



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL PIEMONTE ORIENTALE  
“AMEDEO AVOGADRO”  
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna, Classica e Comparata

*La consistenza del nulla nei romanzi  
di Sergio Givone*

Relatrice: Prof.ssa Cecilia Gibellini  
Correlatore: Prof. Luca Ghisleri

Candidato:  
Andrea Mercandino  
Matricola: 20002047

Anno Accademico 2022/2023

## Indice

1. Introduzione .....	4
2. Note bio-bibliografiche sull'autore .....	8
2.1. La formazione .....	8
2.2. Il magistero di Pareyson.....	10
2.3. La passione per la letteratura russa .....	13
2.4. Il nulla come fondamento dell'essere .....	15
2.5. La filosofia incontra il romanzo .....	17
3. <i>Favola delle cose ultime</i> .....	19
3.1. Titolo e struttura .....	20
3.2. Tempo e spazio.....	24
3.3. Trama .....	28
3.4. Alcuni personaggi .....	38
3.4.1. Ranabota.....	38
3.4.2. Parivècc e Munsgnûr.....	41
3.4.3. Gentile.....	45
3.4.4. Francesco Dellarole.....	51
3.5. Un romanzo di formazione .....	55
3.5.1. Ranabota e il tempo.....	55
3.5.2. Ranabota e l'amore .....	57
3.5.3. Ranabota e l'enigma da sciogliere .....	61
3.6. Lingua e stile.....	64
4. <i>Nel nome di un dio barbaro</i> .....	71
4.1. Titolo e struttura .....	71
4.2. Trama .....	78
4.2.1. Il figlio del nemico .....	78
4.2.2. Invito a cena .....	85
4.2.3. L'isola della vita.....	88
4.2.4. Aria, acqua, terra, fuoco .....	91
4.2.5. Fedeltà coniugale .....	93
4.2.6. Jasa .....	95
4.2.7. Addio.....	98
4.2.8. Il processo .....	99

4.3. Alcuni personaggi .....	100
4.3.1. Madlinota .....	101
4.3.2. Don Concina .....	104
4.3.3. Feralis.....	108
4.4. Barbaro fino all'annullamento .....	110
4.5. Lingua e stile.....	113
5. <i>Non c'è più tempo</i> .....	117
5.1. Titolo e struttura .....	117
5.2. Trama .....	119
5.3. Padre e figlio .....	132
5.3.1. Venturino Filisdei.....	132
5.3.2. Riseverzi.....	137
5.4. Il monastero di Sant'Orsola .....	141
5.5. Mancanza di tempo .....	145
5.6. Lingua e stile.....	149
6. Conclusione.....	154
7. Bibliografia .....	157

*«Il nulla non è l'ultima stazione. Dopo c'è  
l'inferno»*

*(Sergio Givone, In nome di un dio barbaro)*

## 1. Introduzione

Sergio Givone, professore ordinario di Estetica all'Università di Firenze, si è a lungo occupato di ricerca filosofica, ma si è anche dedicato alla scrittura di alcuni romanzi. Nel presente elaborato ci occuperemo di *Favola delle cose ultime* (1998), *Nel nome di un Dio barbaro* (2002) e *Non c'è più tempo* (2008), tre romanzi dei quali analizzeremo la trama, i personaggi più significativi, i luoghi, il tempo e lo stile al fine di fare emergere alcuni elementi comuni. Tra questi prenderemo in considerazione una prospettiva filosofica aperta al pensiero tragico, caratterizzante la maggior parte delle storie. In ogni romanzo avremo modo di confrontarci con il nulla come dimensione corrispettiva all'essere, ignorando la quale l'esistenza risulta inautenticamente orientata.

Il pensiero filosofico occidentale, caratterizzato dal razionalismo, ha sistematicamente teorizzato l'essere e messo da parte il nulla come interdetto dalla metafisica e dalla logica, ma nell'ambito dell'esistenza si danno infinite forme di libertà che non temono la medesima contraddizione. Leggiamo in merito una breve considerazione di Givone estratta da *Storia del nulla* (1995), opera il cui intento teoretico è quello di ricostruire attraverso alcuni pensatori, tra i quali Pascal, Leopardi e Sartre, una narrazione del nulla che tenga conto di una sua consistenza immanente all'essere:

Nella storia della filosofia il nulla ha un ruolo davvero all'altezza della sua dignità concettuale solo là dove cessa il grande esorcismo perpetrato a suo danno da logica (che vieta di pensarlo) e metafisica (che l'ha pensato, ma nel contempo l'ha negato, lasciando cadere l'accento, con la domanda fondamentale, sull'essere che è e non può non essere). E quindi là dove si presenta davvero come un'alternativa all'essere, o come addirittura come il suo abissale fondamento, in ogni caso come il principio di negazione che ne converte la necessità in una abissale libertà.<sup>1</sup>

È proprio a partire da questo allontanamento dai modelli filosofici tradizionali che nasce in Givone il bisogno di ricercare un differente ambito in cui meglio svelare la dimensione tragica dell'esistenza. Il romanzo diventa pertanto il mezzo privilegiato in cui dare visibilità al nulla proprio là dove i tanti vissuti che si fanno storie ne rivelano la consistenza, sollecitando inesauribili interpretazioni.

Iniziamo da alcune osservazioni sull'esigenza che porta Givone verso la letteratura a partire da una breve postfazione al suo secondo romanzo: «Nei libri cercavo la vita che avrei vissuto io, non quella che era di altri. E la trovavo pure. O mi illudevo di trovarla [...] Dovrei infine dire per quale ragione a un certo punto ho deciso di scriverne, di romanzi. Ma, probabilmente, se lo sapessi non ne

---

<sup>1</sup> SERGIO GIVONE, *Storia del nulla*, Bari, Laterza, 1995, pp. XI-XII.

scriverei».<sup>2</sup> Dalle sue parole sembrerebbe non esserci alcuna motivazione nel raccontare se non quella di corrispondere al desiderio di indagare la vita per apprezzarne le infinite manifestazioni. Tenendo tuttavia conto di altre considerazioni contenute all'interno de *Il bibliotecario di Leibniz* (2005), opera teoretica dall'emblematico sottotitolo *Filosofia e romanzo*, possiamo osservare che per Givone la letteratura risulta essere, al di là delle intenzioni, il naturale approdo di una prospettiva filosofica che sostiene «un'ermeneutica della differenza e della contraddizione, per cui il senso della realtà si mostra negli opposti come altro da sé, non solo inesauribile, ma capace di negarsi».<sup>3</sup>

La vita, quella contenuta nei romanzi, e di cui Givone andava in cerca come lettore, non può essere semplicemente ridotta all'interno di «un'ontologia identitaria e monistica, per cui la realtà è quello che è ed è compito delle scienze descriverla».<sup>4</sup> Soltanto una narrazione in cui non si tenta ad ogni costo di risolvere le contraddizioni è in grado di riconoscere l'autenticità dell'esistenza e dare merito alle sue infinite manifestazioni. L'essere deve poter liberamente fluire nel non essere, evitando una inadeguata cristallizzazione. Si tratta però di ammettere «l'esaurimento della filosofia. Una volta che la filosofia ha decretato ciò che ha decretato, non ha più nulla da fare. Il suo compito è finito».<sup>5</sup> Altri spazi di indagine si aprono nel momento in cui la prospettiva razionalizzante riconosce la propria carenza. È nei romanzi che le tante voci intervengono oltre quel momento conclusivo e non esaustivo dei decreti filosofici. I tanti protagonisti interpretano un vissuto caratterizzato da un'eccedenza che sfugge a qualsiasi logica, soprattutto nell'inevitabile confronto tra essere e nulla. Ogni volta che un lettore partecipa a una qualche vicenda le voci risuonano, i personaggi rivivono, i luoghi si ripopolano e il tempo ritorna per quello che è stato. Attraverso la narrazione, viene dato spazio alle questioni esistenziali là dove si sono presentate in modo puntuale ed esclusivo, proponendole per una rinnovata interpretazione.<sup>6</sup>

Per Givone «la scrittura riconduce la filosofia sul sentiero delle domande che sono propriamente sue, ma che la filosofia non trova se non uscendo da se stessa e inoltrandosi nel mondo della vita. Quali domande? [...] Impertinenti domande da romanzo».<sup>7</sup> Il ruolo della letteratura risulta quindi funzionale solo se la filosofia si rende disponibile a calarsi nell'esistenza, tornando ad affiancare e sostenere l'uomo nelle sue preoccupazioni. Nel compiere questa torsione Givone porta la sua riflessione teoretica all'interno della vita, quella vera, quella di uomini reali impegnati in eventi

---

<sup>2</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, Torino, Einaudi, 2002, p. 211.

<sup>3</sup> SERGIO GIVONE, *Il bibliotecario di Leibniz*, Torino, Einaudi, 2005, p. 102.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> In una riflessione teorica in cui viene ricercata la relazione tra dimensione filosofica e letteraria, Enza Biagini riconosce a Sergio Givone di aver affermato che la verità si manifesta sia dove il mondo ha un senso sia dove esso non ne ha alcuno. La narrativa sarebbe dunque l'ambito più adeguato a cogliere l'insensatezza ogni volta che l'esistente ne fa esperienza. Cfr. ENZA BIAGINI, «Idee da romanzo» e teoria della letteratura, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 19-60.

<sup>7</sup> SERGIO GIVONE, *Il bibliotecario di Leibniz*, cit., p. 119.

concreti. Egli scrive romanzi nelle cui trame non si trovano risposte poiché esprimono vissuti che possono solo sollevare questioni aperte ad ulteriori e continue interpretazioni: «Affacciata sul mondo della vita, la filosofia né lo rispecchia né tantomeno lo produce. Semmai lo interroga assecondando l'infinito trascorrere delle sue forme».<sup>8</sup> Per Givone raccontare significa addentrarsi là dove il divenire non trova soluzione restando aperto alla libertà e il tempo non è tanto una delle categorie esplicative dell'essere, quanto una dimensione intima, percepita come sfuggente incombenza tra sensatezza e insensatezza. La filosofia deve necessariamente rinunciare alla pretesa della verità data una volta per tutte poiché la vita, intesa nelle sue inesauribili sfumature, non si esaurisce nel solo essere. Limitarsi a quest'ultimo significa considerare la realtà solo come inautentica persistenza che non corrisponde al continuo fluire dell'esperienza umana:

Pensare l'essere che può essere pensato secondo verità significa pensare l'essere. E nient'altro. L'essere è: questo è tutto. E il resto? Non c'è nessun resto secondo verità. Né potrebbe esserci. Quale resto, se tutto è nell'essere che è? tutto è uno. E nell'uno che è tutto la verità trova il suo fondamento assoluto. Invece dire ciò che può essere sensatamente detto significa tacere su tutto il resto. Quale resto? L'insensato.<sup>9</sup>

Si tratta quindi di prendere in considerazione un «resto» che nessuna narrazione filosofica riesce a ricomporre all'interno di una rappresentazione di senso. La vita esprime dei residui che solo attraverso le storie di chi li vive possono ricevere la corretta attenzione. Tutto ciò che rientra nell'esperienza umana non deve andare sprecato, anche il nonsenso è una verità che merita attenzione perché espressione di un momento di sofferenza che non necessariamente trova ricomposizione.

Nei romanzi in cui si raccontano vissuti non c'è niente di scandaloso nel fare appello al nulla poiché è normale considerare anche la possibilità della fine dell'esistenza. I personaggi di Givone si confrontano in continuazione con la morte, non per sfuggirla, non per sperimentarne l'orrore, ma per prenderne atto come possibilità che in ogni momento può realizzarsi. La deriva dell'essere è qualcosa che può e deve essere problematizzata, oltre che dichiarata e vissuta, più che illusoriamente evitata occupandosi anche di aspetti solitamente considerati residuali dell'esperienza esistenziale.

Nel primo capitolo del presente elaborato prenderemo in considerazione *Favola delle cose ultime* (1998), romanzo ambientato nelle campagne vercellesi tra paesotti rurali, cascinali, canali d'acque reflue e risaie a perdita d'occhi: luoghi ben noti a Givone, originario del posto. La trama sviluppa racconti di un tempo non lontano, ma ormai perduto, di quando la terra era lavorata con fatica quotidiana dagli uomini e dagli animali. Si avverte una certa nostalgia per un mondo in cui

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 102.

<sup>9</sup> Ivi, p. 108.

l'immediatezza dell'esistenza, per evidenti ragioni pratiche, si traduceva in fantasiose, a volte fantastiche, interpretazioni originarie da cui scaturivano inesaurevoli racconti. Nel testo si avverte il profondo legame con un territorio e una tradizione popolare che risultano contaminanti soprattutto nei dialoghi, caratterizzati da espressioni dialettali. I personaggi si presentano con i nomi più insoliti, derivati da abitudini, ruoli, mestieri o particolari fisici. Sono rari i patronimici, sostituiti nella maggior parte dei casi da soprannomi, termini parlanti, rivelatori di una particolarità che rende le figure in azione uniche e inequivocabili. I nomi sono spesso preceduti dall'articolo determinativo, abitudine tipica delle zone rurali piemontesi e lombarde, rafforzativa dell'idea di esclusività del personaggio. In questo romanzo, il nulla si manifesta nella precarietà della vita contadina continuamente esposta al divenire per l'intrinseca dipendenza dalla natura. L'imprevedibilità, la fatica, l'insensatezza di certe situazioni improvvise ed estreme sollecitano infinite questioni sul senso dell'esistenza, sulla persistenza del male e sull'assenza di Dio.

Nel secondo capitolo analizzeremo *Nel nome di un dio barbaro* (2002). Il romanzo trova ambientazione in un luogo chiamato Rigomago, paesotto rurale riconoscibile nell'attuale Trino vercellese. Un posto in cui la memoria popolare è fonte inesauribile di storie che prendono forma a partire dall'interno di un palazzotto signorile, casa Biandra, dove facciamo conoscenza di insoliti e stravaganti personaggi le cui vicende sono contraddistinte da violenza, trasgressione e morte. Ogni storia è l'occasione per parlare di come Eros, dio minore e barbaro, sia capace di travolgere le sue vittime fino al totale asservimento. Anche in questo caso si avverte l'ombra del nulla a caratterizzare la vita di quanti si sono abbandonati alle più sfrenate passioni fino alla totale perdita di personalità.

Nel terzo e ultimo capitolo prenderemo in considerazione *Non c'è più tempo* (2008), romanzo che si differenzia dagli altri due perché ambientato a Firenze, città in cui Givone ha a lungo vissuto e lavorato come docente universitario. La trama non fa più riferimento ai racconti di vita rurale, ma è strutturata a partire da alcune vicende riguardanti il terrorismo italiano degli anni Settanta, a cornice degli eventi che segnano la vita del protagonista. Quest'ultimo è un noto docente di architettura che a causa di un improvviso incidente stradale diventa paraplegico e si tormenta al pensiero di un figlio non riconosciuto con cui vorrebbe costruire una relazione. Interessante è l'ambientazione che predilige l'interno di un ex monastero abbandonato nel cuore di Firenze oltre a un particolare sviluppo temporale che coincide con una sola tragica nottata. È durante le poche ore a disposizione prima dell'alba che il protagonista incontra in successione gli affiliati di una banda di brigatisti, ognuno con la sua disarmante storia e prospettiva sul mondo da raccontare. Solo all'ultimo l'uomo conoscerà anche suo figlio con cui darà vita a un'inaspettata e drammatica conclusione. Il nulla in quest'ultimo romanzo si rende protagonista attraverso esistenze che sono vissute e interpretate in ordine all'affermazione del nichilismo assoluto, condotto fino alle estreme conseguenze.

## 2. Note bio-bibliografiche sull'autore

Recuperare notizie biografiche su Givone risulta per certi aspetti semplice, ma al tempo stesso complesso. Trattandosi di un autore ancora in attività, sono numerose sia le opere e gli articoli pubblicati in formato cartaceo o digitale, sia gli interventi in manifestazioni ed eventi, nonché le interviste, di cui si possono agevolmente ascoltare le registrazioni. Tuttavia, le tante fonti risultano sparse e legate a occasioni e interessi particolari, non efficaci quindi nel fornire una sintesi organicamente strutturata. Gli eventi di discussione filosofica o i seminari si aprono, come d'abitudine, con una breve presentazione in cui le informazioni biografiche si limitano a evidenziare ambiti di ricerca utili a meglio definire l'occasione dell'incontro e non certo a presentare in modo esaustivo il vissuto dell'autore. A margine delle pubblicazioni, nelle quarte di copertina, si trovano note che elencano opere in modo parziale, secondo l'ordine presumibilmente proposto dal redattore o dalla casa editrice.

La biografia che viene qui presentata non ha pretese di completezza, ma quanto meno di organicità in ordine all'idea che l'attitudine narrativa in Givone rappresenti il naturale approdo di tante esperienze di ricerca precedenti. Il filosofo trova nel ruolo di narratore conferma di se stesso e della sua particolare prospettiva intellettuale. Givone nel corso della sua formazione ha approfondito alcuni autori da lui particolarmente apprezzati – Luigi Pareyson, Blaise Pascal, Søren Kierkegaard, Immanuel Kant, Fëdor Dostoevskij – indagando questioni quali la verità e la sua manifestazione fenomenica, la relazione ermeneutica, la tensione verso l'infinito e il pensiero tragico. Ci soffermeremo brevemente sulle principali istanze lasciate aperte da ognuno di essi, nella convinzione che questo retroterra culturale abbia sostenuto la spinta verso la narrativa come esigenza di completezza filosofica. Qui considereremo luoghi, interessi e opere dell'autore che risultano maggiormente utili a esaminare il contenuto, la trama, i personaggi e l'ambientazione dei romanzi. Si tratta quindi di apprezzare l'esperienza narrativa non come un evento sporadico o estemporaneo, ma come il punto di convergenza in cui trova naturale espressione una certa propensione filosofica.

### 2.1. La formazione

L'11 giugno 1944 Sergio Givone nasce a Buronzo, un piccolo borgo in provincia di Vercelli. In questo luogo e nei suoi dintorni dobbiamo brevemente soffermarci per cogliere la specificità di un ambiente agreste fonte inesauribile di narrazioni e di transiti umani cadenzati dal ritmo delle stagioni.

Chiameremo, forse impropriamente, questa prima tappa il luogo di formazione alla cura, alla sensibilità e al rispetto che emergono da una scrittura mai invadente, tanto meno giudicante o conclusiva e da un'intenzione filosofica che è apertura, dialogo e confronto in prospettiva ermeneutica. Nessuna velleità autoriale quindi, nessuna intenzione autoreferenziale, solo il desiderio di raccontare per restituire una possibile verità attraverso le vicende esistenziali di coloro che ne sono stati in qualche modo interpreti.

Buronzio quindi, paesone rurale, delimitato da un austero castello medievale, residuo di fasti feudali, da una piazzetta dove si affacciano poche case strette tra il campanile e la chiesa parrocchiale e da una vasta pianura circostante coltivata a riso. L'acqua che a filo inonda per buona parte dell'anno i campi caratterizza un paesaggio unico in cui solo alcune macchie di pioppeti e sporadiche cascate, disposte in ordine sparso sull'orizzonte, appaiono come arenate tra i canali, i tratturi e il cielo. A fare da sfondo in lontananza, anfiteatro naturale, il susseguirsi delle cime alpine, spesso innevate, tra cui spicca il massiccio del Monte Rosa, protagonista, di nome e di fatto, di spettacolari tramonti che inondano di colore la valle del Sesia con i suoi borghi abitati, le pievi e i residui manifatturieri. Givone racconta con emozione, soprattutto nel romanzo d'esordio, *Favola delle cose ultime*, una terra d'origine, un tempo dei ricordi e uno spazio del cuore. Si percepisce la sensazione che un'intima implicazione originaria voglia emergere a sostegno di una particolare prospettiva sul mondo. Non si può ignorare che proprio il primo dei tre romanzi sia ambientato in un luogo le cui coordinate coincidono inconfondibilmente con il paese natale dell'autore. Così è infatti descritto l'abitato da cui prende le mosse il racconto:

un vasto cascinale dell'alto vercellese, che quasi fosse un bastimento alla deriva [...] si era come arenato in un angolo di terra ai confini fra tre regioni. Le ultime risaie a ridosso delle Prealpi lo lambivano sul lato sud e gli si stendevano davanti, verso quella che un tempo era stata la selva di Rovasenda. Dunque volgeva le spalle, da una parte, alla Baraggia, arida brughiera tra le colline di Masserano e il monticciolo dei vigneti di Gattinara, e dall'altra alle montagne, al massiccio del Rosa.<sup>10</sup>

Givone vuole iniziare a raccontare da un luogo di cui avverte l'essenzialità. Sembra che, affinché possano sorgere le domande da romanzo essenziali alla filosofia, sia condizione necessaria posizionarsi in un punto preciso da cui la prospettiva è quella e non altra. Saranno poi le pagine conclusive di *Favola delle cose ultime* a confermare quanto detto sopra sull'importanza attribuita dall'autore al proprio paese natale. Buronzio verrà infatti propriamente citato in un breve scambio di battute tra il protagonista del romanzo, tale Ranabota, e due conoscenti, ex colleghi di lavoro.

---

<sup>10</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 5-6.

Quando ho lasciato il mio lavoro alla biblioteca, dopo un po' mi sono messo a insegnare, in una scuola media, a Buronzo.

Dove?

A Buronzo?

Sì. Ma poi mi sono licenziato, per via... Ma lasciamo stare.<sup>11</sup>

Se non proprio un omaggio, certamente una testimonianza attraverso un personaggio che, come vedremo, è figura centrale di tutta la narrazione. Una sorta di rivelazione biografica? Non ci è dato sapere, ma la coincidenza è quanto meno sospetta. Ranabota è stato insegnante di scuola media a Buronzo, nel paese natale di Givone. Si sono forse conosciuti di persona e frequentandosi hanno parlato di filosofia?

Significativa anche la presenza del lessico dialettale. I personaggi nei discorsi diretti si esprimono spesso con brevi incisi in piemontese o, meglio, in vercellese, e l'autore stesso, in funzione di narratore, ne fa un abbondante uso nel corso del racconto. È come se a Givone ogni tanto scappasse una parola in dialetto, un po' volutamente e un po' per caso. Il dialetto, in questo caso, appartiene al narratore esprime quel radicamento di cui è testimonianza diretta e ci racconta, ancora una volta, di un condizionamento primario respirato tra le cascine, i cortili, e i campi del vercellese.

## 2.2. Il magistero di Pareyson

A Torino, nel 1967, Givone si laurea discutendo una tesi sulla ricezione contemporanea del pensiero di Pascal. Insieme ad altri giovani studenti che percorrevano i portici di via Po, per raggiungere Palazzo Nuovo, sede delle facoltà umanistiche, tra le bancarelle dei libri usati e i caffè dalle antiche insegne di sabauda memoria, Givone fu iniziato agli insegnamenti di Luigi Pareyson, considerato uno dei maggiori filosofi italiani del Novecento e un influente esponente dell'ermeneutica contemporanea. Possiamo ricordare tra i nomi più noti che hanno condiviso con il nostro autore quell'iniziale esperienza Gianni Vattimo, Francesco Tomatis, Giuseppe Riconda, Ugo Perrone, Claudio Ciancio, Maurizio Pagano, Aldo Magris.

L'insegnamento fondamentale ricevuto da Pareyson in quegli anni è quello che insiste nel ritenere la persona una prospettiva sulla verità.<sup>12</sup> Quest'ultima non è un possesso, ma un'interpretazione; non è oggetto di definizione, ma una possibilità che si manifesta nell'esistenza. Più l'essere umano

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 148.

<sup>12</sup> Cfr. LUIGI PAREYSON, *Esistenza e Persona*, Genova, Il Melangolo, 2002.

esprime se stesso più rivela la verità. Si nota quindi come la centralità dell'esperienza umana sia essenziale affinché possa darsi un evento in un processo in divenire. Givone riconosce l'importanza di questa formazione e, riportando il pensiero del suo maestro, scrive:

La realtà non è deducibile. Tutto è evento. Tutto è storia. Ecco perché, dice Pareyson, “non se ne può fare un sistema”. Sarebbe come negare il presupposto dell'intera vicenda, che è di non averne nessuno. Infatti è una vicenda. Una serie di eventi. [...] “Se ne può fare solamente – dice Pareyson – un racconto, una narrazione, un mito”.<sup>13</sup>

La «vicenda» in oggetto è quella umana, un ambito strettamente esistenziale che converge nelle tante storie davanti alle quali ci si sofferma, interroga, stupisce e attraverso cui si soffre, spera, immagina o desidera. Sono gli uomini e le donne che vivono il loro tempo e abitano un preciso spazio a mediare affinché quel tutto che è evento nel farsi storia non sia rigidamente concluso, ma dinamicamente interpretato da protagonisti assoluti sulla scena. Ecco allora la necessità di farne un racconto o un mito. Non conta la forma che assume la narrazione, che potrebbe anche essere espressione orale, rappresentazione teatrale, canto, poema epico, favola oppure semplicemente storia, romanzo di vita attraverso il quale restituire centralità all'esistenza e dare spazio alla filosofia.

Sempre in riferimento agli insegnamenti ricevuti, Givone sottolinea l'importanza della narrazione aggiungendo: «Se poi ci chiediamo che racconto sia mai questo, Pareyson può ben delinearne la trama e il contenuto: è il racconto della libertà. È la storia della vittoria dell'essere sul nulla».<sup>14</sup> I romanzi di Givone tentano la strada suggerita da Pareyson. La trama dei racconti, infatti, insiste sovente sulla tensione tra l'essere e il nulla. I personaggi sono soggetti in vicende in cui la libertà auspicata corrisponde al riconoscimento della loro indipendenza nell'interpretazione degli eventi. Liberi di raccontare e di raccontarsi, liberi di dare un senso alla propria storia nel modo che ritengono il migliore possibile e, infine, anche liberi di attestare un eventuale non senso, comunque sempre in agguato.

Dopo aver constatato l'essenzialità della prospettiva ermeneutica riconosciamo nella condizione di precarietà dell'essere umano di fronte all'infinito quell'esperienza esistenziale originaria da cui tutti i personaggi dei racconti sono profondamente condizionati. L'impegno, lo sforzo vitale si traducono spesso nell'impossibilità di conciliazione tra la finitezza della condizione umana con l'incertezza del passaggio successivo. Considerazioni che richiamano la preoccupazione esistenziale di Pascal, autore di cui Givone si occupò nella sua tesi di laurea. Emblematico di una riflessione sul profondo disagio esistenziale vissuto dall'uomo nella condizione intermedia tra il tutto e il nulla, il filosofo francese

---

<sup>13</sup> SERGIO GIVONE, *Il bibliotecario di Leibniz*, cit., p. 76.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

del XVII secolo ha lasciato un segno evidente ogni volta che nei racconti di Givone troviamo i protagonisti impegnati in riflessioni sulla fragilità dell'essere.

«Era la sola cosa da fare. Restare immobile sul pelo dell'acqua, lasciandosi galleggiare [...]. Forse l'avrebbe scampata. O forse no. [...] Il buio finalmente»:<sup>15</sup> il passo apre il primo capitolo e, circolarmente, chiude l'ultimo di *Favola delle cose ultime*. In esso viene descritta, con intenzione metaforica, una rana bloccatasi di fronte al pericolo rappresentato da una mirauda (biscia molto comune delle zone rurali) nella speranza che l'immobilità possa essere la sua salvezza. Speranza, ma non certezza. Solo il buio finale, la cattura inevitabile, svelerà il segreto: il tutto e il nulla. Il buio finalmente scioglierà la contraddizione che nessuna ragione ha mai potuto illuminare: metterà insieme l'essere con il nulla. Al momento non è possibile sapere quale sarà il finale: la rana può solo accettare la sua naturale precarietà e restare a galleggiare in attesa di un evento conclusivo, fortunoso o infausto.

Così è per l'uomo, nelle tante storie in cui si raccontano la fragilità, la consapevolezza di inferiorità di fronte all'infinito e l'attesa di uno svelamento dell'arcano. Forse la rana si salverà o forse no, comunque sia l'avverbio dubitativo insiste in tutto ciò che è esistente, lasciando aperto un enigma per cui Givone, ritornando alla sua giovanile passione filosofica, in una recente intervista al quotidiano «Il Foglio», risponde che in Pascal:

è possibile che l'infinito altro non sia che il nulla e il non senso, ma è possibile anche che l'infinito sia Dio, vale a dire la pienezza di senso, il senso ultimo di tutte le cose: tra queste due possibilità l'uomo è chiamato a decidersi, a scegliere in assenza di prove, a scommettere per l'una o per l'altra (dove l'angoscia, lo sgomento).<sup>16</sup>

La parola chiave è dunque possibilità. Il possibile non è il certo. Il possibile insiste sul divenire, sull'esistenziale. Il possibile non è conclusivo, è incerto, ma non definitivo. I personaggi messi in scena da Givone sono costantemente sull'orlo dell'abisso a cui tendono, consapevoli dell'inevitabile confronto che li attende. È un confronto di cui non hanno alcuna certezza, ma proprio per questo restano aperti alla possibilità. La scommessa suggerita da Pascal e apprezzata da Givone è un salto nel buio verso una dimensione che può essere pienezza assoluta oppure vuoto, abisso insondabile.

---

<sup>15</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, cit., p. 5.

<sup>16</sup> <https://www.ilfoglio.it/filosofeggio-dunque-sono/2018/03/30/news/il-senso-di-givone-per-linfinito-187097/> (data di ultima consultazione 15/12/2023).

### 2.3. La passione per la letteratura russa

Continuando a ricercare tra gli elementi che hanno apportato i maggiori contributi alla narrativa di Givone, è bene ricordare anche la passione per la letteratura russa e in particolare per le opere di Dostoevskij. L'importanza di questo scrittore viene frequentemente riconosciuta dagli intellettuali formatasi alla scuola ermeneutica torinese – tra cui Givone – in quanto la sua narrativa rappresenta, per molti aspetti, una sfida alla filosofia della tradizione.<sup>17</sup> È soprattutto la caratterizzazione all'interno della categoria del pensiero tragico che permette di riconoscere nell'autore russo un interessante interlocutore per il superamento della prospettiva metafisica sull'essere, ritenuta troppo rigida per cogliere l'esigenza tutta esistenziale di una libera interpretazione della verità intesa come evento.

Senza soffermarsi oltre in un dibattito che ci porterebbe al di là delle intenzioni di questo lavoro, sia sufficiente notare che il pensiero tragico insiste sull'idea che le contraddizioni della realtà non sono ricomponibili in un tutto razionale; rimane pertanto aperta l'istanza sul nulla, con evidenti conseguenze sulla sensatezza dell'esistenza. Givone avverte che:

se c'è passaggio da una dimensione letteraria a una dimensione speculativa ciò avviene nel segno [...] del pensiero tragico, pensiero che non scioglie le contraddizioni, ma le assume riconoscendo che contraddittoria è la realtà stessa. Lì nel cuore dell'esperienza viva, nel racconto che la custodisce e l'interroga, proprio lì la filosofia va alla ricerca di risposte possibili.<sup>18</sup>

Viene confermata l'idea che ogni forma di riflessione filosofica trova la corretta espressione solo nel momento in cui transita verso la narrativa e, ancora una volta, possiamo osservare come in Givone l'esigenza di raccontare si sovrapponga alla funzione speculativa, attualizzandola. Il momento di tale passaggio è quello in cui nelle innumerevoli storie che si sviluppano in romanzi si presenta quella contraddizione che richiede una risposta di senso da parte dei personaggi. Il lettore viene condotto all'interno di una dimensione tragica in cui deve necessariamente accettare che, se esiste la possibilità dell'essere, allora nondimeno c'è anche il nulla. Su quest'ultimo si gioca la tensione del racconto e verso di esso si è inevitabilmente chiamati a riflettere. Scrive Givone:

leggere filosoficamente Dostoevskij è inteso nel senso di lasciar irrompere nell'orizzonte della filosofia le molte e decisive questioni che i personaggi dostoevskiani pongono a se stessi e gli

---

<sup>17</sup> Cfr. LUIGI PAREYSON, *Dostoevskij: filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>18</sup> SERGIO GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, Bari, Laterza, 2006, p. VI.

uni agli altri, in un gioco dialettico di prospettive fatte scorrere lungo assi incrociati, dove l'ipotesi di un punto di vista superiore e assoluto viene revocata.<sup>19</sup>

Nel passo proposto, risulta interessante la considerazione dinamica dei personaggi, coinvolti in situazioni in cui ognuno incrocia lo sguardo dell'altro per offrire possibili interpretazioni dall'interno delle loro vicende personali. Nello spazio che la filosofia si ritaglia nei momenti di estrema contraddizione prende forma uno scambio intenso di sovrapposte prospettive che tentano una narrazione di senso. I protagonisti delle storie non sono semplicemente in relazione o in dialogo tra di loro, ma coinvolti in qualcosa di ulteriore che li vede impegnati a dire qualcosa rispetto alla verità, azzardando uno tra i tanti racconti possibili.

Dire qualcosa in questo caso non significa sostenere o affermare una verità giustificata da un fondamento sostanziale, ma interpretare – produrre prospettive – senza interruzione, per mantenere aperte le istanze su cui riflettere e quindi continuare a raccontare. La prospettiva che si apre è tutta terrena: non esiste il punto di vista assoluto, quello conclusivo o definitivo, in sostanza non esiste il punto di vista divino. Sono gli uomini e le donne protagonisti delle vicende narrate a tenere la posizione, e non un eventuale Dio di cui in fondo nessuno sa nulla. «Chi gli dice, che sia Dio a parlargli, e non una sua allucinazione? Nessuno. Che cosa lo garantisce? Nulla».<sup>20</sup> L'insicurezza sperimentata dal già citato Ranabota, protagonista di *Favola delle cose ultime*, è la medesima di tutti i personaggi che nel farsi interpreti sono lasciati assolutamente liberi (in Dostoevskij anche liberamente arbitrari, fino ad affermare il nichilismo). Tanta libertà è altrettanta verità, possibilità di muoversi all'interno del continuo spazio prospettico e così dare luogo alla manifestazione.

Non è dunque la tradizione filosofica delle certezze metafisiche o della ricomposizione razionale nel tutto a definire i personaggi dei romanzi di Givone, che sono piuttosto lasciati a se stessi nel tentare la narrazione del mondo. Essi sanno che, se anche ci fosse qualcuno – un Dio – a guardare in basso, a nessun uomo è dato sapere quale sia l'eventuale progetto provvidenziale in cui il non senso si ricompone in sensatezza.

«“L' sa Lü”, e intanto faceva segno con l'indice verso l'alto»:<sup>21</sup> lo sa Lui, ma non lo sappiamo noi. Con questo riconoscimento di impotenza, tale Madlinota apre la narrazione degli eventi luttuosi e incredibilmente dolorosi del secondo romanzo di Givone: *Nel nome di un dio barbaro*. Madlinota si rifugia nella speranza che almeno un Dio, se esiste, conosca il perché di tanta disumanità in ciò che ha visto, ricorda e si appresta a raccontare. «Rimestava continuamente quella storia»:<sup>22</sup> la buona serva ne parlava e la riproponeva più volte in un vano tentativo di arrivare a una qualche spiegazione

---

<sup>19</sup> Ivi, p. V.

<sup>20</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, cit., p. 11.

<sup>21</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, cit., p. 5.

<sup>22</sup> Ivi, p. 6.

sensata. Nei diversi romanzi, l'interpretazione della componente religiosa prende forma differente a seconda che sia una riflessione di uomini di chiesa – monsignori, chierici e predicatori – oppure di laici, spesso agnostici.

Ancora un elemento emerge dall'opera di Givone su Dostoevskij e merita attenzione per quanto contribuisce a fornire un'ulteriore chiave di interpretazione dei romanzi. Si tratta del concetto di bellezza, che nella dimensione tragica (irriducibile sofferenza, devastante insensatezza, necessità creaturale) riesce a inserirsi nella contraddizione scalzandola per un attimo in cui si apre un varco verso il trascendente. Givone scrive che:

la bellezza è il principio che schiude il segreto intorno a grazia, dignità e rovina. È la potenza originaria di ogni rivelazione possibile. [...] Cosa grande è la bellezza secondo Dostoevskij. Il quale aggiungeva: è lì che Dio e Satana si disputano il cuore dell'uomo.<sup>23</sup>

Nei romanzi possiamo trovare momenti di rara, ma intensa esperienza del bello che interrompono la narrazione, lasciano in sospeso il tempo e trascinano i personaggi in un disorientamento che comporta una riflessione, un dubbio, un'incertezza sulla scelta da farsi. L'esperienza estetica risulta essenziale a definire una prospettiva tragica; il bello è l'equilibrio perfetto tra nulla e essere, il luogo dove le opposte pretese si depotenziano e l'uomo avverte la libertà di accettare l'una oppure l'altra.

## 2.4. Il nulla come fondamento dell'essere

Abbiamo già fatto alcune considerazioni sul pensiero tragico di derivazione dostoevskiana, ma dobbiamo almeno accennare ancora a *Storia del nulla*, un'opera del 1995 in cui Givone affronta il tema del nulla in chiave di ricerca filosofica. Non potremmo diversamente comprendere dichiarazioni come «il nulla è l'anima segreta delle cose»,<sup>24</sup> oppure «neanche riusciremmo a immaginarcela la vita senza la morte»,<sup>25</sup> e ancora «dov'è Dio lì c'è il male»,<sup>26</sup> contenute nei romanzi e pronunciate dai differenti personaggi, se non abbiamo chiara la posizione dell'autore su cosa sia essere e cosa invece nulla. La sua particolare prospettiva, esito anche questa di ricerche in campo ermeneutico, chiarisce la ragione di tante riflessioni e considerazioni sul male, sul non essere, sulla derivazione tragica e sulla presenza o assenza di Dio che caratterizzano i personaggi dei racconti.

---

<sup>23</sup> SERGIO GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., p. VIII.

<sup>24</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, cit., p. 11.

<sup>25</sup> Ivi, p. 93.

<sup>26</sup> Ivi, p. 102.

*Storia del nulla* sviluppa un'interessante carrellata di autori – filosofi, ma anche letterati o poeti – con l'intento di svelare la dimensione tragica dell'essere al mondo. Il titolo già di per sé implica che il nulla, anziché subire l'ennesima negazione, ha una storia che è stata narrata da alcuni, che hanno accettato la sfida di sostenere la contraddizione, senza insistere per alcuna forzata soluzione: «Tradizione minoritaria, tradizione discontinua, ma tradizione che ha saputo pensare l'essere a partire dal suo volto in ombra, dal suo abissale fondamento».<sup>27</sup>

Givone si riconosce in questa minoranza poco coesa e in fondo di scarso successo rispetto alle ben più accreditate concezioni razionaliste e aggiunge, senza alcun dubbio, che «il fondamento dell'essere è il nulla, ma proprio perché fondato sul nulla, l'essere è convertito in libertà»; pertanto «il passo ulteriore e decisivo [...] porta a concepire l'essere e il non essere come originariamente inseparabili, e a trarne le conseguenze».<sup>28</sup>

Vedremo coinvolti dall'esito di queste riflessioni i personaggi dei romanzi, in bilico nella dimensione tragica dell'esistenza. Tutto ciò che faranno e diranno sarà definito da questo retroterra speculativo in cui il nulla non si allontana dall'essere. La presenza del nulla nei racconti di Givone è pervasiva, insistente e determinante. Si potrebbe dire che a tratti il nulla sia incombente e, forse proprio per questa ragione, renda urgente l'interpretazione, come espressione dell'essere. Quest'ultimo, non potendo più essere rappresentato come sostanza, risulta libertà allo stato puro. Si aggiunga che l'esito di queste osservazioni comporta una prospettiva originale sull'elemento divino. Se «la libertà è il senso dell'essere [...] la libertà in ultima istanza è Dio e Dio libertà – e non l'ente necessario. Che cos'è Dio, infatti, se non il senso dell'essere, la verità dell'essere?».<sup>29</sup>

Ci sono cose, *le cose ultime*, di cui la ragione non riesce ad impossessarsi e per le quali nemmeno un Dio inteso come ente necessario può dare consolazione. L'uomo è schiacciato sull'infinito dalla sua finitezza e il Dio della tradizione metafisica, immutabile nella sua definizione assoluta, è troppo distante dalla sofferenza e dalle tante incomprensibili lacerazioni del mondo tragico. Riprendendo le domande di Givone, saranno le tante voci nei romanzi a interrogarsi: se il nulla è il fondamento irriducibile dell'essere, possiamo davvero sostenerne il fardello dal nostro piccolo e miserabile angolo prospettico senza il conforto di uno sguardo superiore?

---

<sup>27</sup> SERGIO GIVONE, *Storia del nulla*, cit., p. XVII.

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

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

## 2.5. La filosofia incontra il romanzo

A Torino, nel 2005, viene pubblicato *Il bibliotecario di Leibniz*, con sottotitolo *Filosofia e romanzo: un libro che si colloca tra l'uscita di Favola delle cose ultime (1998), Nel nome di un Dio barbaro (2002) e Non c'è più tempo (2008)*. Givone non ha interrotto la sua ricerca filosofica, malgrado il nuovo interesse letterario, anzi sembra averla maggiormente orientata verso l'idea che solo il romanzo possa restituire uno spazio autenticamente originario alla speculazione teoretica. *Il bibliotecario di Leibniz* corrisponde a quella che potremmo definire una sintesi teorica sull'importanza che Givone attribuisce alla narrazione nel recuperare spazio speculativo alla filosofia. Nel testo, che ha una struttura saggistica, Givone, dopo avere fatto personalmente esperienza di narratore, stabilizza alcuni risultati, esponendo la necessità che la filosofia torni «a essere quello che è, ossia interpretazione di storie, di miti, ebbene sì, di romanzi».<sup>30</sup>

Strutturato in due parti, il saggio nella prima sostiene la decostruzione della filosofia della storia in cui «si annida un equivoco. Presupporre che la verità (e cioè il senso della storia) vada incontro a se stessa nel tempo»;<sup>31</sup> nella seconda conferma l'importanza di lasciare spazio alle tante esperienze umane come autentico esercizio filosofico che si declina in narrazione. Al di là della netta distinzione tra la filosofia della storia (con riferimento al contestato, perché improduttivo, sistema hegeliano), fondata su di una prospettiva razionalista che non tiene conto dell'esistenza in termini di contraddizioni, e la storia, come narrazione di esperienze umane, quello che può risultare interessante è ritrovare all'interno del testo la definitiva risposta alla domanda: perché raccontare?

Le voci umane chiedono ascolto. Alla filosofia che inseguendo l'ideale di un'astratta purezza formale ha mostrato tutto il suo odio per le voci umane, la filosofia può rispondere disponendosi ad ascoltare quelle voci. È nel linguaggio ordinario, nella scrittura, che la filosofia va incontro a se stessa. Non perciò, che la filosofia è tenuta a farsi a sua volta scrittura. Ma semmai, abbandonando il sogno improduttivo di farsi scienza, dovrà riconoscere che di essa si decide nel mondo della vita, nel linguaggio ordinario e dunque nella scrittura.<sup>32</sup>

La narrazione viene ancora una volta riconosciuta come essenziale alla più autentica espressione filosofica e la recente esperienza letteraria di Givone si conferma come naturale conclusione di una vita di ricerca speculativa, da sempre orientata verso questa direzione. I momenti di formazione e riflessione che abbiamo considerato attraverso le pubblicazioni e gli autori preferiti trovano quindi

---

<sup>30</sup> SERGIO GIVONE, *Il bibliotecario di Leibniz*, cit., p. X.

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

<sup>32</sup> Ivi, pp. 118-119.

composizione ultima nel gesto narrativo. Il romanzo, come trama che accoglie le tante voci per troppo tempo trascurate dalla filosofia impegnata nella formalizzazione teoretica, concretizza la prospettiva ermeneutica insistente sulle infinite possibilità dell'essere, riconosce l'istanza tragica intrinsecamente appartenente all'esistenza, apre un varco verso l'infinito attraverso l'esperienza del bello e in conclusione interroga a fondo la coscienza di ognuno nello sforzo di attribuzione di senso.

### 3. Favola delle cose ultime

*Favola delle cose ultime*, primo romanzo di Sergio Givone, racconta una realtà non così lontana nel tempo, popolata da uomini e donne dediti alla coltivazione del riso nelle pianure vercellesi. Luoghi affollati di tante figure: monsignori, vagabondi, agrimensori, orfani, mondine, ex calciatori e poveri contadini, ognuno con qualche strana storia da raccontare per sollevare, immancabile, una riflessione sul senso della vita. Un mondo ancora presente nella memoria dei pochi che lo possono ricordare e destinato infine alla dimenticanza: «Inabissato per sempre. Chissà dove. E chissà mai se conservato com'era, al di là del tempo. Le grandi cascine abbandonate. Perfette, in piena produzione, le risaie, ma governate dalla chimica e dalle macchine». <sup>33</sup>

L'unico modo per trattenerne la memoria è dare voce ai suoi abitanti nel momento stesso in cui si sono pronunciati e così animare le stanze e i cortili di quei casolari che oggi appaiono fabbricati diroccati e sommersi dalla vegetazione. Fagocitato dalla stessa natura che lo aveva nutrito, quel mondo era un microcosmo, un perfetto ecosistema in cui il vivere degli uomini, le necessità degli animali e il ritmo delle coltivazioni corrispondevano gli uni agli altri nel rincorrere un tempo ciclicamente sempre uguale, ma in realtà da reinterpretare ogni volta.

Oggi la coltivazione è del tutto meccanizzata, non necessita più dell'intensa presenza umana che caratterizzava ogni fase di lavorazione dei campi. Non senza qualche rimpianto, Givone sottolinea come «dopo la trasformazione dell'agricoltura in un'attività che non è ancora industria e non è più cura della terra» <sup>34</sup> si sia persa l'unicità di un mondo caratterizzato da figure capaci di rappresentazione immediata della vita. Uomini e donne continuamente impegnati nello sforzo di mantenersi il più possibile incorrotti, corrispondendo instancabili a un destino di fatica quotidiana. La loro vita non aveva evidenze assolute, semmai poche sporadiche opinioni e qualche apprendimento per abitudine, ma niente che li rassicurasse completamente sulla sensatezza dell'esistenza.

Il nulla, l'abisso in termini di sciagura, poteva manifestarsi in un evento improvviso che stravolgeva ogni aspettativa, forzando così una rinnovata interpretazione della realtà. Da tale sostrato culturale, emozionale e riflessivo emergono nel romanzo le principali istanze sulle «cose ultime» che interpellano chiunque sia disposto a mettere in discussione le proprie certezze esistenziali a partire dall'interpretazione data dai *ranatè*, i pescatori di rane.

---

<sup>33</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, cit., p. 24.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

### 3.1. Titolo e struttura

*Favola delle cose ultime* è un titolo che suscita curiosità per quello che potrebbe essere l'oggetto della narrazione. Che tipo di «favola» andremo a leggere e quali sono le «cose ultime» di cui si parla? Favola, dal latino *fabula*, a sua volta derivato dal verbo *fari*, parlare, è una parola che indica qualcosa che ha a che fare con il dire, quindi con l'ambito espressivo e narrativo. Con «favola» comunemente s'intende un genere letterario costituito da una breve narrazione, avente intento morale e per oggetto avventurose peripezie di personaggi umani, animali o esseri inanimati in un contesto fantasioso. Per estensione del termine, «favola» è anche qualcosa di meraviglioso «favoloso» appunto – in contrapposizione al vero.

Analizzati i termini, consideriamo ora in quale relazione logico grammaticale essi stiano. In *Favola delle cose ultime* la locuzione «cose ultime» è complemento di specificazione del termine favola. Risponde alla domanda: di chi? Di che cosa? Possiamo intendere il genitivo sia in senso soggettivo, per cui le «cose ultime» sarebbero protagoniste della storia, sia come genitivo oggettivo e quindi argomento del racconto, il contenuto della trama. Per quanto entrambe le interpretazioni siano grammaticalmente corrette la prima sembra essere più corrispondente all'intenzione del romanzo. Poniamo attenzione a come sarebbe diverso se il titolo fosse, favola sulle cose ultime. In questo caso risponderebbe alla domanda: su chi? Su che cosa? Le cose ultime sarebbero l'oggetto della narrazione. In altre parole, non si tratta di una storia sulle «cose ultime» perché l'argomento è un altro: sono le vicende umane che diventano trame e racconti – favola appunto – e trovano specificazione nelle istanze lasciate aperte dall'elemento trascendente.

Per un maggiore contributo sulle intenzioni espresse dal titolo facciamo riferimento a un passo in cui viene chiarito che le cose ultime sono: «Precisamente le cose che sembrano farsi sempre più estranee al discorso filosofico e trovare un estremo rifugio nello specchio di un passato prossimo già diventato favola».<sup>35</sup> Qualunque vicenda umana appartenente al vissuto può essere raccontata, espressa in una favola in cui trovano ospitalità quelle «cose ultime» per cui la speculazione filosofica non riesce più a essere adeguata. In conclusione, le «cose ultime» recuperano interesse, tornano ad essere una questione su cui interrogarsi, nel momento in cui esse sono determinanti di una narrazione che è «favola», esistenza che si fa storia nel momento che tenta un'interpretazione sensata dell'essere e non discorso filosofico. La differenza tra queste due modalità è che la favola meglio si presterebbe a corrispondere un vissuto di quanto non faccia un trattato filosofico più orientato alla teorizzazione.

Le «cose ultime» considerate all'interno di una prospettiva religiosa riguardano l'oltre vita, la fine dell'esistenza corporale dell'uomo, quindi in generale la dimensione trascendente dell'essere. In ambito teologico sia ebraico che cristiano, per tradizione biblica, tutto ciò che indaga il destino finale

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 3.

dell'umanità e del singolo uomo rientra nella dottrina escatologica come discorso sulla vita ultraterrena. Il greco *éskatos*, ultimo, è all'origine di *eschatà*, termine a cui in latino corrisponde *novissima* la cui traduzione è appunto «cose ultime». Nella tradizione catechistica con *novissimi*, le cose estreme, ultime appunto, si fa riferimento a quattro parole chiave sul destino finale dell'uomo: morte, giudizio, inferno e paradiso.<sup>36</sup> Questa interpretazione in chiave escatologica la troviamo in premessa al romanzo dove nel fare alcune considerazioni sul contenuto del romanzo, l'autore chiarisce cosa deve attendersi un ipotetico lettore:

egli sarà condotto attraverso stazioni e trame da cui si levano domande (stravaganti o inevitabili?

Impossibili o necessarie?) sulle cose ultime: e cioè sulla verità, sulla morte, sulla colpa, su Dio e il male, sull'eterno, sul senso e sul nonsenso, sul giudizio finale.<sup>37</sup>

Ma chi condurrà il lettore attraverso tali trame o stazioni? Chi solleverà le temibili questioni ultime capaci di disorientare e lasciare attoniti di fronte all'aporia? L'impegno per un percorso a tappe sarà sostenuto da Ranabota, unico protagonista tra i tanti personaggi, a porre le domande in oggetto. Egli è riferimento utile a non perdere la traccia in una narrazione sorprendente per gli improvvisi cambi di scena. A ogni sosta di questo insolito viaggio vengono proposti un ambiente, alcuni personaggi e una riflessione differenti. Un itinerario definito da continue provocazioni su importanti questioni che interrogano nell'intimo la coscienza di ognuno. Verità, morte, colpevolezza, Dio, eternità, sensatezza e giudizio universale, queste le sette argomentazioni sulle cose ultime. Ad ognuna corrisponde un capitolo del libro o se vogliamo, una sosta del tragitto, non però il titolo che risulta più corrispondente a un momento di riflessione personale di Ranabota. Ogni tappa è l'occasione per sollevare alcune domande che restano tali, a disposizione di chiunque voglia fermarsi e darne interpretazione. Il luogo della sosta è detto «trama» o «stazione». Il primo termine richiama un racconto, ma anche qualcosa di intricato mentre il secondo evoca l'idea di un percorso simile a una *via crucis*. Entrambe le suggestioni sono appropriate: le cose ultime hanno sia un fondo oscuro dovuto all'inevitabile sostrato abissale dell'essere, sia una connotazione tribolata, dolorosa e penosa. Sette questioni sulle cose ultime in sette capitoli che sono altrettanti episodi. Questi ultimi «si riferiscono a fatti realmente accaduti e a pensieri realmente pensati. E dunque a personaggi reali».<sup>38</sup> Protagonista resta solo Ranabota perché è l'unico che corrisponde veramente allo scopo di stimolare l'indagine filosofica – obiettivo del romanzo. Gli altri, i personaggi, portano le loro esperienze di vita che costituiscono la

---

<sup>36</sup> Cfr. <https://www.sapere.it/enciclopedia/escatolog%C3%ACa.html> (data di ultima consultazione 01/02/2024).

<sup>37</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, cit., p. 3.

<sup>38</sup> Ivi, p. 4.

trama del racconto, ma non sono attivamente impegnati a porsi ulteriori domande. Potremmo sostenere che i personaggi definiscono quel vissuto alla base della narrazione su cui il protagonista, osservatore solitario, si tormenta nell'intimo. Affermare l'intenzione di onorare la memoria dei personaggi in ragione di fatti realmente accaduti significa concretizzare il racconto in modo che sia precisamente chiaro che ogni questione sulle cose ultime può sollevarsi solo dalla vita vera di uomini e donne impegnati nello sforzo esistenziale.

In sovracopertina troviamo un particolare di *Le verrou*, un dipinto di Jean-Honoré Fragonard.<sup>39</sup> L'opera nella sua interezza rappresenta una scena di corteggiamento in cui si vedono una giovane e il suo amante avvinti nell'istante che precede l'abbandono voluttuoso. La donna appare in atto di opporre un'inutile resistenza, mentre il ragazzo è proteso all'indietro intento a fermare a chiave una porta. Il soggetto del dipinto nel suo insieme non ha corrispondenza con il contenuto del romanzo, almeno per quanto riguarda l'aspetto sensuale, ma il particolare, se decontestualizzato, può trovare una sua interpretazione. Nel ritaglio risalta un braccio seminudo che attraversa in obliquo tutta l'immagine e una mano che all'estremità superiore sfiora il chiavistello di una porta. Le dita sono evidentemente tese verso l'alto in atto di spingere il paletto per assicurarne il blocco. Focalizzando l'attenzione sul gesto di chiusura viene trasmessa la volontà di creare un luogo intimo, quasi segreto, un al di qua escluso al mondo e agli altri. Il particolare del dipinto suggerisce l'idea di qualcosa che da quell'interno prende forma in modo molto personale e riservato. Possiamo allora immaginare che le «cose ultime» di cui si tratta riguardino una dimensione interiore, uno spazio riservato in cui ognuno si interroga ed è interrogato a partire da una ininterrotta esigenza di senso.

Facendo ancora riferimento alla premessa troviamo utili indicazioni sul genere letterario a cui l'autore ha voluto ispirarsi mettendo in scena una rappresentazione popolare, sul genere di un teatrino delle marionette allestito a una festa paesana, con tanto di «pannelli dipinti» e cantastorie come voce narrante: «Genere letterario minore, un po' filosofia popolare e un po' teatro delle marionette, *moritat* è la narrazione di eventi patetici e luttuosi attraverso quadri che illustrano lo svolgimento della vicenda nei suoi passaggi cruciali».<sup>40</sup>

*Moritat* è un termine tedesco che non ha corrispettivo proprio in italiano. Esso fa riferimento a una forma teatrale in musica e canto la cui trama racconta un fatto di sangue, un assassinio. *Moritat* ha come sinonimo il tedesco *bänkellied*, canto di cantastorie per richiamo alla tradizione popolare.<sup>41</sup> Per meglio comprendere di quale genere espressivo si tratti possiamo fare riferimento a *Die Moritat von*

---

<sup>39</sup> Sulla vita e le opere di Jean-Honoré Fragonard cfr. [https://www.storicang.it/a/jean-honore-fragonard-e-sensualita-rococo-francese\\_15136](https://www.storicang.it/a/jean-honore-fragonard-e-sensualita-rococo-francese_15136) (data di ultima consultazione 11/02/2024).

<sup>40</sup> Ivi, p. 3.

<sup>41</sup> Cfr. <https://it.langenscheidt.com/tedesco-italiano/moritat> (data di ultima consultazione 02/02/2024).

*Mackie Messer* – a volte anche solo *Moritat* (*La ballata di Mackie Messer*) – canzone del 1928 di Kurt Weill, inserita in *Die Dreigroschenoper* (*L'opera dei tre soldi*), commedia satirica di Bertold Brecht. Il testo, tra il serio e il faceto, con sottofondo di musica monotona e ripetitiva racconta una lugubre storia criminale dall'esito moralistico.<sup>42</sup> Il riferimento al *Moritat* nello sviluppo della trama del romanzo non è da intendersi rispetto al contenuto (non troveremo infatti cronache di delitti), ma nella struttura per quella che è l'accezione più originaria di rappresentazione popolare.

I capitoli del romanzo manifestano improvvisi cambi di scena in cui entrano in gioco differenti personaggi che animano tragicomiche scenette al cui al centro si trova sempre e comunque il protagonista impegnato in un sofferto percorso di crescita personale. Non mancano le interruzioni del narratore esterno che, celato dietro la figura di imbanditore, interviene, come voce onnisciente fuoricampo, per enfatizzare o sospingere la trama là dove si rende necessario aggiungere colore e ritmo: «Il cantastorie indica con una bacchetta i pannelli dipinti alle sue spalle ed è come se entrasse e uscisse dalla scena, prestasse i suoi pensieri ai personaggi, ma contemporaneamente li mettesse l'un contro l'altro, trattenendosi dal pronunciare la parola fine».<sup>43</sup>

In questo modo Givone interpreta il *Moritat* assumendo un significato più originario del termine, poiché il romanzo nelle sue intenzioni dovrebbe richiamare la forma di uno spettacolo itinerante allestito a una fiera paesana con tanto di burattinaio che anima le scenette attraverso i suoi personaggi. Quella di Givone è una presenza molto discreta, lascia che siano i personaggi a condurre la scena con minima focalizzazione da parte sua. Questo particolare cantastorie – l'autore del romanzo – prepara la scena, avvia la rappresentazione, suggerisce le battute; dunque, lascia che il testo abbia poi andamento prevalentemente dialogico. La sensazione dovrà risultare di assenza di copione perché è bene «lasciare che sia la realtà a svelare il suo segreto, ammesso ne abbia uno».<sup>44</sup> Tutti liberi di dire, cantare, ballare, sognare, piangere o disperare. Sul palco del teatro delle marionette ognuno esprime se stesso lasciando che la vita fluisca in caleidoscopiche manifestazioni. Non è certo il cantastorie a porre un limite o una parola conclusiva, la facoltà di interpretare appartiene a chi è in scena e non al presentatore. Egli introduce, prepara alla visione ma, «comunque non giudica, non condanna. Piuttosto racconta».<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> La canzone *Die Moritat von Mackie Messer* è un brano che è entrato nella storia della musica, uno standard jazz interpretato da molti *vocalists* in tutto il mondo. Per una bella interpretazione in italiano facciamo riferimento all'esecuzione di Milva. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=oeriN6lgVo0> (data di ultima consultazione 02/02/2024).

<sup>43</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, cit., p. 3.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

### 3.2. Tempo e spazio

Per quanto riguarda la scansione del tempo all'interno del romanzo dobbiamo distinguere tra la durata complessiva dei fatti narrati e quella particolare di ogni capitolo. Nel primo caso l'unico riferimento è dato dalla vicenda umana del protagonista. Sono le differenti tappe della vita di Ranabota, dall'adolescenza all'età adulta, a scandire la narrazione. Abbiamo un accenno alla sua data di nascita, «Tutti sanno infatti che Ranabota è figlio di una mondina. Nato nell'ultimo inverno della guerra in un paesino ai piedi dell'Appennino emiliano»<sup>46</sup> e poiché, da altri riferimenti storici, sappiamo che il conflitto di cui si parla è la Seconda guerra mondiale, siamo alla fine del 1944. Sappiamo che ha solo dodici anni quando lo conosciamo alla Nave all'inizio del romanzo, già impegnato in importanti questioni esistenziali: «Ranabota non può né sapere né immaginare [...] solo molto più in là con gli anni (ora ne ha dodici) avrebbe saputo».<sup>47</sup> Nel quarto capitolo Ranabota si presenta a casa di Francesco Dellarole e alla domanda: «ma tu quanti anni hai? Risponde: quasi tredici».<sup>48</sup> Da questo momento in poi non abbiamo più informazioni anagrafiche dettagliate. Possiamo però ipotizzare che in conclusione del romanzo Ranabota potrebbe avere all'incirca una sessantina d'anni. Quest'informazione la ricostruiamo sapendo che è adolescente in un tempo in cui nelle campagne vercellesi c'erano ancora le mondine ed è adulto a Sarajevo durante la guerra dei Balcani. Un periodo temporale che andrebbe dagli anni Cinquanta agli anni Novanta del secolo scorso.

All'interno dei capitoli la durata temporale risulta più o meno dilatata a seconda dei casi. I primi tre capitoli, tutti ambientati in risaia, raccontano un periodo di circa un anno. L'incontro tra Parivècc e Munsgnûr che apre il romanzo avviene in autunno poiché si tratta di «un rito che si ripete tutti gli anni a fine ottobre».<sup>49</sup> Parivècc morirà poi alla fine dell'estate. Recuperiamo l'informazione dal fatto che le mondine, malgrado la veglia funebre, non rinunciano alla festa di fine stagione organizzata da tempo. «Lì sono andate le mondine. Sedotte da un incantesimo [...] devono andare dove ci sono canti e balli e lumi variopinti».<sup>50</sup> L'osservazione che viene fatta loro nel momento in cui trascurano di rispettare il lutto, ci permette di datare la morte del vecchio padrone verso la fine dell'estate poiché le mondine non se ne andavano mai dalla risaia prima di quel periodo.

Altro discorso per il capitolo quarto, che sviluppa una trama di appena poche ore. Ranabota arriva a casa di Francesco Dellarole nel pomeriggio, si ferma per cena e l'indomani è già in partenza. «Vieni, ti mostrerò la casa, intanto che si fa ora di cena»<sup>51</sup> è l'invito che gli viene rivolto poco dopo il suo

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 26.

<sup>47</sup> Ivi, p. 14.

<sup>48</sup> Ivi, p. 93.

<sup>49</sup> Ivi, p. 6.

<sup>50</sup> Ivi, p. 73.

<sup>51</sup> Ivi, p. 103.

arrivo per ingannare il tempo dell'attesa prima del pasto serale. Già il mattino seguente però Ranabota è pronto per lasciare il suo ospite e tornare indietro. «L'indomani [...] lo trova in piedi, vicino alla finestra, vestito di tutto punto e con il suo fagottino accanto».<sup>52</sup> In questo capitolo assistiamo anche a due momenti di analepsi. Nel primo è il narratore esterno che nel presentare il personaggio Dellarole racconta di quando, ufficiale dell'esercito, si distinse in diversi combattimenti. Nel secondo invece è lo stesso Dellarole, voce omodiegetica, che rievoca a Ranabota fatti avvenuti al tempo della gioventù di Parivècc, dando così al ragazzo preziose informazioni su suo padre.

Nel capitolo successivo, il quinto, Ranabota è seminarista e ospite abituale presso i Perotti, Leone ex calciatore e le sue tre sorelle, dai quali riceve ogni settimana un invito per il pranzo domenicale. «E dire che sono quattro anni che frequenta quella casa, la domenica»<sup>53</sup> viene fatto notare in contrasto con un atteggiamento ancora trattenuto e poco confidenziale come se fosse sempre al loro primo incontro. Ben quattro anni dura quindi l'episodio, sebbene la percezione che se ne ricavi sia quella di appena qualche domenica.

Al penultimo capitolo arriviamo senza sapere quanto tempo sia passato dalla chiusura del precedente, ma abbiamo per ragioni storiche un'indicazione certa. C'è una lettera «datata 3 dicembre 1994»<sup>54</sup> con la quale due conoscenti di Ranabota ricevono un invito a Sarajevo per «il prossimo 28 gennaio»,<sup>55</sup> data in cui si celebra l'anniversario di un evento bellico. Raggiunta la capitale bosniaca, è il 29 gennaio 1995 quando i due incontrano per caso Ranabota il quale confida che tornerà in Italia il giorno successivo, dovendosi sottoporre ad alcuni accertamenti clinici. Il romanzo termina con l'episodio nello studio di un medico che possiamo immaginare avvenga appena qualche settimana dopo i fatti in Bosnia, quindi presumibilmente nelle prime settimane del 1995.

Per quanto riguarda l'elemento spaziale del romanzo ad esso corrispondono differenti luoghi, ognuno significativo di qualche esperienza di crescita personale del protagonista. I primi tre capitoli sono ambientati alla Nave, nella cascina in cui Ranabota vive l'infanzia e l'adolescenza sotto lo sguardo tutelare di Parivècc. Il vasto fabbricato rurale con i misteriosi pertugi interdetti ai bambini, la grande sala piena di intoccabili cimeli di famiglia, i cameroni occupati dalle mondine, il cortile animato dal vociare dei contadini, i pollai e le stalle, le risaie estese a perdita d'occhio, i tanti canali che portano acqua e il piccolo cimitero adiacente alla proprietà sono tutti luoghi di sorprendenti scoperte oltre che di affascinanti incontri. Ranabota è curioso di tutto e, spesso nascosto agli altri, osserva la vita di quel pullulante microcosmo, facendo tesoro di ogni esperienza.

---

<sup>52</sup> *Ibidem.*

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

Ranabota aveva un po' dappertutto i suoi rifugi segreti. Come quello [...] nel mezzanino sopra il grande pergolato d'uva fragola, da dove, si può occhieggiare non solo lì di sotto ma anche verso la campagna; basta sporgersi da una finestrina seminascosta dal fogliame che già va ingiallendosi.<sup>56</sup>

Al ragazzo piace restare in solitudine, ben rintanato a spiare il mondo da lontano, in posizione privilegiata. La Nave, il grande fabbricato, accoglie Ranabota e gli offre molti suggestivi anfratti dove potersi rannicchiare per trovare protezione e così estraniarsi da una quotidianità non sempre caratterizzata da incontri piacevoli e relazioni affettuose. A caratterizzare inconfondibilmente lo spazio si aggiunge l'atmosfera del tipico paesaggio pianeggiante la cui vastità offre impagabili occasioni di malinconiche riflessioni:

Ranabota alza lo sguardo all'orizzonte ormai notturno. Nelle risaie già si scorgono i primi fuochi. Li hanno accesi per bruciare la paglia del riso, dopo averla raccolta in lunghi cumuli paralleli ai solchi. Bruceranno, e correranno, correranno tutta la notte, come sopra micce che si perdono nell'infinito.<sup>57</sup>

Anche il pensiero del ragazzo di perde incantato di fronte alle fiamme che in lontananza s'inseguono sulla linea dell'orizzonte, alimentandosi d'improvviso vigore e altrettanto subitamente spegnendosi. L'animo sensibile di Ranabota al calare della sera avverte lo smarrimento per la dimensione illimitata da cui è sovrastato e circondato. Il tramonto è un momento magico di cui egli subisce l'incanto per il brivido che avverte protendendosi verso l'immensità dei campi, oltre il limite estremo dello spazio visibile. Cosa c'è al di là dell'orizzonte, al di là del tempo, della vita e dell'essere delle cose che alla luce del giorno sono certamente quello che devono essere mentre nella penombra cominciano a perdere di definizione?

L'ambientazione dei capitoli quarto e quinto possiamo invece definirla esclusivamente domestica. In entrambi i casi Ranabota si trova all'interno di due abitazioni. Dapprima è in casa di Francesco Dellarole, un luogo descritto come un'austera dimora ubicata a Feltre. Il palazzotto mostra evidenti segni di un passato splendore che ha lasciato il posto alla trascuratezza. A Ranabota il luogo incute timore e risulta sgradevole fin dal primo ingresso. Nel momento in cui è accompagnato verso lo studio dove l'attende Dellarole, il ragazzo pensa: «Che freddo, su per il grande scalone di marmo – nonostante fuori il sole picchi. E che strano odore, però non cattivo, come di muschio e mele».<sup>58</sup> È

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 6.

<sup>57</sup> Ivi, p. 23.

<sup>58</sup> Ivi, p. 91.

comunque una casa dove non prova neanche ad ambientarsi poiché vi soggiorna solo poche ore, il tempo di una notte e ripartire.

Altro discorso è per la casa dei Perotti descritta nel capitolo quinto. Ranabota si trova ospite, per diversi anni, presso il signor Leone e le sue sorelle, tre zitelle dedite alla casa oltre che alle pratiche religiose. Ogni domenica immancabile arriva l'invito a pranzo, attorno al grande tavolo, non prima di aver assistito alla messa «nel salottino su cui da un cassettone con zampe d'ippogrifo incombe il televisore – che fu il primo ad apparire a Moncrivello e dintorni».<sup>59</sup> A completare il quadro di un'atmosfera familiare in cui l'abitudine dei gesti sembra avere cristallizzato il tempo non mancano il tradizionale piatto di agnolotti della festa, un buon bicchiere di vino e l'ottimo *bunèt*, specialità delle signorine Perotti. In questo caso lo spazio è amorevole, da esso Ranabota trae occasione di rigenerarsi per come si sente accudito e bene accolto.

L'ultimo luogo in cui troviamo Ranabota è sorprendentemente la città di Sarajevo, nell'inverno del 1994 quando la Bosnia era ancora un paese devastato dalla guerra.

La città? Non proprio. Diciamo quel che resta di essa o piuttosto quel che è emerso dalla sua devastazione: cimiteri, orti di fortuna ricavati dai giardini, dalle aiuole e perfino dalle piazzole spartitraffico, vita che brulica nelle cantine, curiosi segnali di luce da finestre di palazzi in cui si aprono enormi fori neri, come se qualcuno si ostinasse ad abitare il proprio appartamento miracolosamente risparmiato dagli obici e dalle granate.<sup>60</sup>

Un ambiente di profonda desolazione e distruzione in cui Ranabota si trova ancora una volta alla ricerca di se stesso. La caratteristica del luogo che trova corrispondenza alla condizione emotiva del protagonista è quella di una dimensione estrema, un posto infernale, dove le persone vivono nel sottosuolo per proteggersi dei cecchini. Ranabota è circondato da macerie, palazzi diroccati, strade sventrate, miseria, sofferenza e morte. Egli s'immedesima nell'abisso e non può che constatare che al di là di tutte le edificanti narrazioni filosofiche e scientifiche agli uomini «non resta che prendere atto di ciò che era in principio e ancora e sempre è: il nonsenso».<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 123.

<sup>60</sup> Ivi, p. 134.

<sup>61</sup> Ivi, p. 155.

### 3.3. Trama

Come ogni favola anche quella delle «cose ultime» ha il suo ambiente fantastico che «è il mondo dei *ranatè*, che, come le rane, sono degli anfibi, un po' gente di terra e un po' gente di acqua, qui la terra scappa da tutte le parti, come se fosse acqua, e l'acqua bisogna coltivarla, come se fosse terra».<sup>62</sup> Figure insolite, un po' uomini e un po' ranocchi, come il nostro Ranabota «che vuol dire girino. Un po' più che girino, per la verità, ma un po' meno che rana»,<sup>63</sup> gente strana che per la doppia appartenenza al mondo terrestre e a quello acquatico, è capace di cose prodigiose, come snaturare gli elementi. L'ambiente della risaia ha sicuramente il suo fascino, ma sono soprattutto i *ranatè* a rappresentare una fonte inesauribile di sorprendenti esperienze: Munsgnûr, vicario di Gattinara, per tutti Monsignore appunto, in onore al suo ruolo di alto prelato, Pinòt, diminutivo di Giuseppe, messo comunale e becchino, Tecla la serva più anziana della casa, il Gentile, gran *follastro*, Berta serva ostile e rancorosa, poi ancora Parivècc, il padre vecchio come dire un'istituzione, il padrone della risaia, ma per Ranabota qualcuno che inaspettatamente gli dimostra una profonda vicinanza. I personaggi hanno tutti nomi parlanti che non solo li rappresentano caratterialmente, ma che in un certo senso li stigmatizzano inequivocabilmente. Per alcuni di essi daremo una possibile interpretazione nel momento in cui entreranno in scena.

La cascina è anche affollatissima di gruppi umani in transito stagionale, tra i quali le mondine che riempiono di canti i cortili e le risaie o gli *sciavandé*, gli sciavandari, umili braccianti che lavorano la terra con un contratto annuale di mezzadria. Il termine piemontese è un derivato di *ciavandè* – colui che tiene le chiavi – e indica gruppi di contadini che ogni autunno riconsegnavano gli alloggi al padrone della risaia perché traslocavano, nel giorno di San Martino, in cerca di altre sistemazioni, diverse da quelle precedenti, ma, in fondo, sempre uguali perché ovunque alle stesse condizioni. *Mondine e sciavandé* nel loro ciclico girovagare sono protagonisti di continue contaminazioni che contribuiscono a formare quell'essenziale sostrato culturale e folklorico su cui si fonda un continuo sforzo di comprensione.

Esemplare di una delle tante rappresentazioni è, in esordio di romanzo, la visita di Munsgnûr a Parivècc che s'incontrano per adempiere a un sentito cerimoniale d'amicizia. Siamo a fine autunno, le giornate faticano a lasciare il posto al lungo inverno e gli uomini sono intenti a completare i lavori di messa a riposo della terra. Nel cortile della Nave – così chiamata la grande cascina al cui interno si svolge la scena perché sembra il relitto di un bastimento incagliatosi nella pianura vercellese – irrompe, non inaspettata, una vettura da cui scendono due religiosi: Munsgnûr e il suo segretario, un certo don Achille, attesi da Parivècc, per un incontro che «è un rito che si ripete tutti gli anni, a fine

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 27.

<sup>63</sup> Ivi, p. 5.

ottobre dopo il taglio del riso e dopo la vendemmia».<sup>64</sup> L'episodio è caratterizzato da gesti contenuti, da relazioni equilibrate e disponibilità all'accoglienza, a partire dall'abituale scambio di regali fino al momento dell'assaggio del vino novello in cui la ricerca del punto esatto di colore e sapore impegna i due vecchi che discutono sul grado di perfezione contenuto nelle cose e sulla possibilità o meno di arrivare a percepirlo.

Il momento è solenne: ognuno consegna all'altro in segno di rinnovata amicizia il prodotto della propria terra alla fine del ciclo di lavorazione. «Munsgnûr porta all'amico quattro casse da dodici bottiglie, Gattinara della vigna sotto la torre [...] Parivècc ricambia con venticinque sacchetti da cinque chili, Arborio finissimo».<sup>65</sup> Le quantità di vino e di riso vengono definite e attribuite in giusta proporzione, alla ricerca di un equilibrio tra le parti. Non troppo per non sembrare di voler ostentare e non poco per non risultare in difetto. L'omaggio è tale da sottolineare l'idea dello scambio come restituzione, in modo da non lasciare residui debitori che possano mettere l'altro in difficoltà. Una forma di dovere di riconoscenza, radicato nelle comunità contadine, che implica l'attenzione a non mancare di rispetto.

«Questo tutti gli anni, alla stessa data. È il patto fondatore, è il mito che sta alla base della loro amicizia. Da cui segue, inevitabilmente, il rito».<sup>66</sup> Un gesto riproposto in segno di buon augurio per gli incerti mesi di nebbie e di gelate che attendono i due, oltre che di ringraziamento per la produttiva stagione passata. Viene così confermata l'appartenenza a quella terra da cui si riceve il sostegno primario e attribuita importanza alla ciclicità del tempo. Il mito che corrisponde alla narrazione fondativa, cioè al patto iniziale dell'amicizia tra i due vecchi, si rinnova attraverso la ritualità del loro incontro. Partecipare in questo modo alla regolare alternanza delle stagioni, ritrovando gesti e riconfermando alleanze, allontana l'angosciante sensazione che, prima o dopo, un evento improvviso interrompa la regolare continuità delle cose.

Sono molte le occasioni di stupore e di meraviglia che la terra dei *ranatè* offre a un ragazzo curioso di tutto e di tutti. Lasciato a se stesso, libero di muoversi inosservato, Ranabota vive continue esperienze che segnano la sua crescita. Alcune sono più appaganti, altre decisamente terrificanti, tutte comunque estremamente significative nel formare la sua personalità. Molti sono i pomeriggi passati in compagnia di Pinòt, il becchino del locale cimitero, che lo intrattiene con disarmanti discorsi sul senso della vita e della morte. La scena che li ritrae impegnati a dissotterrare uno scheletro rappresenta uno spassoso momento teatrale, malgrado la lugubre ambientazione. L'atmosfera è cupa, «c'è nebbia come solo in un cimitero tra le risaie»<sup>67</sup> e ciò che stanno facendo risulta alquanto brutale nella descrizione:

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 6.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 12-13.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Ivi, p. 31.

Pinòt è riuscito a staccare dal bacino il femore e la tibia, che però sono ancorati alla rotula da non poterli dividere [...] e, allora, afferra con le due mani quella pertica nodosa, l'innalza fin che può e l'abbatte contro una lapide. Ranabota, che osserva a qualche metro di distanza, raccoglie i frammenti.<sup>68</sup>

Come spesso accade durante quei pomeriggi passati al cimitero, c'è un nuovo cadavere da sottoporre a smembramento per farlo entrare in un loculo più ridotto e così fare spazio ad altri. L'immagine ha qualcosa di estremamente macabro, incute orrore per il realismo della descrizione anatomica, ma, al tempo stesso, dissimula un certo sguardo divertito: un cimitero, un nebbioso pomeriggio d'autunno, uno scheletro umano che non si lascia ridurre a dimensioni ragionevoli, un becchino che lancia femori contro le lapidi e un ragazzino che cerca in qualche modo di recuperare i frammenti delle ossa. Il cadavere ha anche un nome: Giuanòt, anzi «il povero Giuanòt [...] che da vivo era lungo e secco da non credere e che da morto lo è ancora di più».<sup>69</sup> La scena assume carattere quasi comico – il Giuanòt, secondo il nostro solerte becchino, è rimasto uguale nell'aspetto a quando era vivo. Lungo era e lungo lo è ancora di più. Povero davvero, a questo punto, se in vita era simile a un cadavere e in morte gli tocca lo stesso destino. Ma la scena non finisce qui, anzi assume maggiore drammaticità. Tra una chiacchiera e l'altra sull'esistenza del male e di Dio, Pinot è instancabile nel portare avanti la sua azione dissacrante:

Giù colpi, *tòc, tàc, totòc*, colpi sulle pietre tombali, mica sempre sulla stessa, colpi da risvegliare quelli sottoterra, sarà il freddo, sarà l'ispirazione, l'Alegàr, per quel tanto che si può intravedere, ormai balla come un invasato.<sup>70</sup>

L'effetto sonoro provocato dalle voci onomatopeliche e dall'uso dell'allitterazione aumenta il coinvolgimento arricchendo la scena e vivacizzandola. Il povero Giuanòt si fa sentire sulle lapidi dei suoi compaesani, i quali continuerebbero volentieri il loro sonno eterno non fosse per l'Alegàr – altro nome di Pinòt – che sembra volerli richiamare all'appello, bussando insistentemente. Alégar è un termine dialettale che significa allegro, un soprannome che è ironicamente un augurio per come il povero Pinòt passa le sue giornate in compagnia dei cadaveri, un modo per ricordargli di mantenere alto il morale. Il becchino è scatenato e si muove così scomposto che «sarà il freddo, sarà l'ispirazione [...] per quel tanto che si può intravedere, ormai balla come un invasato»<sup>71</sup> e non ci si stupirebbe se, a questo punto, qualche cadavere uscisse da sottoterra per unirsi divertito al terribile cerimoniale.

---

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

Possiamo intravedere un richiamo iconografico alla danza macabra per la partecipazione di vivi e morti tutti insieme impegnati a omaggiare in modo derisorio l'oltretomba. Anche questo un rituale che sembra farsi carico dell'inevitabile deriva esistenziale verso il nulla senza alcuna illusoria mistificazione della morte.

Quando non è impegnato con Pinòt il nostro Ranabota non smette di girovagare inquieto per le stanze della cascina e per i canali che portano acqua alle risaie, sempre in cerca di nuovi incontri e avventure. I *ranatè* sono alquanto insoliti e non finiscono di sorprendere con le loro stravaganti abitudini che possono risultare anche impressionanti. Un giorno Ranabota è inaspettatamente costretto a seguire la Tecla, serva più anziana della casa, nel pollaio. La scena questa volta è animata da un'improbabile combriccola di galli inebriati da una soluzione alcolica utilizzata per renderli inoffensivi nel subire una cruenta castrazione. Protagonista assoluta è la vecchia che con fare sicuro procede all'operazione. Spettatore, oltre che aiutante suo malgrado, è Ranabota, inorridito e impietosito per la sorte delle povere bestie.

Il racconto si apre in sordina: «in un angolo un fruscio di doppi o tripli grembiuloni lascia avvertire la presenza della Tecla, la serva più anziana. Uno sguardo di terrore, e Ranabota capisce che non ha scampo». <sup>72</sup> Siamo nella penombra della cucina della Nave, la Tecla non appare fisicamente, ma è una presenza per la quale non possiamo non avvertire un brivido, condizionati dallo sguardo del ragazzo. Il terrore nei suoi occhi, associato al rumore soffuso della stoffa, ci mette in allarme: qualcosa di grave sta per accadere. Qualcosa che evidentemente Ranabota sospetta, ma che a noi è ancora celato. Il senso del mistero è rafforzato dall'immagine dei grembiuli a strati, tanto che è inevitabile chiedersi cosa si nasconde sotto:

Nelle mani della vecchia c'è tutto l'occorrente – Ranabota sa per che cosa. Un cestinetto pieno di mollica di pane e una bottiglia di liquore profumato all'anice. Quel che non si vede, ma s'intuisce è in una delle molte tasche nascoste sotto gli innumerevoli strati di stoffa. <sup>73</sup>

Sempre più la Tecla appare una fattucchiera dotata di tutto l'armamentario utile per i suoi rituali magici: mollica di pane e liquore all'anice sono gli ingredienti di un'eventuale pozione. L'atingolo che verrà preparato più tardi è qualcosa di cui faranno le spese i poveri galli. Resta sconosciuto un oggetto segreto, ben conservato nelle sue tasche. Ranabota ne intuisce la presenza, ma lo ritroverà con orrore solo nel pollaio, al culmine di un cerimoniale che per lui sarà un'esperienza traumatizzante.

La scena inizia ad assumere carattere grottesco quando la Tecla e Ranabota «attraversano la corte [...] con passo militare, come può esserlo il passo di una vecchia e di un ragazzino – lei però con

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 36.

<sup>73</sup> Ivi, p. 37.

l'aria di compiere una missione, lui di essere condotto al supplizio. Entrano nella *pulera*, il pollaio». <sup>74</sup> Chi li ha visti attraversare il cortile non ha potuto trattenere un sorriso. Una vecchia che appare sommersa da un ammasso di stoffa ambulante trascina al suo seguito un ragazzino minuto e rassegnato nel raggiungere il pollaio simulando una marcia solenne. La donna prende molto sul serio il suo compito e possiamo immaginarla mentre affretta il più possibile il passo per darsi un contegno di autorevolezza, malgrado l'età avanzata e il fisico non propriamente agile. Sommeso e disperato è invece Ranabota per il quale «la condanna è inappellabile. Ad avere dei dubbi basterebbe guardare il ghigno di soddisfazione della Tecla» <sup>75</sup> che, a questo punto, assomiglia sempre di più a una megera. L'aggiunta di un sorriso beffardo alla sua descrizione non lascia più alcun dubbio. Questa volta a Ranabota è andata decisamente male, il suo pomeriggio non si preannuncia piacevole: entra nel pollaio come se salisse al patibolo, sospinto dalla vecchia arpia che nelle tasche nasconde un oggetto da cui non ci si può aspettare nulla di buono.

Il ragazzo è arrivato a destinazione, entra nell'antro della strega, «un antro semibuio dove, chiusa la porta, non filtra che una debole luce da un pertugio. Ma basta abituarsi all'oscurità per vedere tutto quel che c'è da vedere: una panca e sei galli bianchi». <sup>76</sup> Questo l'essenziale arredamento del luogo dove verrà consumato il misfatto: un sedile in legno che servirà da altare pagano o forse da tavolo operatorio. I poveri e ignari galli, tutti bianchi, contrastano con il buio dell'ambiente e simbolicamente sono rappresentati in numero pari. Dettagli che suggeriscono l'equilibrato bilanciamento e la neutralità di quel luogo prima del devastante intervento della vecchia. Le bestie vengono prontamente ubriacate con la mollica di pane imbevuta nel liquore all'anice, finiscono stramazzone dopo essersi non poco dimenate, come in preda a una danza tragica, e solo «a quel punto la Tecla da una delle sue tasche misteriose estrae ago e filo e una specie di rasoio. Lo impugna. Ranabota rabbrivisce». <sup>77</sup> Finalmente scopriamo cosa tiene ben nascosto nelle tasche, sotto strati di stoffa fruscianti. L'oggetto misterioso che ha tenuto in apprensione fin dall'inizio è un rasoio, arma con cui si consuma l'atroce delitto di cui il ragazzo finisce per essere complice. L'effetto psicologico è devastante. Ranabota vive su di sé l'esperienza di castrazione da parte di quella vecchia che a questo punto gli fa orrore. Completa l'immagine di strega il fatto che tutto ciò che, con mano ferma, recide ai galli Tecla lo ripone in un cartoccio per poi mangiarselo. «Con un colpo netto taglia la cresta e bargigli, che golosa, unisce al resto (si cucinerà il tutto al burro stasera, per lei sola, è un suo diritto)» <sup>78</sup>. Non sarà Ranabota a toglierle quel privilegio o a invidiarla per quel pasto di frattaglie sanguinanti che sembra anch'esso una sorta di miscuglio magico.

---

<sup>74</sup> *Ibidem.*

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> *Ibidem.*

<sup>77</sup> Ivi, p. 38.

<sup>78</sup> *Ibidem.*

Molte cose Ranabota ha fatto e visto in cascina, ma la violenza commessa verso quelle bestie è qualcosa che non riuscirà a superare facilmente. Alcune moriranno dopo il trattamento, sarà compito suo portare le carcasse al letamaio e nel farlo «gli recita un *requie m'eterna*».<sup>79</sup> Il ragazzo mostra bontà d'animo, prova pietà, senso di vicinanza e partecipazione alla sofferenza di tutti i viventi, animali compresi. La preghiera è un viatico per i galli, ma anche per lui stesso che ha bisogno di comprendere quanto è successo, liberandosi del senso di colpa per avervi partecipato.

Ci sono anche tanti momenti di gioia e allegria in cascina a cui, seppur trasversalmente, partecipa anche Ranabota. Uno tra i suoi preferiti è quando «lo ridesta il rumore dei carri che entrano nella corte tornando dai campi. E, con i carri, le mondine».<sup>80</sup> La sua camera si trova sul retro della casa e non si affaccia là dove ci sono i porticati sotto cui si radunano le ragazze dopo il lavoro, ma anche solo il tramestio prodotto dalla loro presenza suscita in lui un'emozione di profonda tenerezza. Le mondine rappresentano un desiderio erotico struggente. Fin da bambino è stato ammesso nelle loro stanze dove ha rubato abbracci e tenerezze che non aveva potuto avere da sua madre, ma ora, adolescente, non riesce a non raffigurarsi la loro fisicità in un crescendo di voluttà:

Sa che, lasciata la risaia quando il sole incomincia a nascondersi dietro i pioppi, le mondine sciamano verso le rogge e ruscelli, dove cercano un'ansa, piccole cascate, angoli ben riparati [...] e lì si spogliano, si lavano, alcune fanno giochi infantili tutte si nascondono e insieme si mostrano, perché, ovunque vadano, occhi incantati tra il verde le spiano.<sup>81</sup>

È Ranabota a spiarle per scoprire la loro nudità, attratto e affascinato dai loro corpi, dalla loro allegria e incontenibile giovinezza. Il povero ragazzo, nel corso della sua vita, non conoscerà mai l'amore come fisicità carnale e solo in parte riceverà qualche dimostrazione d'affetto. Il sesso resterà quindi per lui un desiderio inespresso e irrealizzato. Porterà sempre con sé la tenerezza del ricordo delle tante giovani che stagionalmente soggiornavano in cascina e delle sere in cui le aiutava a pettinarsi, negli stanzoni comuni, tra le battute di spirito e le risate, coccolato e ben voluto da tutte.

Un giorno Ranabota viene trovato privo di sensi nella stalla a causa di un attacco epilettico. Un evento che, superato il malessere immediato, si rivela alquanto fortunoso poiché determina un improvviso e sorprendente avvicinamento di suo padre. Parivècc, dopo averlo accolto in casa, non si è praticamente mai occupato di lui: affezionato a modo suo a quel figlio, è però del tutto incapace di dimostrargli vicinanza. Lo spavento per la sua salute è tale da liberare sentimenti a lungo trattenuti e da favorire, cosa mai vista, un intenso dialogo tra i due. Le ore che passano insieme sono un viatico

---

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

per entrambi: il ragazzo si sente apprezzato per la prima volta in vita sua e il vecchio prova un tale sollievo che inizia ad alleggerirsi la coscienza confidandosi. Racconta storie a non finire, storie di famiglia personalmente vissute o a sua volta ascoltate. Avviene come un passaggio di consegne di una preziosa tradizione che altrimenti se ne sarebbe andata con Parivècc:

Napoleone? Chiede Ranabota, e allora il vecchio gli racconta che un giorno Napoleone è venuto a Vercelli, sul suo cavallo bianco? certo, e sul suo cavallo bianco è entrato in Sant'Andrea, fino all'altare.<sup>82</sup>

Chissà da quanto tempo che il vecchio non raccontava questa storia e chissà da quale fondo della sua memoria è stata recuperata. Ci voleva Ranabota con la sua innocenza e la sua fragilità per liberare l'animo di Parivècc e schiudere i tanti segreti che ne definiscono l'identità. Purtroppo, tutto questo non dura a lungo. Gli incontri e le belle storie finiscono inaspettatamente una notte in cui Parivècc è colto da un improvviso malore. La morte di suo padre espone Ranabota alle villanie della Berta, serva malevola, che, finalmente libera di comandare, si adopera per scacciare il ragazzo rinfacciandogli la sua origine mista, ragione per cui non sarebbe degno di restare nella casa padronale. Si occupa di lui Munsgnûr che, in onore della vecchia amicizia che lo legava a Parivècc, un giorno dopo una funzione religiosa lo chiama da parte: «E Ranabota immagina che, se Munsgnûr vuole parlargli, è di sicuro qualcosa di importante. Molto importante».<sup>83</sup> Inizia così una nuova vita lontano dalla Nave, dai tanti rituali e dagli stravaganti personaggi con cui il ragazzo ha trascorso buona parte della sua infanzia. Ora per lui si tratta di affrontare l'età adulta senza alcuna idea di cosa fare di se stesso e delle tante inquietudini che lo tormentano.

Munsgnûr lo indirizza a Francesco Dellarole, ex cognato di Parivècc, unico lontano parente di Ranabota che potrebbe accoglierlo in casa dopo la morte inaspettata del vecchio padrone della risaia. Il ragazzo si ferma presso di lui appena il tempo di una cena e di una notte in cui, rimasto insonne, medita di andarsene per affrontare la decisione di entrare in seminario. L'evento che lo spinge a una scelta così estrema è una discussione avuta con il suo ospite sul tema della presenza del male nel mondo e della clamorosa assenza di Dio nei luoghi dove la sofferenza e l'ingiustizia si fanno maggiormente sentire. Ranabota è alla ricerca di una parola di consolazione rispetto a questa irriducibile contraddizione, ma non la trova in Dellarole nel quale comunque aveva sperato, riconoscendo in lui l'autore di un quadro che tanto lo aveva affascinato da bambino, essendoci rappresentata la disperazione dell'uomo sull'orlo dell'abisso esistenziale. Tale è la delusione che l'urgenza di un chiarimento interiore spinge Ranabota a un'immediata partenza.

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 53.

<sup>83</sup> Ivi, p. 75.

Giovane seminarista, lo troviamo ospite fisso presso l'abitazione di un ex calciatore e delle sue tre sorelle, zitelle e devotissime, con cui si intrattiene, soprattutto ascoltando i racconti altrui, con il suo solito atteggiamento ermetico. Leone Perotti, ex mediano della pro-Vercelli, Lina, Pina e Maria si sono fatti carico, per corrispondere a una richiesta di Munsgnûr, di avere un certo riguardo del giovane Ranabota, per tutta la durata dei suoi studi. Sono soprattutto le tre signorine Perotti a preoccuparsi di fare in modo che si senta accolto come in famiglia, mentre Leone trova la sua compagnia piuttosto noiosa. Il ragazzo, oltre mostrarsi poco loquace, non ha alcun interesse per il calcio, resta quindi impossibile instaurare con lui un qualunque dialogo. Si prende l'abitudine di invitare Ranabota per il pranzo della domenica ed egli puntuale si presenta da anni.

Si può dire che lo abbiano visto crescere, poverino, era uno sgorbio, invece adesso è quasi normale. Arriva, saluta. Poi, quand'è ora benedice la tavola. Si siede. Ascolta. Riparte. Ma chissà che cos'ha in testa, quel benedetto ragazzo. Chissà che cosa va cercando.<sup>84</sup>

Non si capacita il signor Leone di tanta stravaganza. Ranabota non entra in contatto con nessuno e risulta come fuori luogo: modesto, sottotono, senza alcuno slancio vitale. La sua frequentazione di casa Perotti dura da così tanto tempo che tutti possono vedere come il ragazzo sia cambiato anche fisicamente. Quanta pena deve aver suscitato la sua immagine la prima volta che si è presentato loro. Un meschino di cui viene ricordata una certa deformità, ormai superata da una struttura fisica che appare più adeguata. La vita del collegio, associata alle attenzioni dei Perotti, ha portato a qualche evidente risultato. Quel Ranabota, girino in fase di definizione, uscito da uno dei tanti acquitrini che circondavano la Nave, ora è cresciuto, seppur restando verosimilmente fedele alla sua natura. Allo sviluppo fisico non è tuttavia corrisposta una medesima maturazione spirituale. Anima in pena era e tale resta: non hanno trovato risposta le tante questioni che da sempre lo tormentano. Il suo comportamento, seppur educato e riconoscente, risulta insolito perché nessuno può sapere che, mentre a tavola si parla di calcio o si commentano i piatti ben riusciti delle tre amorevoli sorelle, Ranabota si strugge su questioni come la morte, il dolore, l'esistenza di Dio o l'angosciante presentimento del nulla. Purtroppo, egli non ha pace e la distanza tra lui e gli altri resta incolmabile, malgrado in quel piccolo mondo domestico sia sinceramente benvenuto da tutti:

Le tre sorelle fanno festa al loro pupillo. Una gli toglie dalla testa, vera confidenza materna, il saturnio [...]. L'altra già corre a prendere ago e filo, per rammendargli l'orlo di una manica. La terza va in cucina a preparargli il caffè. Sanno che gli piace nero, con poco zucchero.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Ivi, p. 113.

<sup>85</sup> Ivi, p. 123.

Quando mai Ranabota ha ricevuto tante attenzioni e delle figure femminili sono state così premurose nei suoi confronti? Lina, Pina e Maria si mostrano a tal punto accoglienti e materne da suscitare profonda tenerezza. Ormai non più giovani hanno dedicato la loro vita alla casa, al fratello, al loro modesto nucleo familiare, cucinando, mettendo ordine e trasmettendo quella sensazione di regolare quotidianità che inganna il passare del tempo. Ranabota è il loro protetto, lo accudiscono mosse da un affetto del tutto disinteressato.

Sono tre figure estremamente misurate, contenute e trattenute che contrastano con i personaggi femminili precedentemente incontrati. Alla Nave Ranabota interagisce con donne aspre, rozze, per certi aspetti anche brutali come le serve della casa di Parivècc, oppure irriverenti, provocanti e a volte volgari, come le mondine. Ora, i gesti delle tre sorelle sono carezze materne che rivelano una cura a lui sconosciuta. Non è però questa l'attenzione che egli va cercando: le affettuose delicatezze hanno contribuito a migliorare l'aspetto fisico, ma non hanno minimamente attenuato le ferite di un animo ancora ermeticamente chiuso nelle sue preoccupazioni. Non è che Ranabota non comprenda o non apprezzi, ma è che non può fare a meno di seguire la sua natura bisognosa di risposte, tanto da arrivare a fare una scelta di cambiamento improvviso che lo porta a lasciare definitivamente casa Perotti.

“Grazie signor Leone Perotti. Grazie signorina, Lina. Grazie signorina Pina. Grazie signorina Maria”. Le abbraccia, e poi abbraccia anche il fratello, che non se lo aspetta. “Quel benedetto ragazzo è strano, è proprio strano”. Perotti, non sa neanche lui perché, ha uno stranguglione di pena per lui.<sup>86</sup>

In questa scena Ranabota si congeda per l'ultima volta da Leone, Lina, Pina e Maria. Tornato di lì a poco in collegio avviserà il rettore di voler rinunciare definitivamente all'abito talare. Risuona così tante volte il grazie da fare inaspettatamente salire un nodo in gola ai presenti. Ranabota si sofferma singolarmente su di ognuno dei suoi ospiti, ne ripete il nome preceduto dal titolo di riguardo e li stringe tra le braccia. Non rivela alcuna delle sue intenzioni, tace perché non sarebbe compreso e, quand'anche lo fosse, non cambierebbe nulla perché sa di non poter evitare la sua natura che lo porta a fuggire ancora una volta. Le parole e i gesti rivelano nella loro essenzialità un'intensità di sentimenti che crea commozione e manifesta la sentita riconoscenza per le buone persone che con tanto affetto si sono dedicate a lui fino a quel momento.

Lasciato il collegio, ritroviamo Ranabota a Sarajevo nel bel mezzo della guerra dei Balcani. Siamo nella parte conclusiva del romanzo e come, quando o perché egli finisca in un tale luogo di morte e distruzione non è subito chiaro. Si tratta di un altro cambio di scena, un'ulteriore tappa del percorso di formazione di Ranabota, ancora una volta incapace di mantenere una fissa dimora e stabilità

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 131.

emotiva. Entrano in scena due buffi personaggi, tale Balossino e il suo collega Cavagna, entrambi professori universitari, che loro malgrado si trovano a dover accettare un invito a un evento culturale nella capitale bosniaca. Sono proprio loro che ci permettono di ritrovare Ranabota tra la folla radunata in un locale notturno, avendo riconosciuto in lui un vecchio compagno di corso non rivisto da anni. Sappiamo da un loro breve scambio di battute che il ragazzo è stato per un certo tempo bibliotecario, poi, lasciato improvvisamente l'incarico, insegnante di scuola media e infine, licenziatosi, esule a Sarajevo senz'altra ragione se non quella di seguire un conoscente.

«“Sempre in fuga”, osserva Balossino. E Ranabota non commenta, anche se quelle parole lo feriscono». <sup>87</sup> La distanza che lo separa dagli altri continua a essere incolmabile. Per tutti Ranabota è quello stravagante, quello che «somiglia sputato a una rana», <sup>88</sup> quello da deridere per i discorsi strampalati sulle «cose ultime»; un contadinotto cresciuto tra le risaie che non ha saputo collocarsi nel mondo. Quanta sofferenza nasconde però il suo disagio, quanta solitudine e quanta incomprensione. Mai un amico sincero, mai un incontro affettuoso, mai che qualcuno provi ad avvicinarsi per ascoltarlo. È vero che ha passato la vita a fuggire, a scartare, a evitare, ma è forse una colpa? Ha fatto quello che ha potuto, visti i presupposti. C'è cattiveria nelle parole di Balossino, un'osservazione gratuita indirizzata a Ranabota che in quel momento si mostra invece sinceramente felice di incontrare i due vecchi compagni d'università. Come non sentirsi ferito? Egli è ben consapevole della fatica del suo vivere senza che gli altri debbano malignamente rimarcarlo. Il discorso, ovviati i convenevoli, prosegue su questioni filosofiche come l'esistenza o meno di Dio, argomento sul quale Ranabota esprime considerazioni talmente enigmatiche da far pensare ai suoi interlocutori che stia sragionando. È comunque l'ultima sera che il nostro protagonista trascorre in Bosnia poiché è previsto per l'indomani il suo rientro in Italia, avendo esigenza di sottoporsi ad alcuni accertamenti medici impossibili in un paese dilaniato dalla guerra.

“Morbo di Hodgkin” è la sentenza.

“La prego mi spieghi”.

“Si tratta di una forma tumorale che aggredisce i linfonodi...”

“Maligna?”

“Sì. Ma curabile. Purtroppo, nel suo caso la malattia è già a uno stadio avanzato. Diciamo approssimativamente, il terzo”<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 149.

<sup>88</sup> Ivi, p. 143.

<sup>89</sup> Ivi, p. 158.

Ranabota è di fronte a un medico che gli comunica una diagnosi di cancro. Una sentenza irrevocabile che interrompe la sua fuga senza fine. Tra il cinico e il rassegnato, sa bene di non poter fare nulla, ma non è poi così certo che in fondo questo non sia quello che desiderava, sollevato di potersi finalmente fermare.

### 3.4. Alcuni personaggi

#### 3.4.1. Ranabota

Ranabota è il protagonista indiscusso del romanzo, colui che ritroviamo in ogni episodio perché ha il compito di sollevare le domande sulle «cose ultime». Introspettivo e solitario, svolge un ruolo caratterizzato da una funzione più riflessiva che dinamica. «Non sapevi Ranabota che così gira il mondo? Se non lo sapevi, lo devi imparare, perché questo è il tuo romanzo di formazione. Infatti...».<sup>90</sup> L'inciso, da una parte, definisce lo scopo della narrazione e, dall'altra, suscita attesa, incertezza e curiosità per le sorti del protagonista. Un romanzo di formazione implica una crescita e una maturazione che solitamente avvengono in modo tormentato. Ranabota è uno spirito compassionevole che nella maggior parte dei casi subisce gli eventi determinati dai personaggi con cui si trova in relazione e, malgrado un'estenuante ricerca introspettiva, ai suoi occhi l'esistenza umana rimane un enigma senza soluzione. La sua innocenza è semplicità d'intenti, integrità di pensiero e forza d'animo, ma al tempo stesso segna anche la sua profonda diversità. In lui è «possibile riconoscere un'estrema incarnazione del *deus patiens*, figura di luce che resta prigioniera delle tenebre, non avendola, le tenebre, voluta accogliere».<sup>91</sup> Chi mai sarà questo Ranabota per avere una simile responsabilità? Essere presentati come una divinità caduta sulla terra non è da tutti, e risulta alquanto impegnativo. In principio è soltanto qualcuno definito dall'estraneità al mondo a cui appartiene. Ranabota è un apolide, incompreso dalla comunità in cui vive e impossibilitato a integrarsi. Le trame in cui si sviluppano gli episodi sono per lui stazioni di un calvario fatto di momenti di solitudine e di senso di abbandono. Egli è un estraneo, avvertito come un diverso, a volte un po' stravagante, sicuramente marginale ed emarginato – non trova collocazione, ma soprattutto non riceve comprensione. Al contrario degli altri è dotato di profonda umanità per l'idea di una condivisione della stessa condizione tragica: «Il sentimento fondamentale che provava per loro, gli

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 39.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

uomini e le donne della Nave, era di pietà». <sup>92</sup> Alcuni personaggi gli sono vicini o quantomeno provano ad esserlo, ma è la sua stessa natura a definire una distanza insormontabile. Non ha compagni di giochi durante l'infanzia e non avrà amici in età adulta perché escluso da ogni relazione affettiva.

Lo chiamavano Ranabota, che vuol dire girino, un po' più che girino, per la verità, ma un po' meno che rana. Della rana aveva gli occhi tondi e sporgenti, le gambette magre, disarticolate. Del girino il ventre tondo, a pera. <sup>93</sup>

Non ha altro nome se non questo che potremmo definire un etronimo derivato dal suo aspetto fisico. Assomiglia infatti nella struttura del viso, ma non solo, a un ranocchietto e tutti lo conoscono come tale, anzi lo considerano tale. Il personaggio non può non ricordare Ranocchietto, il ragazzino che Rosso Malpelo, protagonista dell'omonima novella di Giovanni Verga, incontra nella cava in cui entrambi lavorano. In quel caso, come in questo, abbiamo un nome parlante che nel fare riferimento a una caratteristica fisica ne rafforza l'immagine in ordine a un maggiore realismo. Ranocchietto, tuttavia, è tale perché gracile e claudicante tanto da assomigliare nelle movenze a una rana saltellante, mentre Ranabota è più che un soprannome, più che un termine descrittivo dell'evidenza fisica. <sup>94</sup> Il suo nome racchiude la sua natura, la sua attitudine e il senso della sua vicenda umana. Non è più girino, ma nemmeno rana, si trova in una fase intermedia, in un periodo di crescita e sviluppo a cui bene si addice l'idea di un racconto di formazione. Resterà fino alla fine Ranabota perché malgrado le esperienze di vita non arriverà mai a caratterizzarsi chiaramente in un modo o nell'altro. Sarà sempre un po' meno che rana, ed è proprio in quel poco meno che si cristallizza la sua particolarità.

Non è solo il suo aspetto fisico a determinarne la stranezza, ma anche i suoi natali contribuiscono fin da subito a farne un emarginato, con evidenti ricadute emotive dovute alla difficoltà relazionale:

A causa della sua origine mista, Ranabota non appartiene né agli uni né agli altri. Il suo genere è il terzo, in senso spirituale, ciò che ne fa un escluso. Peggio un estraneo. [...] Ranabota ha dovuto prenderne coscienza molto presto e imparare perciò a starsene per conto suo. <sup>95</sup>

La sua solitudine è evidente fin da subito, quando, ancora bambino, viene isolato non trovando collocazione in nessun gruppo umano. In quel microcosmo rurale, tanto rigidamente definito da

---

<sup>92</sup> Ivi, p. 28.

<sup>93</sup> Ivi, p. 5.

<sup>94</sup> Giovanni Verga così descrive nella novella *Rosso Malpelo* il personaggio di Ranocchietto: «Il poveretto, quando portava il suo corbello di rena in spalla, arrancava in modo che sembrava che ballasse la tarantella, e aveva fatto ridere tutti quelli della cava, così che gli avevano messo nome Ranocchietto; ma lavorando sotterra, così ranocchietto com'era, il suo pane se lo buscava». Cfr. GIOVANNI VERGA, *Le novelle*, Milano, Garzanti, 1999, p. 185.

<sup>95</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, p. 27.

norme consuetudinarie, egli non appartiene ai contadini, ma al tempo stesso non può nemmeno essere pienamente parte della famiglia padronale. Il dramma da cui è caratterizzato è quello di una mancata derivazione che ne permetta un riconoscimento certo: Ranabota non è il figlio di qualcuno e, al di là di avere una collocazione nella comunità, si tratta di accettazione personale. Il ragazzo è consapevole di essere diverso dagli altri e di dover affrontare in tutta solitudine la sua alterità. Nel mondo dei *ranatè* mancano il tempo e l'interesse per mostrarsi inclusivi o accoglienti. Le cose sono come devono essere e la quotidianità richiede a tutti un esercizio di realistico adattamento che a volte finisce per essere brutale attitudine relazionale. Ognuno occupa una precisa posizione a seconda della sua natura e nessuno si adopera per attenuare gli effetti emarginanti di una nascita mista. Il «genere spiritualmente terzo» è un identificativo senza appello. Ranabota è destinato a non essere integrato. Non c'è posto per lui in quel mondo e il rifiuto originario che ne riceve è tale che tutte le successive esperienze di vita ne saranno in qualche modo segnate. Da questo punto di vista il lungo percorso di formazione sarà per il ragazzo del tutto inutile.

Alla Nave lo troviamo spesso in posizione defilata, in ombra, nascosto agli occhi di tutti: «aveva un po' dappertutto i suoi rifugi segreti»<sup>96</sup> dai quali osserva con attenzione, non visto, lo svolgersi delle vicende. Non c'è nulla di quello che succede che non venga filtrato attraverso la sua coscienza: «Di tutto Ranabota era curioso: molto lo faceva gioire e molto lo faceva soffrire. In silenzio per conto suo».<sup>97</sup> Il suo ruolo è quello di esserci per interrogarsi e per interrogare il mondo. Partecipa alla vita della cascina, ma è una presenza di cui nessuno si accorge. Gli altri non se ne preoccupano; finché non disturba, non interessa a nessuno. «Compare Ranabota, ma siccome è una cosa abituale nessuno ci fa caso».<sup>98</sup> Eppure lui si accorge di tutto e di tutti, a differenza degli altri ascolta, osserva, soffre e, anche se raramente, gioisce.

Solo un animo puro come il suo è capace di un'insolita attenzione per la realtà che lo circonda. Tra i primi insegnamenti che Ranabota riceve dall'ambiente in cui vive c'è la capacità di andare oltre l'immediatezza e riconoscere che il senso di ciò che si osserva dipende molto dalla prospettiva da cui lo si interpreta. Solo lui, per come ormai lo conosciamo, potrebbe affacciarsi a una finestra in una sera d'autunno e accorgersi di un fenomeno singolare che solo nel suo strano mondo può capitare:

Le montagne, per esempio, sono a testa in giù [...]. È quasi il tramonto, ma il cielo è terso. Le risaie si stendono fino alle pendici delle Prealpi. Quasi ovunque il riso, che già cresce, copre il pelo dell'acqua. Ma là dove ci si prepara al trapianto, le montagne si riflettono, solenni, immote, rovesciate.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> *Ibidem.*

<sup>97</sup> Ivi, p. 6.

<sup>98</sup> Ivi, p. 44.

<sup>99</sup> Ivi, p. 62.

Dettagli significativi per comprendere da quali immagini è attratto lo sguardo di Ranabota e quali conclusioni ne tragga. Guardare in lontananza e vedere, oltre la distesa d'acqua, una montagna ribaltata è segno di superamento delle apparenze a vantaggio di un significato ulteriore. In molti, di fronte alla stessa immagine, avrebbero forse visto semplicemente una risaia al tramonto. Ranabota vede una montagna ribaltata, un mondo al rovescio che provoca un pressante bisogno di interpretazione. Il suo animo introspettivo viene così stimolato a guardare la controparte di ogni cosa.

### 3.4.2. Parivècc e Munsgnûr

Parivècc e Munsgnûr dominano il primo capitolo del romanzo: correlativi l'uno dell'altro, sono in scena per dimostrare come gli elementi opposti possano trovare un punto di incontro. Al di là dell'evidenza delle contraddizioni esistono sfumature quasi impercettibili, brevi sensazioni o sporadici nonnulla che possono ricomporre le differenze. Sono interpreti di un rituale di assaggio del vino novello in cui vanno alla ricerca di una nota di colore e di sapore che, unica, possa permettere un riconoscimento certo di qualità. Tutto l'episodio di cui sono protagonisti è definito dall'opposizione di elementi contrastanti, a partire dalla loro descrizione fisica:

I due uomini non potrebbero essere più diversi. Parivècc, secco e duro, fa pensare a una radice, al nerbo di una frusta, ai nodi di una corda vecchia e salda. I capelli e i baffi, entrambi tagliati all'umberta, sono spazzole di ferro. [...] Al contrario Munsgnûr è perennemente in lotta con il suo corpo, afflitto com'è da una pinguedine cui non s'è ancora rassegnato. Si limita a passarsi un fazzoletto tra collo e colletto, tanto molliccio l'uno quanto rigido l'altro.<sup>100</sup>

Parivècc è l'immagine della solidità, fermo e incorruttibile, trasmette autorevolezza e rigore morale. È il padrone della risaia, il comandante della Nave, colui che tutti rispettano e temono. Definito da una vita di lavoro nei campi, sembra uscito direttamente da quella terra a lungo coltivata. Lo immaginiamo legnoso, asciutto, severo, ma giusto, affidabile e responsabile. L'esercizio di governo della sua proprietà lo ha reso sicuro di sé e saggio. Il nome stesso, 'vecchio padre', ci parla di un'istituzione, una certezza per tutti.

Munsgnûr è completamente l'opposto, pingue e in lotta con se stesso. Trasmette insicurezza, tormento interiore e instabilità. Il suo corpo ogni giorno gli ricorda la fatica di vivere. Parivècc e Munsgnûr sono l'uno l'incarnazione della fermezza e l'altro dell'inquietudine. «Eppure hanno

---

<sup>100</sup> Ivi, p. 8.

qualcosa in comune, i due uomini. Potremmo dire: una forza profonda, muta. [...] sono persuasi di se stessi». <sup>101</sup> Entrambi malgrado le differenze condividono il fatto di essere convinti della bontà delle proprie idee. Sono sostenuti, ognuno per quello che lo riguarda, dal fatto che ciò in cui credono è l'unica possibile interpretazione del mondo. Per loro questa convinzione è una forza, un punto di riferimento, un identificativo che permette di riconoscersi e di farsi riconoscere. I due uomini sono ormai carichi di anni, «hanno entrambi superato i settanta», <sup>102</sup> e il convincimento a cui sono arrivati è frutto delle loro passate esperienze di vita. La persuasione non è un traguardo immediato, ma è l'esito di tormentati tentativi di chiarimento con se stessi. I due vecchi sono giunti per strade diverse a maturare una propria convinzione sulla realtà: «E la persuasione, rispettivamente, consisteva in questo: per Munsgnûr, che il mondo fosse *imperfetto*; per Parivècc, invece, che il mondo, così com'è fosse *perfetto*». <sup>103</sup>

Divisi e opposti anche nelle convinzioni, sembra che non siano d'accordo su nulla. L'imperfezione sostenuta dal religioso deriva dall'idea che «il mondo ha dentro di sé il principio della negazione e della distruzione. Tutte le creature ne portano il segno. Un'ombra, un velo di malinconia». <sup>104</sup> La constatazione che la dimensione tragica porti l'uomo a sprofondare inevitabilmente verso il nulla senza alcuna possibilità di salvezza terrena è ciò su cui si sofferma Munsgnûr nelle sue considerazioni. Il male e la miseria compromettono la dimensione esistenziale e ne definiscono la precarietà. E Parivècc, «invece, all'incontrario, [...] è convinto che il mondo così com'è, è come deve essere, né più né meno. In una parola: perfetto» <sup>105</sup>. Più realista, il vecchio padrone della risaia, abituato al lavoro e alla vita pratica, non ha tempo per troppi intellettualismi. Sentimentale e tormentato, l'altro invece vede nella sofferenza un segno del peccato originale. Entrambi sono consapevoli della necessità tragica in cui versa l'esistenza umana, con la differenza che per l'uno il nulla è la naturale controparte dell'essere e per l'altro un abisso dall'irriducibile connotazione morale. In che cosa possono trovarsi d'accordo due personaggi così diversi? Come possono essere amici al punto di considerare irrinunciabile l'appuntamento annuale per assaggiare il vino?

Separati in tutto, i due sono solidali solo per quanto concerne la rispettiva persuasione. Ed è proprio questa che permette loro di restare in sintonia. Hanno reciprocamente rispetto l'uno dell'altro e si ritrovano per poterlo confermare. La loro è quella forma di solidarietà che nasce tra persone capaci di andare oltre le proprie idee, superando i ruoli e le gerarchie. L'incontro avviene nel silenzio quasi assoluto. I due vecchi non si parlano se non per scambiarsi i dovuti convenevoli perché entrambi sanno che qualsiasi discorso sarebbe una frattura, un prendere le distanze. «Nessuno voleva dir niente

---

<sup>101</sup> *Ibidem.*

<sup>102</sup> *Ibidem.*

<sup>103</sup> Ivi, p. 15.

<sup>104</sup> Ivi, p. 16.

<sup>105</sup> Ivi, p. 17.

a nessuno. Nessuno ascoltava nessuno».<sup>106</sup> Meglio restare in silenzio perché le posizioni inconciliabili possono trovare un punto d'incontro solo nel momento in cui, abbandonate le rispettive narrazioni, ci si accorge della reciproca umanità. E allora ecco che il rituale di riconferma della loro amicizia può essere attuato.

Nel considerare il modo in cui, da parte di Givone, è descritta la scena in cui i due vecchi sono protagonisti possiamo osservare che l'intenzione, dichiarata in premessa, di allestire un teatrino delle marionette, sul genere di quelli che un tempo rallegravano i pomeriggi paesani, sortisce in questo episodio il desiderato effetto. Immaginiamo di essere seduti, nel cortile di una vecchia cascina del vercellese, in attesa che cominci la rappresentazione e nel guardare con sguardo fisso un pergolato davanti a noi notiamo un arredo scarno ed essenziale: «un tavolo lungo e stretto che sembra piantato a terra».<sup>107</sup> Per adesso nient'altro che questo, così si esaurisce l'arredo del palco di fronte al quale siamo in attesa dell'ingresso di Parivècc e Munsgnûr. La scena è dominata dal tavolo – lungo, stretto, massiccio e pesantemente ancorato a terra che, come una mensa sacra, viene apparecchiato con perfetta simmetria ai due lati: «arrivano le donne con i tocchetti di grana, in due ciotole di legno, una di qua, una di là, a portata di mano. E poi a seguire: due tovaglioli immacolati, due cavatappi, due bicchieri. Finalmente le bottiglie: una di qua, una di là».<sup>108</sup> Inizia così un cerimoniale dove tutto prende forma secondo una precisa sequenza e in cui ognuno sa esattamente cosa fare, ma soprattutto cosa non dire. Entrano in scena le donne che silenziosissime e solerti scivolano intorno alla mensa. Chi siano non si sa. Il generico delle donne richiama narrazioni fortemente consolidate da tante rappresentazioni religiose. La sacralità dei templi o del sepolcro ha sempre avuto bisogno del riguardo delle vestali e delle pie donne. In questo caso portano e si prendono cura degli oggetti sacri per questo strano, ma intenso rituale. Ci sono ciotole come quelle che non mancano sugli altari, panni candidi, immacolati, e infine cavatappi, bicchieri e bottiglie, riposti a due a due in modo simmetrico e perfettamente equidistante. Presto i due vecchi occuperanno tutto lo spazio ponendosi seduti l'uno di fronte all'altro per compiere un rituale che ogni anno si ripete con medesima tensione di sguardi silenziosi. «Munsgnûr e Parivècc attraversano il lungo corridoio che taglia la casa e [...] sbucano sotto il pergolato».<sup>109</sup> Come due attori abituati a calcare le scene, senza dirsi nulla, raggiungono il centro dello spazio da un passaggio e danno inizio al cerimoniale, sotto lo sguardo attento di Ranabota che dall'alto di uno dei suoi tanti nascondigli li osserva curioso.

È il momento di assaggiare il vino, produzione del vigneto che lo stesso prelado possiede in quel di Gattinara, e verificare se in esso si trova quel qualcosa di indefinibile, ma assolutamente certo, che solo loro sono in grado di riconoscere. Un punto di sapore o di colore o nulla di tutto questo, che

---

<sup>106</sup> Ivi, p. 19.

<sup>107</sup> Ivi, p. 7.

<sup>108</sup> Ivi, p. 8.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

permetta di dire di aver identificato «qualcosa come un principio generatore: trovato il quale tutto segue, *ma* nondimeno si sottrae all'identificazione oggettiva, al "questo" e al "quello"». <sup>110</sup> Qualunque cosa sia, non appartiene comunque al mondo delle definizioni. Non è un dato, non un fatto, non un carattere oggettivo, niente di cui qualcuno possa garantire in modo assoluto:

Alzano i bicchieri in controluce. Dopo lungo tacere e senza che i loro occhi s'incontrino una sola volta, farfugliano qualche parola enigmatica. Amaranto, rubino, cristallo... Come sollecitando un'anamnesi, un riconoscimento certo. Ma si capisce benissimo che non hanno ancora trovato quello che cercano. Che cosa? [...] Potessimo suggerirglielo noi, diremmo: una sfumatura, quella sfumatura, anzi, di più, una nota di colore, colore-musica, colore che si fa musica e lo puoi perfino ascoltare. <sup>111</sup>

Il vino non è raccontato, ma illustrato e non possiamo che vederlo così come lo vedono i due vecchi. Siamo coinvolti nella stessa ricerca attratti dalla forza dell'immagine. Non c'è nulla che possa distrarre l'attenzione: il silenzio è assoluto, i due uomini, concentrati nella loro analisi, non dialogano e non si guardano nemmeno. Cerchiamo nel pulviscolo di luce quel punto sfumato che permetta anche a noi di fare esperienza di perfezione. Amaranto, rubino e cristallo: da un rossastro, quasi granata, piuttosto opacizzato, al rosso brillante dai mille riflessi per attraversare la lucentezza assoluta. Dove si trova la perfezione ricercata? Forse nella totalità dell'immagine, in una sua parte o in nessuna in particolare. Abbiamo a che fare con l'ineffabilità dell'essere: qualcosa che si avverte o irrimediabilmente si disperde. Un'esperienza possibile se a quella nota di colore facciamo perdere la consistenza visiva e la percepiamo musicalmente come sintesi armonica di suoni diversi. In questo caso, non una sola tonalità di colore ci darà la perfezione, ma tutte le differenti sfumature insieme, conservate e al tempo stesso superate in una totalità finale data dall'accordo delle parti.

Parivècc e Munsgnûr sono alla ricerca di una misteriosa essenza, di un enigma celato in quel rituale carico di conseguenze. Ciò che cercano è qualcosa di sfuggente, una tensione insistente su di una contraddizione che, a volte, si dissolve rendendosi evento: «*Chilu*», eccolo, dice Parivècc. "*L'è*", c'è, conferma Munsgnûr, ma solo dopo interminabili minuti». <sup>112</sup> Altre volte sfugge inafferrabile: «*L'è nen cuma ca deû*". Non è come deve. Sentenza dura, amara. [...] "*No, a l'è nen lû*". No, non è lui». <sup>113</sup>

Cosa sia o non sia non è dato a sapersi e nessuno dei due personaggi potrebbe o vorrebbe mai spiegarlo, ma il trovarlo o meno, e soprattutto arrivarci insieme, è per loro essenziale a riconfermare

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 10.

<sup>111</sup> Ivi, p. 9.

<sup>112</sup> Ivi, p. 11.

<sup>113</sup> Ivi, p. 9.

quella affinità che li unisce visceralmente malgrado le tante differenze: «È il patto fondatore, è il mito che sta alla base della loro amicizia. Da cui segue, inevitabilmente il rito».<sup>114</sup> Proprio perché corrisponde a una sorta di liturgia, la descrizione di quell'angolo di cortile sotto il portico è priva di qualunque artificio descrittivo. Un rito prevede la sacralità di un luogo circoscritto e inviolabile, la purezza, la ripetizione e l'equilibrata corrispondenza dei gesti. Dominante, dunque, è l'essenzialità del quadro e il silenzio dei personaggi. Nulla di eccessivo o superfluo deve distrarre l'attenzione e sottrarre religiosità al momento. Parivècc e Munsgnûr non si dicono quasi niente per tutto il tempo: sono i loro sguardi a parlare. Nessuno – tra i contadini o familiari – entra in scena e niente accade tutt'intorno. La vita della cascina si ferma per il tempo necessario. Tutti sanno che è arrivato monsignore e che il padrone è seduto con lui al tavolo sotto il portico, l'autorevolezza di entrambi è sufficiente a fare in modo che nulla si muova o crei disturbo. Essi sono estremamente lontani per la profonda diversità caratteriale, eppure così vicini nell'intenzione di riconfermare un'amicizia che non li unisce in alcun interesse comune, ma nell'esigenza di ritrovare se stessi nel confronto con l'altro. «Perciò non hanno niente da dirsi. [...] Nella pace silenziosa della bevuta. Senza contare che, se parlassero di questo o di quello, sarebbe immediatamente la fine. A dividerli tutto, ma proprio tutto».<sup>115</sup> Personaggi antitetici Parivècc e Munsgnûr, ma al tempo stesso bisognosi l'uno dell'altro e per nulla disposti a rinunciare a quel momento di intima affinità. Non fosse che tutto questo è così simbolicamente significativo, verrebbe da pensare che tanta cerimoniosità sia alquanto fuori luogo e in parte grottesca. Cavatappi, bicchieri, bottiglie e ciotole di formaggio come oggetti rituali parrebbero qualcosa di irriverente e forse carnevalesco, ma l'intensità di Parivècc e Munsgnûr è tale che riesce difficile ironizzare sulla loro compunzione.

### 3.4.3. Gentile

Certe volte alla Nave arrivano strani personaggi di passaggio che creano inaspettato scompiglio e, così come improvvisamente appaiono, altrettanto in fretta se ne escono di scena. È il caso di Gentile, un insolito predicatore che anima le malinconiche serate dei contadini inscenando spettacolari recite sulle vite dei santi, sulla fine del mondo e sul giorno del giudizio universale. Figura fuori dal comune, non fa alcun mestiere, vive di elemosine e passa il suo tempo a spostarsi a piedi da una cascina all'altra. I suoi monologhi sono per tutti un momento di intrattenimento imperdibile che grazie alla sua notevole abilità oratoria, suscitano ilarità, emozione e turbamento, al di là del contenuto. È un personaggio che ama restare al limite della comunità: isolato e solitario, oscilla tra la follia e la

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 13.

<sup>115</sup> Ivi, p. 13.

normalità, tanto che è difficile distinguere, nelle sue appassionate orazioni, dove termini la sensatezza ed entri in campo l'allucinazione: «Un profeta? Uno schizofrenico? Be', matto un po' lo era di suo, un po' volevano che fosse, tutti gli altri».<sup>116</sup> Saperlo folle permette a chi lo ascolta di non dargli troppo credito e a lui quella libertà di espressione che ad altri sarebbe impossibile. I matti o presunti tali possono permettersi pensieri e parole fuori controllo, giustificati dalla stravaganza da cui sono caratterizzati. Gentile, spesso esagera, enfatizza il discorso, simula con la mimica spettacolari effetti scenici e usa il corpo per dare maggior peso alle parole. Dietro l'apparente dispersione di senso si nasconde tuttavia un fondo di verità che solo lui è in grado di comprendere.

Nato da genitori non più giovani che mai si sarebbero aspettati di avere un altro figlio, vive l'infanzia ospite a casa dei fratelli maggiori che, a turno, se ne rimbalsano la responsabilità, tanto malvolentieri che presto, prendendo a scusa alcune stravaganze infantili, ne decidono il ricovero all'ospedale psichiatrico. «Capita l'antifona, il Gentile, che sarà pure stato un po' matto, ma solo un po' se la filò via – e non aveva ancora quattordici anni».<sup>117</sup> Comincia così giovanissimo la vita zingara per sfuggire alla decisione inappellabile dei suoi familiari.

Gentile è figura dell'un po', ma non del tutto, matto, ma non troppo, vittima, ma al tempo stesso protagonista. Respinto e scacciato, fin da subito comprende qual è il suo posto nel mondo e si adatta alla sua condizione: «Siccome il solo mondo che conosceva era il mondo della risaia, dovendo starsene il più lontano possibile dai fratelli venne nell'alto vercellese».<sup>118</sup> Gentile si rifugia lontano dalla sua famiglia d'origine e cerca di ritagliarsi uno spazio di sopravvivenza; finirà per giocare sul suo ruolo marginale e si calerà nella parte aumentando la distanza con il mondo. Fare il matto è quello che più gli conviene perché è l'unico modo per essere lasciato in pace. Gentile è uno spirito libero e tale vuole restare sapendo di non avere le caratteristiche per appartenere al rigido mondo contadino: «Viveva muovendosi rigorosamente a piedi di cascina in cascina, contento di un piatto di *panisa* [...] se gliela davano [...]. Dormiva nelle stalle, nei fienili, o all'aperto, a seconda del tempo. Rifiutava qualsiasi lavoro».<sup>119</sup> Sarà anche un po' matto, ma certo sa quello che vuole. In risaia c'è sempre bisogno di due braccia in più e spesso gli viene proposto di guadagnarsi di che vivere, ma ogni volta il Gentile si schermisce. Non vuole lavorare, respinge le proposte, preferisce campare di elemosine piuttosto che prendersi un impegno qualunque. Non vuole essere costretto, assoggettato o impossibilitato a evadere a suo piacimento. La vita nomade gli appartiene per natura e pur di non rinunciarvi dà di matto inscenando strane rappresentazioni. Più calca la mano e più possibilità ha di recuperare un piatto per cena o un giaciglio per la notte. D'altronde proporgli un lavoro risulta qualcosa di quasi offensivo. «Il Gentile aveva qualcosa di ben più importante da fare. Pensare. Pensare

---

<sup>116</sup> Ivi, p. 41.

<sup>117</sup> Ivi, p. 42.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

e comunicare gli straordinari pensieri che gli venivano in testa a tutti quelli che gli capitavano a tiro». <sup>120</sup> Come togliere tempo a questa importante attività? Ci vuole qualcuno che pensi il mondo anche per coloro che non lo possono fare perché impegnati a procurarsi il sostentamento quotidiano. Gentile si sente investito di questo ruolo di grande responsabilità: pensare e comunicare i suoi pensieri per alleggerire gli altri dall'onere di doverlo fare. «E tutti su questo convenivano: i pensieri del Gentile erano fuori del comune. Un'ascoltatina valeva sempre la pena». <sup>121</sup> Il tacito accordo tra lui e i contadini è che, se anche non lavora, è comunque impegnato a pensare e visto che, in qualche modo, il timore della morte, la preoccupazione per la vita ultraterrena sono cose preoccupanti per tutti, tanto vale fermarsi ad ascoltarlo. Vengono così giustificati il suo restare ai margini della comunità e le sue stranezze. Anche in questo caso notiamo come la definizione del personaggio non sia netta. Tutti riconoscono che quanto egli dice è stravagante, fuori del comune, ma non così tanto da impedire di fermarsi ad ascoltarlo. Matto, ma non troppo, con pensieri fuori dal comune ed espressioni altrettanto insolite che tuttavia non sono respinte in modo definitivo. Si riconosce insomma nel Gentile un fondo di sensatezza che contrasta con quel suo voler apparire a tutti i costi marginale per esigenza di libertà. Fosse mai che quello che dice possa contribuire a meglio interpretare l'insensatezza del vivere? Sia l'argomento che il modo di proporlo sono qualcosa di estremamente affascinante per i poveri contadini costretti dall'ignoranza al timore reverenziale verso le figure di potere. Solitamente essi ricevono indicazioni su come passeranno a miglior vita, e in generale sulle cose ultime, dai sacerdoti verso i quali non si permetterebbero mai di sollevare alcuna obiezione. Anche il Gentile incute un certo rispetto, la sua presunta follia non impedisce di attendere con ansia le sue rappresentazioni: «Perciò ogni ritorno del Gentile da uno dei suoi viaggi crea una certa emozione». <sup>122</sup> L'aspettativa per quello che dirà è sempre molto alta ed amplifica la portata della sua orazione. Egli appare come per caso o, meglio, accade come accadono le stagioni: «Infine arriva Pasqua e con Pasqua arriva il Gentile, chissà da dove, dipende, viene a portare una parola di vita, dice lui, eterna? non bestemmiare, ammonisce». <sup>123</sup> Da lui ci si aspetta qualche speranza, qualche parola buona per lenire il dolore di una vita di fatica e di evidente incertezza. La coincidenza con il tempo della Pasqua cristiana definisce una sorta di celebrazione parallela, forse più convincente perché più immediata da comprendere. I contadini che lo attendono vedono in lui uno di loro, qualcuno che parla senza farlo dall'alto di un pulpito, hanno bisogno di certezze più evidenti dell'atto di fede richiesto nella risurrezione. Il Gentile si schermisce, non è lui che porta una promessa di vita eterna, al massimo può dare la sua interpretazione sulle cose ultime, un contributo tra i tanti. Intorno a lui c'è tuttavia una sorta di rispettosa attenzione, è raro che venga deriso o beffeggiato per la sua marginalità. Al massimo c'è

---

<sup>120</sup> *Ibidem.*

<sup>121</sup> *Ibidem.*

<sup>122</sup> *Ibidem.*

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 40.

insofferenza quando si ostina a sostenere l'insostenibile, ma solitamente la sua figura incute timore, quasi fosse un personaggio appartenente a un'altra dimensione.

«Di colpo te lo ritrovavi lì, il Gentile, gran follastro. Tanto che, se uno si chiedeva da dove fosse sbucato o anche soltanto come avesse fatto quel pezzo di strada dalle risaie alla cascina senza che nessuno lo vedesse, e infatti nessuno lo aveva visto – non sapeva proprio come rispondere».<sup>124</sup> Ancora una volta conosciuto come folle, ma con affettuosa considerazione. «Follastro» è quasi un vezzeggiativo, sicuramente un termine familiare nei confronti di una figura capace di improvvise quanto stravaganti apparizioni, un francesismo derivato da *folâtre* di uso antico per indicare un giovane scapestrato. Nessuno che avvisti Gentile o che sappia da dove arrivi e dove vada. Egli compare nel bel mezzo della cascina come caduto dal cielo senza che nessuno lo abbia incontrato per strada. Anche il modo in cui si sposta rimane un arcano che contribuisce a definire una figura fantastica, insolita e curiosa, che, per il mistero da cui è circondata, lascia increduli e perplessi.

L'unico che in cascina riesce a cogliere la vera natura del Gentile è Ranabota, il quale ne prende le difese nel momento in cui viene maltrattato da una certa Tebe, mondina che non sopporta il saccente predicatore. Il ragazzo, forse perché anche lui alquanto marginale, riesce a comprendere che dietro al personaggio c'è un uomo ben differente, capace di grandi qualità. «Il Gentile sembra matto, ma è intelligente, sai. Sembra cattivo, ma è buono. E poi, dopo una riflessione: sembra brutto, ma è bello».<sup>125</sup> È quasi una litania quella di Ranabota che si sforza di convincere la Tebe. L'anafora – prodotta dal termine «sembra» – rivela l'incalzante trasporto con cui il ragazzo dimostra vicinanza al «follastro» incompreso. Nessun altro riesce a vedere così oltre e parlare del Gentile in termini tanto positivi. Ranabota è un animo puro, capace di profonda attenzione all'altro e in un certo senso condivide con il predicatore lo stesso destino di emarginato e inascoltato.

L'ambiguità di fondo che accompagna questo personaggio si evince anche nel momento in cui in cascina arrivano le mondine. L'eccitazione generale che accompagna la presenza delle giovani donne fa in modo che più nessuno prenda sul serio il Gentile, che perde improvvisamente quel minimo di timore reverenziale suscitato dalle prediche sulle cose ultime. Le preoccupazioni sul peccato originale, sulla colpa, sul destino delle anime passano in secondo piano nelle languide serate estive rallegrate dai canti delle ragazze. Il predicatore perde tutto il suo fascino e fatica a rendersi credibile: «Lo trattano come un *giròni qualsiasi*, un buffone, un perdigiorno. Ogni volta è la stessa solfa, da parte di quelli che si mescolano con le mondine e dividono con loro la cena. [...] No, non lo prendono più sul serio ammesso che prima lo facessero».<sup>126</sup> *Giròni* è nome della maschera carnevalesca piemontese precedente a *Gianduja*,<sup>127</sup> un termine che poi è entrato nel linguaggio comune per

---

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Ivi, p. 60.

<sup>126</sup> Ivi, p. 59.

<sup>127</sup> Cfr. [https://www.piemunteis.it/wp-content/uploads/DalPozzo\\_G.pdf](https://www.piemunteis.it/wp-content/uploads/DalPozzo_G.pdf) (data di ultima consultazione 02/02/2024).

descrivere un povero bonaccione. Con Gentile è sempre la stessa storia, amato e disprezzato, cercato e respinto, temuto e deriso, applaudito e criticato per la continua contraddizione che lo definisce. È lui stesso, d'altronde, che ha creato il suo personaggio e non se ne lamenta: «Ridono, ma lui non coglie».<sup>128</sup> Non si contano le battute di spirito nei suoi confronti, i grossolani e ridanciani doppi sensi allusivi di presunte mire verso le giovani donne al ritorno dai campi. «Finito il tempo delle mele, comincia quello delle prugne [...] cos'è che ti solletica il naso, il profumo del risotto o della carne cruda?».<sup>129</sup> È il momento in cui Gentile viene preso in mezzo, usato come capro espiatorio, trattato come il buffone di turno, lo scemo del villaggio verso il quale ci si può permettere qualsiasi sconcezza. Anche questo fa parte del personaggio, del suo destino e di quanto egli debba mettere in conto per quella libertà di cui parlavamo. C'è un prezzo da pagare e il Gentile, sapendolo, non si preoccupa più del necessario, lascia che gli altri ridano e si divertano, tanto è certo che, quando le mondine saranno rientrate ai loro paesi e la cascina sarà di nuovo deserta, sarà da lui che torneranno per avere un minimo di consolazione. Fintanto che è festa ci si dimentica della condizione tragica per cui le domande sulle «cose ultime» sono così urgenti e si pensa che si possa rimandare l'appuntamento con il proprio destino. Ma la festa finisce, le mondine se ne vanno, l'eccitazione si spegne e rimane il Gentile che è meglio non più deridere, ma ascoltare, caso mai ne uscisse una qualche indicazione di salvezza:

Gentile si faceva le domande e si dava le risposte, non solo, ma la sua specialità era l'antifrasi, il canto e il controcanto, sì, tenero come un agnellino quasi belava, piangeva all'idea che presto il fuoco dell'apocalisse avrebbe distrutto tutto ogni cosa, ma poi impersonava lui il fuoco distruttore, da far paura a vederlo, figuriamoci a sentirlo.<sup>130</sup>

Personaggio dalla strabiliante abilità retorica, capace di persuadere con sorprendenti giri di parole e di produrre insoliti effetti scenici, Gentile usa tutte le strategie possibili per suscitare interesse nei suoi uditori e per arrivare a convincerli della bontà della sua predicazione. Inizia sottotono parlando tra sé e sé, ignorando appositamente il suo pubblico e rivolgendo le domande a se stesso. Gli ascoltatori all'inizio non sono ancora così coinvolti, ma sono incuriositi al punto da restare fino alla fine per cercare di capire cosa succederà. Il folle predicatore cambia improvvisamente tono, stabilisce un contatto immediato con gli spettatori, sempre più attratti, e procede senza indugio a sollecitare l'emotività del pubblico con il canto. Trasportati dall'emozione, i contadini radunati sono ormai completamente in balia del Gentile che, a questo punto, può permettersi di fare credere loro quello

---

<sup>128</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, cit., p. 59.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 41.

che vuole. Imita, straziante, un agnellino, piange lui stesso, commuove tutti e al momento opportuno sfodera la sua arma migliore: l'imitazione del fuoco infernale. Tra l'immagine riprodotta e il suono orrendo che emana, terrorizza il suo pubblico che almeno in quel momento non può che essere convinto della fine ormai prossima. Un gran predicatore il Gentile, tanto assertivo da convincere anche i più ostinati perché a fronte di una tale scena non si può che credergli. L'effetto però dura poco; terminato lo spettacolo nessuno è disposto a dare ulteriore spazio a quel matto venuto da chissà dove e già ripartito: «E com'era venuto, se ne andava. Allora però gli occhi di tutti erano puntati su di lui, e tutti si scervellavano su quello che gli avevano appena sentito dire, ma poi erano attratti dalla sua figura che più si faceva piccola allontanandosi più appariva strana, burattinesca».<sup>131</sup> Per un attimo ancora le visioni del Gentile rimangono nella mente di chi lo ha ascoltato, mentre questi sta già andando via. L'esperienza della sua predicazione lascia tutti frastornati e penserosi per l'intensità del linguaggio e la veemenza dei gesti; presto si torna alla realtà, ma anche la sua figura in lontananza contribuisce al senso di disorientamento. Il suo andamento ciondolante ricorda il movimento scomposto di un burattino che lanciando braccia e gambe in ogni direzione mostra totale mancanza di controllo.

Tra le sottili verità che emergono nella confusione delle tante stravaganze buttate a caso, e che solo pochi particolarmente sensibili come il giovane Ranabota riescono ad apprezzare, c'è la considerazione che non è mai possibile chiudere una discussione affermando che tanto non fa nessuna differenza:

“Che differenza fa?” [...] tutto sta nel chieder che differenza fa, e non perché in realtà non ne fa mai nessuna, come sarebbe anche facile da dimostrare, ma perché ne fa sempre qualcuna, magari piccola, piccolissima, e allora siano gli stupidi a dire: questo è bene e questo è male, questo si può e questo non si può, ma dove sta scritto? Ma chi l'ha detto? Invece quando non sapete che cosa fare chiedetevi che differenza fa, e subito avrete trovato.<sup>132</sup>

Se queste sono le parole di un folle, allora o la follia è la migliore condizione per esprimere la verità oppure dobbiamo dare ragione a Ranabota quando sostiene che il Gentile è intelligente, buono e anche bello.

---

<sup>131</sup> Ivi, p. 40.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

#### 3.4.4. Francesco Dellarole

Francesco Dellarole, ex sottotenente durante la Grande Guerra, ex agrimensore, ex pittore, ex coltivatore di riso, è un personaggio poliedrico che nell'economia del romanzo è funzionale a una svolta decisiva nella vita di Ranabota. Vedovo da tantissimi anni, incapace di accettare la perdita dell'amata moglie, si è dedicato con trasporto alle cure dell'unica figlia, Olimpia, con cui condivide ancora la modesta vita familiare. Lo incontriamo in un breve episodio in cui Ranabota è ospite a casa sua, di passaggio dopo la morte di Parivècc. Il vecchio e Dellarole erano stati cognati, quindi è da lui che viene mandato il ragazzo nella speranza che lo accolga e se occupi.

Francesco Dellarole «è una figura chiave della nostra storia, decisiva, tra l'altro per lo sviluppo della vicenda di Ranabota – ciò che potremmo anche chiamare il suo destino». <sup>133</sup> In realtà i due non si conoscono affatto e nell'unica occasione in cui si trovano faccia a faccia, il loro incontro dura appena il tempo di alcune battute. Più che alla loro frequentazione, la responsabilità destinale di cui si parla va fatta risalire ad un quadro la cui immagine turba profondamente l'infanzia di Ranabota. Si dà il caso che Dellarole sia l'artista che lo dipinse, ma come sia finito appeso nel salone grande della Nave, definendo così la sorte del ragazzo, è una storia che risale a molti anni addietro.

Parivècc, che in gioventù non era ancora tale, ma Pietro Gramigna, si era presentato da Munsù Dellarul – il vecchio Dellarole – per chiedere in sposa una delle figlie, Amalia, giovane sorella di Francesco. Dopo un'iniziale opposizione della famiglia, i due uomini entrano in una certa confidenza e, in occasione delle nozze, il dipinto è l'originale regalo che Francesco dona agli sposi. Da quel giorno il quadro rimane chiuso nel salone di ricevimento della cascina tra i tanti cimeli di famiglia, ed è lì che lo vede per la prima volta Ranabota, restandone affascinato al punto da andare a contemplarlo praticamente tutti i giorni per più tempo:

*L'ultima famiglia*, datato in basso a sinistra 1914 e firmato in basso a destra Francesco Dellarole (sul retro si sarebbe anche potuta leggere la dedica: «a Pietro e Amalia il giorno delle loro nozze»). Vi è raffigurato, sullo sfondo di un cielo tenebroso e squarciato da fulmini, uno scoglio su cui si infrangono onde rapinose; a esso scoglio [...] è aggrappata una donna che stringe disperatamente a sé un fanciullino, mentre un uomo, che non sai se tenti di salvare i due o se stesso, già per sta per essere inghiottito dai marosi. È chiaro che la stessa sorte toccherà fra breve alla donna e al bambino. <sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 78.

<sup>134</sup> Ivi, pp. 79-80.

Viene raffigurata una tempesta orrenda a vedersi per la minaccia delle onde che si confondono con le nuvole sullo sfondo oscuro, un fulmine che squarcia trasversalmente la tela illuminando un varco verso l'ignoto e al centro tre disperati in precario equilibrio su di uno scoglio, prossimi ad affogare. Così sono descritti gli ultimi istanti di vita per un uomo evidentemente impossibilitato a salvarsi e a salvare la sua famiglia: Rappresentazione angosciante della fragilità e dell'impotenza dell'essere umano di fronte alla tragedia. Ranabota ne rimane sconvolto e non c'è volta che non si ponga di fronte al quadro senza tormentarsi sulla ragione di tanta sofferenza: «Da quella pittura Ranabota è attratto in modo quasi ossessivo e morboso».<sup>135</sup> È il paradosso della precarietà dell'esistenza in contrasto con il continuo sforzo di attribuzione di senso che lo sconvolge fino all'ossessione. Ranabota è ancora bambino, poco meno che dodicenne, e non riesce a formulare un pensiero su quanto vede, non ne trae nessuna conclusione, ma ne è scosso e angosciato. L'aspetto che più di tutti lo sconvolge è la constatazione dell'assenza di Dio in un momento tanto drammatico per quella famiglia sull'orlo del baratro:

Infatti: sullo sfondo, piccola, beffarda, raccolta in un cono di luce che piove dall'alto e anzi, a ben guardare, dallo stesso occhio di Dio, naviga in acque tranquille l'inconfondibile arca di Noè. [...] Come dar voce in modo più eloquente allo sdegno che un'anima bennata prova nei confronti della crudeltà divina e della divina indifferenza per le sorti dell'uomo?<sup>136</sup>

La «divina indifferenza» è sintagma montaliano contenuto nella poesia *Il male di vivere*. Eugenio Montale sottolinea in questo modo la lontananza della divinità di fronte alla sofferenza umana. Ed è proprio quello che non riesce ad accettare Ranabota, il fatto che Dellarole non abbia immaginato di rappresentare una qualche salvezza per i tre disperati aggrappati allo scoglio. L'aver dipinto l'arca irraggiungibile e in lontananza è come uno sfregio, una beffa, un modo per dire che Dio c'è, ma non guarda alle sofferenze dell'uomo. Da questa incomprendimento comincia a compiersi, seppur indirettamente, il destino di Ranabota attraverso Dellarole. L'assenza in quel quadro di qualsiasi accenno di misericordia è qualcosa a cui non potrà smettere di pensare: «Lasciarli affogare così. Senza neanche tirargli una corda. No, non è giusto»,<sup>137</sup> sostiene disperato non potendo ammettere tanta crudeltà da parte dell'esecutore del dipinto. Dellarole replica che in fondo è tutta una questione di prospettiva perché, se l'arca fosse stata in primo piano, si sarebbero tutti convinti della potenza di Dio. Non c'è un modo giusto o sbagliato di considerare la disperazione, tutto dipende dal punto di

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 80.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Ivi, p. 93.

vista: «Il giusto e l'ingiusto dipendono soltanto da dove si guarda».<sup>138</sup> La stessa immagine proposta da Ranabota di un uomo in attesa di salvezza la ritroviamo in una riflessione di Simone Weil. La mistica e filosofa francese vissuta negli anni Quaranta del Novecento in un pensiero contenuto nella raccolta *Quaderni*, sostiene che l'uomo è come un naufrago in un mare in tempesta a cui Dio lanciando una corda lascia la possibilità o meno di afferrarla.<sup>139</sup> Questa è la speranza che nell'intimo conserva il ragazzo e che vorrebbe sentirsi confermare, ma il confronto con Dellarole è una grande delusione. Ranabota avrebbe preferito trovare parole più rassicuranti o qualcuno che gli dicesse che no, che in fondo era stato tutto uno sbaglio, che non aveva interpretato in modo corretto il quadro. Avrebbe voluto che Dellarole gli dicesse di stare tranquillo, dal momento che Dio è sempre là dove l'uomo soffre, pronto a tendergli una mano. Probabilmente avrebbe voluto anche sentire dall'autore stesso che la storia non è finita male, la famiglia ritratta si è miracolosamente salvata, il male non ha prevalso, Dio è intervenuto in modo provvidenziale a cambiare il corso di un destino tragico. Dellarole però incalza, convinto del fatto che il male è qualcosa di esistente per la presenza di Dio stesso:

Dov'è Dio, lì il male. E lo sai perché? Perché Dio, che sa il male sapendolo lo rifiuta, lo esclude, lo rimuove, ma proprio perché fa questo è lui a porlo, il male [...] lo evoca come un'ombra che nessuno più potrà cancellare, il male.<sup>140</sup>

Per Ranabota il discorso di Dellarole non è ammissibile, non può arrendersi così facilmente. È un ragazzino che ha ancora tanta strada da percorrere e non riesce a fare propria una prospettiva così definitiva. Dellarole gli sta dicendo di non cercare Dio, anzi di lasciarlo perdere perché trovarlo significherebbe incontrare anche il male. Sarebbe dunque Dio il principio di quella sofferenza per quale l'uomo è alla ricerca di senso? Per Ranabota non può ridursi tutto all'esclusione di qualsiasi possibilità di salvezza, sarebbe come rinunciare ad ogni speranza. Dellarole lo può anche dire perché non ha più nulla da perdere e nulla in cui credere. È avanti con gli anni, si lascia vivere senza troppo slancio, cinico e indifferente, si è arreso da tempo all'esistenza. È un uomo stanco, e sostiene con estrema fatica quello che va affermando: «Ranabota percepisce nella voce dell'uomo come un suono ulceroso. Vorrebbe carezzargli la mano. Ma non osa».<sup>141</sup> Francesco Dellarole soffre, è lacerato dal

---

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> Simone Weil scrive: «L'uomo è come un naufrago aggrappato a una tavola, sballottato dal mare [...] Dio gli lancia una corda dall'alto del cielo. L'uomo l'afferra o non l'afferra. Se l'afferra, egli resta sotto le pressioni del mare, ma queste pressioni si combinano con il nuovo fattore meccanico costituito dalla corda [...] Ma se egli la respinge volontariamente, Dio la ritira». Cfr. SIMONE WEIL, *Quaderni*, Vol. III, Adelphi, Milano, 1982, p. 404.

<sup>140</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, cit., p. 102.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

dolore per una vita di lutti, di disillusioni, di mancate conferme e Ranabota, come sua abitudine di fronte a un essere umano in difficoltà, prova compassione per lui. Gli è vicino, ma al tempo stesso mantiene una giusta distanza. Lo vorrebbe accarezzare, ma si ferma perché, al di là della pietà, è consapevole che la vicinanza di quell'uomo sarebbe deleteria per lui. Non può Ranabota, non adesso per lo meno, essere trascinato a fondo dalla cinica indifferenza di Dellarole:

Vedi, quand'ero giovane ero convinto che sarebbe bastato affermare il male, sì, raffigurarlo con un'evidenza assoluta, per togliere di mezzo Dio e liberarsene [...] guardateli, mi dicevo, quei tre disgraziati, e come potete ancora credere alla favola di un ordine provvidenziale dell'universo? Ora invece so che basta affermare Dio per trovare il male.<sup>142</sup>

Finalmente l'autore rivela la vera intenzione del dipinto: dimostrare che Dio non esiste perché, se esistesse, non lascerebbe l'uomo abbandonato nella sofferenza. Meglio guardare in faccia la realtà senza farsi troppe illusioni: la vita è precaria, in ogni momento potrebbe capitare a chiunque di trovarsi in bilico su di uno scoglio senza possibilità di opporre resistenza. Perché illudersi di una salvezza provvidenziale? Dio è lontano, indifferente, e l'uomo è incapace di salvarsi da sé. La negazione di Dio attraverso la rappresentazione del male assoluto è un modo per non farsi illusioni che tuttavia non porta da nessuna parte. Il male resta malgrado la negazione di Dio. Non c'è salvezza, ma ciò non toglie la necessità di comporre in qualche modo una ragione per tanta evidenza. Ranabota orna in camera dopo la cena in compagnia del suo ospite e della figlia, ma non riesce a contenere il suo profondo turbamento:

Ma Ranabota non dorme. Si è tolto le scarpe e sdraiato sul letto vestito [...]. Fissa le ombre che dalla strada la luce proietta attraverso la finestra sul soffitto. Fatica a ordinare i pensieri Ma una domanda gli ronza in testa e non vuole lasciarlo in pace: "Dov'è Dio?" [...] Vorrebbe sapere. Ecco tutto. Allora forse, quel nodo di pianto alla gola che non lo abbandona si scioglierebbe. Forse.<sup>143</sup>

Prova una sofferenza che viene da lontano, sedimentata nel tempo e mai del tutto affrontata. Dietro alla voglia di piangere che non gli permette di riposare, si nasconde il ricordo dell'infanzia trascorsa alla Nave. Il mondo dei *ranatè* ha lasciato in lui il ricordo di tante esperienze che necessitano ancora di ricomposizione: Pinòt e i cadaveri chiedenti pietosa sepoltura, i galli incomprensibilmente violati

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 103.

<sup>143</sup> Ivi, p. 100.

dalla Tecla, le visioni apocalittiche del Gentile, il rituale di amicizia tra Parivècc e Munsgnûr e il recente atteggiamento affettuoso di suo padre.

Sarebbe consolatorio per Ranabota sapere che la sofferenza emersa nel mondo da lui conosciuto non è stata vana, perduta per sempre insieme con tutti quelli che l'hanno sperimentata. Alla Nave non c'era soluzione per l'enigma sul male, nessuno di coloro che ha conosciuto e frequentato gli ha saputo dare una risposta convincente. Ha sperato in Francesco Dellarole per un'idea che si era fatto rispetto alla personalità dell'autore del quadro che tanto aveva attirato la sua attenzione da bambino, ma, giunto a questo punto, non gli resta che riprendere il suo cammino.

### 3.5. Un romanzo di formazione

#### 3.5.1. Ranabota e il tempo

Come viene percepita la durata del tempo alla Nave, complesso microcosmo rurale dei *ranaté*? È l'idea della ciclicità dell'esistenza a prevalere su ogni altra prospettiva. Impegnati nella coltivazione del riso, tutti seguono l'invariabile alternanza delle stagioni, i gesti si ripetono uguali di anno in anno, definendo abitudini e consolidando rituali. Emblematici sono i movimenti dei gruppi di persone che vanno e vengono con regolarità. Le mondine soggiornano il tempo necessario alla coltivazione del riso per poi rientrare ai loro paesi e ritornare l'anno successivo. Gli *sciavandè*, i contadini più umili, traslocano da una cascina all'altra alla fine di ogni estate:

Famiglie che vanno, famiglie che vengono, su carri su cui ammassano le loro poche cose: mai più di uno per nucleo familiare. Non esiste cambio delle consegne: chi arriva trova le due stanze vuote, una per cucinare e l'altra per dormire [...] Loro hanno solo l'essenziale. Che fanno in fretta a ritrovare – subito ritrovandosi. Ovunque è la ripetizione dell'uguale – e chissà se in questa condanna lievita un paradossale riscatto.<sup>144</sup>

Dove vanno e perché si muovono? Non lo sanno nemmeno loro, magari si spostano a pochissima distanza, nella cascina vicina, ma senza un motivo particolare. È San Martino, l'estate è finita, una stagione di vita e di lavoro è passata, si è chiuso un ciclo, se ne riapre un altro e loro sentono il bisogno di andare. La loro vita resterà del tutto uguale, cambierà il padrone della risaia, ma non cambierà

---

<sup>144</sup> Ivi, pp. 24-25.

nient'altro. Servi sono e servi resteranno, ultimi tra gli ultimi non hanno possibilità di riscattarsi o di migliorare la propria situazione, ma nemmeno ci pensano. Vivono in alloggi miserabili, con pochissime masserizie e per quanto si muovano troveranno ovunque le stesse condizioni di alloggio e di lavoro. Eppure, traslocare è un'esigenza, un'abitudine, lasciare per riprendere altrove e così ottemperare a un cerimoniale di rinascita, una perpetuazione dell'esistenza. Proprio perché gli *sciavandè* sanno che tutto rimane uguale a se stesso, per loro ripeterlo significa sostenere l'idea della regolarità del tempo. Se non avessero la certezza di muoversi per ritrovare lo stesso che lasciano vivrebbero una situazione di smarrimento. Sarebbe come la fine del tempo, un momento di cesura in cui sperimentare l'incertezza assoluta. Per loro la storia non ha un inizio e una fine «poiché anche i rapporti di lavoro sono regolati da leggi non scritte ma identiche dappertutto, l'indomani è come se da sempre fossero lì. Pronti, l'anno dopo, a ripartire».<sup>145</sup> Gli *sciavandè* non sollevano questioni sulle «cose ultime» come il buon Ranabota perché non pensano che possa esistere qualcosa di ulteriore che necessiti di essere indagato. Per loro l'indomani è come oggi e come era ieri. Il tempo si annulla nel riporre le stesse cose sullo stesso carro per poi risistemarle in una misera madia di un altro alloggio che in nulla si differenzia dal primo. Così è da sempre, nell'illusione che possa essere per l'eternità.

Anche il vecchio Pinòt, nel sotterrare e dissotterrare i poveri morti, è arrivato alla stessa conclusione e ci tiene ad avvertire Ranabota che «il tempo è come un grande cerchio [...] si ha un bell'andare avanti. Tanto si torna sempre al punto di partenza».<sup>146</sup> Una conclusione amara, per ricordare che non c'è grande speranza di redenzione in un mondo definito dalla morte e dalla corruzione dell'essere. Non si faccia alcuna illusione il ragazzo, non ci sarà nessuna salvezza né in vita né tanto meno nella dimensione ultraterrena. Il tempo ha un andamento circolare, gli istanti si sovrappongono gli uni agli altri in una confusione in cui l'inizio coincide con la fine. Quand'anche riconoscessimo un punto di partenza, questo non sarebbe altro che il nostro punto di arrivo. «Ranabota è perplesso, gli sembra ci sia un errore da qualche parte, non saprebbe però dire dove»,<sup>147</sup> ma è evidente che, se noi accettassimo una simile prospettiva, allora tanto varrebbe smettere di impegnarsi. L'idea di tornare al punto di partenza, come se nulla fosse stato, non convince Ranabota della bontà di tale prospettiva. Il tempo non può ridursi a semplice ciclicità. Ci devono pur essere un inizio e una fine e al tempo stesso ci deve pur essere un qualcosa in mezzo. La questione esistenziale su cui si tormenta Ranabota è in quel mezzo che rappresenta tutta la vita dell'uomo:

Mi sta bene. In principio era il nonsenso – e alla fine? Dubitiamo pure che, alla fine Dio venga a rovesciare il tappeto della storia mostrando, oplà, che quello che credevamo essere un intrico

---

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 30.

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

confuso e insensato invece è un ordito sapiente. *Ma, alla fine, non sarà come se nulla fosse stato.* Qualche cosa, non fosse che una cicatrice, è rimasta. E dove, se non in Dio?<sup>148</sup>

Se fosse che alla fine nulla fosse, allora che cosa ne sarebbe del lungo tormentarsi degli uomini, del penare quotidiano, dell'angosciante sensazione di essere affacciati sul baratro, ma che cosa ne sarebbe anche delle gioie, delle soddisfazioni o dei progetti di vita? Per Ranabota nulla non può essere stato. Il nulla, se di nulla proprio vogliamo parlare, è alla fine, oltre l'essere, ma fintanto che l'esistenza permane essa è pur qualcosa. Di questo qualcosa, spesso insensato, rimane un residuo, una differenza che non si smarrisce, ma accompagna la vita come un segno indelebile per accedere alle cose ultime.

### 3.5.2. Ranabota e l'amore

L'amore come l'amicizia sono sentimenti difficili da condividere per quanti vivono alla Nave. C'è esitazione nel lasciarsi andare e raramente assistiamo a relazioni vissute con naturalezza. Ogni legame parentale o affettivo è caratterizzato da una trattenuta emotività. Non si tratta tanto di indifferenza quanto di diseducazione sentimentale. È come se nessuno avesse appreso l'abitudine a riconoscere empatia o simpatia reciproche. Complice probabilmente un certo pudore, ognuno evita di esporsi a manifestazioni affettuose, anche quando ne avverte il desiderio. La comunità rurale in cui cresce Ranabota è caratterizzata da una cultura patriarcale per la quale ognuno rimane rigidamente al suo posto:

In quella casa il silenzio, che spesso grava anche nelle stanze affollate, come a tavola, per esempio, fa male. Infatti, lascia risuonare giudizi cattivi, inappellabili. [...] C'è sempre da aspettarsi una parola che ferisce qualcuno e quindi anche te. Così si comunica alla Nave. Apparentemente dando ordini, secondo rapporti gerarchici rigidamente rispettati: il padrone ai figli e ai contadini, ma non ai nipoti, non alle serve, e neppure al genero e alla nuora, che solo eccezionalmente si rivolgono a lui.<sup>149</sup>

Ogni relazione non è tale per affetto, ma solo per esplicitare un ruolo. Non si è autorizzati a parlare al punto che il forzato silenzio provoca inespresse rancori e malcelate ostilità. Non c'è possibilità di sentirsi accolti, amati o anche solo apprezzati. Le uniche parole sono aspri ordini che sembrano più delle sferzate, gelide e lapidarie interpellanze. Ad alcuni non ci si può nemmeno rivolgere e da altri

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 157.

<sup>149</sup> Ivi, p. 20.

ci si possono solo aspettare delle imposizioni. Nei confronti di Ranabota, reietto per la nascita illegittima, non c'è alcun interessamento. Non appartiene all'ordine gerarchico della comunità se non come elemento trasversale per cui non può certo dare ordini, ma neanche essere comandato. Il suo isolamento non è solo allontanamento fisico, ma soprattutto solitudine. Ranabota cresce senza conoscere l'amore, da nessuno riceve gesti di affetto: non un abbraccio, non una gentilezza, non un segno di benevola complicità. Abbandonato da sua madre, trascurato per lungo tempo da suo padre, elemosina effimere amicizie da qualche sporadico personaggio.

Arriva Natale, e Ranabota, di cui apposta tutti si dimenticano [...] impara che, contro la delusione questa gelata al cuore che ti fa odiare il mondo, non serve rinunciare anticipatamente alla speranza perché, se tu non speri più nulla, e il nulla puntuale ti si presenta, ecco, tu eri preparato [...] ma non ti sei chiesto che cosa poi avresti fatto [...] e perciò non resta, [...] che ber l'amaro calice fino all'ultima goccia.<sup>150</sup>

L'immagine richiama la caratterizzazione di Ranabota come figura di luce, una *figura Christi*. Il richiamo evangelico alla sopportazione e accettazione della propria condizione restituiscono del ragazzo l'immagine di qualcuno capace di farsi carico della propria condizione di sofferente non per rassegnazione, ma per convinta comprensione dell'ordine delle cose. Egli non arriverà mai a odiare nessuno perché è troppo buono, ma in qualche modo deve riuscire a difendersi. La sofferenza per l'abbandono e per la dimenticanza da parte di tutti è qualcosa di lancinante che tuttavia accetta non potendo fare altro. Smettere di sperare non appartiene alla sua natura: non vuole arrendersi al dolore, lo riconosce, lo fa suo fino in fondo, ma si riserva di tenere aperta una possibilità. Metti caso che qualcosa cambi, meglio essere preparati e non farsi sorprendere nella totale disperazione. Ranabota sa che, oltrepassata quella soglia, non sarebbe più in grado di riconoscere il bene, quand'anche si presentasse, e allora sopporta in silenziosa attesa.

Le rare volte che viene interpellato dai coetanei è solo per essere deriso senza che, ingenuamente, nemmeno se ne accorga:

Poi arriva Carnevale e Ranabota apprende che i sogni, realizzandosi, mostrano un pungiglione velenoso. Ascolta è a te che lo chiedono, proprio a te, se quest'anno vuoi essere tu a salire sul carro hanno deciso di inscenare la storia del principe ranocchio [...] va bene dici tu, quei ghignolini non t'insospettiscono, non c'è bisogno di metterti la maschera, affermano in coro.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Ivi, p. 39.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

Gli fa comunque onore avere provato gioia e soddisfazione per la richiesta che gli è stata rivolta. Ranabota ha una purezza d'animo che rivela la sua umanità: desiderio di condividere e di essere amato. È tanto emozionato per il fatto che anche a lui, per la prima volta, abbiano chiesto di partecipare alla festa di Carnevale che nemmeno si accorge della perfidia degli altri ragazzi. Quanto è rassicurante la sua innocenza tanto poco è edificante la cattiveria degli altri. Ranabota resta incontaminato per l'onestà che gli appartiene mentre tutti sono ottusamente irrigiditi nei loro beffardi pregiudizi.

Solo un evento improvviso riesce a sovvertire le abitudini e a permettere ai sentimenti di entrare in scena dimostrandone la possibilità, qualcosa di raro e sbalorditivo: «Dal giorno in cui Ranabota è stato trovato nella stalla, gli occhi sbarrati incapace di parlare e di muoversi, scosso da tremiti, il vecchio si è abbandonato senza riserve all'amore per lui».<sup>152</sup> Chi conosce Parivècc da più tempo non riesce a credere a una trasformazione che sembra quasi una conversione improvvisa. Il vecchio non solo si preoccupa, ma addirittura si lascia completamente andare, esponendosi emotivamente come non aveva mai fatto con nessuno. L'autoritario padrone della risaia, temuto e rispettato dai servi della casa, capace di sottili vendette ed esemplari punizioni verso i suoi sottoposti, severo ed esigente nei confronti degli altri figli, ora, di fronte al corpicino esile e malfermo di Ranabota, non si contiene più. «Da quel giorno Parivècc prende a visitare Ranabota con regolarità [...] e, arriva cosa davvero inaudita, a chiedergli come sta. Dopo una settimana, si parlano».<sup>153</sup> Praticamente un miracolo alla Nave, dove per tutti parlare significa semplicemente comunicare l'essenziale o comandare. Mai nessuno aveva chiesto a Ranabota come stesse, mai nessuno si era preoccupato di come vivesse. C'è stato bisogno dell'apprensione per la sua salute a muovere finalmente suo padre verso di lui, a dimostrazione che è possibile avvicinarsi. L'amore quindi esiste, i sentimenti sono possibili e soprattutto sono esprimibili. Da quel giorno per tutto il tempo della convalescenza del ragazzo, Parivècc prenderà l'abitudine di frequentare la sua stanza e a trattenersi con lui al tramonto per raccontargli qualche storia del tempo passato o qualche episodio della sua vita: «Parivècc parlava come se fosse molto stanco, ma anche come se volesse togliersi un peso dal cuore».<sup>154</sup> La relazione finalmente intrapresa fa bene a entrambi: per Ranabota è l'occasione di conoscere l'amore e per Parivècc è la possibilità di confidarsi, aprirsi a qualcuno come mai ha fatto in vita sua. L'amore ritrovato lo sovrasta e gli procura un tale stato di serenità a cui non vuole più rinunciare:

Una specie di rito è venuto stabilendosi tra loro. All'alba, prima che l'occhiuta Berta, o altri possano sorprenderlo, il vecchio va al pozzo e attinge dell'acqua che lui giudica salutare. Poi,

---

<sup>152</sup> Ivi, p. 49.

<sup>153</sup> Ivi, p. 51.

<sup>154</sup> Ivi, p. 67.

nell'orto raccoglie alcune fragole, le più belle, ancora coperte di rugiada (farà lo stesso con le ciliege, poi). In cantina sceglie un certo formaggio speciale. E porta tutto a Ranabota.<sup>155</sup>

Quanta tenerezza e commozione trasmette l'immagine di Parivècc che, di nascosto da tutti, al sorgere del sole, è indaffarato a procurare quanto di meglio offre la cascina per il pasto di Ranabota. Berta è la serva impicciona e scontrosa a cui è meglio non far sapere nulla e perciò il padrone della risaia si aggira furtivo nella sua stessa casa. Gli basterebbe comandare e sarebbe obbedito, ma, in questo caso, non ci pensa nemmeno, perché ne andrebbe del segreto accordo tra lui e il ragazzo. Ora sono finalmente intimi come mai lo sono stati e tanto può l'amore in Parivècc da trasfigurarli. Sembra che sia lui il ragazzino, attento a non farsi scoprire mentre ruba la frutta o s'intrufola in cantina, e Ranabota l'adulto responsabile che lo giustifica, aspettandolo nel loro nascondiglio, per un momento di condivisione.

Perché allora tanta ritrosia, tanta difficoltà, tanto pudore e tanto tempo perso in cui si sarebbe potuto dare alla vita una qualità differente? Non c'è una risposta univoca se non riconoscere che in quel mondo e in quel tempo era così: la maggior parte delle relazioni descritte nel romanzo rivelano tante occasioni perse di rendere più significativa la vita attraverso l'amore. Se volessimo azzardare una spiegazione verrebbe da pensare a una sorta di timore di compromissione. Il mondo rurale della Nave sembra essere caratterizzato dall'essenziale necessità di non eccedere in nulla. Le relazioni umane sono in parte definite dalla ricerca di un preciso equilibrio nello spazio vitale per non rischiare di comprometersi o di compromettere l'altro. È come se non si volesse oltrepassare una linea invisibile che definisce uno spazio in termini di doverosa distanza. Forse è semplicemente il retaggio culturale di un mondo troppo trattenuto, troppo frenato, troppo pudico ciò che impedisce a un padre di avvicinarsi a un figlio che sa di amare e di avere sempre amato: «Quel suo figlio... Ranabota. Che lo amasse, riamato sapeva, ma quel sentimento l'aveva confinato per anni in una regione remota della sua anima».<sup>156</sup> Per un uomo come Parivècc tale compromissione sentimentale sarebbe forse sembrata un riconoscimento di debolezza, una perdita di ruolo o di potere. Eppure, niente come l'amore per quel figlio naturale suscita in lui una tenerezza che, proprio nel giorno della sua morte, gli permette di conciliarsi con se stesso e con il mondo.

«L'ultima mattina della sua vita Parivècc è invaso da uno strano sentimento di commozione [...] struggimento per le cose del mondo»,<sup>157</sup> grazie a quell'amore ritrovato per Ranabota. Una disposizione d'animo del vecchio padrone della cascina che lo porta a esporsi come mai aveva fatto. La sera che precede la sua morte, seduto a tavola per l'ultimo pasto, Parivècc «stranamente, non

---

<sup>155</sup> Ivi, p. 52.

<sup>156</sup> Ivi, p. 50.

<sup>157</sup> Ivi, p. 48.

finisce. Si alza. Fa per uscire. “Grazie”, dice a Ranabota – cosa mai capitata. Ed è come se volesse dire dall’altro». <sup>158</sup> Quanta commozione in quel «grazie», quanta intensità e densità in una parola gettata sul tavolo prima di uscire definitivamente dalla scena. Grazie a Ranabota per cosa? Per avergli passato l’ultimo piatto di *sgrape* – minuscoli pesciolini di fosso – che il ragazzo aveva catturato nel pomeriggio apposta per suo padre? Certo anche per quello o, meglio, così doveva sembrare agli altri presenti a tavola, ma quel «grazie» dice di tutta la riconoscenza che Parivècc vuole trasmettere a suo figlio per il semplice fatto di esserci e di esserci stato nelle settimane precedenti. Ranabota porterà sempre con sé il senso e l’intensità di quel «grazie» che gli permetterà di non disprezzare la vita malgrado i tormenti e il dolore da cui sarà segnato. Il grazie di Parivècc sarà una sorta di benedizione che lo accompagnerà e farà in modo che al termine del romanzo, nel momento finale della sua vita, possa anche lui come suo padre sentirsi in qualche modo riconciliato con il mondo. Parivècc ringrazia Ranabota per avergli permesso di provare un sentimento di estrema corrispondenza alla vita prima di andarsene e così augura a suo figlio la stessa partecipazione commossa al mondo.

### 3.5.3. Ranabota e l’enigma da sciogliere

C’è qualcosa che a Ranabota non torna della vita, un mancato convincimento che gli lascia una sensazione di persistente incertezza come se un mistero, un elemento non indagabile, fosse sotteso a ogni cosa rendendola contraddittoria. Nessuno gli può togliere dalla mente che l’essere vivente, per il solo fatto di esistere, sperimenti forme di sofferenza che sollevano interrogativi sul senso del male:

Tutte le creature ne portano il segno. Un’ombra, un velo di malinconia. Come si vede specialmente nell’occhio dell’animale. Ma anche sul volto dell’uomo, che tuttavia sa meglio dissimulare. Malinconico del resto è l’albero, malinconica la pietra, e che cosa è più malinconica della stella, che è lì bellissima, ed è già sprofondata nel nulla?<sup>159</sup>

Così riflette Ranabota, condividendo con Munsgnûr una considerazione su di un sentimento del dolore universale. Nessuno può esserne preservato. Esseri animati, ma anche oggetti inanimati, tutto ciò che è dimensione materiale, creaturale è caratterizzata dal fatto dell’inevitabile dissoluzione. L’essere procede verso il nulla come in direzione della sua più naturale collocazione. Emblematica l’immagine della stella che tanto rapidamente passa dal massimo fulgore all’annientamento. L’uomo è l’unica creatura che riesce in parte a nascondere il senso di tristezza, ma altro non è che finzione,

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 71.

<sup>159</sup> Ivi, p. 16.

momentanea distrazione che non cambia la sostanziale determinazione. Il fatto che tutto partecipi della medesima condizione pone l'uomo sullo stesso piano di qualsiasi altro elemento naturale. L'elemento creaturale espone a una condizione di totale incertezza rispetto alla dimensione trascendente. Niente e nessuno ne viene risparmiato: l'essere è segnato dal fatto di dover affrontare, prima o dopo, il nulla. Ed è questo l'arcano più impegnativo da sciogliere. Se tutto precipita verso una dimensione rispetto alla quale manca la certezza di salvezza, allora come attribuire senso alla sofferenza? Dove si smarrisce il dolore degli uomini? Perché di smarrimento si tratta, ovvero di perdita non ricompensata, di un residuo che non trova definizione, come se il pensare fosse del tutto inutile.

Di una sola cosa è persuaso Ranabota: «il nulla è l'anima segreta delle cose».<sup>160</sup> Una constatazione che di per sé non avrebbe nulla di scandaloso non fosse per la profonda malinconia che lascia l'idea dell'irreversibile dissoluzione dell'essere. Scandaloso è sapere di doversi confrontare con la precarietà, con il vuoto, con un baratro rispetto al quale possiamo solo affidarci al dubbio. Scandalosa in considerazione della provvisorietà è una vita tragicamente segnata dal dolore. Ranabota è angosciato dall'idea di tanto affanno. Quanta pena gli fanno i morti dissotterrati da Pinòt e quanta tristezza gli comunicano gli abitanti della Nave, per non parlare di Gentile e Francesco Dellarole: per ognuno di loro prova pietà. È come se fossero tutti quanti aggrappati a quello scoglio dipinto sulla tela, pronti per essere da un momento all'altro sopraffatti dalla tempesta. Come ricomporre il loro dolore? In ogni episodio Ranabota è lì presente a osservare le «tante presenze umane mimare senza saperlo l'universale patire».<sup>161</sup> Molti non hanno consapevolezza di essere attori chiamati a rappresentare una scena tragica e pensano beffardamente di poter raggirare il destino, altri sono più rassegnati, altri ancora illusi di una qualche salvezza ultraterrena, resta il fatto che tutti, bene o male, avvertono l'incalzante precarietà dell'essere. Quale interpretazione ne diano è indifferente, la conclusione inevitabile è il confronto con il nulla.

Dov'è Dio in tutto questo? La sua assenza è fin troppo evidente. Lasciati a se stessi, gli uomini attendono un intervento provvidenziale, ma la misericordia divina tarda a manifestarsi. Anche per questo la religiosità dei *ranaté* spazia indifferentemente tra credenza e superstizione. C'è Munsgnûr come c'è Gentile, la dottrina ufficiale come l'interpretazione visionaria delle Scritture. È bene ascoltarli entrambi, nel caso ne venisse qualcosa di consolatorio, ma alla fine tanto vale non dare ascolto a nessuno. I risaroli conoscono bene la differenza tra vita e morte, essere e nulla, ricerca di senso e atroce incertezza, per l'ancestrale formazione ricevuta dalla dura quotidianità; non si fanno troppe illusioni. Pinòt a forza di maneggiare morti non ha dubbi che il passo da una condizione di vita felice alla morte è estremamente breve. Tanti ne ha visti rallegrarsi di successi personali e altrettanti

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 11.

<sup>161</sup> Ivi, p. 32.

ne ha sotterrati. Quindi Ranabota non deve stupirsi «se l'inferno allora era lì ad aspettarti, ora ci sei dentro, nell'inferno, perché ora è allora».<sup>162</sup> Il nulla è sempre pronto a mostrare la sua presenza e a gettare gli uomini nello sconforto. Pinòt è esplicito in merito alla coincidenza di vita e morte. Anche nel momento in cui la vita mostra il massimo splendore, il sostrato abissale è già presente come se essere e nulla fossero un tutt'uno.

Qualcosa non torna a Ranabota di questo discorso. C'è una certa inconsistenza, una mancanza dovuta a un ragionamento troppo semplicistico. Davvero si riduce tutto a questa constatazione? Davvero la vita in ogni istante è potenzialmente un inferno senza speranza di redenzione per il dolore? «Nessuno, si sarebbe presto reso conto Ranabota, viene a svelarti l'indovinello».<sup>163</sup> Non lo farà Francesco Dellarole il quale anzi sarà molto esplicito nel dire al ragazzo «lascialo stare, Dio, Ranabota, non lo cercare...».<sup>164</sup> Eppure la ricerca di Dio sembra essere l'unica ragione di vita per il nostro protagonista. Perché dovrebbe rinunciarvi? Abbandonare significherebbe non provare nemmeno a risolvere l'indovinello, a capire la ragione dell'essere e della dolorosa deriva verso il nulla. Ranabota avverte su di sé il tormento per la sofferenza del mondo. Nessuno riesce a capirlo e questo rientra nel suo destino di incompreso ed emarginato, ma questa è la sua ragione d'essere:

Creatura che mostra al nulla il suo dolore e che tuttavia porta su di sé tutto il dolore del mondo perché tutto il dolore del mondo è nell'io e tutto il dolore del mondo scivola nella crepa che si apre tra l'io e l'io quando si fa incontenibile, scivola giù scivola, ma per finire dove? In un immenso pozzo di tenebra o nelle mani di un dio pietoso?<sup>165</sup>

L'enigma irrisolto è sapere dove finisce il dolore. Da qualche parte dovrà pur trovare una collocazione. Non è possibile che non resti nulla di tanto penare. Eppure, non c'è alcuna certezza delle cose ultime. Dove vanno a finire le anime buone dei *ranaté* con il loro fardello di sofferenze? È possibile che vengano accolte da un Dio tanto comprensivo e pietoso da redistribuire secondo i meriti di ciascuno, oppure che precipitino nell'abisso del nonsenso.

Ranabota non conosce la risposta giusta e non riesce nemmeno ad immaginarla, vuole però provare a crederci. Non ha nessuna certezza, ma non rinuncia a Dio come suggerito da Dellarole e nemmeno accetta che tutto sia un abisso ora come dopo. Nel momento in cui giungerà al termine dell'esistenza, come un buon ranocchio disgraziatamente imbattutosi nella biscia predatrice, alla fine della favola avrà imparato a «restare immobile sul pelo dell'acqua, lasciandosi galleggiare sul marciume»<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> Ivi, p. 30.

<sup>163</sup> Ivi, p. 32.

<sup>164</sup> Ivi, p. 103.

<sup>165</sup> Ivi, p. 47.

<sup>166</sup> Ivi, p. 159.

perché, quando ti trovi di fronte alla «*mirauda*, regina delle bisce [...] pronta a scattare»,<sup>167</sup> nulla può salvarti da un destino che prevede «il buio finalmente».<sup>168</sup>

### 3.6. Lingua e stile

Nella pagina di apertura del romanzo, l'autore qualifica la funzione del narratore in questi termini: «Il cantastorie indica con una bacchetta i pannelli dipinti alle sue spalle ed è come se entrasse e uscisse di scena, prestasse i suoi pensieri ai personaggi, ma contemporaneamente li mettesse l'un contro l'altro, trattenendosi dal pronunciare la parola conclusiva».<sup>169</sup> Un cantastorie è un artista di strada, un girovago che allestisce con pochi mezzi il suo spettacolo itinerante nelle piazze. La sua rappresentazione è legata alla cultura popolare e al folklore; nella maggior parte dei casi, si tratta di testi a trasmissione orale definiti dall'improvvisazione e dalla necessità di produrre il giusto effetto scenico. Il registro linguistico, lo stile e il lessico devono pertanto rispondere all'esigenza di istituire nel modo più efficace possibile improvvisi cambi di scena con alternanze immediate e veloci scambi di battute.

*Favole delle cose ultime* è un «teatro delle marionette»<sup>170</sup> dove Givone svolge la funzione di narratore, con una voce fuori campo che imbecca i personaggi per poi lasciare che si esprimano senza ulteriori suggerimenti. Lo scopo è quello di «lasciare che sia la realtà a svelare il suo segreto».<sup>171</sup> L'autore deve pertanto essere una presenza discreta che non interferisce più del necessario nella narrazione: egli è uno strumento funzionale alla narrazione, sempre in disparte, mai al centro della scena. Il punto di vista del narratore non si palesa esplicitamente, sebbene dai discorsi e dai pensieri dei personaggi traspaia l'influenza di una prospettiva esterna. Sono soprattutto le riflessioni di Ranabota a essere caratterizzate da una focalizzazione interna, per il portato filosofico delle considerazioni sulle cose ultime e per il registro linguistico più elevato che in altri personaggi.

La voce narrante ogni tanto si rivolge al suo pubblico con brevi incisi in cui rivela qualcosa dei suoi personaggi: «Deve sapere il lettore che Parivécc, al pari di tutti gli altri agricoltori a capo di un'azienda, segue i lavori di monda e di trapianto in piedi sugli argini».<sup>172</sup> In questo caso Givone si rivolge a un ipotetico lettore e ne richiama l'attenzione, ma nei capitoli successivi del romanzo cambia

---

<sup>167</sup> *Ibidem.*

<sup>168</sup> *Ibidem.*

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>170</sup> *Ibidem.*

<sup>171</sup> *Ibidem.*

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 49.

modalità e utilizza la prima persona plurale come se tra lui e il pubblico si fosse ormai instaurato un rapporto di complicità: «E poiché stiamo illustrando i giorni e le opere di Francesco Dellarole, diremo subito dell'impresa in cui il nostro si getta grazie al sostegno del giovane Pietro»,<sup>173</sup> oppure: «A noi premeva fare il ritratto dell'uomo presso il quale Ranabota sta per recarsi».<sup>174</sup> La suggestione che il lettore ricava da questi espedienti è quella di essere preso per mano dal cantastorie che entra in scena e immediatamente se ne esce dopo aver richiamato la sua attenzione.

Per conferire dinamismo alla narrazione l'autore predilige una sintassi paratattica. Il ritmo del racconto è incalzante, a volte precipitoso, efficace comunque nel rendere l'immediatezza di una narrazione orale. Se Givone vuole essere un cantastorie e divertirsi con il suo teatrino di marionette,<sup>175</sup> allora non può che rinunciare a lunghi periodi argomentativi che interromperebbero la rappresentazione e finirebbero per rallentare il ritmo. Pochissime sono le subordinate, rare le descrizioni o le introduzioni. Osserviamo un ampio utilizzo dei segni di interpunzione in sostituzione di congiunzioni coordinanti o subordinanti. La narrazione appare estremamente segmentata, come se volesse rendere un continuo scorrere di pensieri che evitano appositamente l'argomentazione. Per fare un esempio osserviamo la descrizione del sentimento di vendetta provato da Parivècc verso sua figlia sorpresa ad amareggiare con un ragazzino di condizione contadina: «Dimenticare, passar sopra... Che cosa ci vuole? Niente. Quasi niente. E le cose più amare diventerebbero più d'incanto le più dolci. L'assenzio, miele. Il veleno, medicina».<sup>176</sup> In questo caso la focalizzazione è interna, il narratore assume il punto di vista del personaggio, ne imita il flusso di pensieri fino a riprodurre il monologo interiore. Possiamo notare una serie di domande e risposte definite da una sintassi essenziale, a tratti nominale. L'effetto prodotto è quello di una narrazione incalzante, che tuttavia a volte risulta disorientante. La paratassi è dinamica e coinvolgente, ma il rischio è quello di un'eccessiva frammentazione che costringe il lettore a uno sforzo di concentrazione per non perdere la coerenza del discorso.

La stessa immediatezza e spontaneità viene resa dall'uso del discorso diretto libero come tecnica espressiva prevalente per i dialoghi dei personaggi. Raramente il dialogo è introdotto da verbi dichiarativi, o dal nome dei soggetti parlanti. Nella maggior parte dei casi le battute sono gettate nel

---

<sup>173</sup> Ivi. p. 85.

<sup>174</sup> Ivi, p. 90.

<sup>175</sup> Per un'interpretazione della struttura del testo nel senso di «teatro delle marionette» cfr. DIETRICH HARTH, *Filosofia e narrazione. A proposito di un romanzo di Sergio Givone*, trad. it. di Fulvia Costone, «Iride», 3, dicembre 1999, pp. 579-583.

<sup>176</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, cit., p. 21.

bel mezzo della narrazione come improvvise entrate in scena, irruzioni dei personaggi all'interno della diegesi per rendere mimeticamente il loro punto di vista. Un esempio, tra i tanti, è l'incontro tra Parivécc e Munsgnür, quando i due vecchi improvvisamente abbandonano le proprie riflessioni e rompono il silenzio:

«Avevo da dirle una cosa».

«L'ascolto».

«Credevo...»

«Lo sa che hanno finito di asfaltare la strada fino ad Alagna? Di questo passo, s'andrà sul Monte Rosa in macchina».

«Eh?»

«Mah».

«Un'altra volta...»

«Che cosa voleva dirmi?»<sup>177</sup>

Questo scambio di battute rende bene la tecnica dialogica che incontriamo in tutto il romanzo. L'uso della punteggiatura è alquanto libero e arbitrario. A volte si trova il punto dopo le virgolette di chiusura e altre volte non c'è, senza alcuna particolare motivazione. Non sempre le battute sono così essenziali – in questo caso i personaggi sono poco comunicativi – ma ci sono anche interventi più articolati soprattutto da parte del protagonista, Ranabota. In ogni caso, comunque, l'uso del discorso diretto libero crea un efficace effetto drammatico, anche se lascia, a volte, incerti su chi stia parlando, soprattutto quando ci sono più interlocutori in gioco.

Per ovviare a questa mancanza di riferimenti descrittivi che potrebbe confondere il lettore ci sono casi in cui Givone utilizza il discorso diretto sia libero che no in modo alternato:

«Qualcosa che non va?», chiede Cavagna.

«No, no. È solo un po' d'irritazione».

«Come ha detto quel tizio?», vuol sapere Balossino.

«In principio era il nonsense».

«Mica mal detto».

«Hai ragione: mica mal detto. Sai Fausto: io credo che sia stato pensato per noi, questo...».

«E sei tu che l'hai scoperto?»

[...]

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 19.

«E allora?»<sup>178</sup>

In questo caso abbiamo tre interlocutori, Cavagna, Balossino e Ranabota. Quest'ultimo non è mai nominato e bisogna fare attenzione a non perdere la battuta per sapere quali siano le sue parole. Cavagna e Balossino non sono più citati, ma la ripresa del nome di battesimo di uno di essi all'interno del dialogo permette di mantenere una certa chiarezza su chi sia il parlante e chi gli ascoltatori.

Anche in questo passo come in quello precedente osserviamo la presenza (casuale?) di un punto a chiudere solo alcune battute. Un'interpretazione che potremmo suggerire è quella per cui, se il punto svolge una funzione grammaticale di pausa, allora là dove lo troviamo in chiusura di battuta il discorso richiede una breve interruzione, o come tale si vorrebbe rendere.

Sempre in merito all'uso del discorso diretto libero ci sono altri casi in cui accanto a battute estremamente sintetiche e prive di riferimenti l'autore interviene nel dialogo come un osservatore fuori campo, anticipando o suggerendo questioni relative a quanto detto:

«È lui» (e chi, se no?)

Silenzio.

«Però riesce sempre a sorprenderti» (chi, lui?)

Silenzio.

«Si nasconde» (dove?)

Silenzio.

«Ha carattere, ha sostanza, ha profumo» (che cosa gli manca?)

Silenzio.

«La faccenda si fa seria» (eh?)

Silenzio.

«Quando arriva dal fondo, non puoi più sbagliare» (qualcuno saprà spiegare, o no?)<sup>179</sup>

La pausa tra le battute non è data dall'interpunzione, del tutto mancante, ma dalla ripetizione della parola «silenzio» a sottolineare come sia più importante quest'ultimo delle parole in un momento delicato come la ricerca della perfezione nel colore del vino durante il cerimoniale tra Parivècc e Munsgnür. Anche l'identità dei parlanti è messa da parte. Non è specificato chi dica cosa, probabilmente non è così interessante saperlo – difficile recuperare con certezza quest'elemento dalla narrazione precedente. È bene invece evidenziare gli interventi tra parentesi. L'autore cantastorie si permette un'incursione incisiva, ma sottovoce. L'alternarsi delle battute ripropone una dinamica

---

<sup>178</sup> Ivi, p. 155.

<sup>179</sup> Ivi, p. 12.

teatrale in cui qualcuno, un attore fuori campo o una voce narrante, il burattinaio in questo caso, distrae il pubblico ironizzando su quanto detto da chi è in scena e così suscitare ilarità. L'attenzione del pubblico è portata a farsi carico del fatto misterioso e del momento magico attraverso l'insistenza di questioni aperte e irrisolte. Un'incalzante successione di domande senza alcuna risposta: «silenzio».

Il registro linguistico dei parlanti è funzionale all'esigenza di rendere l'immediatezza dei dialoghi. Si tratta di un livello colloquiale, non volgare, educato, ma al tempo stesso molto diretto e incisivo anche quando veicola contenuti filosofici o riflessioni intimistiche. Il dialetto come opzione di marca verista è utilizzato in narrativa per descrivere le abitudini linguistiche legate al folklore dei ceti più popolari e per rappresentarne i modi di dire e gli antroponimi. In questo caso le espressioni dialettali sottolineano l'appartenenza geografica dei personaggi e la spontaneità delle battute. Non si tratta tanto di registrare un detto particolare, una consuetudine linguistica o un proverbio, quanto di rendere la conversazione più realistica, attuale e puntuale. Ranabota, il protagonista, è l'unico a non fare uso del dialetto. La scelta probabilmente dipende dal ruolo che svolge il suo personaggio. Egli è protagonista, ma alquanto trasversale alla scena. Il romanzo è per lui un percorso di formazione e pertanto Ranabota risulta un osservatore coinvolto più dai discorsi altrui che da una sua partecipazione diretta. I diversi personaggi – i cosiddetti *ranaté* – si scambiano continue battute in dialetto e assumono in questo modo una maggiore autenticità: «“*Ehi, Gentile, t'è vgnú par canté mēsa o par tarlinghé?*”, sei venuto per cantar messa o per suonare a festa [...]?».<sup>180</sup> In questo caso, un esempio tra i tanti, il passo in dialetto è seguito dall'inciso con la sua traduzione, ma non è una costante. Spesso si trovano passi in cui il dialetto s'inserisce senza interruzione nella frase in lingua italiana: «E loro lì, seduti, tranquilli, in silenzio. *Chisà se capisu 'l nos parlé*, fa uno ad alta voce in modo che loro sentano».<sup>181</sup>

Il dialetto risulta poi fondamentale nel descrivere oggetti d'uso quotidiano, cibi, mestieri e figure di lavoratori che appartengono esclusivamente al mondo contadino delle risaie. Sono pertanto termini intraducibili, non hanno corrispondenza in italiano e anche la loro eventuale spiegazione non ha la stessa resa espressiva. E allora abbiamo a testimonianza di usi e abitudini ormai perdute – in questo, il romanzo è un buon archivio etnografico – i «*fagutín*, [...] frittelline di semolino dolce con lo zibibbo»,<sup>182</sup> i «*subrícs* [...] frittelline di carne trita e mele al vino»,<sup>183</sup> i «*muià* [...] frittelline di pane inzuppato nel latte, lardo e amaretti».<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> Ivi, p. 59.

<sup>181</sup> Ivi, p. 65.

<sup>182</sup> Ivi, p. 52.

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

<sup>184</sup> Ivi, p. 53.

I locutori di condizione contadina usano spesso imprecazioni in dialetto, a sottolineare aspetti fisici e caratteriali di alcuni personaggi. In alcuni casi sono direttamente offensivi: «*Bastard*, sibila la Berta»<sup>185</sup> alle spalle del povero Ranabota per sottolineare la sua discendenza illegittima. Altri più mitigati come quando dai contadini, Gentile viene definito: «un *balabiôt*, uno di quelli che ballano nudi sotto le stelle»,<sup>186</sup> per esprimere la sua condizione scapestrata. Altre volte ancora i commenti sono più incisivi e pesanti: «doveva essere una *pelgrama*, un *sautaciendi*, sì, un figlio di puttana».<sup>187</sup> Così Parivècc racconta di un suo antenato detto «*giavín*, che poi vuol dire giavone, cioè gramigna, la gramigna del riso...»,<sup>188</sup> un'erba cattiva di quelle che nei campi si cerca inutilmente di estirpare.

Anche le espressioni con cui alcuni personaggi si rivolgono a Ranabota, nel periodo in cui è ancora adolescente, sono una collezione di lessico dialettale: «ma guarda cosa doveva capitarti, *povri ranín*»,<sup>189</sup> un povero ranocchio, per dire un ragazzino fragile e indifeso. «“*Farlingòt*,” gli sussurra, come se quella parola antica, desueta, che vuol dire ragazzo, ma anche figlio, gli mandasse una carezza».<sup>190</sup> Oppure ancora: «Un *martúf*, un ragazzino senz'arte né parte»,<sup>191</sup> «un *gorba*, un ragazzino»,<sup>192</sup> «un *matalín*, un ragazzo»<sup>193</sup> e «quel *povri fioeu*»,<sup>194</sup> un povero figlio.

Il registro colloquiale e l'uso frequente del dialetto a rafforzare le battute dei locutori si evidenziano soprattutto nei primi tre capitoli del romanzo, in cui l'ambiente è definito dalla risaia e dal microcosmo della Nave. Il capitolo quarto, in cui Ranabota è a colloquio con Francesco Dellarole, e il quinto, in cui soggiorna presso la famiglia Perotti, sono caratterizzati da un registro differente in ragione della diversa condizione sociale dei parlanti. Le battute in dialetto sono praticamente inesistenti e al loro posto entrano in gioco diversi incisi in lingua latina.

Dellarole e Ranabota si confrontano sull'essenziale questione del male nel mondo. Un tema che necessita di essere sottolineato da brevi considerazioni bibliche: «È l'idea del male. Cioè: è sapere che cosa sia il male. *Eritis sicut dii, scientes bonum et malum*. Sarete come dèi, conoscerete il bene e il male [...] ma tu il latino lo sai?».<sup>195</sup> In questo caso Dellarole si preoccupa di sapere se Ranabota conosca il latino e troviamo la traduzione del passo – come avveniva per la maggior parte delle

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 35.

<sup>186</sup> Ivi, p. 42.

<sup>187</sup> Ivi, p. 54.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> Ivi, p. 103.

<sup>190</sup> Ivi, p. 35.

<sup>191</sup> Ivi, p. 21.

<sup>192</sup> Ivi, p. 55.

<sup>193</sup> Ivi, p. 62.

<sup>194</sup> Ivi, p. 110.

<sup>195</sup> Ivi, p. 101.

intromissioni dialettali – ma in seguito, appurato che il ragazzo ha imparato la lingua antica da un sacerdote, non troviamo più il riferimento in italiano. Quando Ranabota, seminarista, partecipa a uno dei pranzi domenicali dai Perotti, assiste in loro compagnia a una messa trasmessa in televisione e i vari passaggi sono introdotti dalle frasi del rito: «*In nomine patris et filii et spiritus sancti...*»<sup>196</sup> oppure «*Hic est enim calix sanguinis mei...*».<sup>197</sup>

Per quanto riguarda l'ordine degli eventi della narrazione, fabula e intreccio coincidono. La successione cronologica dei fatti è data dal tempo della vita di Ranabota. Il romanzo è un percorso di formazione del protagonista e le ambientazioni corrispondono ai diversi momenti della sua crescita, dall'adolescenza all'età adulta. Dobbiamo tuttavia osservare che, malgrado sia rispettata la successione temporale, ci sono degli improvvisi cambi di scena che possono disorientare.

Il terzo capitolo chiude il periodo di vita di Ranabota alla Nave e il quarto si apre improvvisamente con Francesco Dellarole. Allo stesso modo il quinto capitolo inizia improvvisamente con la presentazione di Leone Perotti, mentre nel sesto Ranabota si trova a Sarajevo, nel bel mezzo della guerra. Questi estemporanei cambi di scena corrispondono alla successione dei «pannelli» con cui il cantastorie passa da una storia ad un'altra.

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 127.

<sup>197</sup> Ivi, p. 129.

## 4. *Nel nome di un dio barbaro*

### 4.1. Titolo e struttura

*Nel nome di un dio barbaro* è un titolo che lascia spazio all'immaginazione per quello che potrebbe seguire nel romanzo. Quali eventi accadono e a quali imprese assistiamo in onore di tale divinità? La locuzione prepositiva «nel nome di» suggerisce, in generale, l'idea che qualcosa venga fatto in ordine ad altro, ma diverse sono le sfumature riconducibili alla motivazione che spinge ad agire. Potrebbe essere al fine di rappresentare, omaggiare oppure soddisfare quel qualcuno o quel qualcosa nel cui nome si riconoscono maggiore potenza e autorevolezza. Ne consegue un'idea di giustificazione delle azioni compiute per accettazione dei valori incarnati dalla superiore autorità. Nel nostro caso domandiamoci allora chi sia il «dio barbaro» a cui fa riferimento il titolo perché è ad esso che viene ricondotta l'azione di quanti sono protagonisti delle vicende narrate.

Nel cercare una corretta descrizione iniziamo con il prendere in considerazione un'osservazione fatta all'interno del romanzo a proposito di una coppia di innamorati: «C'è un dio minore, dicono, che aiuta gli amanti a perdonare. A questo dio, benché ne ignorino l'esistenza [...] si affidano, come del resto, ogni notte».<sup>198</sup> Eros quindi, «dio minore» perché non potente come il padre degli dèi, ma dotato di una forza ugualmente temibile che è attrazione carnale per soddisfare la quale ogni divergenza viene appianata. Come in generale gli amanti si affidano a Eros, dimentichi del mondo, così i protagonisti del romanzo cedono alle sue lusinghe desiderosi di oblio, malgrado questa concessione risulti l'inizio di un itinerario che conduce loro verso un totale annullamento.

In ordine a questa interpretazione del titolo, un altro passo specifica ulteriormente che «gli amanti compiono il loro rito in nome di un dio misterioso e nascosto che li domina e se ne serve per uno scopo tutto suo».<sup>199</sup> Ancora Eros dunque, che, quando è in scena, non solo causa perdita di consapevolezza, ma provoca anche indebita appropriazione per esercizio incontrastato della forza. Gli amanti nell'essere tali rinunciano alla facoltà di agire razionalmente e si lasciano trascinare arrendevoli dalla passione. Il «dio barbaro» in nome del quale sono condotte le vicende narrate nel romanzo sollecita, pertanto, nei protagonisti una richiesta di incoerenza e di irresponsabilità. Ad esso non solo ci si deve abbandonare, ma anche fare travolgere senza resistenza.

A conferma di quanto sostenuto leggiamo ancora in esergo al frontespizio un breve passo tratto dalla

---

<sup>198</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, Torino, Einaudi, 2002, p. 94.

<sup>199</sup> Ivi, p. 6.

poesia *A Eros*, di Edith Södergran.<sup>200</sup>

Eros, il più feroce degli dèi,  
per che ragione mi hai spinta nel paese del buio?  
Eros, il più feroce degli dèi,  
non scappo, non aspetto.  
Patisco solo un patimento di bestia.<sup>201</sup>

Eros è descritto dalla poetessa finlandese come un dio spietato, brutale e capace di una forza indiscriminata che conduce verso le regioni più oscure dell'animo umano. Domandarsi il perché di un simile trascinamento a fondo è un grido disperato che cade nel vuoto perché da Eros non provengono considerazioni che siano ragionevoli. Lo scarto residuale dopo il suo coinvolgimento non può che essere un'atroce sofferenza definita da un'irriducibile insensatezza.

Non dimentichiamo che tra gli dèi minori e pagani a cui associare l'attributo «barbaro» non c'è solo Eros, ma anche Dioniso, incarnazione della vita che originariamente scorre senza limitazioni, simbolo dell'ebbrezza e della liberazione dei sensi. L'impulso dionisiaco è l'elemento irrazionale per eccellenza a fondamento di una passione per la vita che sgorga spontaneamente. Selvaggio, animalesco, libera dai vincoli dell'ordinarietà per affermazione degli impulsi più vitalistici. Dioniso non è espressamente citato nel romanzo, ma numerose sono le allusioni alla sua forza ammaliatrice da cui i personaggi vengono tragicamente inebriati. Le azioni da essi compiute rivelano l'intenzione di infrangere una quotidianità, spesso gravosa e monotona, definita da precisi ruoli familiari, convenzioni sociali e sottese ipocrisie che rappresentano quel sostrato limitante da cui sorge uno struggente desiderio di lasciare fluire la vita come pura energia rigenerante. Emblematiche in questo senso sono le parole di un certo Denis, personaggio minore che all'interno di un breve episodio convince Vivi, una tra le tante vittime del «dio barbaro», a lasciarsi andare a una nuova vita:

Io mi sono convinto che l'uomo va incontro alle peggiori sofferenze cercando la felicità. Gli uomini hanno sempre cercato il paradiso in terra e hanno sempre trovato l'inferno. Perché allora non rinunciare una volta per tutte a questo sogno disgraziato e rovinoso? E perché non vivere la vita così come ci è data, semplicemente, perché non abbandonarsi al dolce rumore della vita, alla piccola musica della vita?<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Edith Irene Södergran è poetessa finlandese di lingua svedese. Il passo in esergo al romanzo è tratto da una prima raccolta, *Dikter*, ("Poesie", 1916). Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/edith-irene-sodergran/> (data di ultima consultazione 02/01/2024).

<sup>201</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, cit., p. 2.

<sup>202</sup> Ivi, p. 65.

L'invito a sperimentare un'esistenza senza quei limiti che definiscono sovrastrutture personali e relazionali in cui trovano facilmente riscontro le illusorie narrazioni di felicità richiede tuttavia un costo da corrispondere all'elemento celato a fondamento dell'essere, cioè al nulla.

Così scrive Givone in premessa al romanzo: «C'è, come sempre e ovunque, l'ombra del nulla, benché sia passione, quel nulla, passione carnale, e dunque cosa del dio barbaro».<sup>203</sup> Il nulla, quindi, è l'elemento di cui tenere essenzialmente conto per completare la descrizione della caratterizzazione del «dio barbaro». Nessuna «passione carnale» può dirsi esente dal fatto che implica un percorso verso l'ignoto. Per quelle che sono le trame delle vicende narrate possiamo osservare che l'affermazione della vita e l'amore travolgente, incarnati da Dioniso ed Eros, non sono separabili dalla loro controparte: il nulla. Passione è tuttavia anche patimento e sofferenza. Tale è la contraddizione evidente e irrisolvibile su cui siamo invitati a riflettere nel corso del romanzo. Una tra le tante protagoniste segnate dal «dio barbaro» avrà modo di dire: «Io non so se... se l'amore sia fatto per consolarci della nostra condizione o per rendercela ancora più insopportabile».<sup>204</sup> La questione deriva dal fatto che cedere all'amore, alla passione è qualcosa che crea immediata esaltazione, ma al tempo stesso una pericolosa deriva dalla quale non si torna che dopo una profonda lacerazione. Il «dio barbaro» citato nel titolo è dunque un elemento passionale e travolgente, dalle implicazioni carnali e dalle conseguenze nefaste. Un dio feroce che esige una dedizione incontrastata fino al totale asservimento delle sue vittime, destinate ad annullarsi per esso.

In sovracopertina osserviamo *L'incubo* (1781), dipinto a olio su tela di Johann Heinrich Füssli.<sup>205</sup> Al centro dell'immagine vediamo una giovane donna addormentata. Essa è riversa su di un giaciglio da cui fuoriescono il capo e il busto, ha le braccia cadenti verso il pavimento e il collo visibilmente scoperto in atto di spontanea offerta sacrificale. La veste bianca con cui è ricoperta denota purezza e candore in contrasto con l'ambiente circostante in penombra. Completano l'immagine una figura mostruosa, una sorta di demone maligno notturno che con ghigno beffardo poggia accovacciato sul ventre della giovane come a voler marcare una conquista, un avvenuto possesso. Seminascosta, da dei drappi sul fondo della stanza emerge la testa di una cavalla – evidente raffigurazione dell'inglese *nightmare*, da cui il titolo dell'opera – che compiaciuta osserva l'azione di appropriazione. L'insieme comunica l'idea della totale impossibilità di reazione da parte della giovane nei confronti del mostro da cui è sopraffatta. La scelta dell'immagine di copertina privilegia, rispetto al contenuto del romanzo, l'idea della resa al «dio barbaro», di una condizione di inevitabile sottomissione. Il corpo della ragazza nell'esibire l'assoluto abbandono evidenzia non tanto l'aspetto vitalistico di Dioniso quanto

---

<sup>203</sup> Ivi, p. 3.

<sup>204</sup> Ivi, p. 159.

<sup>205</sup> Sulla vita e le opere di Johann Heinrich Füssli, cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/johann-heinrich-fussli/>

l'incapacità di resistere alla travolgente tentazione di Eros, come capita alle protagoniste dei racconti caratterizzate dalla medesima assenza di volontà in cui versa la giovane al centro del dipinto.

Nel fare alcune considerazioni sulla struttura del romanzo osserviamo che Givone, in una pagina di introduzione al testo, intitolata «*Winterreise*»,<sup>206</sup> spiega quale sia una possibile chiave di lettura degli eventi narrati: «Questo romanzo, va pur detto, è a suo modo una variazione sul tema della *Winterreise*. Viaggio d'inverno, dunque. Ma da dove, e verso dove?». <sup>207</sup> La neve e il gelo non mancano a caratterizzare il paesaggio, quanto meno negli episodi centrali, ma l'inverno di cui si parla è soprattutto quello che scende a raffreddare l'animo di coloro che sono toccati dal «dio barbaro». Si tratta più che altro di un viaggio nella disperazione causata dalla sofferenza che lascia completamente svuotati, dopo averne fatta esperienza. Viaggiare non sempre è approdare a una meta e, mai come in questo caso, si tratta di vagabondare alla ricerca di un senso che sfugge ai protagonisti. Il viaggio d'inverno che essi intraprendono verso le regioni oscure dell'animo umano ha come luogo geografico di riferimento Rigomago, nome originario dell'odierna Trino, cittadina al confine tra le risaie del vercellese e le colline del Monferrato:<sup>208</sup>

un antico borgo, quasi città, nei pressi del Po, dove il fiume comincia a distendersi avendo poco prima accolto le acque dei suoi affluenti alpini. Ed è paese natale di geniali tipografi, pittori, musicisti assai valenti, oltre che di un beato (il beato Oglerio) e di una beata (la beata Arcangela), ma anche di un'inestinguibile schiatta di follastrì o *fulastròn*... <sup>209</sup>

Dalla descrizione – estratta da una pagina di premessa al romanzo – Rigomago è un paesone situato in aperta campagna, caratterizzato dalla presenza di una composita varietà di cittadini. Un luogo in cui la dimensione sacra e quella profana, così come l'estro artistico e la follia convivono dando forma a differenti manifestazioni dell'animo umano. Il posto è di quelli dove non sembrano mancare le storie da raccontare per l'ampia tipologia di figure dedite a differenti interessi. Sono soprattutto i «follastrì» a incuriosire più di tutti tra i rigomagensi. Il termine, un francesismo da *folâtre*, (che già abbiamo incontrato in *Favola delle cose ultime*, come descrittivo di Gentile), indica un giovane di

---

<sup>206</sup> *Winterreise* (viaggio d'inverno) è un ciclo di ventiquattro composizioni per pianoforte e canto di Franz Schubert in cui si racconta il notturno vagare di un amante respinto, in cerca di rinnovato un senso per la vita. L'analogia con le vicende del romanzo si propone là dove i personaggi, rapiti da «dio barbaro», restano completamente disorientati e incapaci di ridare senso all'esistenza.

<sup>207</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, cit., p. 3.

<sup>208</sup> Rigomago nome di origine celtica che significa già Campo del re, è il nome originario di Trino, piccolo Comune in provincia di Vercelli. Cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/rigomago\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rigomago_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (ultima consultazione 17/12/2023).

<sup>209</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, cit., p. 3.

attitudine scapestrata nell'accezione di gioioso, esuberante, in vena di follie appunto. Tale banda di insoliti personaggi a Rigomago non solo sembra alquanto numerosa, ma anche piuttosto attiva nel dedicarsi alle più stravaganti imprese.

Una più circoscritta caratterizzazione dell'ambiente ci porta all'interno di un'austera dimora signorile ubicata nel quartiere Fusa della cittadina vercellese, palazzo Biandrà di Reagle,<sup>210</sup> descritto come un «teatro di eventi luttuosi».<sup>211</sup> Il palazzotto, oggi del tutto abbandonato e oggetto di restauri conservativi da parte del Comune di Trino, deve il suo nome a quello della nobile famiglia Biandrà che lo ha abitato a partire dal XVI secolo fino ai primi del Novecento. Da una scheda del Catalogo generale dei Beni Culturali risulta che i suddetti signori lo abbiano occupato fino al 1907, data oltre la quale il palazzo sarebbe stato diversamente abitato fino a un recente abbandono.<sup>212</sup>

Nel romanzo due differenti episodi, il primo datato il 7 aprile 1945 e il secondo il 12-13 febbraio 1921, vedono alcuni Biandrà o loro discendenti e affini protagonisti di fatti accaduti in una datazione successiva a quella che, nei documenti, registra la presenza della famiglia all'interno della casa. Dalla trama non possiamo tuttavia ricavare elementi utili a definire l'effettiva storicità di quanto raccontato. L'ipotesi che appare più probabile è che le vicende riportate siano la ricostruzione di una tradizione orale di eventi accaduti a Rigomago e dintorni di cui ancora si conserva traccia nella memoria popolare. Nulla vieta pertanto di considerare quanto in oggetto di narrazione vero o perlomeno verosimile, data la natura della fonte.

A sostegno di questa interpretazione osserviamo due passi, uno in premessa di romanzo e un secondo in un breve *post-scriptum*. Il primo è un riconoscimento di merito oltre che un ringraziamento personale che l'autore rivolge a Rigomago e ai suoi abitanti:

... Rigomago devastata dall'alluvione, nell'ottobre del 2000: anche a seguito di tale evento il libro è dedicato ai rigomagensi, che abitano una terra di fuochi fatui oltre che di grandi calore estive, e nebbie e zanzare e bisce, ma dove più che altrove è rimasta memoria di qualcosa come il paradiso e l'inferno.<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Palazzo Biandrà di Reagle è una dimora storica la cui prima attestazione si trova in un atto del 1684, in cui si registra il passaggio di proprietà alla famiglia Biandrà. Il palazzo si trova nel quartiere Fusa di Trino (VC). Cfr., <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/0100022366> (ultima consultazione 17/12/2023).

<sup>211</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, cit., p. 188.

<sup>212</sup> Cfr. <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/0100022366> (data di ultima consultazione 08/02/2024).

<sup>213</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, cit., p. 3.

Il paesaggio definito da una natura poco generosa rende l'esistenza di coloro che abitano la cittadina e le campagne circostanti piuttosto tormentata. I rigomagensi vivono in un ambiente alquanto estremo poiché passano dal caldo insopportabile in cui proliferano fastidiosi insetti al grigiore delle lunghe giornate invernali in cui la realtà perde di consistenza per lo sfumare dei contorni all'orizzonte. Quello che sorprende è la presenza di «fuochi fatui», elementi fantastici, magici o mistici a seconda della prospettiva, da immaginare anche come anime perse, sospese tra salvezza e dannazione, ancora trattenute in un mondo di mezzo nell'attesa di un giudizio da cui una definitiva collocazione.

Nel secondo passo indicatore di una trama che vuole essere trascrizione di una rappresentazione collettiva viene vagamente richiamata l'attenzione alle «pagine che qui, appena un po' aggiustate, vedono la luce in forma di romanzo».<sup>214</sup> Presunto ideatore del testo sarebbe un personaggio, voce interna, semplicemente indicato come «idiota». Le «pagine» di cui si parla sarebbero una raccolta di racconti che egli avrebbe redatto dopo aver ascoltato durante la sua infanzia le storie di una vecchia serva a cui era affidato. Non possiamo sapere se l'idea del testo fortunatamente pervenuto all'autore sia un espediente narrativo per definire una cornice storica o se si tratti di uno scritto realmente esistente da cui l'ispirazione per il romanzo. Possiamo anche immaginare che Givone sia volutamente rimasto sul vago per mantenere una suggestiva tensione tra finzione e realtà.

Coloro che per secoli hanno occupato il palazzotto sono stati infine descritti dai rigomagensi come «una razza d'avventurieri ormai in via d'estinzione»,<sup>215</sup> detentori di un cospicuo patrimonio che ha permesso loro «una vita sottratta al bisogno e libera dalla servitù del lavoro».<sup>216</sup> Dove avessero fatto tanta fortuna e con quali mezzi rimane un mistero, alla pari di come fossero definite le loro relazioni familiari:

Ma era poi una famiglia quella? I rapporti fra loro non erano regolati dalle leggi correnti della società civile, per cui sarebbe stato ben difficile trovare uno che fosse padre (padre di chi, se il figlio era d'altri) una che fosse madre (madre di chi?), uno che fosse fratello e una che fosse sorella e così via.<sup>217</sup>

La gente del paese immagina che, tra le mura del palazzo, accadano le peggiori trasgressioni: rapporti incestuosi, relazioni omosessuali, cerimoniali perversi e unioni poligamiche sono alcune tra le dicerie più accreditate. Tanti pettegolezzi, ma mai nessuno scandalo reale, grazie all'abitudine di quei signori

---

<sup>214</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, cit., p. 205.

<sup>215</sup> Ivi, p. 189.

<sup>216</sup> Ivi, p. 188.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

a elargire generose donazioni, sia alle istituzioni civili che a quelle religiose. Il denaro che puntualmente arriva nelle giuste tasche appiana controversie e mette a tacere maldicenze, anche se il sentore di tante stranezze, l'eco delle feste e il passaggio in paese di stravaganti personaggi rafforza nel tempo l'insofferenza per la famiglia e coloro che ne frequentano la casa.

È bene, a questo punto, fare alcune considerazioni sulla trama. Il romanzo non presenta un andamento lineare, dopo una breve premessa in cui vengono anticipati l'argomento e l'ambientazione, troviamo una serie di racconti suddivisi in episodi indipendenti. Non abbiamo una numerazione progressiva, ma ognuno di essi è introdotto da un titolo e, in quattro occasioni da una data precisa. In questo caso il contenuto che segue sembra essere definito dall'esigenza di cronaca circostanziata, in forma quasi diaristica, anche se l'indicazione in termini di giorno, mese e anno oltre che luogo per i fatti narrati non è necessariamente prova di veridicità storica, come abbiamo già accennato nel ricordare la probabile ricostruzione di una memoria popolare.

Forniamo di seguito, come contributo di maggiore chiarezza, la suddivisione puntuale del romanzo. Il primo episodio – *Il figlio del nemico* – e l'ultimo – *Il processo* – aprono e chiudono la narrazione occupandosi degli stessi eventi in ordine progressivo e consequenziale. Nel mezzo, abbiamo altri tre episodi – *Invito a cena*, *Perché dunque non ora?*, *Addio* – che riportano fatti accaduti in un'epoca precedente. *Perché dunque non ora?* è a sua volta suddiviso in ulteriori brani – *L'isola della vita*, *Aria*, *acqua*, *terra*, *fuoco*, *Fedeltà coniugale*, *Jasa* – che si inseriscono nella narrazione come racconti contenuti in un quadernetto di memorie di uno dei protagonisti. Nessuna delle storie è incorniciata da una premessa o da una conclusione, il racconto fluisce liberamente dalla memoria dei tanti narratori che si alternano di volta in volta. Prima voce interna e anche principale è Madlinota, serva fedele che avendo a lungo vissuto presso i Biandrà è testimone di molti avvenimenti, soprattutto quelli riguardanti il primo e l'ultimo episodio. Ad essa si aggiunge l'idiota il quale racconta per aver sentito dire da Madlinota. I fatti descritti negli episodi centrali sono invece riportati da Fradél, personaggio che in un momento estremo della sua vita rilegge un diario in cui ha riportato le stravaganti storie di alcuni suoi amici. Tanti narratori per altrettante vicende differenti che sono accadute in periodi lontani nel tempo e non successivi. Non ultima la voce del narratore esterno che con minima focalizzazione rispetto ai personaggi entra in scena per sollecitare precisioni in alcuni passi maggiormente diegetici.

## 4.2. Trama

Nel riassumere la trama manterremo nei paragrafi seguenti i titoli originali dei racconti, per seguire la struttura del romanzo che, essendo episodica, risulta disomogenea per i numerosi salti temporali, differenti ambientazioni e protagonisti.

### 4.2.1. Il figlio del nemico

In esordio di romanzo una non specificata voce narrante fa appello direttamente al cielo per avere sostegno nel momento in cui si appresta a raccontare una tragica vicenda rivolgendosi a un generico «mio caro ragazzo».<sup>218</sup> Il tono risentito con cui viene brevemente introdotta la storia sottolinea fin da subito la gravità della circostanza. Ci troviamo all'interno di una stanza di palazzo Biandrà quando ormai la famiglia si è praticamente estinta e una sola persona è rimasta a tentare di ripristinare la verità, conservando ostinatamente la memoria dei fatti: Madlinota-Maddalena, a cui con il passare degli anni, per il protrarsi del nubilato, è stato aggiunto l'appellativo di «tota» – signorina a voler essere gentili, ma zitella per i più maligni – fedele e affezionata governante che parla non per sentito dire, ma come testimone diretta. È sua la voce che narra un fatto di violenza inaudita accaduto sul finire della guerra. Non è subito chiaro con chi stia parlando, sembra quasi che sia rivolta a se stessa nel rammaricarsi di una mancanza, ma un intervento del narratore chiarisce che la storia è per «*l'pouvri luch*, il povero scemo, l'erede».<sup>219</sup> Madlinota racconta e, in casa, ad ascoltarla è rimasto solo «l'idiota», ultimo discendente di quella strana famiglia. Il ragazzo è figlio di un'atroce violenza carnale al centro degli eventi riportati alla luce. La vecchia serva non ha alcuna certezza che nella mente di quel giovane, afasico e isolato, resti traccia dei suoi racconti, ma insiste comunque per senso di dovere verso la verità. «Maddalena [...] parlava, parlava, parlava e non lo faceva che per lui. E lui perso nel suo mondo senza porte né finestre, ascoltava. Ascoltava? A suo modo sì».<sup>220</sup> In questo caso la voce è del narratore esterno che si sostituisce alla serva. Il primo episodio è caratterizzato dalla presenza di tre voci narranti in alternata successione. Prima di esse è Madlinota che testimonia gli eventi facendone una cronaca dettagliata, poi il narratore esterno che non evita di inserire osservazioni personali – come nella domanda retorica del passo precedente – infine l'idiota che, nel raccontare ciò

---

<sup>218</sup> Ivi, p. 5.

<sup>219</sup> Ivi, p. 6.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

che ha sentito dire più volte, esprime il coinvolgimento di chi è drammaticamente toccato dal discorso.

I fatti hanno luogo una sera del 7 aprile del 1945 a palazzo Biandrà e protagonisti, ma al tempo stesso vittime, sono un capitano dell'esercito americano, la *madamin*, una giovane sposa poco più che ventenne, e suo marito, reduce fascista alla macchia, detto '*l cit munsü*, il piccolo signore, poiché ultimo rampollo della nobile famiglia. I delitti che vengono perpetrati si concretizzano in una brutale violenza carnale subita dalla donna ad opera di un manipolo di soldati e in un'atroce tortura a morte del marito di lei. Responsabili impuniti e tristemente giustificati dagli abitanti di Rigomago rimangono il capitano americano e i suoi soldati. Per i principali protagonisti di questo episodio non abbiamo altro appellativo se non quello che li caratterizza in un ruolo e in uno stato civile. Ne *Il Processo*, l'ultima storia del romanzo, contigua e conclusiva rispetto a questi fatti, troveremo in aggiunta i nomi espressi in sigle, ma nient'altro che ne riduca in qualche modo l'anonimato. A voler azzardare un'interpretazione sembra che volutamente il narratore eviti di rivelare la precisa identità dei protagonisti per rispettosa considerazione della crudele sofferenza da cui sono toccati.

A pochi giorni dalla fine della seconda guerra mondiale, «il comando americano, tre ufficiali e gli attendenti, preso possesso di Rigomago, s'installa a palazzo Biandrà».<sup>221</sup> La grande casa viene scelta perché incuriosiscono le sue dimensioni, in contrapposizione alla miseria delle casupole da cui è circondata. Il destino di questo palazzotto è quello di attrarre e di affascinare, finendo così per essere, ancora una volta, un porto di mare. Se ne sono da poco andati i tedeschi che l'avevano occupato per farne un loro comando e già lo requisiscono gli americani, senza alcuna considerazione per chi vi abita stabilmente. I nuovi venuti, come i precedenti, sono animati dall'idea del possesso e della sopraffazione, perché è risaputo che «in guerra la conquista appartiene all'ordine delle cose».<sup>222</sup> Seguendo questo immediato principio gli americani in casa Biandrà fanno brutale razzia di tutto e di tutti e trovano facile giustificazione per i delitti commessi. Aggiungiamo, a onore del vero, ma non a loro discolpa, che in quella casa di fede fascista le truppe alleate non sono certo le benvenute:

Il padrone di casa, per tutti lo zio, la sera stessa in cui gli americani avevano requisito la casa ordinò ai famigliari e domestici di evitare contatti con i nuovi occupanti. Cominciando dai pasti, naturalmente. Che dovevano essere serviti in stanze diverse. Né potevano essere accettati regali, specialmente di genere alimentare.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> Ivi, p. 10.

<sup>222</sup> Ivi, p. 11.

<sup>223</sup> Ivi, p. 13.

Una dichiarazione di aperta ostilità con cui la famiglia si oppone alla presenza dei soldati segnando una netta distanza e una non volontà di collaborazione. Gli americani sono esplicitamente considerati nemici: invasori e non liberatori come avviene ovunque in quei giorni in Rigomago. Il disprezzo comunque è reciproco, non dissimulato e maggiormente accentuato dal fatto che il *cit munsü*, si è dato alla fuga nelle campagne circostanti. «La presenza-assenza del *Mussolini's boy* inquieta il capitano»<sup>224</sup> per il sospetto che gli altri membri della famiglia sappiano dove si nasconda e lo stiano coprendo, ma non solo. Il latitante è pur sempre il marito di quella giovane donna che fin dal primo sguardo lo ha attratto e che, malgrado le regole imposte alla famiglia, non sembra disdegnare le sue attenzioni.

La casa è invasa senza troppi complimenti, la convivenza è praticamente impossibile e ogni scricchiolio aumenta la tensione al limite dello scontro verbale e fisico. Gli americani si aggirano in ogni stanza rendendosi odiosi per il loro atteggiamento irrispettoso e offensivo, ma un'altra pericolosa provocazione sta maturando tra la *madamin* e il capitano:

Ma tu prendi un tipo come quello lì, mettilgli indosso una bella divisa, fallo venire di là dal mare... La signora, nonostante gli sforzi che faceva per non farlo, spiava ogni suo gesto, come per strappargli un segreto che la tentava, escludendola da chissà quale paradiso.<sup>225</sup>

Entra in scena il dio minore, Eros, in veste di nemico e d'invasore. Arrivato da chissà dove, porta con sé il fascino del viaggio da paesi ignoti, della divisa da combattente. Per *madamin* si tratta di contenere una tentazione da cui sente di essere già stata avvinta. Lei così giovane e così bella, entrata sposa in quella casa senza essere mai completamente accettata, considerata di rango inferiore, è amata e rispettata da suo marito, ma non compresa come vorrebbe. C'è qualcosa di non esplicitato che la rende estranea a quella famiglia. Non si è sentita accolta: tra lei e gli altri si è instaurato un rapporto di civile convivenza che tuttavia non è mai sfociato in affetto. *Madamin* conosce bene la distanza a cui è tenuta, subdolamente camuffata dietro una presunta superiorità: «Mica glielo facevano pesare. Troppo signori, per abbassarsi a questo. Ma era così».<sup>226</sup> Si avverte una nota di amarezza in queste parole di Madlinota che ricorda l'assurdità di certi comportamenti. Nessuno si esprime apertamente e tanto meno mostra insofferenza, sarebbe troppo volgare, ma tanta falsità finisce per essere ancor più offensiva e scostante.

Tutto questo fino al giorno in cui arriva l'americano e, con il suo fare sgraziato, rompe equilibri

---

<sup>224</sup> Ivi, p. 11.

<sup>225</sup> Ivi, p. 12.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

familiari che sembravano definiti da infrangibili regole ancestrali. Una sensazione di appagante soddisfazione, che non è ancora propriamente senso di rivalsa, ma molto le si avvicina, comincia a insinuarsi nell'animo della giovane signora:

Arriva questo americano e toh: più lui si comporta come fosse a casa sua [...] e più fa sentire gli altri, i padroni, come gente di un mondo inferiore, loro e i loro costumi, *drolu*, ridicoli, neanche fossero dei tapini qualsiasi, gentina, ecco, sì gentina: loro! A lei tutto questo sembrava una magia.<sup>227</sup>

Il dio barbaro, per quanto casuale sia la sua irruzione, sa bene dove andare a colpire. La *madamin* è pronta ad accoglierlo, la sua fragilità è evidente, il terreno è preparato da tempo. Una sottile emozione la fa vibrare nel vedere come quel rozzo intruso riesca a fare in un attimo quello che a lei è sembrato impossibile. L'altezzoso ritegno di gente che tanto l'ha fatta sentire a disagio è finalmente messo a nudo dalla forza di quello straniero. Il capitano, nel comportarsi come fosse a casa sua, s'impossessa, mette piede, calpesta, arraffa, mostra di essere rapace e brutale. La *madamin* è la prima ad esserne rapita: strappata alla sua quotidiana indolenza, non resiste al fascino di quella fisicità prorompente, devastatrice e irrispettosa. Non ha ancora bene chiaro quello che le sta succedendo, ma è attratta da quell'atteggiamento distruttivo:

Lui ha allungato le gambe fino ad appoggiare i tacchi sul primo mobile che gli è capitato a tiro: uno stipetto rococò, con intagliate figure di strumenti musicali. Lei lo intravede in quella posizione mentre scende le scale. Sta lì immobile. Nessuno può dire quanto tempo. Ma poi entra.<sup>228</sup>

*Madamin* è combattuta tra il desiderio di rivincita e la necessità di protesta. Ci pensa per un tempo che le sembra interminabile, ma infine entra nella stanza come a dire al capitano che è libero di prendersi tutto ciò che vuole: lei compresa. La famiglia, in confronto alla novità, appare improvvisamente scadente e inadeguata. Le loro aristocratiche abitudini risultano delle buffonate senza senso. La *madamin* si sente liberata da un peso che solo adesso si accorge di aver trascinato a lungo, non potendo fare altro. Purtroppo per lei questo è l'inizio di una precipitosa fine. Ammalata e in preda a un'insinuante smania di trasgressione, non riesce più a contenere il suo interesse per il capitano. Quest'ultimo, non meno attratto da lei, fa di tutto per mettersi in mostra: inscena

---

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> Ivi, p. 13.

comportamenti autoritari, eccede nell'enfasi con cui pronuncia gli ordini, dirige la casa con piglio padronale e non perde occasione per dimostrare virilità:

Rivolgeva [...] minacce a tutti, e a tutti dava [...] consigli – e che arie, che mosse, che oratoria, sì, proprio uno spettacolo, ma uno spettacolo solo per lei. Signorsì, solo quando c'era lei, la *madamin*, la signora, si agitava, perché di lei e di nessun altro gli importava. Come gli importava? Come a un uomo importa una donna. Sì, perché se vogliamo dirla tutta, lei piaceva a lui quanto lui piaceva a lei.<sup>229</sup>

I due si cercano, si evitano, si sfiorano e si sfidano in un pericoloso gioco di attrazione e respingimento. Il capitano non ha nulla da perdere mentre *madamin* ha già perso tutto nel momento stesso in cui quell'invasore è entrato in casa:

Sia come sia, quando s'incontravano prendevano fuoco, senza dirsi una parola o quasi.

– Signora.

– Capitano.

Così per giorni e giorni.<sup>230</sup>

Uno scambio silenzioso che alimenta la passione e fa fremere entrambi sebbene per ragioni diverse. Il capitano è animato dalla brama del possesso, dalla smania di infrazione per sfregio nei confronti di quella famiglia di ostinati fascisti, e vorrebbe possedere la giovane sposa per usarla e così arrivare tramite lei al marito fuggitivo. Per *madamin* invece il capitano è una passione sferzante che non può e non vuole fermare: la giovane è incapace di vedere oltre la soddisfazione di un desiderio che implica pesanti conseguenze e al tempo stesso è determinata a sconvolgere una vita caratterizzata da un fasullo perbenismo.

Tra di loro c'è comunque sempre di mezzo quel marito assente perché nascosto chissà dove, ma tremendamente presente nella testa di entrambi. Il capitano sbraita affinché si sappia che nessun fascista alla macchia sarà risparmiato e che la guerra non finirà fintanto che non li avranno catturati tutti. La *madamin*, angosciata al pensiero di rastrellamenti nelle campagne e persecuzioni, incautamente rompe il silenzio:

*L'sa Lü* che cosa volesse davvero dire quando ha detto quello che ha detto, ma l'ha detto.

– Faccia di me quello che vuole, ma lui lo risparmi.

---

<sup>229</sup> *Ibidem.*

<sup>230</sup> *Ibidem.*

– Ai suoi ordini signora.<sup>231</sup>

Madlinota ricorda bene parola per parola il drammatico scambio e lo riporta all'idiota, affinché non si perda il senso della deriva successiva. Nessuno può dire quello che la *madamin* intendesse veramente con quelle parole, meglio rimandare al giudizio divino la ragione di quel proponimento. Ciò che conta sono i fatti e questi manifestano un cedimento irreparabile. La giovane prende il coraggio di parlare e si offre, immolandosi al barbaro invasore. Un sacrificio giustificato dalla speranza di salvezza del marito, ma motivato dal desiderio di darsi all'americano, il quale dimostra immediatamente le sue vere intenzioni. Con tono sarcastico e in due parole la umilia come se fosse l'ultima delle prostitute. Un atteggiamento sprezzante che il capitano troverà modo di esplicitare in tribunale, quando difendendosi dall'accusa di violenza a proposito della giovane sposa dirà davanti a tutti: «E come no... Bella troia».<sup>232</sup> Beffardo e vigliacco fino in fondo, lascia la *madamin* in sospenso, come se avesse fatto tutto da sola, come se nulla fosse accaduto tra loro nei giorni precedenti. Tutto quello che la signora è disposta a concedere il capitano se lo prende, ma è chiaro dal tono canzonatorio che se lo sarebbe preso comunque.

Una sciagurata sera il fuggitivo si presenta alla porta per consegnarsi alle truppe alleate in qualità di prigioniero politico e gli eventi precipitano in modo irrimediabile. *L'cit munsü* è irriconoscibile, si regge appena in piedi ed è pronto a farsi arrestare. L'americano vuole, come prima attestazione di resa, che egli faccia i nomi dei commilitoni ancora alla macchia, in pratica gli propone di tradire per salvarsi. La richiesta per il *cit munsü* è irricevibile, piuttosto la morte e così, portato in cortile viene sottoposto a tortura. In casa, intanto, si consuma l'atroce violenza carnale nei confronti della *madamin*.

«Non è lei che dà, *Madam*, sono io che prendo»:<sup>233</sup> con queste parole l'americano sale le scale che portano alla camera della signora, impossessandosi di quanto egli ritiene gli sia dovuto. Nel ricordo della serva: «Ora è lei a non essere più lei. Appare di colpo trasfigurata. Nei suoi occhi una luce di odio purissimo».<sup>234</sup> La giovane donna comprende finalmente l'inganno in cui è stata trascinata dalla forza ammaliatrice della passione per il barbato straniero, ma è troppo tardi, al punto in cui si trova non può più tornare indietro e, se anche fosse, non ne avrebbe la forza. L'odio che prova verso di lui, verso se stessa, verso quella casa e verso tutto ciò che ha determinato i presupposti di tanta umiliazione è un sentimento assoluto, avvertibile come un brivido proprio di una dimensione abissale. Dopo che il capitano si è concesso il suo privilegio di guerra anche gli altri ufficiali si sentono

---

<sup>231</sup> Ivi, p. 17.

<sup>232</sup> Ivi, p. 203.

<sup>233</sup> Ivi, p. 22.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

autorizzati a entrare in quella camera e a fare ognuno ciò che meglio crede, rozzamente motivati dal fatto che, se la *madamin* non ha opposto resistenza, è perché in fondo le va bene così.

Intanto, di sotto nel cortile, il capitano inebriato dalla conquista porta avanti la sua azione predatoria. La descrizione degli ultimi istanti di vita del *Cit munsü* viene fatta dal giovane idiota che si alterna alla voce narrante della serva nel fornire la cronaca di quella tragica serata. A lui tocca l'onere di ricordare come sia stato brutalmente trucidato il prigioniero. Il ragazzo non ha memoria diretta dei fatti, ma ne ha una profonda conoscenza per quanto ha sentito raccontare più volte da Madlinota. Il passaggio di consegne nel ruolo di narratore in un momento così estremo del racconto è rafforzativo del legame che l'idiota ha con il *cit munsü* considerato a tutti gli effetti un padre malgrado non lo sia. Il ragazzo ricorda che quello del capitano americano «è ormai un accanimento micidiale, incontenibile il suo»<sup>235</sup> tanto che, di fronte al rifiuto di collaborare, attacca il *cit munsü* al retro di un sidecar e lo trascina ancora vivo lungo la strada. La tortura si trasforma così in un'esecrabile esecuzione. Da parte dell'ufficiale americano c'è un ingiustificato uso della forza che oltrepassa ogni senso di umanità. L'esposizione del corpo del nemico lungo le strade del paese è uno sfregio che richiama un'antica tradizione di omerica memoria. Nell'*Iliade* Achille scatena contro Ettore un incontenibile furore vendicativo che lo porta a oltraggiarne il corpo ormai esanime. Davanti alle mura di Troia come nel cortile di casa Biandrà la barbarie degli uomini si esprime attraverso un'irrazionale spietatezza che priva di umanità il nemico nell'esercizio di un potere illusorio e temporaneo. Il capitano si dimostra ferocia all'estrema conseguenza e compie fino in fondo la sua opera devastatrice. Al termine di tanta infausta ebbrezza rimangono la *madamin* che, riversa nella vasca da bagno, tenta disperatamente «di togliere la macchia, anche dopo che in te hanno spento ogni luce, e tutto è macchia, niente è macchia»,<sup>236</sup> e *l'cit munsü* è orrendamente dilaniato sul lastricato.

«Poi il silenzio. E nel silenzio un urlo a colpire il vetro. E a farlo tremare. Tutti i vetri della casa ora vibrano, stridono [...]».<sup>237</sup> La *madamin* si è affacciata alla finestra, ha visto quello che non avrebbe dovuto vedere e ha gridato. Un urlo che squarcia la notte e fa vibrare la casa. L'urlo di una persona che non è più tale, che non appartiene più a questo mondo e che ha perso per sempre la possibilità di essere, precipitata nel nulla per sfuggire al nulla stesso. «Abbandonarsi al nulla. Ma il nulla non è l'ultima stazione. Dopo, c'è l'inferno».<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> Ivi, p. 24.

<sup>236</sup> Ivi, p. 23.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

<sup>238</sup> Ivi, p. 18.

#### 4.2.2. Invito a cena

Il secondo episodio risale al 12 febbraio 1921, quando una sera, a palazzo Biandrà, viene organizzato un ricevimento che, si conclude in una tragica nottata. La grande casa in quel tempo è abitata da Fradèl e Surèla, eredi della nobile famiglia Biandrà che non hanno altro appellativo se non questo derivato da una loro affettuosa consuetudine: «*Fradèl, Surèla*, così, con una punta di ironia, si chiamano fra di loro e così hanno finito per chiamarli gli altri». <sup>239</sup> Il fatto che tutti abbiano perso da tempo l'abitudine a usare i loro veri nomi – tanto che nemmeno il narratore ritenere necessario citarli – suggerisce una significativa caratterizzazione dei personaggi. Entrambi, Fradèl e Surèla sono veramente come un fratello e una sorella per i loro ospiti perché sempre accoglienti, premurosi e sinceramente affezionati. Essi, malgrado un certo atteggiamento altezzoso, consueto in quella famiglia orgogliosa delle proprie origini aristocratiche, sono liberi da pregiudizi e quindi per nulla condizionati di fronte alle evidenti contraddizioni che mostrano tanti personaggi a dir poco derelitti. Un po' alla spicciolata, nel raggiungere il palazzotto su invito di Fradèl che annuncia di avere qualcosa da festeggiare, percorrono le strade di Rigomago Dolze Maman con il figlio Nazareno, don Concina con il ragionier Feralis, Stella e suo marito per tutti «il cieco», Viotto e Mariëta. L'insieme assomiglia a una strana compagnia teatrale, a spasso dopo lo spettacolo, con indosso ancora gli abiti di scena. Maschere da palcoscenico dall'aspetto dimesso, disordinato, appaiono figure di poco conto, personaggi sciocchi e trascurati, un po' gaudenti e trasognati, tirano a campare non trovando più alcuna ragione per vivere. Tutti coloro che si affrettano a raggiungere casa Biandrà hanno, come possiamo notare, dei nomi parlanti che ben si addicono a un particolare aspetto caratteriale o al ruolo svolto. Per ognuno di essi daremo una descrizione nel momento in cui entreranno in scena come protagonisti degli episodi di cui Fradèl darà conto nel corso della serata. Per adesso ascoltiamo il narratore che, con voce esterna, prova a interpretare il pensiero di un immaginario pubblico di fronte al passaggio di una carovana tanto insolita: «Non sono che dei sopravvissuti a loro stessi, quegli *squincin*, quei *martüff*, quelle *cianfrògne*, personaggi patetici e ridicoli». <sup>240</sup> I termini dialettali appartenenti a un registro basso sono usati in senso offensivo, per sottolineare avversione verso persone considerate sconce perché troppo lascive. *Martüff* è parola piemontese per generico delinquente e *cianfrògne* è spregiativo nei confronti di donne ritenute volgari e ciarliere. Si ha l'impressione di essere in presenza di una banda di emarginati che si trascinano goffi trasmettendo un senso di profonda tristezza e squallore umano. Una processione che non passa inosservata agli occhi degli abitanti del quartiere per il fatto che tutti «conoscono per filo e per segno le vicende di

---

<sup>239</sup> Ivi, p. 28.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

ciascuno».<sup>241</sup> Il commento della gente del paese non tarda a farsi sentire. L'atteggiamento nei confronti di quella strampalata comitiva è piuttosto indulgente, non c'è condanna morale o maldicenza, semmai rispettosa considerazione per le loro sofferenze:

Nessuna curiosità, nessuna malizia, tantomeno scherno. Al contrario: loro, loro sì, li compatiscono, perché sanno l'essenziale, sanno tutto quel che c'è da sapere. Mentre quei disgraziati gli passano davanti, fu come se si inchinassero alla maestà di un dolore immedicabile.<sup>242</sup>

Come il coro di una tragedia greca, il controcanto degli abitanti di Rigomago sottolinea l'aspetto tragico della caratterizzazione dei protagonisti. Nessuno ha voglia di ridere, né tanto meno di prendersi gioco di persone che portano con decorosa evidenza i segni del dolore. Sono tutti accomunati dall'aver ceduto al «dio barbaro» che li ha sorpresi in un momento di fragilità, trascinandoli a fondo. Nessuno è più tornato come prima. Il sentimento di compassione che mette d'accordo gli abitanti di Rigomago è dato dall'evidente compostezza per un dolore sostenuto con estrema dignità.

Una volta arrivati a palazzo e accolti dalla premurosa Surèla la serata prende avvio in un'atmosfera alquanto laconica sebbene familiare. Si conoscono tutti da tempo, ma non vanno oltre uno scambio di cortesi convenevoli. Ognuno resta relegato nel suo mondo, rigidamente definito da una storia personale che lo colloca in uno spazio in cui non c'è posto per la condivisione e la convivialità. Essi interpretano una parte, la solita parte, vista e rivista più volte, conosciuta da tutti senza che questa interessi particolarmente a nessuno. In comune hanno il solo fatto di aver attraversato le regioni più abissali dell'animo umano. Essi stessi, sorpresi di quello di cui sono stati capaci in un disgraziato momento della vita, impossibilitati a farsene una ragione, si guardano cercando, gli uni negli altri, i segni lasciati dallo stesso dolore.

Fradèl e Surèla sono con tutti amabili, sorridenti e ben lieti di accogliere persone con cui sono in piacevoli rapporti da sempre. È soprattutto Surèla che da buona padrona di casa si preoccupa che in tavola non manchi il cibo e che gli ospiti siano a loro agio. L'affetto che la lega a suo fratello la porta a cercare di accontentarlo in tutto e quindi anche a fare in modo che la serata riesca al meglio. Fradèl da parte sua però non appare così sereno, è come se una preoccupazione ne adombrasse l'animo. Surèla ne è turbata, sa di alcuni investimenti azzardati che hanno messo a rischio il patrimonio di famiglia, ma per quello che ne sa la festa è organizzata proprio per brindare allo scongiurato pericolo.

---

<sup>241</sup> Ivi, p. 48.

<sup>242</sup> *Ibidem*.

Solo da lì a poche ore, prima che faccia giorno, la povera donna scoprirà una tragica e differente verità. La realtà è che la ricchezza su cui da sempre ha fatto affidamento la famiglia è stata annullata in poco tempo da una speculazione sbagliata imprudentemente sottoscritta da Fradèl.

Alla strampalata combriccola di amici, come sempre, si aggiungono Don Concina e il ragioniere Feralis. Quest'ultimo possiamo considerarlo un nome parlante per quelli che sono gli aspetti caratteriali del personaggio. *Feralis* è aggettivo latino per funesto e al ragioniere non manca certo una macabra attitudine nel pregustarsi una certa idea di corruzione in ogni aspetto della vita. Don Concina e Feralis non rientrano propriamente tra gli affetti di Fradèl e Surèla, ma sono ospiti fissi per il ruolo che svolgono a servizio dei Biandrà. Il primo è il cosiddetto sacerdote commensale – figura abitualmente presente alla tavola di quella famiglia dalle usanze aristocratiche – mentre il secondo è l'amministratore della casa. La partecipazione all'incontro è per entrambi l'occasione per fare puntuali commenti sulla sventura e sulla sofferenza, a partire dalle note vicende dei presenti. Il religioso, un brav'uomo incapace di accettare il male, si perde in improbabili riflessioni sulla colpa e sulla redenzione dai peccati mentre il ragioniere, più perfido, si sofferma su tutti con subdolo compiacimento, gode delle sventure altrui, sorride sornione di fronte all'evidente risultato di tante vite sciagurate. Feralis non tiene conto del disagio, della vergogna e soprattutto di quell'elemento di imprevedibilità dal quale nessuno può dirsi immune. Chi può ritenersi dispensato dai cedimenti quando qualcosa d'improvviso apre a prospettive sconosciute e ammalianti? Un qualunque avvenimento non cercato e non intenzionale potrebbe scatenare in chiunque un'incontenibile attrazione e gli ospiti di palazzo Biandrà, a questo proposito, avrebbero tutti qualcosa da raccontare. Le loro vite ordinarie – a volte troppo abitudinarie – sono state travolte da un'imponderabile irruzione che ne ha sconvolto la regolare quotidianità svelando in un attimo la fragilità di coppie solo apparentemente consolidate.

Le cronache delle loro vicende personali sono gelosamente custodite da Fradèl. Nel tempo egli ha minuziosamente compilato le pagine di alcuni quadernetti in cui ha raccolto le confidenze ricevute a indiscussa testimonianza di tanta sofferenza gratuitamente patita. Al termine della cena, cogliendo l'occasione di una splendida serata illuminata dalla luna piena, il giovane, lascia i suoi ospiti dicendo di voler andare a caccia di anatre. È nota la sua passione, ma così di notte, in pieno inverno, sembra qualcosa di improponibile. Fradèl intende andarci da solo, non ha mai pensato di farsi accompagnare da qualcuno anche se lo ha intimamente sperato, perché avverte un fremito di paura al pensiero di restare solo in aperta campagna. Quello che teme non è la galaverna che sta cristallizzando il paesaggio in un'immagine surreale, ma, più di tutto, egli è angosciato dal dover fare i conti con se stesso. Alcuni investimenti azzardati a cui ha aderito hanno azzerato il patrimonio di famiglia. È rovinato, sono entrambi rovinati, lui e Surèla, ma con lei non ha ancora avuto il coraggio di confidarsi.

Sente che è finita e che non ha via di scampo. Sono giorni che organizza un gesto estremo che sa di non poter più rimandare poiché non riesce sostenere il senso di colpa per l'imminente bancarotta. La festa è per questo, è per non morire da solo e restare un'ultima volta in compagnia di qualcuno e i quaderni sono l'unica cosa che egli porta con sé fuori al freddo della notte. Quelle storie rappresentano un viatico per affrontare l'angosciante viaggio verso l'ignoto a cui il povero giovane si sta avviando. Seduto sugli scalini di un vecchio capanno di caccia in aperta campagna è da questo momento in avanti che Fradèl comincia a leggere, tra le lacrime, le amare vicissitudini di cui sono protagonisti i suoi amici, assumendo così il ruolo di narratore interno alla vicenda. Ascoltiamo pertanto la sua voce mentre si appresta alla lettura: «Apro il primo quaderno e lo sfoglio [...] contiene la storia di Dolze Maman».<sup>243</sup>

#### 4.2.3. L'isola della vita

Tra gli ospiti del ricevimento a casa Biandrà è presente Dolze Maman, un tempo Vivi, diminutivo di Viviana, accompagnata dal figlio Nazareno. La tormentata vicenda personale della donna è la prima tra quelle che Fradèl rilegge nel poco tempo che gli resta. Ne risulta una storia a tratti surreale dove l'azione del «dio barbato» è tanto predatoria da lasciare coloro che ne sono coinvolti completamente privi di ogni possibilità esistenziale. I nomi dei protagonisti dell'episodio meritano alcune considerazioni poiché significativi di una essenziale caratterizzazione. Ricordiamo che Viviana, derivato da *vivus*, indica colei che è piena di vita e tale, infatti, è stata la giovane donna prima di incorrere in una travolgente, quanto annullante passione amorosa. 'Vivi' inoltre se riferito al verbo 'vivere' ha una connotazione imperativa, un'esortazione a godersi la vita, cosa che Viviana accetterà di fare inconsapevole delle conseguenze. Nazareno dall'ebraico *Nazàr*, significa consacrato e trova corrispondenza nell'atteggiamento di totale devozione che il giovane ha verso sua madre. D'altronde Vivi, o Viviana che dir si voglia, per Nazareno si è trasfigurata in Dolze Maman, un'affettuosa figura materna, unico riferimento parentale a cui il ragazzo possa aggrapparsi. Madre e figlio vivono infatti l'una per l'altro, morbosamente legati per aver condiviso un'umiliante situazione di abbandono di cui entrambi pagano irrimediabilmente le conseguenze in termini di indebita sofferenza.

Seguiamo dunque le pagine di Fradèl e risaliamo a parecchi anni indietro quando Viviana per assecondare le inquietudini del marito, un certo Ettore Mella, borghesuccio annoiato e inconcludente, si trasferisce a vivere all'interno di una comunità dedita all'amore libero e orgiastico. Presto lasciata

---

<sup>243</sup> Ivi, p. 52.

sola da Ettore, la giovane si abbandona senza troppa convinzione alle perverse pratiche sessuali della setta fino al totale annullamento della personalità. Solo la nascita di Nazareno le permette di ridare un senso alla sua esistenza anche se non sarà più capace di recuperare la vitalità di un tempo. La donna finirà infatti in una condizione di totale apatia per le conseguenze di un'esperienza tanto traumatica.

L'evento casuale da cui prende avvio il processo di deriva esistenziale è un breve annuncio apparso su una rivista inglese nel settembre del 1901, rivolto a persone disponibili a trasferirsi all'estero per partecipare a un'impresa di vita comunitaria. Il trafiletto attrae la curiosità di Ettore, che sta vivendo un momento personale alquanto critico. Egli è incapace di mettere mano alla propria vita poiché è sovrastato dall'autoritarismo del padre che, pur considerandolo un inetto, lo vorrebbe maggiormente impegnato nell'azienda di famiglia. Il giovane trattiene quelle poche righe di giornale come fossero l'ultimo appiglio a cui aggrapparsi per dare senso al nulla desolante in cui si sente disperso.

Sono due anni che Ettore e Vivi sono sposati. Si sono conosciuti a un evento pubblico a Vercelli; il momento è stato occasione per un innamoramento improvviso: un incrocio di sguardi e uno sfioramento per un'immediata intesa sono risultati determinanti nel deviare la vita della ragazza verso un destino che la segnerà tanto negativamente. «La sera, dopocena, distrattamente, Ettore mostra a Vivi l'appunto fatale. E a notte fonda, prima che lui si faccia trovare seduto con gli occhi fissi nel vuoto e nel buio, sarà lei a svegliarlo».<sup>244</sup> Stanca di vedere il marito tormentarsi in preda ad angoscianti pensieri distruttivi, Vivi risolutamente sceglie per entrambi e si dichiara disponibile a lasciare tutto per la nuova vita. Non è suo il bisogno di evasione, ma se ne fa carico per andare incontro a un'esigenza non più rimandabile del marito. L'annuncio è «fatale» perché segna un punto di non ritorno per la giovane donna che non può neanche lontanamente immaginare quanto a fondo verrà trascinata.

I giovani sposi aggiungono un'isola nel nord dell'Inghilterra, incontrano un certo Denis e sua moglie, autori dell'annuncio, e si convincono a aderire al progetto comunitario. Ancora una volta è Vivi a farsi avanti, questa volta attratta da una certa fascinazione per Denis, il quale nel descrivere i principi ispiratori della nuova impresa, si dice «convinto che l'uomo va incontro alle peggiori sofferenze cercando la felicità. Gli uomini hanno sempre cercato il paradiso in terra e hanno trovato l'inferno. [...] perché non abbandonarsi al dolce rumore della vita alla piccola musica della vita?»<sup>245</sup> «Dolce rumore della vita» è una citazione tratta da una poesia di Sandro Penna e corrisponde a un desiderio di vita caratterizzato da un piacevole addormentamento della ragione.<sup>246</sup> L'attributo dolce

---

<sup>244</sup> Ivi, p. 64.

<sup>245</sup> Ivi, p. 65.

<sup>246</sup> Sandro Penna scrive: «Io vivere vorrei addormentato entro il dolce rumore della vita». Cfr. SANDRO PENNA, *Poesie, Prose e Diari*, Milano, Mondadori, 2017, p. 279.

contrasta evidentemente con rumore, ma proprio l'opposizione attenua il fastidio dei troppi pensieri che sorgono a rendere meno autentica l'esistenza.

Per Vivi sono parole insinuanti poiché è da tempo che tollera a fatica una situazione personale opprimente. La stimola l'idea di abbandonarsi alla vita senza le gravose costrizioni borghesi a cui si è sempre conformata, prima in casa di suo padre e poi quando è entrata a far parte della famiglia di Ettore. Essa non riesce a trovare obiezioni a quanto suggeritole da Denis. La risposta per lei è già nella domanda: perché non farlo? Un breve rientro a casa, giusto il tempo per recuperare la somma di denaro utile a contribuire alle spese d'ingresso nella comunità e finalmente partono alla volta dell'isola. Presa la decisione Vivi è tranquilla mentre Ettore continua a risvegliarsi più volte nella notte del tutto incapace di trovare se stesso, afflitto tra i sensi di colpa verso la sua famiglia e il desiderio di libertà. Egli scrive di nascosto a sua madre a cui è legatissimo per informarla della nuova vita e finge una serenità che in realtà non riesce a ottenere. Un giorno, con la scusa di un malore del padre, Ettore informa Vivi di dover rientrare in Italia. Promette di tornare il più presto, ma una volta a casa dei suoi genitori riprende i contatti con la ragazza con cui si vedeva un tempo e decide di lasciare la moglie sull'isola malgrado abbia saputo che attende un bambino. Un rozzo tentativo di convincere Vivi ad abortire produce una tale delusione che la ragazza non riesce a credere che quell'uomo per amore del quale ha accettato di vivere quell'esperienza adesso «le sta dicendo che in fondo è meglio così, nascere in tanto disordine non sarebbe nemmeno nascere [...] chissà di chi è figlio, quell'infelice, se figlio si può dire di chi non è destinato a nascere, sicché quella che si impone non è neppure una scelta».<sup>247</sup>

Questa volta Ettore il coraggio lo trova, non è più indolente, indeciso, tormentato, in preda ad angosce notturne, adesso riesce a umiliare fino in fondo Vivi. Quest'ultima è stata usata dal marito che non si è mai realmente allontanato dalla famiglia d'origine da cui diceva di sentirsi sovrastato e, malgrado le tante parole, non l'ha mai amata veramente, non perlomeno quanto abbia fatto lei che gli si è data in tutto e per tutto. Vivi era così felice di poter comunicare a Ettore del loro bambino, aspettava con ansia il suo ritorno per condividere quella gioia e in cambio riceve l'annuncio del tradimento, dell'abbandono definitivo. Ettore con la mente e con il cuore è già altrove, la sua freddezza è disarmante, a casa lo aspetta un'altra giovane donna e lui è pronto a rientrare nei ranghi dell'ordinaria rispettabilità di erede di buona famiglia borghese. Vivi in fondo è stata nient'altro che un capriccio giovanile, la vita è una cosa seria e non si può pensare di avere un figlio in una situazione in cui nemmeno si sa di chi l'abbia veramente concepito. Per Ettore è ormai chiaro che quella storia deve finire e possibilmente non lasciare traccia. Vivi deve trovare il modo di cavarsela e farsene una

---

<sup>247</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, cit., p. 77.

ragione tanto da non creare problemi andandolo a cercare. Non sarà comunque lei a fare visita a Ettore qualche anno dopo, ma Nazareno non appena saputo che l'uomo è suo padre. Il ragazzo probabilmente non si aspetta nulla, ma l'imbarazzo e l'indifferenza con cui viene accolto sono tali che palesemente rivelano tutta la miseria di Ettore:

- Maman, quell'uomo...
- Tuo padre, Nazareno.
- Mio padre...
- Sì, caro?
- ... era una bestia senza cuore e senza cervello.<sup>248</sup>

Ettore nel giudizio di suo figlio è un uomo brutale e subdolo, così come dimostra di esserlo il dio barbaro nei confronti delle sue vittime che senza umanità alcuna vengono trascinate verso regioni abissali dell'animo dalle quali non c'è ritorno.

Fradèl ha appena terminato di leggere la storia di Dolze Maman che subito ne inizia un'altra. Il tempo stringe, cresce l'angoscia per il gesto estremo che sa di non poter rimandare, ma non prima di aver reso giusta testimonianza a tutti coloro di cui ha scritto. Sentiamo dalla sua voce come proseguono gli episodi a partire dalla descrizione di due nuovi personaggi:

Questa infatti è la storia di Viotto e della sua Mariëta. Che ruota intorno alla fatale irruzione nella loro vita di tal Bataclàn Finfè, soprannome misterioso, nome ignoto a tutti e forse anche a lui. Vedi il secondo quaderno. Eccolo qui.<sup>249</sup>

#### 4.2.4. Aria, acqua, terra, fuoco

In ritardo, come sempre, arriva Viotto un amico affezionato di Fradèl che lavora come carpentiere nei cantieri delle gallerie e passa buona parte del tempo lontano da Rigomago. Il nome Viotto un tempo era Viotti della nota famiglia di musicisti vercellesi. Nel testo è registrata la sua lontana parentela con Gian Battista, compositore e violinista del XVIII secolo.<sup>250</sup> Anche Viotto, per tradizione familiare, sarebbe un provetto violoncellista, ma di fatto nessuno lo ha mai sentito suonare. Egli ogni tanto

---

<sup>248</sup> Ivi, p. 79.

<sup>249</sup> Ivi, p. 81.

<sup>250</sup> Per maggiori informazioni su Gian Battista Viotti cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-viotti\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-viotti_(Enciclopedia-Italiana)/) (data di ultima consultazione 20/02/2024).

ritorna a Rigomago per Mariëta, sua moglie, da cui è separato e con la quale ha due figli. La donna è stata accolta in casa Biandrà come domestica da Surèla, che con affetto materno si dedica ai bambini. Il piemontese Mariëta sta per Marietta diminutivo o vezzeggiativo di Maria. Il nome ci parla di una povera tapina consacrata alla famiglia e al marito fino al momento in cui per le conseguenze di un'unica fatale trasgressione si trova ad essere umile serva in casa di altri, privata di qualunque affetto.

Viotto e Mariëta sono stati innamorati e felicemente sposati fino al giorno in cui anche nella loro vita ha fatto irruzione l'imprevisto. Bataclàn, tale è il «dio barbaro» che ha bussato alla loro porta un fatidico giorno che segna l'inizio della loro rovina. Il piemontese *bataclàn* è un francesismo di probabile formazione onomatopeica per indicare il chiasso di oggetti che cadono. Il personaggio, a onore del suo nome, si presenta in scena come un'irruzione rumorosa che trasmette euforia e gioia di vivere.

Egli è un amico di lunga data di Viotto, ha avuto una vita avventurosa lontana da Rigomago e si ripresenta dopo lungo tempo tornando a frequentare la coppia. Bataclàn propone agli amici, in occasione di un pranzo, di fare una gita al mare in compagnia di una certa Anna, giovane aristocratica milanese di sua conoscenza. Viotto è incerto poiché ci sono i bambini e non sa bene come rispondere all'invito. Mariëta prontamente decide di mandarli da sua sorella e altrettanto immediatamente si stupisce del suo proponimento: «Proprio lei, che non ha mai voluto lasciarli ad altri i suoi figli... Che cosa le è saltato in mente? Che davvero ci voglia andare? Sì, lo vuole. Ma ha paura».<sup>251</sup>

Una sensazione di presagio le passa accanto, un brivido che la sorprende, la spaventa e la travolge. Non osa pensarci, non vuole forse crederci, ma inconsciamente sa che sta cercando l'occasione per passare una giornata in compagnia di Bataclàn. Sta forse cedendo alla tentazione della novità che si è insinuata nella sua vita? Mariëta è spesso sola perché Viotto per lavoro resta a lungo lontano da casa, le giornate passate ad accudire i bambini sono per lei gravose e ripetitive, tanto che comincia a sognare e dentro di sé si prepara ad abbandonarsi. Il giorno della gita, sarà la curiosità per la prima automobile su cui sale, l'inebriante sensazione del vento tra i capelli, il fascino del viaggio e la meraviglia per il mare che non ha mai visto, resta il fatto che Mariëta, in un momento in cui essi sono soli, si abbandona a Bataclàn e tradisce il suo Viotto il quale, peraltro con meno ripensamenti, corteggia, amabilmente ricambiato, Anna.

Il viaggio si conclude tragicamente in quanto, dopo aver lasciato in un piccolo albergo Viotto e Mariëta per un malessere di quest'ultima, Bataclàn e Anna hanno un incidente mortale. Mariëta da quel giorno è incapace di sentimenti, raggelata dal dolore e dal senso di colpa a causa di un destino beffardo; ormai incapace di qualsiasi trasporto passionale verso Viotto e priva delle giuste energie nel

---

<sup>251</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, cit., p. 95.

dedicarsi ai figli, trova rifugio in casa Biandrà dove si affida alle premure di Surèla. Viotto torna a ogni occasione e immancabilmente porta con sé una viola che nessuno lo ha mai sentito suonare. Si dice che sia un virtuoso musicista, ma per lui ormai è più una speranza che un'attitudine quella di poter tornare a sentire un canto nella sua vita.

Lasciato il ricordo di Viotto e Marièta è per Fradèl il momento di affrontare un'altra storia non meno significativa e dolorosa. In un crescendo di tensione per il momento conclusivo della sua esistenza subentra per il giovane anche una comprensibile incertezza: «Freddo, Gelo. È deciso dunque? Forse. Ma c'è un altro quaderno. Stella, Stella...». <sup>252</sup>

#### 4.2.5. Fedeltà coniugale

Protagonisti della terza storia sono Stella e suo marito, la cui vicenda ha contribuito a fomentare chiacchiere e a suscitare curiosità di ogni tipo nella gente di Rigomago. L'uomo nell'episodio di cui è protagonista non ha un nome proprio, solo alla fine, per un'improvvisa perdita della vista, riceve la caratterizzazione di cieco, termine con cui da quel momento in avanti verrà riconosciuto da tutti. L'assenza di un nome rafforza la funzione del personaggio nel momento in cui egli nella vicenda non ha altro scopo se non quello di essere un anonimo mittente di lettere d'amore. Ugualmente al termine sarà cieco proprio perché incapace di prevedere il tragico epilogo della macchinazione da lui subdolamente messa in atto nei confronti di Stella. Quest'ultima, di nome e di fatto, incarna lo splendore della giovinezza, pronta ad accogliere la vita dando seguito alle sue passioni, sempre al centro della scena, è colei che anima la vicenda facendosene carico.

Stella e il cieco, la luce e le tenebre, una contraddizione di fatto per cui chiediamoci come possano essere una coppia. Essi vivono una situazione personale che ha un esito imprevisto e incredibile. La gente del paese non ha parlato d'altro per molto tempo: sposi perfetti, abituarini, non ricchi ma borghesi, senza figli e dediti a un'esistenza esageratamente normale. «Che cosa li spingesse a vivere in stato di segregazione, era un mistero. Forse per tutti gli altri, ma non per loro. Gli andava bene così. [...] avevano loro stessi, l'uno per l'altra». <sup>253</sup> A qualunque obiezione essi rispondono di completarsi a vicenda, senza bisogno di troppe intromissioni dall'esterno. Quello che tutti giudicano un eccessivo isolamento è per loro una condizione di stabilità che rassicura e consolida la loro vita coniugale. In realtà la totale chiusura al mondo è ciò che li rende vulnerabili, amplificando fino alle estreme conseguenze inconfessati desideri di evasione.

---

<sup>252</sup> Ivi, p.104.

<sup>253</sup> Ivi, p. 105.

La quotidianità della coppia procede regolare fino a quando «un colpo di barra al timone e la navicella su cui bordeggiano prende il largo ed è tempesta...».<sup>254</sup> Più che altro è tragedia da cui non sapranno più riprendersi. La «navicella che prende il largo» è Stella, trascinata da un incontenibile desiderio di trasgressione sorto nel momento in cui riceve una lettera, senza mittente, in cui uno sconosciuto ammiratore si dilunga in elogi nei suoi confronti: «Legge. Prima sorride, poi scuote la testa, infine la consegna a suo marito».<sup>255</sup> La prima reazione è di repulsine e di incredulità, ma anche di velato rammarico, Stella rimpiange subito il fatto di aver troppo impulsivamente condiviso lo scritto. Nella lettera lo sconosciuto le chiede espressamente di non farne parola ad alcuno e, ora, avendo coinvolto il marito, Stella sente di aver già tradito la fiducia di colui che le scrive: «Ma a Stella qualcosa rimorde. Che bisogno c'era di mostrare la lettera a suo marito?».<sup>256</sup> Tanto basta, un attimo impercettibile, un'ombra nella sua mente, un brivido e Stella è già stata afferrata senza saperlo dal «dio barbaro». Alla prima lettera ne seguono altre, l'attesa cresce ogni volta di più, il desiderio aumenta insieme alla sfrontatezza di chi scrive. Stella si ritrova a fare insolite scoperte su se stessa, avverte emozioni dimenticate: «L'idea di suscitare in uno sconosciuto quell'emozione le procura una leggera ebbrezza. Leggera. Ma ebbrezza. [...] è tutta imbozzolata in quel nuovo sentimento e se ne lascia accarezzare».<sup>257</sup> È da tempo che non ha desiderio di suo marito, la vita coniugale le sembra più una relazione amichevole che un rapporto di amore vissuto con passione e trasporto. L'affetto è intatto, ma manca l'attrazione e solo grazie alla lettera la donna ne prende coscienza.

Per quanto Stella provi a tenerlo lontano, il pensiero dello sconosciuto la tormenta in continuazione, tanto che si è definitivamente interposto tra lei e suo marito. La passione segreta la rende più bella, Stella fiorisce a vista d'occhio, si trasforma come per uscire da anni di grigiore, monotonia e anonimato. Non più trattenendosi, decide di accettare la proposta di raggiungere lo sconosciuto in un luogo misterioso per partecipare a una festa in maschera. Seguendo le indicazioni e diversi accompagnatori appositamente predisposti, Stella arriva in un antico maniero abbandonato nelle campagne vercellesi dove confusa, stanca e disorientata, ma per niente pentita, si appresta a conoscere colui che l'ha segretamente corteggiata.

L'occasione si rivela essere un festino orgiastico nel quale Stella, dopo una breve esitazione iniziale, si lascia andare a sfrenate pratiche sessuali con sconosciuti di ogni genere e di ogni tipo. «Lascia fare e fa, fa quello che le chiedono, fa quello che non le chiedono – non è quella la via? Lui nella lettera le aveva chiesto se avrebbe saputo riconoscerlo. Sì».<sup>258</sup> Stella non ha più remore, la leggera ebbrezza

---

<sup>254</sup> Ivi, p. 40.

<sup>255</sup> Ivi, p. 105.

<sup>256</sup> Ivi, p. 106.

<sup>257</sup> Ivi, p. 107.

<sup>258</sup> Ivi, p. 132.

provata al momento in cui ricevette la prima lettera si è trasformata in un'ubriacatura senza pari. La vita va vissuta e goduta per quello che è possibile e fin dove lo si può fare. Qualcuno lo considera illecito o peccaminoso? Non è il momento di sollevare questioni morali. Dal fondo di una sala Stella sente qualcuno gridare: «Brindo agli infelici che ritengono tutto ciò sia peccato».<sup>259</sup> Stella è presa nel vortice, non si sente in colpa, non avverte nessuna responsabilità, è il momento della passione carnale che sente esplodere e che le permette di dire di aver riconosciuto chi l'ha mandata a chiamare. In realtà nessuno in particolare, perché il suo sì è un'affermazione data al dio barbaro che ha invaso il suo animo e non a un uomo in particolare:

Stella si aggira per le stanze come non badasse a ciò che le è rimasto addosso. Anzi, prova un senso di piacevole impudenza a trovarsi in quello stato. Ne è come difesa, piuttosto che il contrario. Chi le può fare del male, se non c'è più, il male, cancellato ogni male. Si sta offrendo a lui mondata dalla colpa, attraverso la colpa.<sup>260</sup>

Tornata a casa, viene a sapere che il marito stesso ha organizzato l'allegro convivio, tanto per rompere la routine che stava avvelenando la loro relazione. Stella non riesce a perdonarlo, ma nemmeno lo abbandona, perché lui, per il dispiacere e la vergogna, diventa improvvisamente cieco, dipendente da lei in tutto e per tutto. L'intenzione del marito di Stella di rompere la noiosa abitudinarietà è sicuramente andata a buon fine, ma per loro adesso la vita è un abisso senza fine. Trascinano i giorni come due automi, entrambi persi in un buio che per lui è fisico e per lei morale.

#### 4.2.6. Jasa

Tra i ricordi che Fradèl ha riportato nei suoi quaderni c'è anche il racconto di un momento estremamente doloroso della sua infanzia che egli rilegge trattenendo a fatica le lacrime. Un giorno trovò Jasa, la sua gazza, allevata con tanto amore, impiccata nel vano della finestra della vecchia Bumbass. Quest'ultima è una donna inquietante dall'aspetto stregonesco che vive rinchiusa in una casa tanto oscura da sembrare un antro e passa il tempo a rimirare alcuni suoi piccoli tesori – collane e pietre preziose che custodisce gelosamente. La vecchia è Bumbass perché «così la chiamavano, “stoppino”, ma nel senso di persona che tiene la vita con i denti».<sup>261</sup> Il soprannome è un derivato del

---

<sup>259</sup> *Ibidem.*

<sup>260</sup> *Ibidem.*

<sup>261</sup> Ivi, p. 137.

piemontese *bambas*, cotone, per assonanza di bambagia. Lo stoppino che si immergeva nei lumi a olio era appunto di cotone e, come la vecchia, una volta acceso era caratterizzato da una tremula, ma ostinata fiammella.

Bumbass è convinta che la gazza si aggiri furtiva per sottrarle qualche gioia e da tempo impreca contro Fradèl affinché la tenga a bada, fino al giorno in cui riesce a catturare e uccidere la povera bestia. Una vera e propria esecuzione di cui la vecchia strega si compiace goduta, al punto da preparare un'orrenda esposizione del cadavere dell'uccello, ben sapendo che il ragazzo sarebbe passato davanti casa sua di ritorno da scuola.

Il racconto è la cronaca della cattiveria assoluta che Bumbass manifesta contro Fradèl con l'esplicita intenzione di fargli del male. Accresce la crudeltà dell'accaduto l'estrema asimmetria tra chi compie il delitto e chi lo subisce. La vecchia megera infierisce, senza alcuna ragione, sul bambino e sulla sua gazza da compagnia:

Ma sia chiaro: rubasse o non rubasse, alla vecchia certamente importava [...] fino a un certo punto. Infatti era pronta a pagare per raggiungere uno scopo più alto. Cioè l'impiccagione della mia gazza. Sì la voleva ladra per poterla impiccare e mostrarmela impiccata. [...] Dunque infinito il suo odio per me, infinito il mio odio per lei, perché infinito è l'odio, non l'amore.<sup>262</sup>

Così ragiona Fradèl in preda a un dolore lancinante, qualcosa di insopportabile che lo lacera fisicamente tanto da non riuscire a contenere gli spasmi. Già la mancanza di Jasa è difficile da superare, ma il modo in cui è morta è un fatto che supera ogni immaginazione. La vecchia ha voluto fare del male per il gusto del male stesso. Bumbass deride, beffeggia e schernisce Fradèl per assistere soddisfatta alla sua disperazione. Il bambino è tramortito, sopraffatto dalla sofferenza, vorrebbe gridare tutto il suo odio verso la vecchia che nascosta nella sua stamberga lo prende ancora in giro: «*L'ha finì tua jasa d'fè malardriss*. Ha finito la tua gazza di far danni».<sup>263</sup> Perché tanta malvagità? Perché l'odio prevale al punto di voler consapevolmente ferire?

Bumbass odia Fradèl da tempo, forse dal giorno in cui l'ha visto passare per la prima volta con la sua gazza. Lo odia perché ha bisogno di qualcuno da odiare, non perché abbia visto la povera bestia rubare o perché il ragazzo si sia mai rivolto a lei in modo sgarbato. Non c'è altra ragione se non il fatto che chiunque sia orientato al male ha bisogno di un nemico su cui riversare l'incontenibile cattiveria. Il nemico del momento per Bumbass è Jasa, su cui facilmente cade un sospetto di furto, e di conseguenza anche Fradèl che la porta con sé.

L'odio produce altro odio in un circolo vizioso infinito. A Fradèl, prima della morte di Jasa, la

---

<sup>262</sup> Ivi, p. 139.

<sup>263</sup> Ivi, p. 137.

vecchia faceva paura per l'aspetto inquietante e per le male parole che gli rivolgeva, ma non così tanto da doverla odiare. Adesso anche Fradèl odia allo stesso modo di lei. La morte della gazza per lui è come un rito di iniziazione alla malvagità. «Così è la vita, *fiölin* – Il postino aveva detto la sua. E io lì, rincretinito dal dolore».<sup>264</sup> Se davvero è questa la vita, allora anche per lui sarà odio, non più paura e non certo amore. Fradèl comincia a pregare perché la vecchia possa finalmente morire. Cessato il primo dolore, inizia a insinuarsi in lui il desiderio di vendetta come un bisogno essenziale per dare senso a una violenza incomprensibile:

Solo l'inferno, la vecchia Bumbass all'inferno, poteva placare il mio dolore e sollevarmi un po' dal peso che di colpo mi era caduto addosso. E siccome per andare all'inferno bisogna morire, morisse chi doveva morire – pensavo.<sup>265</sup>

Mai prima di ora Fradèl avrebbe immaginato di aver simili pensieri. È talmente sconvolto da se stesso e dall'odio verso quella vecchia che addirittura pensa di confessarsi, ma non trova comprensione da parte del sacerdote. Contro Dio stesso rivolge la sua rabbia e delusione per come va il mondo. Così è la vita, aveva annunciato il postino, ma come si può accettare una vita dove si vive un dolore immenso così gratuitamente? Come può, si chiede Fradèl, quel Dio onnipotente permettere un simile strazio e lasciare impunita la vecchia colpevole? Non c'è allora proprio alcun senso per la sofferenza nella vita: «Dio ridicolo, se non è neppure in grado di far morire la vecchia Bumbass».<sup>266</sup>

L'odio produce odio e conduce al non senso. La vita perde di consistenza di fronte al dolore che non trova alcuna composizione. Sarà anche un mistero la sofferenza, fatto sta che per come sono andate le cose a Fradèl solo la vendetta può procurargli sollievo. Se Dio tace è solo perché è un fantoccio incapace di ascoltare coloro che sono nella disperazione.

Il tempo passa, ma non l'angoscia di Fradèl, «non il desiderio di punizione, di castigo, non l'odio [...] per la vecchia»,<sup>267</sup> perché, quando non è ricomponibile in una narrazione di senso, il dolore non trova soluzione. La vecchia infine muore e Fradèl è lì, a vederla morire e a godersi lo spettacolo:

Se ne sta lì, la vecchia Bumbass, ritta, gli occhi spalancati su di me, una mano poggiata sulla mia spalla, come per reggersi. Infatti si regge così. È morta. Mi scosto con un brivido liberatorio e la vedo cadere a terra come un uccello impagliato. [...] Che tu possa riposare in pace Jasa.<sup>268</sup>

---

<sup>264</sup> Ivi, p. 138.

<sup>265</sup> Ivi, p. 145.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> Ivi, p. 146.

<sup>268</sup> Ivi, p. 150.

La giusta punizione che ristabilisce equilibrio alle parti è finalmente arrivata. La vecchia se ne è andata, non si sa se all'inferno come desiderato da Fradèl, ma quanto meno non c'è più. La soddisfazione e il senso di liberazione che ne riceve il bambino sono indescrivibili. Giustizia è stata fatta e Jesa vendicata può finalmente riposare in pace. Il cadavere della vecchia appare come un «uccello impagliato» e torna prepotente l'immagine della gazza appesa alla finestra a chiudere un episodio in cui la crudeltà di Bumbass ha dimostrato la gratuità dell'azione maligna.

#### 4.2.7. Addio

Surèla, e voi tutti: Stella, Dolze Maman, Nazareno, Viotto... *Iutèmi*. Aiutatemi. Ma come, se i vostri volti sono imprigionati in un cristallo di ghiaccio? Lacrime roventi ci vorrebbero, per scioglierlo. Eppure, se ciò accadesse, che ne sarebbe di voi? Dissolti, i vostri volti per sempre.<sup>269</sup>

In questo monologo interiore, Fradèl, piangendo con i piedi nella neve, alla luce della luna invoca i suoi amici, non per aiutarlo a restare, ma per rendergli più facile il trapasso. Chi meglio di loro che hanno sofferto le pene dell'inferno e un inferno vivono ogni giorno in vita, potrebbe meglio sostenerlo di fronte alla morte? Anche le lacrime ormai sono fredde come il suo animo che già si affaccia sul nulla. Fino all'ultimo egli vuole conservare l'immagine di quelle persone che, per quanto devastate e strampalate, rappresentano l'estremo contatto con degli esseri viventi. Si avverte un senso di fratellanza universale con coloro che sfilano nei pensieri di Fradèl che ben si adatta al significato caratterizzante del suo soprannome. Li ha portati tutti con sé. Stringe forte, in una tasca della giacca, i quadernetti in cui ha trascritto le loro vicende. È tormentato Fradèl, sa che è l'ultima notte della sua vita, ma pensa anche che qualcosa potrebbe succedere. Sarà davvero l'ultima neve che calpesta? «Sia come sia. È da lì che passa la mia strada: attraverso la paura e il buio. Il mondo per me si è oscurato».<sup>270</sup> Pensa e ripensa, il povero ragazzo non si dà pace, ma è certo di quello che lo aspetta. Ha imboccato una strada senza ritorno, per un luogo in cui è notte fonda, e quanto più si allontana dalla luce tanto più si sforza di trattenere il ricordo dei suoi amici.

---

<sup>269</sup> Ivi, p. 51.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

#### 4.2.8. Il processo

Nell'ultimo episodio torna a essere Madlinota la voce narrante che riporta i passaggi salienti di un processo, presso il comando militare alleato, istituito per accertare le responsabilità nei fatti accaduti in casa Biandrà. Siamo a Rigomago nelle giornate che vanno dal 18 al 25 maggio del 1945, appena un mese dopo la vicenda. La requisitoria, per quanto ricordato dalla vecchia, finisce per essere l'occasione in cui gli americani concludono la loro squallida azione predatoria. La *madamin* diventa il capro espiatorio di tutto e di tutti. Viene detto che la giovane si è concessa con facilità, che nessuno l'ha costretta e che l'invito in camera è stata una sua provocazione. Tanto basta ai compaesani per condannarla, non perdonarla e non rispettarne il dolore. *Madamin* non è presente al processo perché «dopo gli eventi in questione si era chiusa in un silenzio totale, rotto solo da gemiti e talvolta urla scomposte, e c'era da temere seriamente per la sua salute mentale».<sup>271</sup> È Madlinota che si assume la responsabilità di una ricostruzione dei fatti che tenga conto di tanta sofferenza. Le falsità portate avanti durante il processo sono l'elemento più caratterizzante del dibattito. Madlinota è convocata come testimone, ma la sua voce fatica a prevalere dominata da quella dei rigomagensi che insorgono contro la famiglia Biandrà dimostrando un profondo disprezzo collettivo.

Non mancano i commenti sprezzanti come quelli che assimilano la grande casa a «una fogna. Un pozzo nero».<sup>272</sup> La distanza che i compaesani vogliono porre tra quella gente e il loro mondo è abissale, quasi si trattasse di due realtà separate e non comunicanti. In generale è diffuso «il disprezzo per quella specie di famiglia, ricca, stramba e immorale»<sup>273</sup> sebbene nessuno, in fondo, si sia mai posto il problema di come stessero veramente le cose. L'agiatezza, il lusso e l'inoperosità vengono immediatamente derubricati a perversione per il semplice fatto di essere abitudini non corrispondenti al vivere comune. Tutto ciò che è anche solo sospettabile di estraneità viene respinto senza appello e coloro che ne sono portatori condannati come viziosi e dissoluti. C'è poi la questione politica a complicare il tutto in quanto i Biandrà sono identificati come irriducibili fascisti. Il momento storico è quello della resa dei conti poiché siamo a pochi mesi dalla fine della guerra e l'odio, nonché la violenza sociale sono ancora profondamente insiti negli animi del popolo. L'exasperazione e la rabbia accecano coloro che sono al processo e a conclusione la voce che prevale è di coloro che affermano:

Infatti che cos'era...

... quella casa, che cos'altro era?

---

<sup>271</sup> Ivi, p. 182.

<sup>272</sup> Ivi, p. 189.

<sup>273</sup> Ivi, p. 140.

*'n gran burdèl.*<sup>274</sup>

La voce in presa diretta dei rigomagensi nel racconto della serva dimostra un giudizio tanto lapidario quanto conclusivo, come a voler chiudere in fretta il discorso, per rimuovere una parentesi vergognosa di storia paesana e non doverci più pensare. Un «bordello» potrebbe anche esserlo stato palazzo Biandrà perché ricettacolo di tante persone diverse che ne hanno fatto un porto di mare, ma è ancora Madlinota a opporsi a questa semplificazione quando tornando a raccontare al giovane idiota conclude:

Io so io, che cos'altro. Io lo so. Ma per il giorno del giudizio, la tengo la verità. Quando *l'sa Lü*, ma ci sarà il giorno del giudizio... E tu, povero idiota, con me, a ricordare, perché questi non hanno più nessuno, che li ricordi... che li difenda...<sup>275</sup>

### 4.3. Alcuni personaggi

La struttura episodica del romanzo è animata da numerosi personaggi. La maggior parte di loro interpreta una breve storia caratterizzata da una vicenda tragica in cui è coinvolto quel dio minore – barbaro fino in fondo – la cui forza li trascina a fondo. Tante le coppie in scena a partire da *madamin* e il capitano, Vivi ed Ettore, Mariëta e Bataclàn, Viotto e Anna, fino a Stella e il cieco: sono tutti personaggi destinati a sperimentare la sofferenza e la vergogna per effetto di travolgenti passioni carnali. Con loro anche Fradèl e Surèla, presentati in coppia, portano a esempio una tragedia familiare in cui sono sopraffatti dalla fragilità. Il male fa da sfondo a tutte queste povere esistenze, ma lo stesso male caratterizza per motivi differenti altri tre personaggi che hanno funzioni diverse:

Perciò, nel microcosmo teatrale che è quella casa come ogni casa è, il gioco delle parti l'accomuna, segretamente, visto che neanche si parlano, a Concina e a Feralis. Il male, ecco ciò che indovinano e li allerta nelle pieghe del quotidiano. Ciascuno a modo suo, però. Don Concina patendo. Feralis godendo e la Madlinota [...] sa il male di vivere.<sup>276</sup>

Madlinota, don Concina e il ragionier Feralis si distinguono sul palcoscenico del gran teatro che è

---

<sup>274</sup> Ivi, p. 204.

<sup>275</sup> *Ibidem*.

<sup>276</sup> Ivi, p. 173.

palazzo Biandrà non perché siano adepti del «dio barbaro», ma perché assistono ai suoi effetti da posizioni completamente differenti. Ciò che essi fanno è fiutare il male là dove si annida e restarne a modo loro coinvolti. Madlinota lo accoglie con pragmatica risolutezza perché lo conosce bene, Feralis se ne compiace con beffarda sfrontatezza e per don Concina è un tormento continuo.

#### 4.3.1. Madlinota

Madlinota è la serva di casa Biandrà. Un personaggio che senza essere protagonista lo ritroviamo in buona parte del romanzo. In esordio è testimone e voce narrante della violenza subita da *madamin* così come lo è anche nel racconto conclusivo del processo. Ugualmente è presente durante l'episodio del ricevimento, anche se retrodatato rispetto al precedente, ma in questo caso la storia è data dal narratore esterno e da Fradèl. Dobbiamo però notare che, se accettiamo l'idea che il romanzo sia un riadattamento delle pagine inviate dall'idiota – come sostenuto nel *post-scriptum* – allora tutte le storie, seppur in alcune parti indirettamente, sono una narrazione di Madlinota. Il povero ragazzo infatti non avrebbe potuto scrivere altro che cose sentite dalla vecchia serva non essendo egli ancora nato all'epoca di nessuno dei fatti narrati.

Madlinota, oltre ad essere voce narrante, è un personaggio in funzione del prendersi cura del prossimo e in particolare delle persone di casa Biandrà. Entra a servizio della famiglia giovanissima e vi rimane per tutta la vita, conosce i segreti, gli affanni e le tristi vicende sia delle persone che hanno abitato quelle mura sia dei loro ospiti. Quando tutta la famiglia si è ormai estinta ed è rimasto solo il giovane idiota, lei è ancora lì, a farsi carico della sua fragilità.

Madlinota c'è sempre ogni volta che qualcuno ha bisogno di aiuto o di conforto. La sua indole la porta ad essere protettiva, accogliente e imparziale. Dalla sua bocca mai un giudizio, un rimprovero o una condanna: Madlinota c'è e la sua presenza è una certezza, un affettuoso abbraccio.

Possiede, la Madlinota, un intuito non comune per la sofferenza e il dolore – e che nessuno parli di pena a lei, che vive penando. Quando le dinamiche che li producono, sofferenza e dolore, evolvono verso il punto critico, la Madlinota è lì. Muto segnale d'allarme o di compassione impotente, non importa. O forse semplicemente: pia donna ai piedi di questa o quella croce.<sup>277</sup>

Dove ci sono dolore e disperazione, lì c'è Madlinota. Rispettosa, silenziosa, umile e comprensiva, si

---

<sup>277</sup> Ivi, p. 172.

fa carico di quelle povere anime nel momento stesso in cui la sofferenza raggiunge l'apice. Porta il nome di una delle pie donne di evangelica memoria: è Maddalena, è immagine dell'accoglienza del dolore in quella casa dove il male sembra insidiarsi senza tregua. Il suo ruolo non è di contrastare la sorte, ma è di esserci, sempre e comunque, per mitigarne gli effetti. Sa bene di non poter fare nulla contro il potere distruttivo del male, non fa opposizione e neppure opera di convincimento per evitare a qualcuno di incorrere in ulteriori scivolamenti. La sventura richiede ospitalità, non repulsione o condanna. Coloro che ne sono colpiti e si trovano prostrati a causa di un dolore incontenibile, devono poter essere riportati all'interno della comunità umana da mani amorevoli.

Madlinota è colei che si occupa di questa transizione. Instancabile, soccorre chiunque senza porsi questioni di alcun tipo. La si sente spesso ripetere che «*L'sa Lü,*» e intanto faceva segno con l'indice verso l'alto, poi «*Lo sa Lui [...]*»,<sup>278</sup> perché non spetta a lei, come non dovrebbe spettare, in ogni caso, a nessuno, commentare il male quando si presenta in un essere umano. Per Maddalena, uno sventurato è una vittima, senza colpa né responsabilità alcuna. Non spetta a lei giudicare perché, se mai ci sarà una sentenza, allora non sarà di questo mondo:

Madlinota, cui generazioni di miseria contadina hanno inscritto nel sangue e nelle ossa la sofferenza presente e ventura, il dolore certo... che cosa prometta a lei, non ancora trentenne, la schiena ossuta e ricurva, le vene pulsanti a fior di pelle, [...] sa il male di vivere, perciò, di esso tiene registrazione esatta a futura memoria, se mai tutti come è certo dimenticassero.<sup>279</sup>

Maddalena conosce bene il dolore perché è qualcosa che sperimenta ogni giorno su se stessa: ancora giovane, è imprigionata in un corpo che per muoversi la costringe a una continua fatica quotidiana. La sua è una sofferenza fisica che non le dà tregua e la mette in condizione di conoscere con atroce evidenza cosa significhi stare male. Per questo riesce a essere empatica e a riconoscere il dolore negli altri. Pur essendo un'umile serva, la sua condizione di sofferente le «ha conferito un'autorità speciale, infatti le danno del voi, e le si rivolgono come a persona di rango superiore al suo».<sup>280</sup> La trasfigurazione dovuta al patimento la rende autorevole perché porta con estrema dignità e consapevolezza la sua sofferenza. Mai una parola di troppo, mai un lamento, mai un gesto di ribellione. L'accettazione del male come aspetto intrinseco all'esistenza e l'imperturbabile sopportazione le donano un'autorevolezza che tutti le riconoscono.

Madlinota non è l'unica a percepire la sofferenza, ma a differenza di altri – don Concina e Feralis per esempio – per lei il male è semplicemente un fatto della vita. Il suo atteggiamento risulta per

---

<sup>278</sup> Ivi, p. 5.

<sup>279</sup> Ivi, p. 173.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

questo essenzialmente pragmatico. Abituata per la sua storia familiare a confrontarsi con la fatica del vivere, Madlinota nelle situazioni più tragiche non si perde d'animo e appare prontamente risolutiva. Sa quello che bisogna fare, come farlo e in che misura.

Quando la povera *madamin* giace riversa in bagno dopo lo stupro subito dai soldati americani è Madlinota la prima a salire le scale di corsa per soccorrere la giovane signora:

– Posso aiutarla, signora? – le ho chiesto con la paura di offenderla.

– Sì, grazie *tota*, mi ha risposto semplicemente. E io dico benedetto quel sì grazie.

Le ho sfilato i vestiti che le erano rimasti indosso. Intanto ho fatto scorrere l'acqua, quella fredda e quella calda, anche se era poca quella calda.

– Provi se le va bene.

– Sì.

Si lavava, la lavavo.<sup>281</sup>

Questo significa essere Maddalena, una presenza discreta e silenziosa, ma al tempo stesso risolutiva, immediata e diretta. Cosa vede a terra in quella stanza da bagno? Un essere umano sofferente, piegato dal dolore, dalla vergogna e dallo smarrimento. C'è forse altro da aggiungere? *Madamin* non ha bisogno di parole, ma di fatti, non di qualcuno che la giudichi, accusi o, peggio la compatisca, ma che le offra vicinanza, calore umano per riconoscimento della sua sofferenza. Madlinota porta il suo aiuto e benedice il fatto che viene accettato.

L'attitudine a prendersi cura si esplicita ulteriormente nella volontà di preservare a oltranza la memoria di quella famiglia dalle fallaci ricostruzioni degli abitanti di Rigomago. Madlinota avverte la responsabilità della verità nel sottrarre i racconti all'indebito giudizio dei maldicenti compaesani. Amaramente ammette che, se non fosse per lei, «questi non hanno più nessuno, che li ricordi... che li difenda».<sup>282</sup> In coscienza la brava donna non può lasciare che tutto cada nell'oblio e che non resti agli atti una narrazione differente dalle tante falsificazioni. La famiglia di palazzo Biandrà ha già pagato alla vita il suo debito per gli eccessi e le scelte azzardate con tanti lutti e sofferenze, senza bisogno che se ne infanghi ulteriormente la memoria.

La notte in cui muore Fradèl è ancora lei a essere china in soccorso di Surèla, distrutta dal dolore: «Quanto ai piedi di Surèla, nudi, rigati di sangue, li deterge la Madlinota con un po' di neve e il lembo della veste».<sup>283</sup> L'immagine richiama con forza quella di una pia donna ai piedi della croce, Maddalena china a curare le ferite per tentare di lenire il dolore. Non un'emozione accompagna la

---

<sup>281</sup> Ivi, p. 23.

<sup>282</sup> Ivi, p. 204.

<sup>283</sup> Ivi, p. 179.

gestualità di questa donna consapevole di come la vita sia anche sofferenza. Il suo agire è composto, misurato ed essenziale, ma soprattutto naturale.

Negli ultimi anni della sua vita non le è rimasto più nessuno di cui occuparsi se non l'idiota, il figlio della violenza subita da *madamin*. Madlinota vive per mantenere la memoria dei fatti affinché a lui rimanga impressa la verità su quanto accaduto. Il giovane non parla e non dà segni di comprendere, ma al di là della mancanza di interazione i racconti della vecchia serva sono una compagnia costante e significativa. Il termine idiota suscita richiami letterari a partire dal celebre e omonimo romanzo di Dostoevskij, dove il personaggio assume una valenza simbolica di grande nobiltà d'animo. In questo caso, tuttavia, è una caratterizzazione dovuta soprattutto alla sua disabilità fisica. Egli è idiota perché nessuno ha altra spiegazione per il fatto che non parla e non interagisce. In realtà è lucidamente consapevole di tutto quello che gli viene raccontato, oltre che del grande affetto che quella povera donna prova verso di lui:

*Mat*. Mi chiama così, tanto che mi sembra di dimenticarmelo il mio nome, che è... non importa il mio nome. Proprio così mi chiama: *'l me mat, 'l me car mat*, e chissà se si rende conto che vuol dire "amato". Pare non esista altra lingua al mondo in cui così si dice.<sup>284</sup>

Madlinota, dopo tanta sofferenza patita e condivisa, riversa tutto il suo amore verso questo ragazzo che non ha nessuno al di fuori di lei. Relegati al passato, come imprigionati in eventi che ne hanno segnato per sempre l'animo, la serva e l'idiota non possono fare altro che insistere su quegli avvenimenti affinché non siano dimenticati. L'una racconta instancabile, l'altro ascolta ed entrambi insieme fanno in modo che ciò che è stato non si disperda. In generale diversi sono gli atteggiamenti che si mettono in atto nei confronti di un passato travagliato: i fatti possono essere rimossi nel tentativo di dimenticare e così non rivivere momenti troppo sofferti, altre volte manipolati per ricomporli in una vana narrazione consolatoria oppure, come in questo caso, istituiti in memoria per dare un senso all'accaduto e fare in modo che i protagonisti non abbiano vissuto invano.

#### 4.3.2. Don Concina

Anche don Concina è un personaggio che, al pari di Madlinota, pone grande attenzione alla sofferenza umana, con la differenza che, là dove la buona serva se ne fa carico in modo pragmatico, il sacerdote, da parte sua, non riesce portare alcun contributo ai bisognosi. Patisce in modo disarmante la presenza

---

<sup>284</sup> Ivi, p. 17.

del male, lo riconduce alla colpa e al peccato originario dell'uomo, ma le sue riflessioni in merito restano intellettualismi fini a se stessi.

I pochi dettagli sull'aspetto fisico: «una commovente pinguedine [...] voce baritonale»,<sup>285</sup> ci restituiscono il tipico ritratto del curato di campagna. L'immagine della sua rotondità, associata al suono profondo, quasi cavernoso della voce, intenerisce e suscita un moto di compassionevole affetto in chi lo incontra. Un brav'uomo, ben disposto verso il prossimo, ma indolente, caratterizzato da una certa mollezza e insicurezza di fondo che lo portano a vivere una condizione di continua afflizione. Un personaggio che non suscita grande interesse sia come uomo che come sacerdote per la sua incapacità di risolvere le tante contraddizioni da cui è tormentato.

Don Concina è una presenza abituale in casa Biandrà e passa ormai inosservato; tutti sono concordi che «quel prete giudicato inabile a compiti di un certo impegno aveva trovato un suo rifugio e lì stava, senza nulla chiedere anche perché nulla importava della religione a nessuno».<sup>286</sup> Svolge il ruolo di sacerdote commensale, di cui peraltro non conosce la funzione propria. Resta comodamente seduto nella sua poltrona e normalmente si disinteressa di quanto succede intorno a lui, perché troppo concentrato a elaborare questioni dal sapore vagamente teologico che non fanno altro che aumentare il suo disagio personale.

Si trova comunque in compagnia di persone del tutto disinteressate all'idea di Dio. Infatti, malgrado le evidenti difficoltà in cui versano le loro esistenze, mai un'invocazione, una preghiera o una remora di carattere morale intervengono a caratterizzare in senso religioso la loro condotta. Il buon sacerdote rimane pertanto isolato e nessuno fa più caso alla sua presenza. Soltanto verso fine serata «si riprende dal torpore malinconico che l'affligge durante gran parte della giornata e s'abbandona agli estri speculativi».<sup>287</sup> Don Concina è una contraddizione unica: malinconico e assente per buona parte del tempo, nei brevi sprazzi di vivacità si arrovella, a voce alta, in ragionamenti il cui senso risulta dubbio perfino a lui.

Introspettivo e apatico, il prete vive con profonda angoscia l'idea che nel mondo il male prevalga sul bene, lasciando tante persone irrimediabilmente segnate. Non che questa pena lo smuova ad andare in soccorso di quanti siano toccati dalla sofferenza; se ne tiene anzi lontano, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe dalla veste che indossa. Rimane a crogiolarsi nella sua malinconia perché è troppo indolente per esporsi nelle relazioni, ma, forse ancor più per questo, si tormenta senza tregua nel constatare la presenza del male:

---

<sup>285</sup> Ivi, p. 31.

<sup>286</sup> Ivi, p. 35.

<sup>287</sup> Ivi, p. 151.

Senonché don Concina lo patisce, il male. Oh, quanto... Tanto che volentieri lo prenderebbe su di sé, magari nascondendolo fra le pieghe della tonaca, e che si mangiasse pure quel suo povero corpo come un cancro piuttosto che vederlo trionfare nel mondo, come di fatto trionfa.<sup>288</sup>

Il suo desiderio di farsi carico della sofferenza è sicuramente autentico, ma non adeguatamente fondato nelle premesse. Don Concina nasconderebbe volentieri il male, sotterrandolo in qualche risvolto del suo abito pur di non doverlo constatare. Purtroppo, non è questo il modo per affrontare il problema perché, come ben sa Madlinota, il male è una presenza reale e non rimovibile. Don Concina vorrebbe, con tutto se stesso, celarlo, ma chiaramente non può andare oltre al condizionale. Se potesse, addirittura si farebbe smembrare dalla sofferenza pur di non vedere il maligno all'opera nel mondo. Naturalmente le sue sono soltanto vagheggiamenti senza fondamento perché, per quanto possono dimostrare gli altri ospiti, il male incalza l'uomo e lo trascina a fondo. Proprio questo risulta essere il tormento più grande di don Concina. Il male prevale sul bene perché l'uomo si lascia sedurre e lo compie intenzionalmente.

C'è una frase che egli ripete come fosse un mantra all'interno di un rituale tutto personale, ed è che il mondo è caratterizzato del peccato. L'uomo vive nella colpa e tutto si riduce al disordine del maligno:

– Nel mondo c'è il peccato, dunque tutto è simbolo, tutto è allegoria – stava dicendo don Concina, tre dita a reggere il minuscolo calice di cristallo dentro cui scrutava attentamente – Tutto è avvolto nel mistero! – questa la conclusione del ragionamento.<sup>289</sup>

Più che di un'argomentazione vera e propria, tuttavia, si ha l'impressione di parole casuali, prive di coerenza logica, brandelli stereotipati di un copione che comprende solo lui. Quale mistero stia cercando in controluce nel calice di vino è un ulteriore elemento di disorientamento. Inascoltato, lasciato a se stesso, il sacerdote si perde nelle sue osservazioni e insiste domandando conferma agli altri ospiti di quanto va affermando, ma nessuno è disposto a dargli retta. Il ragionier Feralis lo mette addirittura a tacere sostenendo che i peccati sono un'invenzione dei preti, incapaci di cogliere la vita nei suoi aspetti più istintuali:

– È il mondo della colpa e del dolore – Si guarda intorno, don Concina, a cercar conferma. Ma si scopre improvvisamente solo: e dire che tutti, tutto, anche il vino, appena un momento fa,

---

<sup>288</sup> Ivi, pp. 31-32.

<sup>289</sup> Ivi, p. 150.

gli dicevano ... che cosa gli dicevano? La colpa e il dolore gli dicevano... Però... Mio Dio, come s'è fatta grigia, vuota, la stanza, e che sapore di gesso in bocca. Come fosse rimasto solo, don Concina, nel mondo della colpa e del dolore...<sup>290</sup>

Sempre più confuso, don Concina cerca qualche alleato che sostenga le sue tesi, ma finisce per non essere più convinto di nulla. Gli sfuggono i ragionamenti appena fatti e la sua mente è come annebbiata non potendo dare una risposta certa a una questione tanto significativa. A questo punto il sacerdote non è così sicuro che il dolore sia una conseguenza dovuta a una colpa. Guardandosi attorno e scrutando i volti dei presenti, non riesce più ad associare la responsabilità morale alla sofferenza. Resta però l'evidenza del male per le tante tracce che lascia nel mondo:

Dappertutto ci sono segni... [...]. Negli occhi dell'innocente. E negli occhi dell'animale, più innocente dell'innocente. Tutti soffrono. L'uomo soffre, la bestia soffre, la pianta soffre, anche le stelle, anche le pietre.<sup>291</sup>

Se il dolore è qualcosa di universale che caratterizza l'esistente in quanto tale, allora la questione è altra dal peccato come colpa e responsabilità. Don Concina nelle sue riflessioni è ormai oltre la prospettiva religiosa. Nel suo pensiero sono accomunati uomini, animali, vegetali ed enti inorganici, in una parola l'essere in quanto ente. Se la cifra del male si può riconoscere anche in ciò cui non può essere attribuita alcuna intenzionalità, allora il nulla è il fondamento originario dell'essere. L'ombra di tale nulla è il segno della disfatta, della resa, del male come precipizio abissale.

Don Concina è estenuato dalle sue stesse riflessioni, che si fanno sempre più complicate tanto da arrivare a fargli sostenere qualcosa che egli stesso avverte come una bestemmia: «Tutti, tutti soffrono, da non poterne più. Soffrono *gratis et amore dei*».<sup>292</sup> Per grazia e per amore di Dio, una locuzione usata in tono ironico e sferzante per sostenere l'assoluta gratuità di tanto tormento. Dove va a finire il dolore dell'uomo? Soffriamo per qualcosa? Sia che il male derivi dalla colpa – idea poco convincente visti i segni della sua presenza cosmica – sia che rappresenti il fondamento dell'essere, quale senso ha il patire?

Non c'è una risposta a tante domande. Il buon sacerdote ci accompagna all'interno delle sue riflessioni senza arrivare a nessuna soluzione. Il suo ruolo è quello di aprire interrogativi e provocare la discussione. In fondo possiamo dire che don Concina rappresenta una figura di religioso superata e fallimentare. L'approccio alla speculazione sul male svolto all'interno di schemi rigidamente

---

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>292</sup> *Ibidem*.

teologici non risulta convincente perché insufficiente a rendere merito del fatto che ovunque il nulla è un segno, come un'ombra, sottesa all'essere.

### 4.3.3. Feralis

Feralis è l'amministratore del patrimonio di Fradèl e Surèla. Ospite fisso di casa Biandrà, arriva al ricevimento in compagnia di don Concina. I due, malgrado avvertano una reciproca avversione, non possono fare a meno di trovarsi e stare insieme. Ciò che li accomuna, al di là di tutto, è «un talento speciale, un fiuto: per le cose destinate ad andare storte. Diciamo pure per il male».<sup>293</sup> Feralis è tremendamente attratto dall'aspetto oscuro dell'essere, ma, a differenza di Madlinota e di don Concina, «ne gode. Non che lo faccia di proposito, il male. Preferisce assaporarlo in pace, a distanza. Lasciarlo essere. E deliziarsene. Come a teatro».<sup>294</sup> Il male per lui non è altro che un grande spettacolo di fronte al quale mettersi comodi per goderne fino in fondo le conseguenze. Non c'è cattiveria nel suo modo di essere, non è una figura che trama di nascosto o progetta intenzionalmente di fare male a qualcuno, ma è come se avesse un'incontenibile passione per tutto ciò che esprime negatività. Egli prova soddisfazione nel fatto che tutto finisce inevitabilmente nel nulla e che le narrazioni con cui gli uomini cercano di dare senso all'esistenza sono destinate allo smascheramento.

Feralis, di nome e di fatto, ha un'indole satanica e perversa che lo porta ad approfittare delle disgrazie altrui per potersi compiacere dell'opera del maligno. Anche il suo aspetto fisico, «magrissimo e claudicante, parla in falsetto»,<sup>295</sup> ha nell'insieme qualcosa di lugubre. L'estrema magrezza non suscita negli altri commensali la stessa commozione della pinguedine di don Concina, anzi allontana per l'idea di avanzata consunzione. Il suo essere zoppo inoltre è l'emblematica esternazione di una stortura interiore che non tarda a emergere quando tratta tutti con derisione. Il suo corpo si muove in modo diavolesco e, ovunque può, riapre ferite dolorose, ironizza e denigra per poter godere della sofferenza provocata.

Pregusta giorni prima il momento della cena a casa Biandrà, perché conosce bene tutti gli ospiti e per ognuno di loro ha in serbo qualche commento velenoso. Quando mai gli capita l'occasione di trovare un tale campionario di disperati tutti insieme? I commenti nei loro confronti sono offensivi e arroganti: «Come li disprezza! Tutti quanti. Banda di imbecilli, di miserabili, d'idioti. Ma dove

---

<sup>293</sup> Ivi, p. 31.

<sup>294</sup> Ivi, p. 32.

<sup>295</sup> Ivi, p. 31.

trovare altri *badola* di quella forza, altri minchioni più minchioni di loro?».<sup>296</sup> Feralis non risparmia gli insulti per il fastidio che prova a vedere quanto essi sono caduti in basso: ombre di se stessi, automi senza coscienza, consumati dalla tentazione del dio barbaro. Dal punto di vista del ragioniere sono una compagnia di incapaci che hanno provato a mordere la vita, ma si sono subito arresi prima di arrivare a gustarsela fino in fondo. Dolze Maman, Stella, Mariëta, Viotto, il cieco a vederli sembrano tanti ebeti svuotati dalla vergogna o, chissà, dal senso di colpa. Chi accetta la provocazione passionale del dio barbaro non dovrebbe poi lasciarsi consumare in quel modo.

Feralis è beffardo, il male lo eccita soprattutto quando avverte la paura in coloro che stanno per cadere in disgrazia. Studia le sue vittime, si avvicina sornione, pronto a dare l'ultimo affondo e trionfare. Quando Surèla è angosciata perché comincia a intuire che a Fradèl è successo qualcosa di grave, Feralis è già lì, per godersi lo spettacolo: «Le studia il collo, professionalmente, come dovesse farci scivolare sopra una lama ben affilata. Ha capito Feralis che la donna ha paura... [...]. È inerme. Indifesa. Che ostaggio, se solo volesse! [...]. Feralis prefigura gli eventi con un brivido di piacere».<sup>297</sup> Quanto vorrebbe tormentare Surèla e come potrebbe ben farlo visto che conosce già la verità, ma indugia, assapora il momento finale e infierisce poco alla volta, centellinando mezze parole, brevi accenni di discorso. Feralis fa di tutto per aumentare la tensione e provocare la preoccupazione.

A sentire lui l'attitudine verso il maligno sarebbe solo disincantato realismo. Che senso hanno paura, vergogna, colpa rispetto agli istinti e alle passioni? Perché dare una connotazione morale, esistenziale e luttuosa a qualcosa di così naturale come la vita e il divenire? Perché porsi tanti problemi e considerare le pulsioni più travolgenti bene o male, giusto o sbagliato?

– Se invece, – Feralis sottolinea ogni sillaba, – se invece imparassimo ad accettare il nostro destino, che è molto semplice e molto chiaro e molto poco enigmatico, infatti è di morire, se rinunciassimo a fantasticare su come il mondo potrebbe essere, ma non è, e se dicessimo sì, semplicemente a quel che ci tocca in sorte, di colpo saremmo liberi di vivere la nostra vita e godercela per quanto la si possa godere, questa vita e la lasceremmo quand'è l'ora, senza fare troppe storie, contenti in ogni caso di averla vissuta, questa vita che sia come sia non ce n'è un'altra, e al diavolo simboli e allegorie e misteri e compagnia bella.<sup>298</sup>

Feralis è un personaggio che interpreta in modo esemplare il pensiero tragico e in questo passo sembra addirittura ispirato dallo spirito dionisiaco di nietzschiana memoria anche se risulta alquanto contraddittoria la sua insistenza nel godere di fronte alle sofferenze altrui. Le sue parole sembrano

---

<sup>296</sup> Ivi, p. 161.

<sup>297</sup> Ivi, p. 162.

<sup>298</sup> Ivi, p. 156.

essere la rivendicazione della capacità di affermare la vita approfittando di tutto ciò che immediatamente viene offerto. A questo punto allora il suo sguardo sprezzante verso gli altri è dovuto più al fatto che non hanno saputo andare fino in fondo, accettando anche la dimensione abissale.

Quante inutili falsificazioni provocano solo timori reverenziali e istituiscono grandi ipocrisie. Gli uomini, invece di apprezzare quanto hanno a disposizione, si perdono in farneticanti tentativi di razionalizzazione. La vita è anche non senso, lutto, mancanza, contraddizione in essere, tanto vale prenderne atto, senza allestire misteri dove non ci sono. Le cose sono ben più facili di come sembra.

Esistere è necessariamente passare da uno stato all'altro e nella transizione qualcosa va perso, abbandonato. Ciò che si lascia deve soggiacere necessariamente per fare spazio al nuovo. Non accettare la perdita sarebbe come rinnegare la vita: per proseguire bisogna abbandonare, per guadagnare perdere qualcosa. Se la privazione viene vissuta come un male, allora è inevitabile leggere il mondo come intrinsecamente definito nella sofferenza. Feralis non lo accetta. La vita è quello che è, bella o brutta, positiva o negativa, ma è unica e irripetibile. Perché non viverla appieno, affermando con determinazione il proprio destino? Un messaggio di speranza, di apertura che stupisce in un personaggio come Feralis, ma che ne completa la caratterizzazione. La ragione di tanto accanimento verso gli altri non sembrerebbe dovuto alla cattiveria quanto al disgusto che gli provoca la vista di personaggi tanto fasulli, inconsistenti, incapaci di godere, patire e soffrire con autenticità la vita.

#### 4.4. Barbaro fino all'annullamento

Abbiamo osservato come il dio barbaro agisca nella vita di coloro che casualmente si ritrovano a subirne la fascinazione. La sua azione è predatoria e come tale comporta una prosecuzione ad oltranza fino al totale annullamento delle sue vittime. Nessuno preserva la propria integrità di fronte alla ferocia di un elemento che travolge in modo irreversibile. Molte sono le donne, protagoniste delle vicende contenute nella parte centrale che vengono catturate e trascinate a fondo. Non possiamo dire che siano figure fragili o particolarmente vulnerabili, anzi, in molti casi esse sono estremamente determinate e consapevoli delle proprie scelte. Non c'è però nulla da fare contro la potenza di un dio che è passione allo stato puro, ebbrezza e caos primordiale. Inevitabilmente si finisce per esserne sopraffatti perché ci vorrebbe una forza sovrumana per sostenere la sua irruzione.

Le vicende di cui il romanzo è cronaca, o quanto meno vuole esserlo tenendo sempre conto del fatto che si tratta di una probabile tradizione orale popolare, ci ricordano come la sofferenza sia una conseguenza inevitabile del cedimento all'elemento passionale. Tutte le storie raccontate finiscono per essere delle tragedie: nessuno dei protagonisti si è salvato dalla distruzione. Questo non perché il

dio sia malvagio, dal momento che non c'è implicazione morale nel suo agire, che esso non è un dio personale. Il dio barbaro è passione, irrazionalità, caos e pulsione vitale. La sua azione, malgrado lasci dei segni indelebili e provochi lacerazione, non può dirsi immorale, piuttosto è corretto definirla amorale. Nessun protagonista in fondo lo ha mai maledetto o rinnegato. Non un'imprecazione è pronunciata dalle sue vittime, malgrado l'atroce deriva a cui sono sottoposte. Ripudiare il dio barbaro sarebbe come rinnegare la vita, respingere le passioni, accettare di restare anonimi, apatici e indolenti. Resta tuttavia aperta la contraddizione per cui seguirlo significa anche annullarsi in suo nome: «C'è anche il gelo, c'è la notte, e c'è il nulla benché sia passione, quel nulla, passione carnale, e dunque cosa del dio barbaro».<sup>299</sup>

L'aspetto più paradossale è che per affermare la vita si debba subire violenza, verificare l'orrore della dissociazione e ricevere le peggiori umiliazioni. Il dio barbaro si presenta come qualcosa di estremamente pericoloso che non lascia possibilità di salvezza. Da una parte abbiamo l'esempio di una vita condotta in totale anonimato e indolenza, dall'altra una passione travolgente fino all'annullamento:

La *madamin* era calma, tranquilla, ma tranquilla da far paura, come non fosse lì. Quando si è alzata dalla vasca e si è affacciata alla finestra, ci ha messo un po' per capire. Guardava, guardava e non vedeva. Poi ha gridato. [...] Dall'aldilà, gridava. Dall'aldilà di tutto.<sup>300</sup>

L'orrenda notte di violenza in cui la giovane *madamin* è stata brutalmente assalita è finita. Il dio barbaro è stato onorato fino in fondo e a lei non resta più nulla. Non si comprende nemmeno se appartenga ancora a questo mondo o sia già transitata oltre. L'affaccio alla finestra è più che altro uno scorcio aperto sull'abisso a cui è stata condotta. La povera donna guarda e non vede, grida, ma non esprime nulla di umanamente riconoscibile. *Madamin*, per lo stupro subito, ha toccato con mano la sofferenza pura, il dolore nella sua essenza di male fisico, lacerazione corporale, smembramento. È arrivata a un punto di non ritorno, non appartiene più al mondo degli esseri umani: viene accolta dal nulla per essersi fatta trascinare dalla passione per l'essere.

Ugualmente Vivi, al termine dell'episodio in cui l'abbiamo vista lasciare tutto per vivere nella comunità dedita all'amore libero, si ritrova in una condizione di totale estraneazione dalla realtà:

Come si fa silenzioso, il mondo per Vivi, e poi buio, ma benché le sembri di cadere e cadere senza sostegno alcuno, è lì, in piedi, che lo ascolta mentre lui con voce persuasiva (ma da dove,

---

<sup>299</sup> Ivi, p. 3.

<sup>300</sup> Ivi, p. 25.

da dove le sta parlando, da quale distanza stellare?) le sta dicendo che in fondo è meglio così  
[...].<sup>301</sup>

Ettore, il marito per il quale ha accettato di cambiare vita, l'abbandona, incinta, umiliandola e raggelandola. Vivi sente il vuoto, precipita verso un fondo che è sempre più oscuro, freddo e immateriale. Sente e non sente, perché il mondo per lei è qualcosa di definitivamente perso. Non c'è nulla a cui possa aggrapparsi, quello che è fatto lo è definitivamente. Il tempo trascorso all'interno della setta è stato un tempo di trasgressione, in cui ha dato se stessa senza trattenersi. Non le è mai sfuggito che partecipare agli incontri orgiastici fosse «un po' come andare a morire»,<sup>302</sup> ma ora la sua anima si è completamente spenta. Il dio barbaro, in nome del quale ha accettato di cambiare vita, anche a lei rivela la sua natura più autentica.

Per Mariëta il momento in cui tradisce Viotto è il primo atto di un percorso a precipizio verso luoghi sconosciuti dell'animo da cui difficilmente si torna indietro. Mariëta ama con passione Bataclàn, ma «è stordita, assente. [...] Lei semplicemente lo lascia fare. Quasi la cosa non la riguardasse. È persa in un paese tutto suo. Paese straniero. Dicono succeda se amando ci si avvicina anche troppo alle regioni del buio e della notte».<sup>303</sup>

Affidarsi al dio barbaro significa anche percorrere una strada che allontana dalla realtà: ci si addentra in territori in cui non si ha nessuna certezza e si accetta la condizione di non potersi voltare. Quando si va troppo oltre – e Mariëta ha già superato il limite del non ritorno – avviene la perdita di senso che è l'ultima tappa prima dell'annullamento: «Senza lacrime. Il suo cuore, di colpo, e lei lo scopre ora, si è fatto di pietra, la sua anima di ghiaccio».<sup>304</sup> Anche per Mariëta l'abbandono al dio barbaro è un'esperienza totalmente distruttiva. Alla morte improvvisa di Bataclàn anche lei muore per il dolore, tocca il fondo senza speranza di risalirlo.

L'esperienza di Stella non è da meno. Trascinata dalla stuzzicante idea di uno sconosciuto ammiratore, si lascia coinvolgere in un festino a sfondo sessuale, ma quando scopre in una lettera che tutto è stato organizzato dal marito, semplicemente cessa di esistere, si chiude al mondo, alza un muro invalicabile oltre il quale più nessuno potrà più accedere: «Non legge oltre. Annichilita [...] “Non osi mai più alzare lo sguardo su di me” è quanto Stella riesce a pensare, mettendo le parole in fila con fatica».<sup>305</sup> L'affermazione della donna rivolta al marito è una vera e propria maledizione nei suoi confronti tanto che egli diventerà cieco da lì a poco e lo sguardo sulla moglie non lo potrà certo più

---

<sup>301</sup> Ivi, p. 77.

<sup>302</sup> Ivi, p. 76.

<sup>303</sup> Ivi, p. 103.

<sup>304</sup> Ivi, p. 104.

<sup>305</sup> Ivi, p. 136.

volgere. Una distruzione totale: Stella non sa più amare, non riesce più a provare alcun sentimento se non un senso di vuoto e di allontanamento disarmante. La contraddizione per cui il dio barbaro, passione assoluta, finisce per essere un dio distruttore è un nodo irrisolvibile. Il naturale fondamento dell'essere è il nulla per cui la passione carnale di cui si nutre Eros deve necessariamente concludersi con un totale svuotamento.

#### 4.5. Lingua e stile

Lo stile paratattico è un elemento caratterizzante la scrittura di Givone che abbiamo già considerato in *Favole delle cose ultime* e ritroviamo in *In nome di un dio barbaro*. Le frasi risultano tendenzialmente brevi, incisive, troncate da una frequente punteggiatura che rende la narrazione frammentata, ma non per questo disarmonica. Sono soprattutto i ricordi dalla principale voce narrante interna, Madlinota, a essere caratterizzati da numerose interruzioni che riproducono un ininterrotto dialogo interiore. La serva parla e racconta cose dolorose, quindi procede a rilento per la gravità dei fatti in oggetto, o almeno questa è l'impressione che se ne riceve. La narrazione è sempre diretta, non ci sono se non rari momenti diegetici, per cui poche sono le subordinate a favore di numerose coordinate e avversative. Le argomentazioni complesse risulterebbero d'altronde superflue in una trama che vuole essere la riproposizione di un racconto orale in cui la dinamicità richiede di limitarsi ai fatti accaduti. La serva parla e nel farlo solleva delle domande, propone possibili risposte oltre che numerose obiezioni che restano aperte al giudizio di chi ascolta. Un passo esemplare del modo di procedere da parte di Madlinota è in esordio di romanzo quando descrive l'incontro inaspettato tra il *cit munsü* e sua moglie, la *madamin*, sotto lo sguardo crudele del capitano americano:

È comparsa lei. Più bianca di un lenzuolo, ma bella come non era stata mai, lei già così bella di suo. Giusto di fronte a lui, come respirasse il suo respiro, sì, il respiro di lui finalmente salvo (salvo?), l'ha guardato negli occhi che sembrava la madonna dei dolori, poi si è voltata verso il capitano. Si sono parlati. Sempre che fosse parlare, quello. E non invece piantarsi coltelli nel cuore... No neanche per tutto l'oro del mondo potrei andare in giro a raccontarlo.<sup>306</sup>

Possiamo fin da subito notare come la serva non nomini direttamente i soggetti di cui sta parlando. Per Madlinota si tratta di un «lei» e di un «lui» molto generici oltre che colloquiali. Non sappiamo chi siano, ma l'iterazione del pronome personale rafforza l'identità di genere come l'unica distinzione

---

<sup>306</sup> Ivi, p. 5.

al momento possibile. La contrapposizione restituisce fisicità a una caratterizzazione alquanto evanescente. L'anafora con i termini «bella» per lei e «respiro» per lui rende la descrizione ancora più vaga ed eterea, quasi un'astrazione delle loro personalità. La donna è descritta come un'apparizione, un momento di luce trascendente mentre l'uomo, altro non è che un atto respiratorio in cui lei si identifica per sovrapposizione empatica. Madlinota pone a se stessa e a noi lettori una domanda retorica «salvo?» interpretando con ironia il desiderio di salvezza e anticipando un finale non positivo della storia. Notiamo il registro popolare nelle espressioni «bianca come un lenzuolo» e «madonna dei dolori» che caratterizzano l'appartenenza della serva a un ceto basso. Madlinota è di origini contadine e il suo intercalare si caratterizza per espressioni tipiche che richiamano anche usi dialettali. Ugualmente osserviamo «piantarsi coltelli nel cuore» che richiama la rappresentazione delle madonne dei dolori con sette coltelli nel petto, facilmente visibile in molte pievi rurali e nelle cappelle votive a bordo dei campi. È chiaro che di quella «lei» di cui si parla si vuole dare una descrizione corrispondente a una supplice sofferente. Madlinota parla per immagini forti e incisive. Altra espressione di uso comune che caratterizza un modo di parlare è «per tutto l'oro del mondo» rafforzativa di un rifiuto categorico nel fare qualcosa.

Madlinota risulta essere estremamente espressiva e realistica sebbene non utilizzi molto il lessico dialettale. L'unico intercalare in piemontese è un frequente appello a dio: «L'sa Lù» lo sa lui, lo sa il padreterno, espressione che la vecchia ripete per consuetudine familiare e per rispettosa considerazione di una dimensione trascendente in cui le vicende umane, per quanto impunte e feroci, troveranno ricomposizione nel giudizio finale. In generale le espressioni dialettali sono meno frequenti di quanto non lo siano in *Favola delle cose ultime* dove restituiscono con efficace realismo la quotidianità dei *ranatè*. In questo caso i personaggi sono tutti di estrazione sociale più elevata. La famiglia Biandrà è di nobile discendenza e così anche le persone che frequentano la loro casa, non propriamente aristocratici, ma almeno borghesi. Tutti utilizzano quindi un registro linguistico più alto in cui anche la scelta di un lessico non dialettale risulta volutamente motivo di distinzione dal popolo più minuto. Madlinota è di origini umili, ma vivendo in quella casa ha conformato il suo modo di parlare per cui le appartiene un linguaggio che è un adattamento alla situazione da cui solo a tratti emerge il diverso retroterra culturale. Possiamo osservare espressioni come: «Ma si può essere innocenti come dei *birìn*, degli agnellini, e portarsi dietro la disgrazia»,<sup>307</sup> per dire che anche la persona più mite può nascondere le peggiori intenzioni. «L'americano a dir la vera verità era un po' una *cota faudèla*, proprio così, *na cota faudèla*. Insomma, uno più delicato di una donna, più prepotente di un uomo»<sup>308</sup> in cui notiamo l'alquanto colloquiale rafforzativo «vera verità» e il termine

---

<sup>307</sup> Ivi, p. 12.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

dialettale che indica qualcuno di falso e ambiguo, gentile in apparenza, ma spietato nell'animo.

Possiamo notare un innalzamento del registro nel momento in cui parla l'idiota. Come abbiamo già accennato la sua voce si alterna a quella di Madlinota e quando interviene il ragazzo la narrazione si fa più articolata oltre che più intima e colta nella scelta degli argomenti. Anch'egli si interrompe frequentemente per porre a se stesso e a chi lo ascolta questioni che sono motivo di riflessione oltre che di giudizio, come nel caso in cui ripropone un confronto sul tema della nobiltà d'animo avvenuto tra il capitano americano e un vecchio della famiglia Biandrà:

La lezione riuscì piuttosto confusa [...] Per quanto spietate e tuttavia comprensibili nella loro dura necessità, le leggi della guerra (affermò pensoso) devono coesistere con le più alte leggi che sono scolpite nel cuore di ogni uomo (in quella degli aristocratici scolpite con più chiarezza, ghignò l'americano). Una sola le riassume (ormai era partito) è questa sola... È la legge dell'amore (lo interruppe l'americano divertito). No, quella semmai le abolisce tutte (rispose senza batter ciglio lo zio).<sup>309</sup>

Notiamo come l'idiota, a differenza di Madlinota, si soffermi su tematiche più alte e vada oltre al semplice racconto dei fatti. Da parte sua c'è un tentativo di riportare considerazioni più colte e maggiormente articolate sebbene sempre mediate dal dialogo. In questo caso la struttura è simile è quella di un discorso diretto in cui tra parentesi sono riportate le parti con i verbi dichiarativi che nell'interrompere il racconto danno un effetto dinamico a un argomento non così narrativo.

Anche la voce esterna interviene a incalzare le vicende e ci sono casi in cui assume pienamente il punto di vista dei personaggi, interpretandone pensieri ed emozioni ad alta voce. Riportiamo come esempio il momento in cui durante la cena a casa Biandrà, nella parte del romanzo dedicata agli episodi centrali, Fradèl stupisce tutti volendo andare a caccia di anatre in piena notte. Le perplessità suscitate dalla sua volontà sono riportate in un inciso tra parentesi in cui il narratore riporta indistintamente le tante voci che si sono sollevate quella sera parlando, direttamente:

Dopo che Fradèl aveva preso congedo dai suoi ospiti in quel modo furtivo e strambo («Ma fa sul serio o scherza?», «Sul serio, sul serio... », «A sparare alle anatre... ma che idea!», «Una signora idea, ve lo dico io, questo è il momento migliore della stagione», «Però, con questo tempo... », «E ti sembra uomo da farci caso, lui?», «Che discorsi... », «Ma non si doveva festeggiare?»), nessuno sapeva più che dire né che fare. Salutare e andare a letto? Troppo presto. Restare? Forse...<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> Ivi. p. 15.

<sup>310</sup> Ivi, p. 149.

Nel passo si apre come un breve affaccio su di una scena vuota. Immaginando una rappresentazione teatrale sembra che durante un cambio di atto sia rimasto sul palco solo qualcuno che descrive la situazione, mentre in sottofondo si disperdono voci confuse e sovrapposte che in disordine commentano i fatti avvenuti e quelli a venire. La suggestione accresce il dinamismo del racconto e vivacizza la rappresentazione. Anche la voce narrante, a sua volta, pone a chi l'ascolta brevi questioni e altrettanto incisive risposte in un ulteriore e differente dialogo, in questo caso rivolto direttamente al pubblico.

Lo stile paratattico non è caratterizzante solo delle parti narrate direttamente dalla serva e dall'idiota, ma lo possiamo osservare anche in alcuni passi dal carattere più diegetico. Prendiamo ad esempio la descrizione che viene fatta di un risveglio mattutino in cui vediamo coinvolta Stella, protagonista di uno degli episodi interni:

Si versa il caffè. Lo beve lentamente, con gusto. Va alla finestra, mordicchiando dei biscotti. La vista è tagliata in due da un muro merlato. Da una parte la campagna. Dall'altra un giardino incolto. Si riveste. Ma poi è presa da un senso di disagio. Ha l'impressione di essere spiata. Tant'è che la porta è socchiusa. Resta in piedi in mezzo alla stanza, con il fiato sospeso. Osserva la leggera oscillazione del battente. Facendosi coraggio, va la spalanca.<sup>311</sup>

L'esposizione è resa attraverso brevi incisi che si riducono ad una successione di azioni. La mancanza di particolari o di artifici descrittivi fa emergere una serie di verbi: «versare, bere, andare, mordicchiare, vedere, rivestirsi», tutti senza soggetto reggente, esplicitano in modo netto il fare di chi è in scena al momento. L'attenzione è inevitabilmente focalizzata sui movimenti di Stella non essendoci nulla di distraente.

---

<sup>311</sup> Ivi, p. 129.

## 5. *Non c'è più tempo*

### 5.1. Titolo e struttura

L'affermazione *Non c'è più tempo*, scelta come titolo per il terzo romanzo di Givone (2008), implica una domanda: per che cosa? Il tempo in questione potrebbe essere finito, scaduto o mai esistito rispetto a qualcosa da dire, fare oppure a qualcuno da incontrare. Per il protagonista del romanzo, Venturino Filisdei, il tempo che viene a mancare è quello utile a sciogliere gli ultimi legami che lo vincolano ossessivamente a un passato da ricomporre. Egli vorrebbe infatti liberarsi dal fardello di contraddizioni irrisolte per un figlio, detto Riseverzi, che non ha mai voluto riconoscere. «Ti prego. Dammi un po' di tempo. [...] Mezz'ora. Un quarto d'ora. [...] Non chiedo altro che un po' di tempo»,<sup>312</sup> questo è l'accorato appello che Filisdei rivolge al ragazzo nel momento in cui lo incontra per la prima volta, ma la richiesta in termini di ore e di minuti non è accoglibile al punto in cui padre e figlio sono arrivati. Entrambi sono infatti situati, sebbene da posizioni differenti, al limite estremo della dimensione dell'essere, quella in cui parlare di tempo è ormai un non senso. Anche volendo, Riseverzi non può concedere ulteriori attimi a Filisdei perché ormai «a tutti è chiaro che il tempo a disposizione sta per finire e forse è già finito».<sup>313</sup> Per padre e figlio di giorni insieme non ce ne sono mai stati e non ce ne saranno, il reciproco riconoscimento giunge quando ormai è troppo tardi. *Non c'è più tempo* corrisponde a un monito, a una sorta di *memento mori*, che vuole ricordare, attraverso la vicenda dei protagonisti, l'urgenza di risolvere quei dissidi interiori gravanti l'esistenza prima che il nulla si manifesti ad anticipare l'abisso.

Sulla copertina del romanzo è riprodotto un particolare di *San Michele scaccia gli angeli ribelli* (1526-30), di Domenico Beccafumi. Il dipinto, un olio su tavola, è una pala d'altare conservata nella chiesa di San Niccolò al Carmine a Siena.<sup>314</sup> Il particolare è il ritaglio di una scena il cui insieme raffigura la lotta tra gli angeli ribelli e quelli fedeli a Dio. Al centro domina San Michele che con la spada sguainata è al comando delle truppe celesti mentre in basso, alle porte dell'inferno, nudi e indifesi, stanno gli sconfitti, prossimi a essere trasfigurati in demoni. Nell'immagine in copertina vediamo solo uno scorcio della parte più bassa del dipinto, quella in cui è riprodotto l'ingresso di un sotterraneo, anticamera dell'abisso che attende gli angeli caduti. Ciò che risalta è la figura di un

---

<sup>312</sup> Ivi, p. 137.

<sup>313</sup> Ivi, p. 167.

<sup>314</sup> Per la vita e le opere di Domenico Beccafumi cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-beccafumi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-beccafumi_%28Dizionario-Biografico%29/) (data di ultima consultazione 15/01/2024).

giovane a mezzo busto con lo sguardo rivolto alle proprie spalle verso un porticato al cui fondo arde un fuoco che inonda l'ambiente di luce. Il corpo del ragazzo, proteso in avanti, mostra il desiderio di volersi ancora trattenere al di qua, ma il capo parzialmente voltato comunica interesse per la fiamma dietro di lui. L'immagine nell'insieme suscita l'idea di un luogo di transito verso una dimensione infera, ma anziché trasmettere smarrimento esprime rassegnata accettazione. Il giovane non oppone resistenza, non mostra tensione muscolare, il suo corpo è disteso, il volto non è contratto e lo sguardo non è angosciato. Egli è consapevole di ciò che lo attende e serenamente lo contempla. Il soggetto in primo piano ha ancora sembianze angeliche per quanto appare bello, malgrado sia ormai destinato all'oscurità. Il particolare contribuisce a fissare da un punto di vista figurativo quella dimensione in cui il tempo, come elemento regolativo, cessa di essere tale. È lì, sulla soglia di quel porticato al cui fondo una luce sembra un invito a entrare, che viene rivelata l'essenziale trasformazione dell'essere in nulla. Nel momento più drammatico della narrazione Riseverzi è in piedi di fronte a suo padre in attesa che quest'ultimo gli spari. Il giovane è già oltre, proteso verso l'abisso che lo attende. Per lui è solo questione di un istante e poi «quel tempo che non c'è più. Non ci sarà mai più. Tutto essendo già stato. Compiuto. Da sempre».<sup>315</sup> Il ragazzo con lo sguardo rivolto alle spalle, figura centrale dell'immagine di copertina, ci comunica quello che probabilmente già intravede Riseverzi un attimo prima di morire, ovvero che, là in fondo, dove arde la fiamma, il quando, come dimensione temporale dell'essere, non ha più motivo di venire domandato. Ciò che è stato rimane tale, ormai «compiuto» definitivamente, e non ha più senso alcuno porsi ulteriori questioni. L'ambiente sotterraneo rappresentato nel dipinto è l'entrata di un luogo in cui «non c'è più tempo», non tanto perché i minuti o le ore si esauriscono in fretta, ma perché passato, presente e futuro cessano di caratterizzare la rappresentazione dell'essere.

Il romanzo è suddiviso in sette capitoli seguiti da un breve *post-scriptum*. In quest'ultimo l'autore rende conto di letture, interessi e fonti bibliografiche a cui ha fatto riferimento nel caratterizzare i personaggi e prendere ispirazione per la vicenda. È la storia del terrorismo italiano degli anni Settanta ad avere influenzato una trama che intreccia la vicenda personale di Venturino Filisdei e di suo figlio Riseverzi con quella di una banda di balordi che vivono nei meandri di un cantiere abbandonato, ex convento nel cuore di Firenze. Givone riconosce di essersi ispirato agli scritti di Antonio Negri e Valerio Morucci, per citare solo alcuni tra gli ex brigatisti rossi di cui ha preso in considerazione le pubblicazioni nell'attribuire pensieri e affermazioni ai suoi personaggi. Non è tuttavia in senso

---

<sup>315</sup> SERGIO GIVONE, *Non c'è più tempo*, cit., p. 231.

politico che il materiale utilizzato caratterizza il romanzo poiché ciò che emerge è un interesse per l'atteggiamento nichilista che definisce in generale l'azione di ogni gruppo terrorista.<sup>316</sup>

I capitoli sono strutturati come sequenze sceniche di un testo teatrale. Ognuno di essi è brevemente anticipato da un passo introduttivo che riassume il contenuto, presenta i personaggi e ne definisce il ruolo. La trama alterna momenti descrittivi in cui il narratore onnisciente fornisce indicazioni su sentimenti, aspetti caratteriali e azioni, a dialoghi diretti liberi tra due o più personaggi. Il romanzo esordisce con uno scambio di battute tra Venturino Filisdei e Capra. Il primo, protagonista principale, entra in scena per non uscirne più mentre la donna, personaggio minore, fa una breve apparizione nel primo e nell'ultimo capitolo. Filisdei è paraplegico, ha bisogno di qualcuno che spinga la carrozzina e questo è il ruolo principale svolto da Capra. La donna conduce il protagonista sul palco e lì lo lascia fino al termine della rappresentazione quando brevemente tornerà a riprenderlo. L'immagine statica dell'uomo solo al centro rimane tale nel corso di tutta la narrazione poiché sono gli altri personaggi che si muovono verso di lui facendogli alternativamente visita. Ogni capitolo è infatti definito dall'incontro tra Filisdei e una o più figure: Penitenti, Quisqualis, Feuer, Dolores Entierro, Riseverzi e Confiteor. Essi appartengono a una banda di brigatisti e i nomi con cui si presentano sono quelli che si sono attribuiti in clandestinità. Pseudonimi quindi, peraltro tutti parlanti, ovvero rivelatori di una particolarità caratteriale o di un ruolo il cui significato prenderemo in considerazione ogni volta che entreranno in scena. Gli eventi sono diretti verso una conclusione che non è affatto prevedibile e sulla quale viene mantenuto un certo alone di mistero che accresce l'aspettativa. Solo nel penultimo capitolo sapremo il reale e sorprendente motivo da cui la vicenda ha preso le mosse.

## 5.2. Trama

Firenze, 2 ottobre 1981: poco dopo la mezzanotte, Venturino Filisdei, noto docente di architettura, costretto su di una sedia a rotelle in seguito a un disgraziato incidente stradale, è condotto da una donna, da lui villanamente chiamata Capra, all'interno di un edificio abbandonato e fatiscente dove è atteso per un misterioso appuntamento. L'ambiente desolato, la notte fonda, il silenzio pervasivo, rotto solo dal lontano latrare di un cane, unica traccia del mondo esterno, danno l'impressione di entrare in un luogo abissale. Per sapere che posto sia quello basta soffermarsi a leggere l'inquietante

---

<sup>316</sup> Per un commento critico sull'utilizzo di pubblicazioni di ex brigatisti cfr. <https://ilmiolibro.kataweb.it/recensione/catalogo/9373/brigata-gialle/> e <http://www.paradisodeglierchi.com/Non-c-e-piu-tempo.26+M552d747f64d.0.html> (data di ultima consultazione 03/03/2024).

scritta al suo ingresso: «Per me si va ne la città dolente, per me si va ne l'eterno dolore, per me si va tra la perduta gente».<sup>317</sup> La terzina dantesca che introduce il viaggio infernale del «sommo poeta» suscita immediata l'idea di simmetria con quanto sta per affrontare Filisdei. Anch'egli si sta addentrando nei meandri di un vortice senza fondo, inghiottito da un buio e da un silenzio spettrali: «Là fuori, il consueto strepitio della città. Dentro, niente, neppure il sordo rumore in cui quel dissonare di solito si converte quando penetra negli interni. Niente. Solo silenzio, bellissimo silenzio».<sup>318</sup>

È piuttosto insolito che un architetto, stimato docente, per di più paraplegico, s'introduca di notte all'interno di un'area tanto degradata e potenzialmente pericolosa, ma l'occasione è data dal fatto che egli «è venuto per conoscere suo figlio».<sup>319</sup> Quest'ultimo è un ragazzo di cui Filisdei non ha mai accettato la paternità, avvenuta in seguito a una relazione avuta con una studentessa sordomuta quando era ancora un giovane assistente universitario:

La cosa fu giudicata scandalosa. Se ne parlava fra gli studenti. E ancor di più fra i professori. Ma come? Il giovane e brillante studioso... mettersi con quella... doveva trattarsi d'un gesto estremo di superiorità... d'una sprezzatura voluta ed esibita... o forse, più semplicemente, d'una perversione. Optarono per la perversione.<sup>320</sup>

La sordomuta non è solo «quella», ma ha un nome, Maria, che mai nessuno pronuncia, per il fatto di ritenere che non ne valga la pena: la ragazza non lo sentirebbe comunque. Maria è nome rivelatore di purezza, ma anche emblematico di afflizione e sofferenza e così si caratterizza la vita della ragazza. Filisdei ne è attratto, ma duramente criticato e soprattutto deriso dalla comunità accademica al cui interno non ci si capacita che egli possa avere una relazione con una donna neanche ritenuta degna di partecipare ai corsi a causa della sua menomazione. Maria subisce continui atteggiamenti ingiuriosi al punto che «qualcuno si domandò se la sua presenza fosse compatibile con la dignità dell'istituzione».<sup>321</sup> Venturino, da parte sua, riconosce in lei un'anima buona e bella, capace di grande sensibilità. Maria ha una straordinaria attitudine espressiva che mette in pratica attraverso il disegno. Filisdei ne apprezza la diversità dagli altri studenti in architettura i quali, quando presentano un progetto, sono solitamente mossi da una forma di esibizionismo: «Lei invece da mostrare aveva i suoi disegni – solo i suoi disegni».<sup>322</sup> Nient'altro che questo: «disegni», opere di una bellezza che comunica emozione per la purezza d'animo di chi le ha prodotte.

---

<sup>317</sup> SERGIO GIVONE, *Non c'è più tempo*, cit., p. 5.

<sup>318</sup> Ivi, p. 7.

<sup>319</sup> Ivi, p. 9.

<sup>320</sup> Ivi, p. 122.

<sup>321</sup> Ivi, p. 120.

<sup>322</sup> Ivi, p. 121.

«La visita della ragazza ripagava il giovane studioso [...] delle troppe ore perse con gli altri, i volenterosi, i perdigiorno, i cretini»,<sup>323</sup> così che l'attrazione aumenta, nonostante le maldicenze. Costretti a nascondersi, Venturino e Maria non si concedono effusioni in pubblico per evitare ulteriori vessazioni, ma le voci contrarie alla loro relazione si amplificano. Viene addirittura diffusa una diceria, peraltro infondata, di abuso sessuale nei confronti di una psicolabile. Nessuno entra nel dettaglio della vicenda anche se appare sottinteso che è un vociare ad arte per colpire Filisdei, ma: «come si fa a incolpare qualcuno di abuso sessuale, se la vittima irradia felicità e gioioso abbandono?».<sup>324</sup>

La storia non può proseguire a lungo; il professore è sinceramente coinvolto da Maria, ma l'ostilità nei loro confronti finisce per prevalere: «La sordomuta aveva nel cuore una gran pena. Per lui. L'avesse capito, si fosse gettato ai suoi piedi, glieli avesse baciati, o anche soltanto l'avesse chiamata almeno una volta per nome, Maria [...] sarebbe stata un'altra storia».<sup>325</sup> La ragazza è afflitta dalla situazione non tanto per sé quanto per il disagio che porta a Venturino il quale, comunque, non ha il coraggio di abbandonarsi completamente a quella storia d'amore. Maria si rende conto che l'unico modo per attenuare la tensione è di interrompere la relazione, per cui lascia l'università e torna al suo paese in attesa di un figlio. Solo diversi anni dopo la nascita del bambino, Filisdei ne viene a conoscenza: «ma la notizia lo lasciò indifferente. Inutilmente cercava dei nessi nella trama di emozioni e di fatti che lo aveva legato a sua madre».<sup>326</sup> Venturino non fa nulla per impedire la partenza di Maria e, anzi, da quel momento in avanti si disinteressa completamente della sorte della giovane la quale, considerata incapace di essere madre, verrà costretta ad affidare il figlio ad alcuni parenti per poi morire suicida in un ospedale psichiatrico.

Filisdei non accetta l'idea di paternità; qualcuno gli riporta il nome del bambino, ma lui lo dimentica immediatamente. Il professore ricorda vagamente un soprannome 'Riseverzi', riso e cavolo uno dei piatti più poveri della tavola contadina. La vita del ragazzo è fin da subito difficile e dolorosa: egli è rinnegato da suo padre, tolto a sua madre e maltrattato dai parenti a cui è dato in affido. Filisdei si sbarazza del problema in fretta e con una cinica considerazione:

aveva liquidato la cosa con una somma di denaro, tutto ciò che possedeva, per lui era finita lì.

Figlio? No, non poteva essere. Non doveva essere. E se sì? Al diavolo. Senza dubbio la

---

<sup>323</sup> *Ibidem.*

<sup>324</sup> Ivi, p. 114.

<sup>325</sup> Ivi, p. 125.

<sup>326</sup> Ivi, p. 13.

dimensione della paternità gli era preclusa. E quindi: qualunque cosa accadesse non poteva riguardarlo.<sup>327</sup>

Non bastano però i soldi a esaurire il senso di una paternità che, per quanto rifiutata, non è eliminabile. Venturino non vuole che sia, ma inevitabilmente un figlio è un figlio e Riseverzi, colui di cui non ricorda il nome, non è mai definitivamente uscito dalla sua vita. Il professore arriva infatti a dover fare i conti con i numerosi rimossi del suo passato nel momento in cui a causa di uno sfortunato incidente stradale resta immobilizzato su di una sedia a rotelle:

Onnipotente è il caso. [...] Interviene nella vita degli uomini, rimestando abitudine e malizia, quotidianità e raccapriccio. Eppure il risultato non è mai casuale. Lì c'è qualcuno in attesa, benché ignaro. [...] il caso è in funzione dell'irrevocabile.<sup>328</sup>

Un sorpasso azzardato è il caso che attende Venturino sulla strada verso le colline toscane. Si realizza in un certo senso quanto inscritto nel suo nome poiché l'elemento fatale gli appartiene fin dalla prima caratterizzazione. Venturino è diminutivo derivato da 'ventura' e nient'altro che la 'sorte' interviene a dare una svolta essenziale alla sua esistenza. La facile irritazione, la boria, la mancanza di tolleranza verso il prossimo che lo contraddistinguono, portano il professore a voler superare a tutti i costi l'idiota con il motofurgone davanti a lui. Egli «se ne libererebbe volentieri come di un insetto che ronza intorno»,<sup>329</sup> ma trova il vuoto ad una curva improvvisa e, dopo il vuoto, il buio del coma. Il risveglio non è migliore dell'assenza di coscienza dal momento che l'uomo è tagliato in due, il suo corpo non esiste più dal tronco in giù. «È accaduto. Poteva non accadere. Forse – per l'appunto, *forse* poteva non accadere, ma è accaduto, ed è per sempre».<sup>330</sup> Non si dispera Filisdei, fatica a prendere coscienza della nuova vita ma, fondamentalmente cinico, ritiene di poter finalmente vivere un'invidiabile condizione di totale assenza di speranze, illusioni e desideri. La fine degli impegni professionali è qualcosa che sente come un sollievo dallo sforzo di ipocrita rappresentazione di un ruolo in cui non ha mai creduto. Ciò che il professore non ha tuttavia considerato è il nuovo tempo a disposizione, che lo costringe ad affrontare i rimossi della coscienza: «se n'era dovuto andare in pezzi lui [...] perché il passato, che è disordine e confusione, ma anche archivio ordinatore, tornasse a mostrargli figure, vicende, storie. Le sue storie».<sup>331</sup>

---

<sup>327</sup> Ivi, p. 14.

<sup>328</sup> Ivi, p. 10.

<sup>329</sup> Ivi, p. 11.

<sup>330</sup> Ivi, p. 10.

<sup>331</sup> Ivi, p. 13.

Le giornate di Filisdei sono caratterizzate dal vuoto, poche visite di alcuni studenti e niente da fare. Nelle ore in cui egli è solo con se stesso, con ossessiva insistenza affiora alla sua mente l'immagine della sordomuta e con essa il pensiero del ragazzo:

L'incidente aveva mutato radicalmente la prospettiva. Quell'assenza si era fatta presenza: continua, tenace, invasiva. Sarà che adesso aveva tanto tempo, o sarà che il tempo ormai aveva preso ad avvitarci su se stesso, fatto sta che gli capitava di passare molte ore della giornata occupato in supposizioni che riguardavano la vita dello sconosciuto.<sup>332</sup>

Filisdei pensa e ripensa a Riseverzi, vorrebbe ricordare il suo nome, prova a immaginarlo, ma non ne viene a capo: «Quale fosse la causa di quella strana passione astratta neppure voleva sapere. Ma c'era, oh se c'era!».<sup>333</sup> Senso di colpa? Curiosità? Perché una tale voglia di conoscere quel ragazzo? Forse perché per il professore è arrivato il tempo, quando di tempo nella sua vita ne è rimasto ormai poco, di confrontarsi con il passato e scioglierne i legami.

Filisdei riceve inaspettata una telefonata nella quale uno sconosciuto lo informa che suo figlio vorrebbe conoscerlo: «La sua reazione è di sorpresa, ma anche di chiusura. "Mio figlio?" Come dicesse: anzitutto io non ho nessun figlio, a meno che si voglia considerare figlio lo sconosciuto da me generato più di vent'anni fa».<sup>334</sup> L'esitazione iniziale dovuta a una forma di immediata difesa è subito superata dal desiderio di togliersi quel pensiero opprimente e così trovare pace.

Filisdei ha una teoria secondo cui «quando il futuro cade, il passato aggalla tutt'intero».<sup>335</sup> Ed è proprio questo emergere di brandelli di memoria sopita che per lui sta diventando impossibile da sostenere. Quanto sia davvero interessato a suo figlio e non piuttosto a una egoistica soluzione dei suoi tormenti non è così chiaro nemmeno a lui stesso. «Gli piacerebbe discorrere con il ragazzo»,<sup>336</sup> così pensa Filisdei, ma per concludere cosa? Probabilmente soltanto per sentirsi riconoscere comprensione da parte del ragazzo sulle ragioni dell'abbandono. Filisdei vorrebbe trovare una scorciatoia verso un'assoluzione rapida, ma egli sa bene di essere responsabile di tanta sofferenza inferta, altrimenti i ricordi non farebbero tanto male, a discapito di una delle sue teorie:

quando il futuro cade, la memoria getta luce. E ricompone l'infranto.

Anche i rifiuti, anche gli avanzi, i fondagli, i cascami?

Tutto, tutto.

---

<sup>332</sup> Ivi, p. 14.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> Ivi, p. 28.

<sup>335</sup> Ivi, p. 9.

<sup>336</sup> Ivi, p. 20.

Anche i buchi neri del cuore?

Sì.

Anche ciò che non si può ricordare senza vergogna?

Quello, specialmente. Non ci sarà più vergogna alcuna.

Soltanto la tenerezza della memoria.<sup>337</sup>

La pace con se stesso non è qualcosa che Filisdei può ottenere da solo. Ciò che preferirebbe non ricordare per pudore e per senso di colpa non può essere ricomposto senza l'intervento di Riseverzi. Per Filisdei è essenziale trovare suo figlio, incontrarlo e parlargli per dare seguito alla sua egoistica istanza di ricomposizione. Il professore riceve per l'appuntamento precise indicazioni: dovrà farsi accompagnare a mezzanotte del giorno stabilito all'interno dell'ex convento di Sant'Orsola, passando per un anfratto appositamente realizzato nella recinzione. Il luogo e l'ora insoliti non fermano la determinazione di Filisdei nemmeno nel momento in cui Capra lo lascia solo in balia degli eventi. La donna, come convenuto, verrà l'indomani all'alba, sperando di trovarlo ancora vivo. «Benvenuto nel mondo delle ombre»,<sup>338</sup> ripete a se stesso Filisdei, con malcelata ironia.

La notte sarà lunga e, prima di Riseverzi, il professore farà conoscenza con una serie di strani personaggi: si tratta di una banda armata di brigatisti che da tempo vive nascosta negli anfratti di quell'edificio. Uomini e donne abbandonati a se stessi, anime in pena, prossimi alla deriva esistenziale, abbruttiti da una vita raminga nell'oscurità del sottosuolo. Si presentano come maschere di un teatro macabro, marionette dai nomi lugubri ed enigmatici che inscenano un assurdo confronto con Filisdei.

Per primo entra in scena Max Penitenti, colui che, già nel nome, in sommo grado invita a pentirsi perché, a suo dire, l'inferno esiste ed è ampiamente dimostrabile. «Il tipo è rotondetto, più flaccido che grasso, basso di statura e di un'età indefinita. Soltanto il volto, più bianco d'una maschera di gesso, lascia intravedere occhi pungenti [...] ma curiosa è la bocca, che si direbbe dipinta».<sup>339</sup> La sua è un'immagine grottesca, caratterizzata dall'insignificanza del corpo e dal contrasto con la vivacità del viso. Gli occhi rivelano astuzia e capacità introspettiva, scandagliano l'animo altrui e ne perforano la coscienza per sondare a fondo quanto ci sia di più autentico. La bocca dipinta risalta per il fondo bianco del volto ed è un evidente richiamo a una maschera circense che suggerisce un'attitudine tra il serio e il faceto. Completa il personaggio un tipico abbigliamento da clown:

---

<sup>337</sup> *Ibidem*.

<sup>338</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>339</sup> *Ivi*, p. 36.

indossa un completo a quadri già improbabile di suo, ma per giunta la taglia è più piccola di almeno due misure. La camicia fuoriesce dalle maniche della giacca [...]. I pantaloni non arrivano alle caviglie e [...] potesse vederle Filisdei vedrebbe due scarpe di vernice a punta.<sup>340</sup>

Anche le movenze sono burattinesche: «Neanche fosse un pupazzo a molla, l'ometto si mette a battere i tacchi e a strusciare le scarpe come per pulirle da un fango che non c'è».<sup>341</sup> Verrebbe da chiedersi da quale scatola di giochi sia fuoriuscito e si sia improvvisamente animato questo insolito personaggio. Quale spettacolo si appresta a inscenare? Filisdei è turbato, combattuto tra la preoccupazione e il divertimento: «più che allarmato è confuso. E se quello scemo pericoloso fosse un vero e proprio matto?».<sup>342</sup> Il professore si adatta quindi ad assumere un atteggiamento ironico, conformandosi al fare canzonatorio di Penitenti. Quest'ultimo ha la capacità di anticipare ogni pensiero di Filisdei, come se lo conoscesse a fondo o come se i due si fossero già incontrati. Sostiene di esserne discepolo e di avere imparato molte cose dal suo maestro in merito alla dottrina sul fondo oscuro dell'animo. Sarà anche matto per certi aspetti, ma Penitenti riesce ad irritare Filisdei, lo colpisce giusto dove la coscienza massimamente rimorde: «Lei sta tirando fuori, e vorrei sapere come faccia, vecchie cose mie, dimenticate, cancellate. Eppure io non ricordo di averla mai vista fra i miei studenti».<sup>343</sup> Come Penitenti faccia a sapere tutto quello che passa per la mente del professore è un mistero. Sembra che Filisdei sia di fronte a uno specchio in cui vede in trasparenza la sua stessa coscienza. Che sia preda di un'allucinazione o di un sogno? Eppure, quell'omuncolo dalle movenze nervose sembra assolutamente reale e ripete cose a lui ben note: «La metafisica è una questione di idraulica, ecco che cosa le ho sentito dire. O forse no, forse era il contrario: "L'idraulica è una questione di metafisica". Non importa. Fa lo stesso».<sup>344</sup> Dove ha preso queste informazioni Max Penitenti? Una questione d'idraulica dice? L'enfasi dell'enunciato sembra voler fare il verso al professore, ma si tratta pur sempre di un discorso serio e non sembra che Penitenti sia in grado di affrontarlo con la dovuta competenza: «avrà letto qualcosa di mio, ma chissà cos'ha capito».<sup>345</sup> Si perde infatti in un'enigmatica argomentazione su di un ipotetico pozzo nero verso cui l'essere precipiterebbe senza speranza di redenzione. «Quel pozzo di acque morte porta dritto all'aldilà. Dunque all'inferno. Lei crede all'inferno, professore?».<sup>346</sup> Una domanda retorica per Filisdei il quale in realtà pensa che di inferni, al plurale, ce ne siano già abbastanza nel mondo, senza bisogno di

---

<sup>340</sup> *Ibidem.*

<sup>341</sup> *Ibidem.*

<sup>342</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>343</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>344</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>345</sup> *Ibidem.*

<sup>346</sup> *Ivi*, p. 46.

immaginarsi che ne esista uno nell'aldilà. Il professore è stanco, vorrebbe poterci mandare lui, Penitenti, a quell'inferno di cui sostiene l'esistenza, per non doverne più sopportare la presenza. Da dove è sbucato questo pagliaccio disturbatore, fastidioso, ciarliero, che innervosisce, non certo diverte, con le troppe parole e la troppa eccitazione? La notte, inoltre, si è fatta più scura, cade una pioggerella fine che penetra gli abiti, infradicia senza che uno se accorga e, come se non bastasse, comincia anche a fare freddo.

Che storia è mai quella? Quando dovrebbe arrivare quel figlio per cui Filisdei è sceso a patti con se stesso e ha accettato l'appuntamento? Il professore rimugina in solitudine, ma altri personaggi già si affrettano sulla scena. È venuto il momento di una certa Quisqualis accompagnata dal temibile Feuer, armato fino ai denti. La giovane donna «ha i capelli sciolti. Porta un maglione maschile di lana grezza e una gonna lunga. È incinta».<sup>347</sup> Filisdei ne è attratto perché la ragazza è particolarmente bella sebbene abbia un atteggiamento scostante e indifferente. Quisqualis svela al professore che i nomi con cui lei e gli altri gli si presentano risultano essere quelli che «si sono dati nel momento in cui sono entrati in clandestinità».<sup>348</sup> L'architetto si trova al cospetto di un gruppo di militanti, terroristi politici legati tra loro da ferree regole comunitarie e dall'esigenza di perdere l'identità nel momento di ingresso nel gruppo con l'assunzione di uno pseudonimo. Ognuno ha scelto per sé un appellativo che ne assicura l'anonimato e sottolinea la distanza da quella società civile respinta e osteggiata.

«Quisqualis, nome di una pianta dai fiori multifari»,<sup>349</sup> o anche, ripetuto più avanti, «Quisqualis, nome di pianta tutta fiorita»,<sup>350</sup> suona un flauto traverso, si è appena diplomata al conservatorio, mentre Feuer – fuoco<sup>351</sup> – si diverte a montare e smontare una pistola e un mitra per esibire la sua abilità. L'armonia dolce e aggraziata prodotta dallo strumento nelle mani della ragazza contrasta con la durezza del suono meccanico delle armi: «Per un attimo Filisdei ha l'impressione che Feuer voglia dare una dimostrazione pratica dell'idea [...] Ma Feuer ha in serbo per lui dell'altro».<sup>352</sup> Quello che in realtà il brigatista è venuto a contestare a Filisdei sono certe sue considerazioni sulle relazioni tra gruppi terroristici internazionali. Il professore, infatti, in passato e solo con pochi intimi, si è lasciato andare ad alcune osservazioni sulle connessioni, a suo dire, esistenti tra bande armate clandestine e servizi segreti. Una faccenda che lo rende in un certo senso affine per interessi politici a quei balordi, tanto da sentirsi chiamare «compagno Filisdei».<sup>353</sup> Ciò che maggiormente stupisce il professore è apprendere come i diversi personaggi che improvvisamente entrano in scena sappiano di lui fatti tanto

---

<sup>347</sup> Ivi, p. 50.

<sup>348</sup> Ivi, p. 52.

<sup>349</sup> *Ibidem*.

<sup>350</sup> Ivi, p. 94.

<sup>351</sup> Cfr. <https://it.langenscheidt.com/tedesco-italiano/feuer> (data di ultima consultazione 14/01/2024).

<sup>352</sup> SERGIO GIVONE, *Non c'è più tempo*, cit., p. 54.

<sup>353</sup> *Ibidem*.

personali: «chi ha riferito a Feuer quel che lui non ha detto se non ai pochi studenti che vengono a trovarlo a casa?». <sup>354</sup>

Come se non bastasse l'apparizione di Penitenti, Quisqualis e Feuer, ad aumentare nel professore la sensazione di essere stato tratto con l'inganno in una pericolosa trappola, arriva Dolores Entierro. La donna affascina fin da subito Venturino Filisdei. Il professore ne è irresistibilmente attratto: «ha un volto fortemente espressivo [...] e un portamento aristocratico, nonostante certi gesti duri e disarmonici che sembrano appartenere, più che a lei a un suo doppio». <sup>355</sup> Cosa dobbiamo aspettarci da un personaggio con un nome così significativo? Dolores Entierro, il dolore sepolto, «Dolores Entierro, un nome luttuoso», <sup>356</sup> come ci viene ricordato, svolge una funzione catartica nei confronti di Filisdei. La ragazza entra in scena senza alcuna presentazione e, come se fosse la cosa più naturale in quella circostanza, sorprende Filisdei con un tono confidenziale e complice:

- Grazie per essere venuto.
- Grazie?
- Sì. Anche da parte dei miei compagni.
- Altri?
- Naturalmente.
- Ma la ragione per cui io sono qui è un'altra. Lei sa perché io ho accettato... l'invito. <sup>357</sup>

Un primo scambio di battute non chiarisce le ragioni della presenza di Dolores, anzi rende la situazione ancora più enigmatica. L'esordio del dialogo con un «grazie per essere venuto», gettato lì, quasi per caso e senza alcuna presentazione, suscita un senso di gravità, come se fosse morto qualcuno o se un evento luttuoso fosse in previsione. Non è poi ugualmente chiaro al professore chi siano gli altri che attraverso Dolores si preoccupano di portare il loro ringraziamento. Filisdei prova a scansare la questione, si schermisce e dice che non è così come sembra, che lui è lì per un'altra ragione. Altra da quale? Dolores al momento non ha fatto accenno a nessuna questione particolare, limitandosi a trasmettere una sensazione di lugubre circostanza che inquieta Filisdei. La ragazza è molto diretta, non certo rassicurante, e incalza il professore con una domanda raggelante: «Lei non ha mai giocato con la vita degli altri?». <sup>358</sup> Che sia un processo? Perché quel tono che appare un'accusa inappellabile? Difficile per Filisdei mantenere la lucidità: lo sovrastano i sensi di colpa, l'ossessione per suo figlio,

---

<sup>354</sup> Ivi, p. 55.

<sup>355</sup> Ivi, p. 70.

<sup>356</sup> Ivi, p. 94.

<sup>357</sup> Ivi, p. 70.

<sup>358</sup> Ivi, p. 73.

il ricordo della sordomuta, il pensiero di quello che avrebbe dovuto fare e quello a cui ha volutamente rinunciato, ma, malgrado l'inquietudine, l'affascinante Dolores ha un effetto catartico. Filisdei prova un desiderio di abbandono, di rinuncia e di oblio:

Si fa le domande. E si dà le risposte. Ridendo anche di sé, di tanto in tanto. O più spesso tormentandosi e spregiandosi. Alla fine, un senso di svuotamento. [...] Ma in realtà è a lei, la dolce donna dall'accento straniero che parla. E se parla, parla, è perché lei è lì.<sup>359</sup>

Dolores provoca Venturino portandolo a confessare la sua strabiliante passione per il nulla: «non un'astrazione, ma incarnato in figure materiali è il nulla [...] il solido nulla».<sup>360</sup> Il nulla per il professore è la dimensione autentica dell'essere in grado di sostituire tutte le mistificanti narrazioni di senso: «il nulla appartiene all'ordine delle cose. Infatti: “È già lì”».<sup>361</sup> Il «solido nulla» è una citazione di Leopardi tratta da un aforisma contenuto nello *Zibaldone* in cui il poeta prova un senso di profondo smarrimento nel trovarsi nel mezzo di un nulla soffocante al punto di avvertirne la consistenza fisica.<sup>362</sup> Venturino Filisdei parla a se stesso, ascoltato in silenzio da Dolores che nel frattempo si è accucciata ai suoi piedi, ma è il filosofo Givone, attraverso di lui, a esporre la sua teoria sul nulla chiamando in suo aiuto proprio

il contino di Recanati. [...] Sì, lui, Leopardi che ormai ha smesso da un pezzo di attribuire alle illusioni un ruolo ingenuo ed eroico [...] e non crede più che le favole antiche possano rinascere, i miti rifiorire, e ridare al mondo lo splendore di un tempo.<sup>363</sup>

Il passo propone una riflessione dotta dell'architetto Filisdei sull'importanza di non lasciarsi ingannare dalle vane ricostruzioni filosofiche che hanno distrutto l'autentico fondamento dell'essere, allontanando l'uomo dalla «vita semplice e vera... la vita spogliata da illusioni, inganni, sogni».<sup>364</sup> Chi meglio di Leopardi ha saputo contemplare l'infinito, il nulla, il non senso con la dolcezza dell'abbandono? Per Filisdei, «Leopardi vede qualcosa che nessun altro ha visto. Indica una via

---

<sup>359</sup> Ivi, p. 78.

<sup>360</sup> Ivi, p. 79.

<sup>361</sup> *Ibidem*.

<sup>362</sup> Leopardi scrive: «Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla». cfr. <https://www.rodoni.ch/busoni/bibliotechina/autorieopere/zibaldone.pdf> p. 119, (data di ultima consultazione 28/02/2024).

<sup>363</sup> SERGIO GIVONE, *Non c'è più tempo*, cit., p. 81.

<sup>364</sup> Ivi, p. 82.

estrema»,<sup>365</sup> e questa via altro non è che la seducente tentazione di lasciarsi andare, « naufragare », nel non senso, senza opporre resistenza alcuna.<sup>366</sup>

L'incontro con Dolores lascia Filisdei turbato, svuotato e privo di ogni capacità di reazione. Vorrebbe trovare una via d'uscita da quell'intrigo nel quale si è infilato con tanta superficialità, ma è impossibilitato a muoversi, costretto ad aspettare le prime ore dell'alba il ritorno di Capra, la donna che lo ha portato lì sotto. Tenta una fuga disperata e ridicola al tempo stesso. Si muove al buio azionando il meccanismo elettrico della carrozzina, sbatte contro una parete e si ferisce quando « un contatto lo raggela. Qualcuno gli ha messo una mano sulla spalla sinistra, con forza, come ordinandogli di fermarsi ». <sup>367</sup> Filisdei non è più libero, risulta a tutti gli effetti ostaggio di quella banda armata e la voce della persona che gli intima l'arresto gli è stranamente nota. Si tratta di un giovane laureando che ultimamente ha frequentato la sua casa insieme a un piccolo gruppo di studenti. La sorpresa è grande, ma improvvisa è anche la presa di coscienza sull'identità di quel ragazzo:

Lui è suo figlio. Suo figlio è lui. [...] E che suo figlio fosse lui, *lui*, immediatamente riconosciuto in quella figura d'ombra, era la scoperta del già da sempre saputo. Lui: entrato nella sua vita attraverso porte ormai ben chiuse, clandestino degli affetti, capace però di ispirargli un sentimento più intenso e più delicato di un innamoramento.<sup>368</sup>

Filisdei è travolto dall'emozione di fronte al ragazzo. Quante volte gli risuona nella mente quel « lui », che finalmente può associare al « senza nome », Riseverzi. Non ha bisogno che si presenti, è certo che sia quello il figlio dal cui pensiero è ossessionato. Il riconoscimento è istintivo, immediato, carnale, sostenuto da un'emozione inaspettata e insolita. Il ragazzo si chiama Eusebio, è silenzioso, scostante, indifferente e freddo nei confronti di Filisdei. Padre e figlio parlano brevemente dell'unico argomento che li accomuna: « la sordomuta, questa presenza imbarazzante e necessaria, è fra loro per dividerli, e tuttavia non c'è come la più feroce separazione che unisca ». <sup>369</sup> Non hanno altro da dirsi, sono perfetti sconosciuti, tanto più lontani quanto forte è il risentimento di Eusebio verso Filisdei. Come dimenticare un'esistenza definita dal dolore? Se Maria, sua madre, è morta suicida al manicomio e

---

<sup>365</sup> *Ibidem*.

<sup>366</sup> Givone sostiene che « Leopardi preferisce “ naufragare ”. E di esso dice: “ m'è dolce ”. Non che questo significhi eludere quanto possa esserci di pauroso e di angosciante nello smarrimento e nella perdita di sé. Al contrario. Figurarsi l'infinito è come rappresentarsi l'irrappresentabile, affacciarsi sul vuoto, contemplare il nulla ». Cfr. SERGIO GIVONE, *Sull'infinito*, Bologna, Il Mulino, 2018, pp. 80-85.

<sup>367</sup> SERGIO GIVONE, *Non c'è più tempo*, cit., p. 102.

<sup>368</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>369</sup> *Ivi*, p. 129.

se lui ha avuto una vita raminga, disprezzato da tutti come un cane randagio, la responsabilità non è che di Filisdei. «È col rigurgito della sofferenza inferta agli altri che Venturino deve fare i conti».<sup>370</sup>

Egli avverte una sofferenza indicibile, irrimediabile e per la quale nessuna giustificazione può essere ormai portata a rimedio. Eusebio è inflessibile, non lascia aperto alcuno spiraglio per una conciliazione, tanto che Filisdei comincia a sospettare che «la ragione per cui è stato convocato da quei delinquenti sia proprio quella: darlo in pasto al ragazzo. E allora dai, picchia ragazzo, scortica, sbrana, se ti fa star meglio».<sup>371</sup> Quanto il professore sia lontano dalla verità è tuttavia testimoniato dal fatto che Eusebio non vuole vendetta, non ha intenzione di fare del male ad alcuno. Ben altra è la ragione per cui a Filisdei è stato recapitato l'invito, ma per tale rivelazione non è ancora il tempo. Si prepara infatti a fare il suo vistoso ingresso l'ultimo dei personaggi di quella strampalata compagnia ed è Eusebio ad annunciare al professore il nuovo arrivo:

– E non ha ancora conosciuto il capocomico.

– C'è anche un capocomico?

– Certamente.

– E sarebbe?

– Il suo nome è Confiteor.

[...]

– Bene – esclama l'uomo in carrozzella, – un nome che promette misericordia, a chi si pente.

Ho qualche speranza di salvarmi.<sup>372</sup>

Il tono della battuta finale di Filisdei può sembrare canzonatorio, ma il sarcasmo nasconde l'accresciuta preoccupazione per l'improvviso apparire di una singolare figura. Confiteor è il nome in clandestinità del nuovo arrivato, un termine latino per 'confesso'<sup>373</sup> che è formula penitenziale della preghiera che nella liturgia cristiana invita a riconoscere i propri peccati a Dio e alla comunità di fedeli. Il nome del nuovo personaggio fa pensare quindi a qualcuno al cui cospetto Filisdei dovrà chiedere perdono di colpe che gli sono attribuite o perlomeno dovrà essere disposto alla confessione.

Emblematicamente Confiteor svolge contemporaneamente le funzioni di comandante dei brigatisti e di presidente d'aula di tribunale. Egli è colui che guida, ma al tempo stesso giudica e, nel farlo, conosce tutto di tutti poiché ogni affiliato alla banda è tenuto a rispettare il patto di confidarsi a lui.

---

<sup>370</sup> Ivi, p. 127.

<sup>371</sup> Ivi, p. 115.

<sup>372</sup> Ivi, p. 131.

<sup>373</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/confiteor/> (data di ultima consultazione 14/01/2024).

Non è così evidente a quale genere sessuale egli appartenga: uomo, donna o forse entrambi. «Indossa pantaloni militari, ha una specie di mantella rossa, forse un poncho, che lo copre dalle spalle fin quasi alle ginocchia».<sup>374</sup> Il capobanda è l'immagine stereotipata di un qualunque militante di estrema sinistra che si ispira a modelli rivoluzionari sudamericani. Arrivano anche tutti gli altri: Penitenti, Dolores Entierro, Quisqualis e Feuer si dispongono in cerchio intorno alla carrozzina di Filisdei con un atteggiamento grave e impostato. Il professore non riesce a trattenere un sorriso per l'assurdità della situazione e subito viene redarguito da Confiteor: se un processo deve essere, allora che un processo sia e che l'imputato non si prenda gioco della corte. Ma, a questo punto, chiediamoci di cosa sarebbe accusato Venturino Filisdei, se la faccenda non riguarda quel figlio, Eusebio, che resta in disparte gelido e indifferente. Confiteor chiede silenzio e legge un documento che sembra essere un capo d'accusa:

Il traditore non è eliminato dal gruppo [...] resta membro del gruppo in quanto quest'ultimo, minacciato di tradimento, si riconosce annientando il colpevole, ossia scaricando su di lui tutta la violenza. Ma questa violenza di sterminio rimane rapporto di fratellanza tra i linciatori e il linciato [...] ci si accanisce su di lui in nome del suo giuramento.<sup>375</sup>

Un testo ben noto al professore poiché è qualcosa di scritto da lui anni prima. Nel documento, peraltro mai pubblicato, Filisdei teorizzava l'opportunità dell'esecuzione a morte da parte di un gruppo di militanti politici di chiunque si fosse reso traditore del patto d'associazione iniziale. «Che cosa vogliono da lui, Venturino ancora non sa. Tirarlo definitivamente dalla loro parte? O non piuttosto farlo fuori? Se cercano un traditore, dovrebbero sapere dove trovarne. Quanti ne vogliono. Lui si è limitato a fare un esperimento».<sup>376</sup> La lettura del testo non è tanto un atto di accusa al professore per averlo scritto, quanto piuttosto una forma di riconoscimento del merito di aver suggerito una regola di comportamento. Tra di loro c'è effettivamente un traditore e, quella notte, prima che albeggi, come tale sarà trattato in nome del principio che è stato appena enunciato e di cui il professore è teorico.

– Sono io quello che deve morire... – dice il ragazzo con voce forte e ferma anche se rotta da un singulto – vorrei fossi tu a farlo. Ti prego. [...] È il ragazzo, non lui, che deve morire. Non si discute. Gli ha detto: vorrei fossi tu a farlo, e se gli ha detto questo, come gli ha detto, c'è forse uno spazio, un margine, un'alternativa?<sup>377</sup>

---

<sup>374</sup> SERGIO GIVONE, *Non c'è più tempo*, cit., p. 139.

<sup>375</sup> Ivi, p. 145.

<sup>376</sup> Ivi, p. 158.

<sup>377</sup> Ivi, p. 230.

Finalmente è tutto chiaro: Venturino Filisdei è stato convocato da suo figlio perché metta in atto la condanna a morte decretata dai suoi compagni. Eusebio ha tradito il gruppo e deve rispettare il patto di appartenenza. Il ragazzo è pronto a morire, ma vuole che sia suo padre a compiere il gesto e glielo chiede con una commozione disarmante. Per la prima volta Eusebio si rivolge a Filisdei in tono familiare. Al posto del «lei» con cui il professore è stato tenuto a distanza, ora risuona insolito un «tu, ti prego». Manca solo che il ragazzo aggiunga «papà», ma non ce la può fare. Padre e figlio non sono mai stati così vicini, uniti e solidali. Solo «ora che non c'è più tempo, ora che di tempo non ce n'è più»,<sup>378</sup> ma perché non prima? Il tempo è scaduto o forse non è mai stato per loro, non resta ad entrambi che riconoscere il fatto di un riconoscimento tardivo sulla soglia dell'abisso che li attende.

### 5.3. Padre e figlio

#### 5.3.1. Venturino Filisdei

Protagonista indiscusso del romanzo, Venturino Filisdei è colui intorno al quale prende forma la narrazione. Staticamente posizionato al centro della scena perché immobilizzato sulla sedia a rotelle, egli è la figura intorno alla quale gli altri personaggi si alternano allo scopo di instaurare una relazione e dare sviluppo alla vicenda. Il personaggio viene descritto, in seconda di copertina, come «uno dei tanti, Venturino Filisdei, dunque non è nessuno, o comunque uno che, non avendo più nulla da esplorare nel mondo di sopra, scende nel mondo di sotto». Il nome potrebbe quindi avere un valore universalizzante utile a un comune riconoscimento, attraverso un percorso di riflessione personale del lettore corrispondente a quello che egli compie nello sviluppo della vicenda.

Se interpretiamo Venturino come un alterato di 'ventura', quindi 'sorte', dal latino *venturus*, allora possiamo leggere la casualità che ha coinvolto Filisdei nell'incidente come un evento destinale che lo costringe a confrontarsi con se stesso e con il proprio passato. Nel tentare invece una spiegazione del cognome, osserviamo che Filisdei potrebbe essere una derivazione di 'filistei', termine che ha assunto il significato comune di persone dalla mentalità gretta e reazionaria a partire dal riferimento biblico all'antico popolo nemico per eccellenza degli Ebrei.<sup>379</sup> Venturino un po' 'filisteo' dimostra di esserlo stato nel corso di una vita in cui ha disdegnato chiunque non ritenesse degno della sua attenzione, mantenendo tutti alla dovuta distanza. Una pesante componente caratteriale associata a

---

<sup>378</sup> Ivi, p. 176.

<sup>379</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/filisteo/> (data di ultima consultazione 25/01/2024).

una visione nichilista lo rendono particolarmente scostante, ma soprattutto rigido nella sua capacità di giudizio. Venturino applica ostinatamente a ogni evento della vita il principio secondo cui ogni narrazione salvifica sarebbe una mistificazione:

Dunque c'è il niente che sta in basso e un niente che sta in alto. Il niente che sta in alto è la libertà, è la grazia, è la bellezza. Il niente che sta in basso è la disperazione. Ma alla fine è sempre il niente che sta in basso a vincerla. Non appena la grazia svela il niente che essa è. E non appena la bellezza appare come una chimera, anzi, un inganno.<sup>380</sup>

Se accettiamo l'idea che 'filisteo' sia un meschino incapace di andare oltre alla sua limitata prospettiva valoriale, allora Filisdei è stato irremovibile nel dare seguito al principio di prevalenza del nulla sull'essere fino all'estremo limite del rifiuto della paternità per risoluta negazione dell'opportunità di dare continuità alla vita.

Nel corso del romanzo il protagonista viene nominato in modi differenti. Nel dialogo di esordio con Capra, è un generico «signore», appellativo con cui tuttavia non gradisce essere chiamato:

- Non mi stare addosso, Capra.
- Sì, signore.
- E non mi chiamare signore.
- Come volete voi.
- Brava.<sup>381</sup>

Sgarbato e supponente, il protagonista mostra fin da subito la pessima considerazione che, in generale, ha del prossimo. Egli tratta con disprezzo la persona che, da dopo l'incidente, si occupa di lui, la chiama capra e le ricorda che: «Tu non sei una capra. Sei un'oca»,<sup>382</sup> quando lei avanza un'umile difesa sostenendo: «Io sono solo una povera donna».<sup>383</sup>

Poco più avanti è l'autore-narratore che, nel descrivere le caratteristiche dell'ambiente in cui si svolge la scena, ci informa che «anche l'architetto Filisdei, architetto e docente non molto amato se non da qualcuno ma molto detestato di più, aveva un certa pratica del Sant'Orsola».<sup>384</sup> Viene quindi caratterizzato per la professione svolta, ma, ancora una volta, descritto come un uomo tenuto a distanza dalla maggior parte delle persone. Filisdei risulta odioso perché applica nelle relazioni una

---

<sup>380</sup> SERGIO GIVONE, *Non c'è più tempo*, cit., p. 30.

<sup>381</sup> Ivi, p. 3.

<sup>382</sup> Ivi, p. 4.

<sup>383</sup> *Ibidem*.

<sup>384</sup> Ivi, p. 8.

forma di cinico distacco, esito di considerazioni nichiliste: «Ovunque guardasse, scorgeva segni di consumazione, di esaurimento, di fine. Spirito profetico? Semmai realismo».<sup>385</sup> Egli si vanta di guardare in faccia alla realtà per quello che è senza l'inganno delle mistificanti narrazioni di senso. Filisdei applica anche alla propria persona una considerazione materialista nel momento dell'incidente, trovando «curioso [...] il modo in cui il suo corpo avesse mimato la distruzione universale, anticipando nella carne viva l'apocalisse prossima ventura».<sup>386</sup>

Filisdei nella condizione di paraplegico non si sente certo vittima di un destino infausto poiché egli ha modo di pensare che con «tronco spezzato, diviso nel midollo [...] non si era mai sentito così in accordo con se stesso, riconciliato, rappacificato».<sup>387</sup> Diventa quindi piuttosto difficile identificarlo come un povero disgraziato che ha visto la sua vita improvvisamente interrotta e averne compassione. Filisdei, anzi, insiste nelle sue considerazioni e si rende ancora più distante da qualsiasi sentire comune, poiché afferma di avere ottenuto:

Grazie al caso, ciò cui aspirava: più nulla da sperare, più nulla da desiderare, più nulla di cui illudersi. Una condizione invidiabile, e a lui necessaria, ma impeditagli dalle circostanze, dagli impegni presi, insomma dalla vita che pretende di avere le sue ragioni e di imporle al vivente. Invece l'incidente l'aveva ricondotto a uno stato di quiete che gli sembrava attingesse al prima e al poi del tempo mortale che tocca a ognuno: se non la perfezione, qualcosa di simile.<sup>388</sup>

Filisdei è un uomo che aspira al nulla come condizione di assoluta libertà. L'esistenza è una situazione corrotta e imperfetta dove è impossibile fare esperienza di quello stato di abbandono che solo la dissoluzione dell'essere può garantire. Filisdei si sente sollevato perché, per effetto della disabilità, non è più gravato dagli obblighi della quotidianità. Per il professore non c'è nulla di sensato in una vita che procede dal nulla verso l'abisso:

L'incidente aiuta Venturino a venire a patti con il niente che sta in basso, il niente vero, il niente vittorioso. Intanto, il fatto di non dovere più recarsi all'università rappresenta una liberazione. Anzitutto da se stesso, dalla sua professione, del suo ruolo.<sup>389</sup>

---

<sup>385</sup> Ivi, p. 10.

<sup>386</sup> *Ibidem*.

<sup>387</sup> Ivi, p. 12.

<sup>388</sup> *Ibidem*.

<sup>389</sup> Ivi, p. 31.

Una difficoltà rimane tuttavia a Filisdei: confrontarsi con il passato e le sue contraddizioni. Per essere definitivamente libero dall'esistenza e provare la sensazione di dispersione e abbandono al nulla, non può non affrontare il fatto di avere un figlio.

Filisdei riceve un'ulteriore caratterizzazione da Max Penitenti, primo tra i singolari personaggi con cui entra in relazione durante la notte quando gli dice: «Vede maestro: è il discepolo che le parla, e credo di poter dire il compagno».<sup>390</sup> La definizione «maestro» fa riferimento al fatto che dai brigatisti Filisdei è ironicamente considerato un modello di cinismo, un esempio di quanto si possa e debba essere indifferenti verso una vita intrinsecamente definita dal principio di annullamento. Il professore ha dimostrato una notevole capacità di disprezzo e indifferenza tanto che è con tono evidentemente sarcastico che gli viene ricordato: «Chi l'avrebbe mai detto? Lei ha un figlio? Lei, il principe della negazione, il signor nulla, il maestro della fine, lei ha fatto un figlio».<sup>391</sup>

Un figlio, comunque, malgrado l'abbia concepito, Filisdei non lo ha mai accettato proprio perché non compreso nella sua prospettiva esistenziale. L'affermazione della vita è per il professore un vano riconoscimento all'essere, un insignificante tentativo di preservazione che sostiene l'illusione di potersi salvare dall'inevitabile deriva verso il nulla. «Come si fa, allora, a non provare nausea e ripugnanza di fronte alla vita? Non aver più speranza, non aver più futuro. Questa è salvezza. Non ce n'è altra. A lui in fondo non era neanche costato tanto».<sup>392</sup>

Non avere più alcuna speranza è una condizione nella quale, dal suo punto di vista, Filisdei si è facilmente trovato grazie al caso che lo ha reso paraplegico, ma quanto questa situazione corrisponda a una «salvezza» è un pensiero che contrasta con la ragione per cui ha accettato di incontrare Riseverzi. Il futuro potrà anche essergli stato precluso, ma il passato non può essere ugualmente annullato, e la presenza del ragazzo è un evidente legame con la vita: «Un nodo da sciogliere. [...] Poi sarà quel che deve essere. La quiete di cui fin da ora pregusta tutta la dolcezza».<sup>393</sup>

La necessità per Filisdei di raggiungere un'agognata condizione di totale oblio per annullamento di ogni istanza esistenziale deve comunque passare attraverso l'inevitabile confronto con suo figlio. Possiamo considerare l'urgenza di avere «un nodo da sciogliere» come l'estrema sintesi della trama del romanzo e del dramma del protagonista alla ricerca di un modo attraverso cui uscire da una situazione di doloroso stallo: «Paraplegico. Un passato da dimenticare. Un futuro che non esiste. Ma cosa ci sta a fare al mondo uno così?».<sup>394</sup> L'amara riflessione su cui si sofferma Filisdei evidenzia

---

<sup>390</sup> Ivi, p. 40.

<sup>391</sup> Ivi, p. 104.

<sup>392</sup> Ivi, p. 108.

<sup>393</sup> Ivi, p. 32.

<sup>394</sup> Ivi, p. 20.

come Riseverzi sia un vincolo non facilmente eludibile perché la questione del «passato da dimenticare» è un ostacolo occludente alla tranquillità finale.

Il professore vorrebbe essere «libero dal passato e libero dal futuro. Libero dal passato in quanto libero dal futuro. Non fosse...».<sup>395</sup> I puntini di sospensione suggeriscono un non detto che è l'elemento dissonante all'interno della dialettica tra passato e futuro in ordine alla libertà. Quest'ultima non è immediata, perché l'argomentazione di Filisdei secondo cui quando non c'è più futuro anche il passato improvvisamente si dissolve risulta vana di fronte all'affiorare dei sensi di colpa. Il pensiero ossessivo per quel figlio e le emozioni discordanti che da tale pensiero emergono incontrollate sono qualcosa di assolutamente imprevisto.

Il protagonista del romanzo, l'architetto Venturino Filisdei, il grande «principe della negazione», colui che non ha avuto remore a rimuovere il pensiero di un figlio per cinica rinuncia dell'idea di continuazione dell'essere, messo alla prova dai fatti dimostra l'insostenibilità dei suoi stessi principi e risulta infine essere afflitto da una contraddizione irrisolvibile. L'elemento che rende inefficace la prospettiva teorica di Filisdei e ne annulla le ambizioni in termini di raggiungimento della quiete è qualcosa che nel suo freddo razionalismo il professore non aveva preso in considerazione: l'esistenza dei sentimenti.

Se Filisdei avesse la forza di sciogliere il nodo che gli serra la gola, poi potrebbe anche implorarlo, magari lasciarsi cadere giù, perfino inginocchiarsi, se fosse in grado di farlo, come non ha fatto, quando lo poteva davanti alla sordomuta. Pregarlo che gli facesse del male, qualsiasi cosa, non quell'atteggiamento di sufficienza.<sup>396</sup>

Il professore è finalmente di fronte al ragazzo, vorrebbe compiere un tentativo di giustificazione per alleggerirsi la coscienza, ma, al punto in cui si trova, il «nodo da sciogliere» da impedimento alla sua tranquillità è diventato un groppo alla gola, un coacervo di emozioni che non lascia scampo.

La logica per cui, se l'essere è definito dal nulla, tanto vale ambire a quest'ultimo come *extrema ratio* per non cadere in fasulle rappresentazioni salvifiche, in questo caso non può essere d'aiuto a Filisdei. Egli vorrebbe piangere, ma non ci riesce. Le lacrime, più che ogni disquisizione sulla deriva esistenziale, sarebbero veramente liberatorie, anche se tardive. Così come il professore non ha saputo lasciarsi andare di fronte alla madre del ragazzo, Maria la sordomuta, così non è capace di abbandonarsi al sentimento per Riseverzi. Il protagonista dimostra in questo modo di avere una notevole incapacità relazionale e che molto probabilmente è proprio a causa di questo limite che egli

---

<sup>395</sup> Ivi, p. 31.

<sup>396</sup> Ivi, p. 129.

è tanto refrattario alla vita. Filisdei non sa amare, ma se questa sua incapacità sia la ragione oppure la conseguenza della sua prospettiva sulla vita è difficilmente riconoscibile. È Riseverzi che in definitiva offre di suo padre una descrizione quanto mai efficace nel racchiudere tutte le contraddizioni che albergano nel protagonista:

Chi è costui? Si era chiesto. Ecco chi è. Miserabile *ecce homo* d'avanspettacolo, che crede di essere al centro della scena, e invece la scena è da un'altra parte. Ridicolo traghettatore di anime su fiumi neri, che poi torna indietro. [...]. Fino a che punto mente a se stesso? Riseverzi crede di saperlo. «Tutto è menzogna, in quest'uomo».<sup>397</sup>

Difficile aiutare Riseverzi a trovare risposta alla domanda su chi sia realmente Filisdei, perché tutto converge sull'evidente contraddizione rappresentata da un uomo compreso tra l'ostinatezza di non volere accettare l'idea che la vita possa essere anche luce e l'improvviso sentimento di amore che sconvolge ogni certezza. È Filisdei stesso, infine, a non sapere più chi sia, perché di fronte all'emozione provata in presenza del ragazzo arriva addirittura a domandarsi: «Che fosse amore, quello?».<sup>398</sup>

### 5.3.2. Riseverzi

Riseverzi è il figlio che Venturino Filisdei non ha voluto riconoscere alla nascita. Nel romanzo è nominato in modi differenti a seconda della situazione. Inizialmente, quando il professore ripensa al suo passato e cerca dentro di sé tracce di ricordi, tra quelli che più lo opprimono pesa in modo ossessivo «il senza nome, per esempio, il ragazzo».<sup>399</sup> Una citazione che è una lapidaria constatazione di anonimato e disinteresse. Un generico «senza nome» che è anche senza volto, senza storia e senza relazioni umane, a sottolineare l'assoluta inconsistenza iniziale di questo personaggio. Egli è una presenza costante nella mente di Filisdei, un fantasma che emerge dal suo passato senza tuttavia assumere alcuna forma per una totale mancanza di conoscenza. L'unica certezza che rende il personaggio in un certo qual modo consistente e meno vago è il termine «ragazzo». Filisdei non sa nulla di quel figlio, ma non può non conoscerne l'età, avendo avuto notizia della sua nascita.

---

<sup>397</sup> Ivi, p. 138.

<sup>398</sup> Ivi, p. 109.

<sup>399</sup> Ivi, p. 13.

In esordio di romanzo, quindi, Riseverzi è semplicemente un giovane che il protagonista sa di aver generato, ma la caratterizzazione di questo figlio rimane ugualmente indefinita. C'è un categorico rifiuto della paternità da parte di Filisdei, poiché egli ritiene che sia «troppo grande il salto. Fra il dato biologico e il valore simbolico della generazione. [...] Figlio, un non senso, figlio, una vana parola, per lui impronunciabile».<sup>400</sup> Non possiamo pertanto dare al ragazzo la definizione di «figlio» poiché viene presentato come qualcuno che è genericamente esistente, ma privato di qualsiasi identità. È suo padre a informarci dell'inadeguatezza del termine nel momento in cui da una riflessione emerge che per lui risulta privo di significato. La parola «figlio» potrebbe prendere consistenza solo dopo un'assunzione di responsabilità genitoriale da parte di Filisdei, in altre parole c'è bisogno del suo riconoscimento.

In un crescendo di tensione interna del protagonista, più emergono i ricordi tanto più prende consistenza la figura del «senza nome», meno sconosciuto a Filisdei di quanto egli voglia ammettere. «Gli arrivavano di tanto in tanto notizie su di lui, sia pure frammentarie e a volte un po' fantasiose, che gli permettevano di abbozzare ipotesi, figure»,<sup>401</sup> ma niente più di sporadiche immagini sfocate e prontamente tralasciate.

Qualcosa di cui il professore non ha assolutamente memoria è il nome del ragazzo: «Non che non gli avessero detto come fosse stato chiamato il bambino. Ma, per quanto incredibile potesse sembrare, lo aveva dimenticato».<sup>402</sup> Notiamo l'insistenza con cui vengono sottolineati il rifiuto, la lontananza e la volontà di rimozione da parte di Filisdei. Un atteggiamento di indifferenza che rafforza l'idea di inconsistenza del giovane fino al momento della vicenda narrata.

La trama del romanzo è anche un modo per procedere alla caratterizzazione del «senza nome» che progressivamente prende forma attraverso Filisdei. In lui, infatti, giorno dopo giorno, «quell'assenza si era fatta presenza: continua, tenace, invasiva».<sup>403</sup> Ancora una volta osserviamo l'impossibilità di una definizione per il termine «assenza», ma anche un cambio di prospettiva. Il ragazzo inizia ad esserci seppur solo nella mente di Filisdei e, da questo momento, possiamo quanto meno cominciare a dargli un nome o, meglio, da quello che ricorda il professore, un soprannome: «Riseverzi. Strano soprannome. Nei dialetti parlati fra Dora Baltea, Sesia e Po sta a significare la cosa più povera e rimediata e che non si rifiuta a nessuno: riso e cavolo».<sup>404</sup> Abbiamo finalmente una definizione che è anche un'identificazione sarcastica del personaggio. Il soprannome con cui viene riconosciuto il ragazzo è qualcosa che dovrebbe suggerire ospitalità, accoglienza e benevolenza, ma nessuno di

---

<sup>400</sup> Ivi, p. 14.

<sup>401</sup> Ivi, p. 13.

<sup>402</sup> *Ibidem*.

<sup>403</sup> Ivi, p. 14.

<sup>404</sup> Ivi, p. 13.

questi atteggiamenti è mai stato usato nei suoi confronti. Non possiamo non pensare che il mondo intero si prenda gioco del povero Riseverzi e aggiungiamo che Filisdei ha qualcosa di cui sentirsi in colpa. Chi altri è responsabile di tanta emarginazione, sottolineata da un appellativo che è una beffa, se non colui dal quale è iniziata? Insieme al soprannome viene rivelata anche la provenienza del giovane: se non proprio la terra d'origine, quanto meno il luogo in cui è cresciuto e nel quale ha ricevuto quella prima identificazione.

Altre informazioni su Riseverzi le otteniamo ancora da Filisdei il quale, una volta avviato il recupero dei ricordi, sembra non volersi più fermare. Il pensiero del ragazzo è ormai un tarlo per il professore il quale, con le frammentarie informazioni che possiede, ricostruisce per sommi capi la storia: «com'era andata, poteva immaginarlo, per quanto pochi fossero gli elementi su cui basava quelle sue supposizioni intorno a cui gli accadeva sempre più spesso di almanaccare».<sup>405</sup> A Filisdei alcuni fatti sono noti e altri sono sue ricostruzioni, ma egli riesce a darci, attraverso un lungo monologo interiore inserito nel primo capitolo, una plausibile narrazione della vita dal ragazzo dalla prima infanzia all'adolescenza.

Riseverzi ha vissuto con la madre fino al momento in cui, ancora bambino, è stato allontanato dalla donna e dato in affidamento a dei parenti. A casa di questi subisce maltrattamenti e offese continue fino all'accusa, infondata, di aver dato fuoco a un vecchio. Al fatto conseguono l'arresto e la detenzione in un particolare carcere minorile, la Garaventa,<sup>406</sup> nave-riformatorio in cui venivano trattenuti i ragazzi di strada per educarli. A questi pochi fatti si riduce la ricostruzione della storia di Riseverzi da parte di Filisdei mentre per i pensieri, le emozioni, i desideri e le aspirazioni del ragazzo entra in gioco la voce del narratore. Il ragazzo viene descritto come isolato e taciturno oltre che sempre pronto all'obbedienza; dotato di grande spirito di sopportazione, non mostra mai insofferenza né desiderio di ribellione. Riseverzi si adatta con determinazione al rigido regolamento del riformatorio senza lasciar trasparire nessuna emozione.

Non ci sono informazioni su come sia andata la vita del ragazzo dopo la Garaventa, certo è che lo ritroviamo, con un salto temporale di qualche anno, studente di architettura che in incognito frequenta la casa di Filisdei con altri compagni di corso. È il professore stesso che, nel momento in cui incontra Riseverzi all'interno del convento di Sant'Orsola, improvvisamente ricorda di averlo già visto e comincia a raccontare di quel ragazzo che nelle settimane precedenti era stato nella sua abitazione.

---

<sup>405</sup> Ivi, p. 15.

<sup>406</sup> La Garaventa è stata una nave-asilo alla fonda nel porto di Genova. Pensata dal professor Nicolò Garaventa come progetto rieducativo per i ragazzi di strada, restò attiva dal 1833 al 1977. Per un approfondimento storico e critico cfr. CARLO PEIRANO, EMILIA GARAVENTA CAZZULO, *La nave scuola Garaventa*, Genova, De Ferrari, 2005.

Riseverzi finalmente si materializza, esce dai ricordi di Filisdei, prende forma fisica e, arrivati a questo punto, ottiene anche un nome, o quasi:

Lo chiamavano Eusebio, ma non era il suo vero nome. «Come sarebbe che non era il suo vero nome?» Sarebbe che lui essendo vercellese, da quelle parti – teneva a far sapere – tutti si chiamano Eusebio e allora lo chiamassero pure Eusebio. [...] a Vercelli chiamarsi Eusebio significa essere di Vercelli: e lui lo era. Quanto al cognome riportavano quello della famiglia cui era stato affidato a suo tempo. «È quello vero?» «Non fa differenza».<sup>407</sup>

Nel rivivere dentro di sé il dialogo avuto con il ragazzo durante uno dei primi incontri, Filisdei ricorda con quanta fermezza Eusebio abbia attribuito importanza al suo nome. Anche se non autentico e probabilmente inventato, per il ragazzo l'appellativo è qualcosa di identificativo perché segno di una provenienza certa. Vercelli è la città di sua madre e il ragazzo rivendica un'appartenenza che segna, al tempo stesso, una presa di distanza dal professore. Al suo nome tiene molto e pretende di non essere chiamato in altro modo: «Mi chiami per nome. E non mi si rivolga in questo modo».<sup>408</sup> Così il ragazzo protesta con Filisdei quando questi non riesce a capacitarsi che «Eusebio dunque è suo figlio, Eusebio? Proprio l'Eusebio (come al ragazzo capita di presentarsi, con l'articolo davanti al nome)».<sup>409</sup> Quest'ultima abitudine è un ulteriore segnale di appartenenza a un territorio dove è un uso frequente dialettale rivolgersi alle persone facendo precedere il nome proprio da un determinativo.

Filisdei fatica a prendere consapevolezza che quel ragazzo sia suo figlio e malgrado lo conosca ormai come Eusebio, dentro di sé il ragazzo continua a essere un generico «lui»:

Lui.

Suo figlio è, lui.

Ma quale figlio? Lui. Lui chi?

[...]

E che suo figlio fosse lui, lui, immediatamente riconosciuto in quella figura d'ombra, era la scoperta del già da sempre saputo. Lui: entrato nella sua vita attraverso porte ormai ben chiuse, clandestino degli affetti.<sup>410</sup>

---

<sup>407</sup> SERGIO GIVONE, *Non c'è più tempo*, cit., p. 106.

<sup>408</sup> Ivi, p. 113.

<sup>409</sup> Ivi, p. 107.

<sup>410</sup> Ivi, p. 105.

Il ragazzo ha ormai un volto, un nome oltre al soprannome Riseverzi e anche una precisa caratterizzazione parentale. Eusebio è il figlio di Filisdei, ma anche di fronte all'inegabile evidenza il professore non riesce ad andare oltre un pronome.

#### 5.4. Il monastero di Sant'Orsola

L'interno dell'ex convento di «Sant'Orsola,<sup>411</sup> per quasi tutti rimasto il Tabacchificio»,<sup>412</sup> è l'ambiente unico in cui si svolge la trama del romanzo. L'edificio è una struttura ubicata a Firenze tra via Sant'Orsola e via dei Guelfi. A lungo abbandonato in condizioni di degrado, è stato recentemente interessato da un parziale recupero conservativo che non ne ha tuttavia definito la destinazione d'uso. Il fabbricato è un luogo affascinante per le tante storie di cui è stato teatro, non ultima la sepoltura di Lisa Gherardini del Giocondo, probabile modella della *Gioconda* di Leonardo da Vinci, ma per una insolita serie di circostanze esso rimane marginale rispetto ai principali siti monumentali fiorentini. All'epoca dei fatti narrati nel romanzo il monastero è un cantiere che suscita curiosità e avversione per la presenza notturna di non identificate bande di balordi.

La descrizione del luogo corrisponde alla tipica struttura di un monastero medievale in cui «i quattro corpi di fabbrica, che un fantasioso sventramento ottocentesco aveva trasformato in opificio per adattarli alla lavorazione dei sigari toscani, si affacciavano su una vasta corte interna».<sup>413</sup> Un breve cenno storico ci informa di un cambio d'uso della struttura che fu in parte demolita per essere trasformata in una manifattura di tabacchi. Si avverte una certa nota di rammarico da parte dell'autore, in questo caso narratore eterodiegetico, per la perdita di un patrimonio monumentale irrecuperabile.

Uguale sentimento viene espresso anche per bocca del protagonista, l'architetto Filisdei, quando con rabbia commenta un'ulteriore e più recente manomissione: «Ma si può? Un parcheggio per auto volevano costruire qui sotto... Cinque piani. Hanno scavato come dei matti, finché le fondamenta hanno ceduto. Ma loro niente: avanti, bisogna andare avanti, il cantiere non aspetta».<sup>414</sup> Lo scavo, di

---

<sup>411</sup> Il convento di Sant'Orsola è stato fondato nel 1309 a Firenze. Dismesso dall'uso religioso, è stato adibito nel 1810 a manifattura di tabacchi, conservando tale utilizzo fino al suo abbandono nel 1940. Acquistato dal demanio negli anni '80, è rimasto a lungo un cantiere a cielo aperto in attesa di destinazione d'uso. Una ristrutturazione conclusasi nel 2023 a opera della città Metropolitana di Firenze lo ha finalmente restituito in parte al suo antico splendore. All'epoca dei fatti narrati nel romanzo è terra di tutti e di nessuno, isolato da alti ponteggi e lamiere che ne ostacolano l'ingresso. Cfr. <https://www.cittametropolitana.fi.it/santorsola-tornano-a-risplendere-a-firenze-le-facciate-dell'ex-monastero/> (data di ultima consultazione 12/01/2024).

<sup>412</sup> SERGIO GIVONE, *Non c'è più tempo*, cit., p. 9.

<sup>413</sup> Ivi, p. 7.

<sup>414</sup> Ivi, p. 23.

cui si parla, ha prodotto una voragine che ha ampiamente svuotato il cortile interno, producendo un impressionante baratro che è il luogo in prossimità del quale si svolge il dramma narrato nel romanzo. L'immagine è fortemente simbolica poiché richiama una visione infernale definita da un affaccio sul nulla abissale verso cui stanno precipitando i protagonisti del romanzo.

L'ambiente si presenta come un'area degradata nel cuore della città di Firenze, caratterizzata da una netta separazione dovuta all'isolamento prodotto da una solida barricata che ne impedisce l'ingresso, oltre che la vista dal di fuori. Il luogo è infatti circondato da

uno sbarramento alto e liscio, praticamente insuperabile – non del tutto però. Lungo i fianchi dell'enorme caseggiato [...] era stato elevato da terra al secondo piano un bastione in lamiera ondulata. I pannelli, che lo spessore di più d'un dito rendeva solidi e rigidi come una parete in muratura, erano tenuti insieme da ganci d'acciaio incatenati fra loro.<sup>415</sup>

La descrizione suggerisce immediatamente l'idea di un complesso fortificato per renderlo volutamente inaccessibile. I pannelli sono «lisci», quindi non offrono appigli, alti quanto basta per non essere scavalcati e, come se ciò non bastasse, di uno «spessore» che li rende imperforabili. Non possiamo non immaginare qualcosa di estremamente compatto, realizzato per corrispondere alla volontà di isolare quel luogo e così renderlo impermeabile dall'esterno. Viene istituito non tanto un confine, quanto un limite che è barriera utile a impedire qualsiasi contatto, comunicazione o transito tra il dentro e il fuori, come se si trattasse di due mondi tra loro contrastanti.

Non è tuttavia stato possibile rendere quel cantiere del tutto inespugnabile perché ignoti hanno limato alcuni ganci che fissano i pannelli alla recinzione: «sapere quali, sapere dove, voleva dire poter entrare. Infatti entravano: chi, nessuno era in grado di dire, ma entravano. Come in una zona franca».<sup>416</sup> L'ultima trasformazione che subisce l'ex convento è quindi quella in terra di nessuno, un microcosmo dove tutto e niente è concesso. Si configura uno spazio autonomo e isolato dove solo coloro che conoscono il varco segreto sono ammessi: clandestini e generici emarginati che là dentro trovano corrispondenza alla loro condizione di esclusi. «È un posto frequentato da balordi. Specialmente di notte»,<sup>417</sup> quando dall'interno prendono forma innumerevoli e misteriose manifestazioni sonore che fanno discutere su chi le produca. Alcuni tra gli abitanti del quartiere sostengono che i rumori sono dovuti alla presenza di animali selvatici, altri a quella di pazzi e ubriachi, mentre altri ancora affermano, con insolita sicurezza, di aver sentito la musica di

---

<sup>415</sup> Ivi, p. 6.

<sup>416</sup> *Ibidem*.

<sup>417</sup> Ivi, p. 99.

un'orchestrina. Resta il fatto che «il luogo la mattina dopo giaceva nel suo quieto abbandono di sempre».<sup>418</sup> La differenza tra il giorno e la notte, associata a quella tra il dentro e il fuori, sottolinea un'ulteriore ed evidente distinzione tra due realtà complementari, ma opposte. L'ambiente in cui si svolge la trama del romanzo si configura come un mondo alla rovescia che si anima nelle ore più fosche quando il resto della città riposa, per poi tornare all'anonimato che lo caratterizza di giorno. L'esterno è descritto come luce, vita, ordine, affermazione dell'essere, mentre l'interno come oscurità, morte, disordine e riconoscimento del nulla, ma ciò non significa che la prima dimensione sia considerata più reale della seconda. L'architetto Filisdei non ha dubbi sul fatto che «se l'invisibile che non esiste sta in cielo, sottoterra sta l'invisibile che esiste».<sup>419</sup> Un'affermazione di categorico rifiuto per ogni illusoria rappresentazione dell'essere in termini di luce e salvezza a favore di una determinata constatazione di realtà sostanziale del nulla. Le considerazioni metafisiche del protagonista attribuiscono all'ambiente abissale in cui si trova una consistenza che prevale sulla dimensione esterna.

L'oscurità è una condizione di perdita di coordinate geografiche, il buio è omologante, smargina i contorni e obbliga a ripensare la realtà da un differente punto di vista: «come se, oltrepassato il confine, chiunque, uomo o bestia, scivolasse altrove, in un mondo dove un gruppo che fa musica non è quel che si crede [...] un pazzo non è propriamente un pazzo [...] e un ubriaco è molto più che un ubriaco, perché è un'anima in pena».<sup>420</sup> Entrare nella realtà ribaltata, dove ogni cosa può essere e, al tempo stesso, non essere ciò che appare, costringe ad andare oltre le comuni credenze. L'assenza di distinzione cessa di essere un limite e diventa un'occasione per superarsi ampliando lo sguardo.

L'ex monastero di Sant'Orsola di giorno è un luogo anonimo e insignificante, desolato come lo sono tutti i cantieri abbandonati, dove il silenzio è talmente pervasivo da «percepire il fruscio del vento. O il cinguettare dei passeri e il gracchiare dei corvi»,<sup>421</sup> ma la notte «quello era il teatro, quella l'immensa cavea musicale rimbombante»<sup>422</sup> degli indecifrabili suoni prodotti dallo spettacolo che regolarmente viene messo in scena. A una di queste rappresentazioni notturne siamo chiamati come spettatori nel seguire il protagonista del romanzo dal momento in cui oltrepassa la barricata e accetta di sprofondare nella dimensione oscura accettandone i principi regolatori.

Filisdei è solo, al centro del palcoscenico, seduto sulla carrozzina da cui dipende per muoversi. Intorno a lui insoliti personaggi si alternano a fargli visita, drammatizzando tragicomici dialoghi dal contenuto politico e filosofico o stimolando il protagonista a intimistiche riflessioni. Il fondale è

---

<sup>418</sup> *Ibidem.*

<sup>419</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>420</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>421</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>422</sup> *Ibidem.*

praticamente inesistente per la continua penombra che caratterizza l'ambiente. La mancanza di precisi punti di riferimento suscita l'impressione di trovarci di fronte a un'oscura voragine. Si avverte immediato un brivido di preoccupazione alimentato dal protagonista che nel momento in cui viene accompagnato in scena bacia la mano di Capra «per chiedere aiuto in un soprassalto di paura, o come chi, sentendosi perduto, vuole comunque imprimere un suggello al suo smarrimento e benedire il niente in cui precipita».<sup>423</sup> La peculiarità di questo luogo, intrinsecamente legata al contenuto del romanzo, crea i presupposti per un'atmosfera tetra e misteriosa. Il buio è talmente intenso che Filisdei ha bisogno di tempo per abituare la vista e capire dove si trovi:

Fatica a orientarsi, benché il luogo non gli sia ignoto. A malapena riconosce il corpo centrale del fabbricato, il cui profilo è incerto, fra vuote finestre e sfondamenti apparentemente arbitrari, dunque un po' folli, che l'intonaco biancastro e qua e là sfarinato rende anche più tetri. Il resto: buio che sprofonda nel buio.<sup>424</sup>

Più volte, per il suo lavoro di docente d'architettura e storico dell'arte, gli era capitato in passato di accompagnare alcuni studenti all'interno dell'ex convento, ma di giorno è tutt'altra cosa. Alla luce del sole quel posto è come un qualunque altro sito monumentale in evidente stato d'incuria. Di notte le cose sono diverse. Anche a voler rivolgere lo sguardo in alto per cercare una luce e così fissare un punto di riferimento, «in cielo, neanche una stella – a voler chiamare cielo il riflesso giallastro e pullulante di fuochi fatui che assorbe le luci della città, e lì le trattiene come sul fondo di uno stagno putrido».<sup>425</sup>

Quello che colpisce dell'ambiente sono anche gli odori che emana. Entrando attraverso il varco nella recinzione non si può evitare «la molta lordura d'intorno, tutta roba d'uomo, urina e feci specialmente».<sup>426</sup> Un odore acre e nauseabondo che respinge nel momento dell'ingresso, come a voler sottolineare un estremo tentativo di interdizione a un luogo vietato. All'interno poi l'aria è ancora più viziata, come si evince dalle prime considerazioni di Filisdei, il quale lamenta il «maledetto odore che si sente qui... di metallo, che si sfa: ferro arrugginito, zolfo, piombo scaricato dai motori».<sup>427</sup> La presenza di un elemento come lo «zolfo» rievoca le fiamme da cui vengono raffigurati i dannati nella tradizione cristiana. Il luogo per l'oscurità, per gli odori e per l'isolamento vuole essere l'anticamera

---

<sup>423</sup> Ivi, p. 4.

<sup>424</sup> Ivi, p. 3.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

<sup>426</sup> Ivi, p. 6.

<sup>427</sup> Ivi, p. 4.

di una dimensione abissale, sotterranea e ignota. Altro elemento significativo è il sentore di disfacimento per la corrosione del metallo che ricorda la corruzione dell'essere.

Capra ribatte a Filisdei che «un altro odore si sente... dolce, vivo... di sangue».<sup>428</sup> Quest'ultimo è quasi una premonizione degli eventi che accadranno di lì a poche ore. La notte, infatti, si concluderà con un'esecuzione. L'odore del sangue che sarà versato non potrà che sovrastare tutti gli altri esplicitando la ragione della venuta di Filisdei in quel luogo. Gli odori fin qui descritti sono quelli che inevitabilmente colpiscono coloro che si addentrano nell'ex convento nelle ore notturne, ma di giorno è tutt'altra cosa. Filisdei ricorda che, quando ancora esercitava la professione di architetto, gli capitò di entrare nel complesso con alcuni studenti e l'impressione che ne ebbe fu di piacevole stordimento, grazie alla «miscela di incenso e di tabacco che negli anni avevano avuto modo di depositarsi in ogni anfratto e galleggiare nell'aria prigioniera».<sup>429</sup> La sensazione che Filisdei riceve alla luce del sole non è urtante, anzi è piacevolmente accogliente. L'odore di incenso e quello di tabacco raccontano una storia di attività svolte e di persone vissute. Si percepisce una maggiore leggerezza grazie al termine «galleggiare» che non opprime come l'immagine degli odori metallici. È strano, riflette Filisdei, che uno stesso luogo possa emanare in modo armonico, non fastidioso, una miscela di odori esito di attività tanto differenti: «L'una finalizzata a ingraziarsi gli dèi, bruciando resina, e l'altra a calmare i nervi, fumando le dolci foglioline».<sup>430</sup> C'è tuttavia da chiedersi quanto un luogo non riesca per le sue caratteristiche a sciogliere le contraddizioni. In fondo, anche se in tempi diversi, quell'edificio è stato capace di ospitare in modo funzionale sia un convento che un tabacchificio. L'aver adibito lo stesso spazio sia a un uso sacro che a uno profano è probabile indicazione che questi due elementi siano solo in apparenza opposti. Filisdei è pronto a sostenere che «il luogo decide degli eventi anche più profondamente del tempo»,<sup>431</sup> ovvero che il senso delle cose che accadono va ricercato più nello spazio in cui trovano accoglienza.

## 5.5. Mancanza di tempo

La mancanza di tempo, messa in evidenza fin dal titolo del romanzo, è una sensazione che si avverte nel corso di tutta la vicenda. Gli eventi si svolgono durante una notte in cui le poche ore a disposizione costringono Venturino Filisdei e i personaggi con cui interagisce a incontri affrettati in cui sembra

---

<sup>428</sup> *Ibidem.*

<sup>429</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>430</sup> *Ibidem.*

<sup>431</sup> *Ibidem.*

che non riescano a esaurire quanto hanno da dirsi. La narrazione incalza verso una conclusione che si avverte prossima a venire poiché è dichiarato in esordio che ci sarà poco tempo per lo svolgersi dei fatti o, meglio, che il tempo è definito da poche ore.

Nel capitolo primo «si racconta come poco dopo la mezzanotte [...] un uomo costretto sulla carrozzella sia condotto in un luogo alquanto spaventoso – e lì lasciato».<sup>432</sup> È questo il preciso orario per un appuntamento notturno da cui inizia la narrazione. Poco più avanti, veniamo anche informati del quando si concluderà la vicenda poiché «quell'uomo», Filisdei, richiede alla persona, Capra, che lo ha condotto in quel posto, di tornare a riprenderlo «quando comincerà a far chiaro».<sup>433</sup> Da mezzanotte all'alba, quindi, è la frazione oraria entro la quale si dovrà risolvere tutta la faccenda.

Il tempo a disposizione, per quanto poco, dovrà essere sufficientemente utile affinché Filisdei incontri suo figlio. Questa per lo meno è la giustificazione immediatamente data per la presenza in piena notte del professore in un luogo considerato «spaventoso». In realtà l'incontro cela ben altra motivazione che risulterà palese solo nel capitolo conclusivo. La suggestione di un finale diverso dallo scopo annunciato è rafforzata dal protagonista stesso quando, in un dialogo con Capra, solleva un dubbio sull'effettiva ragione della sua venuta:

- Tu non capisci mai, questo è il fatto. Io sono venuto qui...
- ... a incontrare vostro figlio.
- Ma quale figlio.
- E che, allora?
- Vorrei saperlo.
- Davvero non lo sapete?<sup>434</sup>

Filisdei non può sapere e neanche lontanamente sospettare il vero motivo della sua presenza in quel luogo, ma avverte come una sensazione di inquietudine che si ripresenterà ogni volta che un nuovo personaggio farà il suo ingresso in scena. La regolare riproposizione, sebbene in forma diversa, dell'interrogativo «davvero non lo sapete?» accresce l'aspettativa per la sorte del protagonista e rafforza la sensazione di brevità, quasi d'urgenza per un tempo troppo limitato in cui l'arcano dovrà essere svelato. Sappiamo che a Filisdei qualcosa deve accadere e anche abbastanza in fretta, ma non sappiamo cosa. La strategia di dichiarare uno scopo e poi costruire intorno ad esso, in crescendo, un alone di mistero interseca la questione del tempo amplificando la sensazione di fuggevolezza.

---

<sup>432</sup> Ivi, p. 3.

<sup>433</sup> Ivi, p. 33.

<sup>434</sup> Ivi, p. 32.

Nel corso della lettura non possiamo non chiederci se arriveremo mai a conoscere la sorte di Filisdei poiché la notte fa presto a finire. È il professore che insiste su questa preoccupazione con tutti i personaggi che gli fanno visita: «inoltre, caro signor Penitenti, mi vuole spiegare cosa c'entra tutto ciò con la ragione per cui io sono venuto qui? Lei sa, vero, qual è questa ragione?». <sup>435</sup> E ancora quando arriva Dolores Entierro, Filisdei si chiede: «Ma chi è questa? E che vuole da lui? Il fatto è che lei sembra saperlo benissimo, lui invece no». <sup>436</sup> I diversi personaggi sembrano indugiare apposta in assurde disquisizioni per far perdere anche quel poco tempo che rimane. L'apprensione di Filisdei aumenta e con essa anche la tensione per l'evidente esaurirsi della notte. Dolores Entierro prova a rallentare il dramma ricordando al professore che sarà informato di «ogni cosa a suo tempo», <sup>437</sup> ma l'affermazione, anziché tranquillizzare, accresce il sospetto che molto altro deve ancora accadere prima del finale.

Non possiamo nemmeno fingere di non sapere che ore sono in quanto, regolare, a introdurre i diversi momenti della narrazione, giunge il rintocco di una campana che suona in lontananza. La notte è sempre più fonda, il protagonista sembra essersi assopito, ma «si odono tre rintocchi. Venturino Filisdei fatica a riprendere pienamente coscienza». <sup>438</sup> Sono ormai le tre del mattino e comincia a essere tardi, troppo tardi per tutto quello che c'è ancora da fare. Il professore non ha ancora incontrato suo figlio e tanto meno è stato rassicurato sull'autentica ragione della sua venuta.

Riseverzi entra finalmente in scena, padre e figlio sono per la prima volta insieme, ma hanno i minuti contati poiché «proprio in quel momento rintoccano le quattro – il ragazzo ha un moto d'impazienza». <sup>439</sup> Manca poco al sorgere del sole, il professore vorrebbe poter dire e fare tutto quello che ha sempre tralasciato, ma ormai è tardi e bisogna affrettarsi perché «suonano le cinque. Quella avrebbe dovuto essere l'ora del giudizio. Ma tutto è avvenuto così in fretta». <sup>440</sup> La notte è terminata, si è arrivati alla resa dei conti, padre e figlio sono incalzati dal succedersi delle ore e Filisdei osserva che il tempo è passato troppo velocemente, pensando probabilmente alla mancata relazione con Riseverzi. In realtà per padre e figlio di tempo non ce n'è mai stato perché il professore non ha mai voluto che ci fosse.

Emblematico del fatto che Filisdei ha sempre trascurato il tempo è il fatto che non solo non porti con sé l'orologio quella notte, ma che non lo abbia mai portato in vita sua. È proprio il ragazzo a fargli un'osservazione in questo senso:

---

<sup>435</sup> Ivi, p. 42.

<sup>436</sup> Ivi, p. 71.

<sup>437</sup> Ivi, p. 70.

<sup>438</sup> Ivi, p. 94.

<sup>439</sup> Ivi, p. 126.

<sup>440</sup> Ivi, p. 167.

Riseverzi guarda il suo orologio. Poiché l'oscurità gli impedisce di vedere le lancette, estrae dalla tasca un accendino e con quello fa luce all'altezza del polso. L'uomo in sedia a rotelle ha l'impressione che il ragazzo abbia voluto fargli notare qualcosa come: «Ecco vede, io porto l'orologio». Non come quelli che si fanno vanto di non portarlo, mostrano fastidio, loro, disdegnano, loro, il migliore compagno. Perché, gli piacerebbe saperlo. Il tempo non esiste, per loro?<sup>441</sup>

Filisdei fa parte di coloro che, biasimati da Riseverzi, disprezzano l'idea di dare importanza al tempo, cinici quanto basta per assumere un atteggiamento di superiore distacco e sentirsi immuni da un divenire che, se considerato tale, impone un'assunzione di responsabilità per l'ammissione della storicità dell'essere. Il mancato riconoscimento di suo figlio per il professore nasce dalla convinzione che la paternità non è nient'altro che «la vita che continua: un'idea orribile, ripugnante»,<sup>442</sup> alla quale mai si sarebbe potuto adattare, salvo poi fare i conti con l'incidente che lo ha proiettato in una dimensione di eccesso di tempo da occupare.

Il tempo di Venturino Filisdei immobilizzato sulla sedia a rotelle è un tempo che non passa mai: giornate infinite che si riempiono di pensieri ossessivi. Egli può ancora dire con uguale convinzione che il tempo non esiste? E soprattutto, come lo può affermare in una notte in cui è costretto a sentire, come fosse una punizione infernale per contrappasso, l'incalzante rintocco delle ore? Filisdei si ostina a non portare l'orologio, ma, contraddicendosi, non è ancora arrivato nel luogo dell'incontro in apertura di romanzo che già domanda a Capra:

– Che ore sono?

La donna pur sapendo che l'oscurità è sempre quella, scruta l'orologio muovendo il polso come per catturare un barlume di luce che non c'è. Scuote la testa in segno di resa.

– Non potevi portare una pila elettrica?<sup>443</sup>

Il professore è indispettito di non poter sapere l'ora perché è consapevole che il tempo in quella notte assume un'importanza essenziale. Egli sa di non averne abbastanza, ma pur non ammettendolo esplicitamente vorrebbe che così non fosse. Implora a un certo punto Riseverzi di dargli anche solo mezz'ora per potergli spiegare le ragioni del suo originario rifiuto, ma è costretto a verificare che ormai è troppo tardi per i rimpianti, per le rimostranze e per le giustificazioni. Quando «a tutti è chiaro

---

<sup>441</sup> Ivi, p. 126.

<sup>442</sup> Ivi, p. 108.

<sup>443</sup> Ivi, p. 32.

che il tempo a disposizione sta per finire e forse è già finito»<sup>444</sup> non resta che affidarsi a nulla, alla deriva, accettando l'abisso che attende padre e figlio insieme per la prima e l'ultima volta a compiere un atto estremo. Ormai «i minuti sono farfalline moribonde che sbattono le ali»<sup>445</sup> e Filisdei, impugnata un'arma, spara a Riseverzi per corrispondere al desiderio di quest'ultimo di essere finito da suo padre. Non c'è più alcun mistero da svelare, ciò che ha tenuto in apprensione per un'intera notte in cui il tempo è passato troppo velocemente, è compiuto. Filisdei e Riseverzi precipitano nell'abisso che li attendeva fin dall'inizio. Il professore è davanti al cadavere di suo figlio e non è passato molto tempo da quando in un'ultima battuta egli gli ha detto: «Vedi Riseverzi, tanto poi si arriva a questo punto, dove l'orologio non serve».<sup>446</sup>

## 5.6. Lingua e stile

Per quanto riguarda la sintassi del romanzo, la scelta è per uno stile paratattico, efficace nel rendere il ritmo del discorso più veloce e incalzante. Le frasi sono brevi, incisive e caratterizzate dalla presenza di due o al massimo tre coordinate, costruite sia mediante congiunzione sia per giustapposizione. Una caratteristica che possiamo notare è una certa libertà di utilizzo della congiunzione sia copulativa che avversativa a inizio frase. «Il tono di voce dell'uno stride curiosamente con il piagnucolio dell'altro. Ma Penitenti si è già ripreso»,<sup>447</sup> «Questo è scemo, pensa Filisdei. Ma pensa anche che potrebbe essere uno scemo pericoloso»<sup>448</sup> e ancora: «Al tonfo greve fa eco l'abbaiare del cane. E subito dopo par di udire uno stridio di uccelli notturni».<sup>449</sup> Questa modalità di frammentare le proposizioni contribuisce a conferire alla narrazione un ritmo ancora più incalzante. Possiamo anche azzardare l'idea che la congiunzione a inizio frase abbia un valore presentativo che rafforza quanto verrà detto in seguito, come a voler sostituire un «ecco a voi». Per fare un altro esempio:

Credeva lui in quel che diceva? Riseverzi se lo sta domandando. Ma in ogni caso adesso gli sembra irrilevante. Eccolo, il maestro: assiste al proprio fallimento come se la cosa non lo riguardasse. E tuttavia ha paura di crepare! Questo è l'uomo che Riseverzi frequentava con

---

<sup>444</sup> Ivi, p. 167.

<sup>445</sup> *Ibidem*.

<sup>446</sup> *Ibidem*.

<sup>447</sup> Ivi, p. 37.

<sup>448</sup> Ivi, p. 39.

<sup>449</sup> Ivi, p. 135.

l'obiettivo di liberarsi di lui. Ci è riuscito? No, non ci è riuscito. E se lo confessa. Sa che il taglio deve essere più netto, senza smangiature, totale.<sup>450</sup>

In questo caso la voce del narratore con un discorso indiretto libero descrive i pensieri e i sentimenti di un personaggio. Le congiunzioni a inizio frase sono utili a isolare ogni passaggio, creando una breve pausa che è un'interruzione volta a rafforzare l'importanza di quanto viene detto. Nel passo notiamo anche l'uso di brevi domande a cui seguono altrettanto concise risposte. Anche questa è una caratteristica di stile molto frequente nel testo.

Capita, a volte, che la scrittura segua l'andamento di un monologo interiore accompagnato da un verbo dichiarativo: «Scherzano? Fanno sul serio? È tutta una commedia? Comunque lì non c'è chi non finga o non nasconda qualcosa, pensa Venturino».<sup>451</sup> Altre volte le domande incalzanti a cui seguono immediate risposte prendono consistenza di un flusso di coscienza, privo di verbi dichiarativi, come nel caso di uno dei tanti momenti di riflessione del protagonista:

Qualcosa vogliono. Da lui. Che non ha niente da dargli. Tranne quella cosa che loro si sono presa in sogno: il suo corpo. Ma era lui che sapeva, non loro. E poi: chi sono Dolores e Quisqualis? E gli altri? Quali altri? Certo è che loro sanno di lui più di quanto lui non sappia di loro. Certo è che da lui vogliono qualcosa. Ma che cosa? Farlo incontrare con suo figlio. Ma via...<sup>452</sup>

In questo passo possiamo anche notare l'impiego dell'anafora, una figura retorica di cui nel testo viene fatto ampio uso ogni volta che gli eventi precipitano verso una certa urgenza, ma soprattutto quando è in crescendo l'inquietudine del protagonista. L'anafora è usata in modo particolare per rendere l'enfasi retorica di Max Penitenti, personaggio estroso che, parlando a Filisdei, ma anche a un pubblico immaginario, come un grottesco anfitrione mette in scena una rappresentazione di sé tra l'ironico e il disperato:

«Chi è Max Penitenti? E chi volete che sia?... Nessuno».

Breve silenzio.

«Di che cosa è fatto Max Penitenti? E di che cosa volete che sia fatto?... Di aria».

Idem come sopra.

«Dov'è Max Penitenti? E dove volete che sia... Nella mente del suo amico».<sup>453</sup>

---

<sup>450</sup> Ivi, p. 136.

<sup>451</sup> Ivi, p. 156.

<sup>452</sup> Ivi, p. 96.

<sup>453</sup> Ivi, p. 89.

L'indicatore grafico che isola le parole del personaggio in questo caso è la virgoletta bassa poiché le battute sono riportate dalla voce dell'autore. Quando invece il discorso è diretto tra due o più personaggi locutori troviamo il trattino breve:

- Si nascondono?
- Per giocare.
- Per giocare?
- Come cuccioli.
- Ah. E hanno figli.
- Non solo.
- Sparano anche.
- Anche...
- Giocano con la vita e con la morte.<sup>454</sup>

Il passo è emblematico di una modalità frequente di strutturare dialoghi in cui le battute sono brevissime, non danno seguito ad argomentazioni, ma si limitano a una comunicazione essenziale che a tratti risulta piuttosto ermetica sia per quanto riguarda il contenuto sia nel riconoscimento di chi sta parlando. I dialoghi sono sempre in forma di discorso diretto libero e solo raramente questo è legato. Uno dei pochi casi:

- Lei non si serve? – gli domanda.
- Mica devo morire, io, – gli risponde ridendo.<sup>455</sup>

Notiamo infine che ci sono casi in cui il narratore entra in gioco a commentare le battute dei personaggi, come quando s'inserisce a sottolineare, brevemente e in tono ironico, le battute che Penitenti rivolge a Filisdei. In questo caso le parole della voce narrante non hanno indicatore grafico:

- Prendiamo la morte, tanto per fare un esempio. La sola cosa certa dicono.
- Già.
- Ma io mi domando e dico: perché mai sarebbe la sola cosa certa? [...]
- Questa, poi...<sup>456</sup>

---

<sup>454</sup> Ivi, p. 72.

<sup>455</sup> Ivi, p. 182.

<sup>456</sup> Ivi, p. 183.

Per quanto riguarda il registro linguistico dobbiamo osservare che si alternano momenti colloquiali a situazioni in cui la proposta di termini desueti, di uso strettamente letterario, denota ricercatezza. Lo stile informale risulta evidente soprattutto nei dialoghi tra Filisdei e i personaggi appartenenti alla banda di brigatisti. Per fare alcuni esempi osserviamo i seguenti passi: «Fa' pure finta di non capire, poi magari capirai sul serio»,<sup>457</sup> per esprimere una sottile minaccia; oppure: «Cosa diavolo è venuto a raccontarmi? Sarebbe uno scherzo?», detto con tono spazientito per esprimere disappunto. Altre forme colloquiali sono: «Non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire»,<sup>458</sup> «Da che mondo è mondo...»;<sup>459</sup> «Capisce un corno»,<sup>460</sup> utilizzate da Penitenti in diversi momenti di particolare enfasi. Troviamo nel testo anche espressioni decisamente più volgari come: «Se non sapete niente dell'inferno, io mi domando e dico: ma che cazzo sapete, che cazzo capite?»,<sup>461</sup> a rafforzare un momento di esasperazione rabbiosa ancora di Penitenti che risulta particolarmente produttivo di forme appartenenti a un registro basso.

Questo linguaggio non appartiene a Filisdei il quale mantiene, malgrado la situazione, il suo ruolo di docente che, per quel che vale, nel contesto in cui si trova rivela comunque una certa distinzione per l'uso di un lessico più colto e ricercato. Sono soprattutto i suoi pensieri, per voce dell'autore, a essere elaborati e ricchi di riferimenti culturali. Attraverso il protagonista l'autore trova modo di inserire alcune suggestioni di tipo filosofico, letterario, oltre che informazioni storico-urbanistiche sulla città di Firenze.

Forniamo di seguito un parziale elenco di parole desuete come esempio di una ricercatezza lessicale che caratterizza le battute di Filisdei. I lemmi sono posti in ordine alfabetico e organizzati in gruppi a seconda del dizionario utilizzato nella ricerca.

Dal Vocabolario del Fiorentino contemporaneo on-line:<sup>462</sup>

*Almanaccare*: pensare intensamente, in modo ossessivo.

*Apparita*: apparizione, lemma di uso letterario medievale in area Toscana.

*Baccellone*: persona alta e dinoccolata, ma anche sciocca, stupida.

*Baronfottutto*: allocutivo dispregiativo nei confronti di qualcuno che agisce falsamente.

*Manfano*: persona maleducata e volgare.

Dall'Enciclopedia Treccani on-line:<sup>463</sup>

---

<sup>457</sup> Ivi, p. 57.

<sup>458</sup> Ivi, p. 67.

<sup>459</sup> *Ibidem*.

<sup>460</sup> Ivi, p. 40.

<sup>461</sup> Ivi, p. 69.

<sup>462</sup> La ricerca dei lemmi è stata effettuata su <https://www.vocabolariofiorentino.it/ricerca/lemmi?l=S> (data di ultima consultazione 25/01/2024).

<sup>463</sup> La ricerca dei lemmi è stata effettuata su <https://www.treccani.it/> (data di ultima consultazione 25/01/2024).

*Bofonchiare*: borbottare, brontolare mugulando o sbuffando.

*Borborigmo*: voce onomatopeica per indicare gorgoglio addominale.

Dal Dizionario Italiano De Mauro on-line:<sup>464</sup>

*Impaniato* (dal verbo impaniare: catturare uccelli con la pania – sostanza appiccicosa – ma in senso figurato, come è usato nel testo, sinonimo di ingannato).

*Rimpannucciato*: rivestito di panni.

*Rigirio*: lemma toscano per movimento.

Dal Grande Dizionario della Lingua Italiana:<sup>465</sup>

*Casipola*: piccola casa.

*Sdrusciare*: strofinare.

*Sprezzatura*: che denota disprezzo o dileggio. (Il termine nel contesto del romanzo trova tuttavia migliore spiegazione nell'accezione di Baldassarre Castiglione che nel *Cortigiano* considera la sprezzatura un segno del moderno gentiluomo che nell'esercizio dell'autocontrollo mostra padronanza di sé e disinvoltura).

Tra le voci toscane appartenenti a un registro colloquiale abbiamo manfruto, usato nel testo come spregiativo per ermafrodita. Annotiamo inoltre la presenza di alcuni lemmi la cui ricerca non ha prodotto risultati nei principali dizionari dell'uso, storici e dialettali, ma il cui significato è ricavabile dal contesto: busconcerto per chiasso, insieme di rumori indistinti, multifari, aggettivo per multicolori attribuito a dei fiori che potrebbe essere un calco dell'inglese *multifarious*, multiforme, o dal latino *multifarius*, molteplice. Nel testo l'aggettivo è utilizzato appunto per indicare una pianta la cui fioritura assume differenti colorazioni.

---

<sup>464</sup> La ricerca dei lemmi è stata effettuata su <https://dizionario.internazionale.it/> (data di ultima consultazione 25/01/2024).

<sup>465</sup> La ricerca dei lemmi è stata effettuata su <https://www.gdli.it/> (data di ultima consultazione 25/01/2024).

## 6. Conclusione

In conclusione ritorniamo sull'elemento che fin dalle prime battute abbiamo proposto come caratterizzante di una comune prospettiva: il protagonismo del nulla. Abbiamo attraversato trame all'interno delle quali i diversi personaggi sono stati continuamente sollecitati in merito a dirimenti questioni sul senso dell'essere, sulla deriva esistenziale e sulla dimensione ultraterrena. Ranabota, protagonista di *Favola delle cose ultime*, ha vissuto un lungo e altrettanto vano percorso di formazione nel tentativo di risolvere la contraddizione sull'insistenza del male in un mondo in cui non si avverte la presenza di Dio. *Madamin*, Dolze Maman, Stella, Mariëta, per citare solo alcune tra le tante figure che hanno animato le pagine di *In nome di un dio barbaro*, si sono abbandonate alla passione carnale per desiderio di trasgressione fino al totale annullamento della loro già fragile personalità. Infine, Venturino Filisdei, sostenitore di una prospettiva radicalmente nichilista, in *Non c'è più tempo* ci ha portati e trattenuti in prossimità di quel luogo in cui l'esaurirsi del tempo rivela l'inevitabile dissoluzione dell'essere.

Nel dare ascolto alle tante voci che si sono sollevate a testimonianza che il nulla appartiene all'ordine del mondo, abbiamo verificato che esso è qualcosa di reale, universalmente caratterizzante l'ambito creaturale come fondo oscuro dell'esistenza. Per Givone il nulla è il non essere, ma appunto per questo è comunque qualcosa: è il negativo dell'essere. Non si tratta quindi di una dimensione trascendente, ma di un ambito appena precedente, quello nel quale un vivente non è ancora andato oltre, perché in sospeso su di un limite estremo. È su quella soglia che si avverte la consistenza del nulla come esperienza di sofferenza carnale. Il nulla è «solido» perché ferisce, lascia segni visibili toccando nelle membra coloro che avvertono di essere prossimi a un passaggio successivo.

L'attimo estremo non è il momento conclusivo perché la sventura, la sofferenza, la disperazione, il tormento interiore non sono ancora l'ignoto, il vuoto assoluto, ma solo l'affaccio su di esso. *Madamin* dopo la violenza subita si trascina alla finestra e vede, in aggiunta al suo dolore, lo scempio del cadavere del marito. Il grido disumano che frantuma la notte rivela ciò che la giovane donna tocca con mano: l'orrore dell'abisso prima di precipitarvi. Le tre figure aggrappate allo scoglio nel mare in tempesta al centro del dipinto che tanto tormenta Ranabota, sono anch'esse a un passo dal baratro e non c'è niente che possa trattenerle. Fradél, solo al freddo della notte, mette in atto il suo suicidio scivolando sconfortato verso una dimensione che spera accogliente, ma lo spavento è tale da farlo a lungo indugiare sul ricordo dei suoi amici. Riseverzi condannato a morte cerca in un padre che per lui non è mai stato, l'ultimo disperato conforto prima di passare oltre. Il ragazzo arriva al punto di pregare Filisdei affinché sia lui a sparargli come atto di estrema umanità, alla ricerca di un appiglio prima della voragine aperta alle sue spalle.

Il nulla, quindi, non è ancora l'assoluto, ma è l'essere stesso che manifesta la sua più autentica natura in prossimità della contraddizione. Lo spiega bene l'idiota quando, nel commentare i fatti violenti di casa Biandrà, dice che «il nulla non è l'ultima stazione. Dopo c'è l'inferno».<sup>466</sup> Prima dell'abisso, quindi, a un passo del baratro, ma non ancora nel precipizio. Il nulla lo sperimentiamo in vita e non in morte. Possiamo interpretare «stazione» come tappa di una via *crucis* dove il nulla in quanto tale è ancora calvario, tormento, sofferenza, contraddizione in essere. «Inferno» invece è il fine corsa da intendersi come dimensione ulteriore, ignota, abissale appunto. Esso non necessariamente è luogo di dannazione o di perdizione in contrasto con una dimensione celeste accogliente e salvifica. Lo ricorda bene l'architetto Filisdei, nichilista impenitente, che nel descrivere l'ambiente sotterraneo in cui si trova lo paragona alla «dimensione infera (ma a volte si dice: infernale) della città [...] nascosta da sempre, sotto le case e le strade. Se l'invisibile che non esiste sta in cielo, sottoterra sta l'invisibile che esiste».<sup>467</sup> Anche Ranabota ci suggerisce la stessa prospettiva, sebbene sia meno radicale nell'escludere una possibilità di salvezza. Egli quando è ormai certo di morire, perché malato terminale, riflette su quanto la sua condizione assomigli a quella di una rana che casualmente, ai bordi dello stagno, incrocia una temibile biscia, la *mirauda*. Non resta altro da fare che restare immobili, sospesi nel nulla in attesa che si compia il destino: «Ecco spalanca la bocca, un brillio rosso fuoco, profondo, nel punto d'attacco della lingua, vibrante, bifida, e *zàc*. Il buio finalmente».<sup>468</sup> Il passaggio successivo è per l'oscurità, in un non luogo al di là della disperazione, oltre qualsiasi interpretazione per il limite oggettivo dei discorsi umani. Il «finalmente» di Ranabota introduce un'apertura che possiamo leggere sia come sollievo che come speranza di accoglienza.

Risulta quindi evidente che la dinamica esistenziale sia definita all'interno di uno spazio tra essere e nulla, in cui l'incertezza per una subitanea precipitazione è un'istanza sempre aperta. Di tale imprevedibilità sono consapevoli i *ranatè* la cui sussistenza dipende da una natura non sempre dominabile, lo sanno bene le numerose vittime del dio barbaro che improvvisamente sono travolte da un incontro casuale e nessun'altro meglio di Venturino Filisdei, di nome e di fatto sorpreso dalla sorte. Proprio in ordine alla provvisorietà dell'esistenza è bene fare un'ultima considerazione partendo dal motto di Gentile, personaggio alternativo, predicatore sognante, viandante senza fissa dimora. Egli, in uno dei suoi momenti di lucida follia, avverte che «ognuno è nessuno. Ma proprio nessuno [...] e la cosa da ridere è che più uno crede di essere qualcuno e più è nessuno».<sup>469</sup>

Non c'è niente di serio nel sostenere ruoli e posizioni di potere, affermare a oltranza l'essere quando a suo fondamento c'è il nulla. Gli uomini credono, o forse si vogliono illudere, di avere una risposta

---

<sup>466</sup> SERGIO GIVONE, *Nel nome di un dio barbaro*, cit., p. 18.

<sup>467</sup> SERGIO GIVONE, *Non c'è più tempo*, cit., p. 25.

<sup>468</sup> SERGIO GIVONE, *Favola delle cose ultime*, cit., p. 159.

<sup>469</sup> Ivi, p. 43.

per tutto e il controllo su ogni cosa, tranne poi dover considerare l'immane confronto con l'insensatezza. L'affermazione di Gentile annulla ogni protagonismo, ogni presa di posizione, ogni affermazione esistenziale in ordine all'esercizio della forza. Dire che ognuno è nessuno è come sostenere che l'essere equivale al nulla. Questo significa che dopo aver constatato la tragicità dell'esistenza dobbiamo riconoscere una conseguente vanità a cui si associa una certa attenuazione del protagonismo. Se accettiamo l'idea che il nulla è l'anima segreta delle cose, allora inevitabilmente dobbiamo ripensare l'esistenza in termini di depotenziamento. Questo non significa rinunciare all'azione, negare la vita per apatico trascinarsi o per abitudine, ma avere un atteggiamento disincantato rispetto alle fasulle ambizioni fondate sull'esercizio del potere, sull'uso della forza e sull'affermazione dei ruoli.

La considerazione di Gentile è un appello a non farsi illusioni, un richiamo all'autenticità dell'esistenza e al tempo stesso un modo per ridurre le pretese. Ogni affermazione di potere è fondata sulla falsificante prospettiva di un essere che non tiene conto del nulla. Aggiungiamo che accettando che ognuno è nessuno, allora non possiamo non rivedere anche la prospettiva sulla verità. Quest'ultima non può essere una considerazione data una volta per tutte perché quel qualcuno, chiunque esso sia, è destinato all'annullamento. Givone sostiene la necessità di raccontare la vita più che teorizzarla perché «c'è verità là dove si sostiene ad esempio che il mondo ha senso e c'è verità là dove si sostiene che il mondo non ha senso».<sup>470</sup> Possiamo aggiungere che c'è verità là dove c'è vita, ovvero ovunque c'è un essere umano che prova gioia o dolore e nel farlo s'interroga sull'esistenza e sul senso mondo.

---

<sup>470</sup> SERGIO GIVONE, *Il bibliotecario di Leibniz*, cit., p. 102.

## 7. Bibliografia

Opere di Sergio Givone

*Dostoevskij e la filosofia*, Laterza, Bari, 2006.

*Favola delle cose ultime*, Einaudi, Torino, 1998.

*Fra terra e cielo*, Solferino, Milano, 2020.

*Il bibliotecario di Leibniz*, Einaudi, Torino 2005.

*Metafisica della peste*, Einaudi, Torino, 2012.

*Nel nome di un Dio barbaro*, Einaudi, Torino, 2002.

*Non c'è più tempo*, Einaudi, Torino, 2008.

*Storia del nulla*, Laterza, Bari, 2006.

*Sull'infinito*, Il Mulino, Bologna, 2018.

Altre opere

Blumenberg H., *Concetti in storie*, Medusa, Milano, 2004.

De Benedetti G., *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano, 2013.

Dolfi A., *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze University Press, Firenze, 2013.

Leopardi G., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici, Newton Compton Editori, Roma, 2016.

Leopardi G., *Zibaldone*, a cura di L. Felici, Newton Compton Editori, Roma, 2016.

Lukács G., *Teoria del romanzo*, a cura di A. Asor Rosa, Newton Compton Italiana, Roma, 1972.

Harth D., *Filosofia e narrazione. A proposito di un romanzo di Sergio Givone*, «Iride», 3, dicembre 1999, pp. 579-583.

Michelstaedter C., *La persuasione e la retorica*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano, 1982.

Pareyson L., *Dostoevskij, filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Formato Kindle, Einaudi, Torino, 2022.

Pascal B., *Pensieri*, a cura di C. Vozza, Orsa Maggiore, Milano, 1995.

Penna S., *Poesie, Prose e Diari*, Mondadori, Milano, 2017.

Testa E., *Eroi e figuranti*, Einaudi, Torino, 2009.

Verga G., *Le novelle*, Garzanti, Milano, 1999.

Weil S., *Quaderni*, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano, 1998.