 1959, p. 5.
- Bonsanti, Alessandro, *Arturo Loria e «L'Eunuco»*, in «Il Mondo», 30 maggio 1961, p.7.
- Bonsanti, Alessandro, *Loria recitato*, in «Il Caffè», IX, n. 5, ottobre 1961, pp. 5-8.
- Bonsanti, Alessandro, *I racconti di Loria*, in «La Nazione», 22 novembre 1962.
- Bonura, Giuseppe, *I racconti un po' magici di Arturo Loria*, in «Il Giorno», 25 febbraio 1996.
- Botsford, Keith, *Arturo Loria, l'emetico naturale*, in «Tuttolibri», 1030, 24 ottobre 1996.
- Botsford, Keith, in «News from The Republic of Letters», 1, 1997, pp. 8-17 (contiene A. Loria, *The Sirens*).
- Brandon-Albini, Marie, in *Histoire de la culture italienne*, A. Bonne, Paris 1950, pp. 330-331.
- Brion, Marcel, *Arturo Loria*, in «Les Nouvelles Littéraires», 14 luglio 1928, p. 8.
- Briosi, Sandro, *Loria*, in *Il problema della letteratura in «Solaria»*, Mursia, Milano 1976, pp. 287-293.
- Brisac, G., *Arturo Loria cruel et métaphysique (Les sirènes)*, in «Le Monde», 29 novembre 1986.
- Brisac, G., *Le bon, la brute et le truand. Arturo Loria, Piero Chiara et Aldo Busi*, in «Le Monde», 22 aprile 1988.
- [Bucciolini, Giulio] g.b. «*Il prigioniero mal consolato*» di A. Loria e «*Il misterioso intruso*» di T. Williams al Ridotto del Comunale, in «La Nazione», 7 aprile 1947.
- [Bucciolini, Giulio] G.B., *Gli atti unici alla Pergola. Successo di Arturo Loria*, in «La Nazione», 28 dicembre 1955.
- Camerino, Aldo, *Ricordo di Loria*, in «Giornale del Mattino», 28 marzo 1957.
- [Camerino, Aldo] Cam, *In una stanca malinconia le favole dell'ultimo Loria*, in «Il Gazzettino», 5 maggio 1957.
- Camerino, Aldo, *Bestiari*, in «Il Gazzettino», 6 ottobre 1959.
- Cancellieri, Davide, *Per La scuola di ballo di Arturo Loria. Indagine filologica sulla raccolta e edizione genetica dei primi quattro racconti*. Tesi del Dottorato di ricerca in Filologia ed Ermeneutica italiana, XIV ciclo, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di italianistica. Coordinatore: Guido Baldassarri, supervisori: Silvio Ramat e Giuditta Isotta Rosowsky, 2002.
- Cancellieri, Davide, *Loria e il genere-romanzo. Preistoria delle "Memorie inutili"*, in «Strumenti critici», XVII, 2, maggio 2002, pp. 283-304.
- Capasso, Aldo, *Arturo Loria: La scuola di ballo*, in Id., *Scrittori d'oggi*, tomo I, *Ricerche di «aura» poetica*, Edizioni S.T.E.R., Savona 1937, pp. 303-320.
- Carbone, Rocco, *Introduzione*, in A. Loria, *La scuola di ballo*, Sellerio, Palermo 1989, pp. 11-18.

- Carrai, Stefano, *Montale, Loria e il ricordo di Firenze*, in *Testimonianza per Eugenio Montale*, Atti del Convegno di Firenze, 28-29 marzo 1996, in «Antologia Vieusseux», n.s., II, 6, settembre-dicembre 1996, pp. 75-88.
- Cecchi, Emilio, *Il cieco e la Bellona*, in «Pégaso», I, 1, gennaio 1929, pp. 117-118.
- Cecchi, Emilio, *Settanta favole di Arturo Loria*, in «Corriere della Sera», 10 luglio 1957; poi, con il titolo *Ricordo di Arturo Loria*, in Id., *Libri nuovi e usati. Note di letteratura contemporanea*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1958, pp. 251-256; poi parzialmente in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. IX, *Il Novecento*, Garzanti, Milano 1969, pp. 690-693.
- Celli Olivagnoli, Franca, *Arturo Loria: classicità e avanguardia*, in «Il Ponte», XLIII, 6, novembre-dicembre 1987, pp. 135-151.
- Celli Olivagnoli, Franca, *Premessa*, in A. Loria, *Memorie di fatti inventati*, cit., pp. 7-9.
- Celli Olivagnoli, Franca, *Avventure personali. Biografia di Arturo Loria attraverso gli scritti*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990.
- Celli Olivagnoli, Franca, *Dalla crudeltà giovanile alla tenerezza: «La Ninna-Nanna»*, nota a A. Loria, *La Ninna-Nanna*, in «Nuova Antologia», 2179, luglio-settembre 1991, pp. 268-271.
- Cetrangolo, Enzo, *«Il Bestiario» di Loria*, in «Il Veltro», III, 11, novembre 1959, pp. 19-20.
- Cherchi, Grazia, in *Racconti ancora*, in «Panorama», 10 gennaio 1988, p. 29.
- Ciccuto, Marcello, recensione a *Arturo Loria. Mostra i documenti*, cit., in «Italianistica», XXIII, gennaio-aprile 1994, pp. 166-167.
- Colorni, Eugenio, *La scuola di ballo*, in «Il Convegno», XII, 7-8, 25 agosto 1932, pp. 332-337.
- Consiglio, Alberto, *Fannias Ventosca*, in «Solaria», V, 4, 1930, pp. 58-61.
- Consoli, Domenico, *Arturo Loria*, in *Letteratura Italiana Contemporanea*, a cura di G. Mariani e M. Petrucciani, vol. II, Lucarini, Roma 1980, pp. 170-172.
- Conti, Guido, *Lungo la strada e in mezzo alla vita*, in «Gazzetta di Parma», 9 aprile 1997.
- Cordié, Carlo, recensione a A. Loria, *Il falco, l'aquila*, cit., in «Critica letteraria», 85, 1994, pp. 829-831.
- Corti, Maria, *Ballando ballando*, in «Panorama», 3 dicembre 1989, p. 24.
- Crèpu, M., *Secrètes Italie (Le Registre)*, in «La Croix L'Événement», 7 aprile 1990.
- Crovi, Raffaele, in *Italie, Romanciers*, in *Écrivains contemporains*, Ed. d'art Lucien Mazenod, Paris 1965, p. 632.
- Culeddu, Sara, *Tentativi di fuga e dinamismi aerei in Franz Kafka ed Arturo Loria*, in «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», LXII, fasc. 2, 2009, pp. 165-179.
- David, Michel, *Observations sur un «mineur» d'importance: Arturo Loria*, in «Novecento. Cahiers du CERCIC», Université Stendhal, Grenoble, 5, 1985, pp. 161-186.
- De Martinoir, F., *Les îles d'Arturo (Les sirènes)*, in «L'Express», 12-18 settembre 1986.
- De Robertis, Giuseppe, *La scuola di ballo*, in «Pégaso», IV, 9, settembre 1932, pp. 383-384; poi *Loria. La scuola di ballo (1932)* in Id., *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940, pp. 307-310.
- De Robertis, Giuseppe, *Settanta favole*, in «La Nazione», 27 giugno 1957; poi *Arturo Loria. «Settanta favole»* in Id., *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze 1962, pp. 354-358.
- De Robertis, Giuseppe, *L'inventiva di Loria*, in «Tempo», XXI, 44, 3 novembre 1959.
- Donati, Carlo, *Orizzonti di Loria*, «La Nazione», 14 giugno 2002.
- Draghi, Gianfranco, *Ricordi di Arturo Loria*, Rebellato, Padova 1958.
- [Emanuelli, Enrico] E.E., *Il cieco e la Bellona*, in «La Libra», I, 1 novembre 1928, pp. 3-4.
- Fallaci, Bruno, *Genere picaresco*, in «La Nazione», 2 maggio 1928.
- Fava Guzzetta, Lia, *Arturo Loria*, in Ead., *Solaria e la narrativa italiana intorno al 1930*, Longo, Ravenna 1973, pp. 127-136.
- Ferrata, Giansiro, *Loria*, in «Il Lavoro», 11 giugno 1930.
- Ferrata, Giansiro, *La scuola di ballo*, in «L'Italia letteraria», 3 luglio 1932, p. 6.
- Ferrata, Giansiro, *Prefazione*, in A. Loria, *Il compagno dormente*, Mondadori, Milano 1960, pp. 11-19.

- Fiumi, Lionello-Bestaux, Eugène, in *Anthologie des narrateurs italiens contemporains*, a cura di L. Fiumi e E. Bestaux, Delagrave, Paris 1933, pp. 429-435 (contiene A. Loria, *La leçon d'anatomie*).
- Fracassa, Ugo, "La lezione di anatomia", un esercizio intertestuale, in «Il Verri», 17, novembre 2001, pp. 152-160.
- Fracassa, Ugo, *Loria favolista*, in «il Caffè illustrato», V, 23, marzo-aprile 2005, pp. 20-24; poi in Id., *Lecture marginali e altri sconfinamenti*, ScriptaWeb, Napoli 2007, pp. 105-112.
- Franchi, Raffaello, *Il cieco e la Bellona*, in «L'Ambrosiano», 4 maggio 1928; poi sotto il titolo *Arturo Loria* in Id., *Biglietto per Cinque*, «All'insegna del Cònero», Ancona 1935, pp. 85-105.
- Franchi, Raffaello, *Fannias Ventosca*, in «L'Italia letteraria», 22 giugno 1930, p. 8; poi sotto il titolo *Arturo Loria*, in Id., *Biglietto per Cinque*, cit., pp. 85-105.
- G. G., *Settanta favole di Arturo Loria*, in «Settimo giorno», 4 maggio 1957.
- Gadda Conti, Piero, «La scuola di ballo» (1932), in *Vocazione mediterranea*, Ceschina, Milano 1940, pp. 167-173.
- Galasso, Eugen, *Fannias Ventosca*, in «Latmag», 39, settembre 1997.
- Gavazzeni, Gianandrea, in *Diario di Edimburgo e d'America con alcune aggiunte*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1960, pp. 136-141.
- Gramigna, Giuliano, *Introduzione*, in A. Loria, *La lezione d'anatomia. Cinque racconti*, Claudio Lombardi Editore, Milano 1987, pp. 7-12.
- Guarnieri, Silvio, *La Scuola di Ballo*, in «Leonardo», IV, 2, febbraio 1933, pp. 68-69.
- Guarnieri, Silvio, *Arturo Loria e la crisi del realismo*, in Id., *Condizione della letteratura*, Editori Riuniti, Roma, pp. 428-489; poi parzialmente, con il titolo *Loria e il rapporto con la realtà*, in *Letteratura italiana. 900*, a cura di G. Grana, vol. VI, Marzorati, Milano 1982, pp. 5026-5043.
- Guarnieri, Silvio, *L'ultimo testimone. Storia di una società letteraria*, Mondadori, Milano 1989, pp. 199-208.
- Guerricchio, Rita, *La trilogia solariana di Arturo Loria*, in AA.VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno Editrice, Roma 1986, pp. 767-790; poi in Ead., *Finzioni e confessioni. Paesaggi letterari del Novecento italiano*, Napoli, Liguori 2001, pp. 3-24.
- Gunzberg, Lynn M., *Arturo Loria*, in *Storia d'Italia*, annali XI, *Gli ebrei in Italia*, tomo II, Einaudi, Torino 1997, pp. 1591-1598.
- Gurrieri, Elena, *Scritti letterari e civili di Arturo Loria sul "Mondo" fiorentino di Bonsanti*, in «Il Ponte», LIII, 4, 1997, pp. 90-117, poi in Ead., *Letteratura, biografia e invenzione*, cit., p. 192-195.
- E. Gurrieri, *Nella "riserva ebraica" l'immaginario di Arturo Loria*, in «Il Ponte», LVI, 5, 2000, pp. 130-136.
- Imbeni, Gianfranco, *L'altrove di Arturo Loria*, in «La Voce di Carpi», 15 novembre 1996.
- Luperini, Romano, «Solaria» e il rilancio della narrativa, in *Il Novecento*, vol. II, Loescher, Torino 1981, pp. 464-467.
- Luxardo Franchi, Piero, *Per una rilettura di Loria*, in «Studi Novecenteschi», VII, 20, dicembre 1980, pp. 219-254; poi, con l'aggiunta di un'appendice bibliografica, in Id., *L'altra faccia degli anni Trenta*, CLEUP, Padova 1991, pp. 17-54.
- Luxardo Franchi, Piero, *L'«Imprudenza gravissima» di Arturo Loria*, in AA.VV., *Ventitré aneddoti*, a cura di G. Auzzas e M.P. Stocchi, Neri Pozza, Vicenza 1980, pp. 109-113.
- Maccari, Giovanni, *Arturo Loria e la musa riottosa*, in «Michelangelo», n.s., XXIII, 1, gennaio-marzo 1994, p. 52.
- Maccari, Giovanni, *Sulla «fortuna» di Arturo Loria*, in AA.VV., *Fonti e studi di storia dell'editoria*, a cura di G. Tortorelli, Baiesi, Bologna 1995, pp. 215-231.
- Macrì, Oreste, *Testimone di Loria* (1957), in *La realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 529-532.

- Mainardi, Nicoletta, *Ritorno di Arturo Loria*, in «Pioggia Obliqua», 10, dicembre 1996-gennaio 1997, p. 10.
- Mainardi, Nicoletta, *I percorsi della critica*, in Ead., *Il caso Loria. Storia e antologia della critica*, introduzione di M. Marchi, Giunti, Firenze 1998, pp. 19-153.
- Mainardi, Nicoletta, «*Il Quadro incompiuto*» di Arturo Loria, in «Italianistica», XXXVIII, 3, 2009, pp. 57-63.
- Manganaro, Jean-Pierre, *La Brilliance barbare de la nouvelle (Les sirènes)*, in «Magazine Littéraire», 233, settembre 1986, p. 77.
- Manganaro, Jean-Pierre, *Le Carrefour Loria (Le Registre)*, in «Liberation», 29 maggio 1990.
- G. Manghetti, *Tra le carte di Arturo Loria. Cantiere segreto di un "Paradiso perduto"*, in «Archivi del Nuovo», 4-5, 1999, pp. 149-156.
- Marabini, Claudio, *Loria favolista*, in «La Voce Repubblicana», 10 maggio 1957.
- Marchetti, Giuseppe, *Arturo Loria tra mondo e provincia*, in «Otto/Novecento», IX, 1, gennaio-febbraio 1985, pp. 123-132.
- Marchetti, Giuseppe, *Prose bacciate*, in «Gazzetta di Parma», 12 marzo 1996.
- Marchi, Marco, *L'imbalsamatore e lo scriba*, in A. Loria, *Il falco, l'aquila*, Taccuini di Barbablù, Siena, 13, 1992, pp. 3-12.
- Marchi, Marco, *Introduzione*, in *Arturo Loria. Mostra di documenti*, Catalogo della mostra di Carpi, 8-31 maggio 1992, a cura di M. Marchi, con la collaborazione di S. Loria e L. Melosi, Grafis, Casalecchio di Reno (Bologna) 1992, pp. 9-17; poi, con il titolo *Uno scrittore «disperso e inascoltato»: Arturo Loria*, in Id., *Palazzeschi e altri sondaggi*, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 189-214.
- Marchi, Marco, *Loria, la Musa e le bestie*, in «Il Ponte», XLIX, 2, febbraio 1993, pp.228-249 e in AA.VV., *L'opera di Arturo Loria*, cit., 1993, pp. 63-80; poi in Id., *Sondaggi novecenteschi. Da Svevo a Pasolini*, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 119-145.
- Marchi, Marco, *Su Loria poeta*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», VII, n. 1-2, gennaio-agosto 1993, pp. 268-276; poi, col titolo *Loria poeta*, in Id., *Palazzeschi e altri sondaggi*, cit., pp. 215-233.
- Marchi, Marco, *Introduzione*, in N. Mainardi, *Il caso Loria. Storia e antologia della critica*, Giunti, Firenze 1998, pp. 5-17.
- Marchi, Marco, *Bestie edite e inedite di Arturo Loria*, in AA.VV., *Bestiari del Novecento*, a cura di E. Biagini e A. Nozzoli, Roma, Bulzoni 2001, pp. 213-239.
- Marchi, Marco, *Breve profilo di Loria*, in Id., *Novecento. Nuovi sondaggi*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 261-176.
- Marchi, Monica, *Il «Bestiario» di Loria e l'edizione Bonsanti del 1959*, in «Antologia Vieusseux», n.s., XI, 31, gennaio-aprile 2005, pp. 85-97.
- Marghieri, Clotilde, *Un amico perfetto*, in «La Nazione», 18 febbraio 1957.
- Mauri, Claudio, *Nell'isola di Arturo*, in «Il Giornale», 14 gennaio 1990.
- Mazzotti, Artal, *Fannias Ventosca*, in *Dizionario letterario Bompiani delle Opere, Appendice*, vol. I, Bompiani, Milano 1964, pp. 351-352.
- Mazzotti, Artal, *Settanta favole*, in *Dizionario letterario Bompiani delle Opere, Appendice*, vol. II, Bompiani, Milano 1964, pp. 398-399.
- Momigliano, Attilio, in *Storia della letteratura italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, vol. III, *Dall'Ottocento ai nostri giorni*, Principato, Messina-Milano 1935, pp. 273-274.
- Montale, Eugenio, *Il cieco e la Bellona*, in «La Fiera letteraria», 13 maggio 1928, pp. 1-2; poi in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, tomo I, pp. 292-296.
- Montale, Eugenio, *Fannias Ventosca*, in «Pégaso», II, 7, luglio 1930, pp. 123-125; poi in Id., *Il secondo mestiere*, cit., tomo I, pp. 416-419.
- Montale, Eugenio, *Scrittori toscani contemporanei*, in «Neue Zürcher Zeitung», 1826, 27 settembre 1931, p. 3; poi in Id., *Il secondo mestiere*, cit., tomo I, p. 448.

- Montale, Eugenio, *La morte di Arturo Loria*, in «Corriere della Sera», 16 febbraio 1957; poi in Id., *Il secondo mestiere*, cit., tomo II, pp. 2020-2022.
- Muratori-Philip, A., *Les bourgeois déclassés d'Arturo Loria (Les sirènes)*, in «Figaro Littéraire», 6 ottobre 1986.
- Nardi, Giovanni, *Il Novecento di Arturo Loria*, in «La Nazione», 21 giugno 1998.
- Neri, Giuseppe, *La pena di Loria*, in Id., *Itinerari di letteratura contemporanea. Elzeviri, incontri, interviste*, Progetto, Cosenza 2000, pp. 282-283.
- Norman, Hilda, *Arturo Loria*, in «Italica, Bulletin of the American Association of Teachers of Italian», XII, 4, december 1935, pp. 197-199.
- Paccagnini, Ermanno, *Sono ritagli di quotidiano*, in «Il Sole-24 Ore», 8 ottobre 1989.
- Palazzi, Fernando, *Arturo Loria. Il cieco e la Bellona*, in «L'Italia che scrive», XI, 5, maggio 1928, p. 122.
- Palmieri, Eugenio Ferdinando, *Con Marotta e Randone l'umore e l'amore di Napoli*, in «Epoca», 18 dicembre 1955, p. 93.
- Pampaloni, Geno, *Loria e Marchesi*, in «L'Espresso», 24 febbraio 1957, p. 13.
- Pardini, Vincenzo, *Loria: un grande scrittore che non ha avuto fortuna*, in «Tuttolibri», 16 luglio 1998.
- Pellegrini, Ernestina, *Ebraismo ed europeismo nella Toscana degli anni Trenta*, in «Il Ponte», XXXVIII, 10, ottobre 1982, pp. 1017-1051; poi in AA.VV., *La narrativa nella Toscana del Novecento*, a cura di G. Gerola, Vallecchi 1984, Firenze, pp. 65-91.
- Pellegrini, Ernestina, *La riserva ebraica. Il mondo fantastico di Arturo Loria*, Diabasis, Reggio Emilia 1998.
- Pellegrini, Ernestina, *Bestie imperfette*, in AA.VV., *Bestiari del Novecento*, a cura di E. Biagini e A. Nozzoli, Bulzoni, Roma 2001, pp. 75-100.
- Perrella, Silvio, *Il funambolo raggelato*, in «L'Indice», VII, ottobre 1990, pp. 9-11.
- [Piccioni, Leone], L. Pic. *Il «bestiario» di Loria*, in «Il Popolo», 15 settembre 1959.
- Piersanti, Claudio, *Loria, la vita è feriale*, in «Avvenire», 18 aprile 1996.
- Piovene, Guido, *Arturo Loria*, in «L'Ambrosiano», 17 agosto 1932.
- [Piovene, Guido] g. p., *Arturo Loria premiato*, in «L'Ambrosiano», 7 febbraio 1933.
- [Possenti, Eligio] e.p., *Tre novità in un atto di Loria, S. Pirandello, Marotta-Randone*, in «Corriere della Sera», 30 novembre 1955.
- Prezzolini, Giuseppe, *Diario di New York* (6 maggio), in «Il Borghese», 17 maggio 1957, p. 776.
- Quatriglio, Giuseppe, *Il guest book della Casa italiana della Columbia University di New York*, in «Carte Vive. Bollettino dell'Archivio Prezzolini e degli Archivi di Cultura contemporanea della biblioteca comunale di Lugano», 1, 2002, pp. 42-45.
- Raboni, Giovanni, *Riscoprire Loria, narratore della desolazione e dello sgomento*, in «Corriere della Sera», 19 agosto 1998; poi in Id., *Il libro del giorno. 1998-2003*, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2009.
- Ragni, Eugenio, *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla Seconda Guerra Mondiale*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX: Il Novecento, dir. Enrico Malato, Salerno, Roma, pp. 287-450.
- Ramat, Raffaello, *Il cieco e la Bellona*, in *Dizionario letterario Bompiani delle Opere, Appendice*, vol. I, Bompiani, Milano 1964, p. 159.
- Ravegnani, Giuseppe, *Racconti*, in «La Stampa», 1 marzo 1930.
- [Riccio, Peter M.] P.M.R., *Loria Arturo*, in *Columbia Dictionary of Modern European Literature*, Columbia University Press, New York 1947.
- Rocca, Enrico, *Arturo Loria premio Fracchia*, in «Lavoro Fascista», 12 febbraio 1933.
- Rosati, Maura, *Arturo Loria. Prose narrative del 1921. "Tetre fiabe" sin dall'inizio?*, in AA.VV., *Esperienze novecentesche in Italia. Percorsi letterari da Giacomo Noventa ad Ascanio Celestini*, a cura di A. Neiger, UNI Service, Trento 2008, pp. 17-53.
- Russo, Luigi, *Arturo Loria*, in Id., *I Narratori (1850-1950)*, Principato, Milano-Messina 1951, p. 340.

- Santovito Vichi, Nella, *Loria Arturo. Il cieco e la Bellona*, in «La parola e il libro», XLIII, 1, gennaio-febbraio 1960, pp. 41-42.
- Santovito Vichi, Nella, *Loria Arturo. Il compagno dormente*, in «La parola e il libro», XLIV, 7, luglio 1961, pp. 409-410.
- Santucci, Flora, *Arturo Loria, come lo vidi*, in «Tripode», maggio 1957, p. 6.
- Sapegno, Natalino, *Il cieco e la Bellona*, in «Leonardo», V, 2-3, febbraio-marzo 1929, pp. 77-78.
- Sarrabayrouse, A., *Une vision sombre et troublante (Le Registre)*, in «Quinzaine Littéraire», 1 luglio 1990.
- Saunderson, E., *L'Éclat noir (Les sirènes)*, in «La Croix L'Événement», 25 ottobre 1986.
- Scrivano, Riccardo, recensione a A. Loria, *Il Bestiario e Il cieco e la Bellona*, e a G. Draghi, *Ricordi di Arturo Loria*, in «Il Ponte», XVI, 10, ottobre 1960, pp. 1506-1508.
- Scrivano, Riccardo, *Un anno di narrativa. Il compagno dormente*, in «Il Ponte», XVII, 12, dicembre 1961, pp. 1767-1768.
- Scrivano, Riccardo, *Narrativa vecchia e nuova. Fannias Ventosca*, in «Il Ponte», XVIII, 7, luglio 1962, p. 999.
- Scrivano, Riccardo, *Narrativa tra cronaca e storia. La scuola di ballo*, in «Il Ponte», XIX, 4, aprile 1963, pp. 525-526.
- Seroni, Adriano, *Settanta favole di Arturo Loria*, in «L'Unità», 26 aprile 1957.
- Silvia, Umberto, *Arturo Loria o il destino della privazione*, in «Pragma», IV, 1992, pp. 260-261.
- Sipala, Paolo Mario, *Per una rilettura di Arturo Loria: «La scuola di ballo»*, in «Italianistica», XVI, 1, gennaio-aprile 1987, pp. 107-113; poi, col titolo *Arturo Loria e la scuola di ballo*, in Id., *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi sulla narrativa italiana da Verga a Bonaviri*, Pàtron, Bologna 1992, pp. 211-222.
- Solmi, Sergio, *Il cieco e la Bellona*, in «Il Convegno», IX, 6, 25 giugno 1928, pp. 307-310; poi in Id., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 68-71.
- Spagnoletti, Giacinto, *Loria, scrittore problematico e Bagliori espressionistici*, in *La Letteratura italiana del nostro secolo*, vol. II, Mondadori, Milano 1985, pp. 506-508 e 508-511; poi in Id., *Storia delle letterature italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma 348-349 e 349-350.
- Spila, Cristiano, *Forme e problemi del simbolismo animale: il genere del bestiario nel Novecento*, in AA.VV., *Simbolismo animale e letteratura*, a cura di D. Faraci, Vecchiarelli, Roma 2003, pp. 253-264.
- Spinette, A., *L'Italie des années 30 et 40 (Les sirènes)*, in «La Libre Belgique», 16 ottobre 1986.
- Spinette, A., *Nouvelles italiennes de Pirandello à Buzzati. Une lucidité désespérée (Le spectacle)*, in «La Libre Belgique», 7 aprile 1988.
- Tecchi, Bonaventura, *Arturo Loria*, in «La Tribuna», 7 febbraio 1933; poi in Id., *Maestri e amici*, Edizioni Tempo Nostro, Pescara 1934, pp. 215-223.
- Titta Rosa, Giovanni, *Ritorno di Loria*, in «Corriere lombardo», 9-10 marzo 1960.
- Titta Rosa, Giovanni, *Arturo Loria (1932)*, in Id., *Vita letteraria del Novecento*, vol. III, Ceschina, Milano 1972, pp. 137-141.
- Tomasi, Silvia, *Loria: la scrittura come arto mancante*, in «Transpadana», I, 1997, pp. 233-238; poi in Ead., *Il Bello della Bestia. Saggi sulle esitazioni del Fantastico*, Transeuropa, Ancona 1998, pp. 133-138.
- Tomasi, Silvia, *Arturo Loria. Storia di un ebreo errante*, Monte Università Parma, Parma 2008.
- Tonelli, Luigi, *Novelle di nuovi autori. U. Betti - A. Loria - G. Comisso*, in «Il Marzocco», XXXIII, 28, 8 luglio 1928, pp. 2-3.
- Turchetta, Gianni, *Lo squallore scintillante della realtà. Il ritorno di Loria*, in «Linea d'ombra», 45, gennaio 1990, pp. 40-41.
- Ulivi, Ferruccio, voce *Loria*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. Branca, vol. II, UTET, Torino 1973, pp. 446-447.
- f. v., *La scomparsa di Arturo Loria*, in «La Voce Repubblicana», 17 febbraio 1957.

- Van Thiegem, Philippe, in *Dictionnaire des littératures*, vol. II, P.U.F., Paris 1968, p. 2407.
- Vannucci, Marcello *Dal «Giornale di bordo» di Arturo Loria. Significato di un diario*, in *Firenze: dalle «Giubbe Rosse» all' «Antico Fattore»*, a cura di M. Vannucci, Le Monnier, Firenze 1973, pp. 95-106.
- Vannucci, Marcello, *La Firenze di Arturo Loria*, in «Nuova Antologia», CXIII, fasc. 2125-2126, gennaio-giugno 1978, pp. 336-347.
- Varese, Claudio, *Settanta favole*, in «Nuova Antologia», LXLII, fasc. 1879, luglio 1957, pp. 401-403.
- Vigorelli, Giancarlo, in *Pro e contro*, in «Rotosei», 28 giugno 1957.
- Zago, Nunzio, *Arturo Loria e la via solariana al realismo*, in «Le Forme e la Storia», IV, 1983, pp. 527-543; poi in Id., *L'ombra del moderno. Da Leopardi a Sciascia*, Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1992, pp. 77-99.
- Zampa, Giorgio, *La disperazione nel rito del caffè*, in «Il Giornale», 21 settembre 1990.
- Zanelli, Giannino, *Loria è morto col rimpianto dei manoscritti e dei libri perduti*, in «Il Resto del Carlino», 17 febbraio 1957.
- Zanelli, Giannino, *Loria favolista intelligente*, in «Il Resto del Carlino», 17 febbraio 1960.
- Zanelli, Giannino, *Fantasie di Loria*, in «Il Resto del Carlino», 14 novembre 1962.