Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 68 (1999)
Heft: 1

Artikel: Piero Chiara e la sua sentenziosa affabulazione allegorico-picaresca
Autor: Sala, Giancarlo
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-52182

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GIANCARLO SALA

Piero Chiara e la sua sentenziosa affabulazione allegorico-picaresca

Nona parte

2.5.2. Il Prevosto e Mamarosa, l'amor sacro e l'amor profano

Mamma Rosa o "Mamarosa" per i luinesi, (ricorda per assonanza la pasoliniana "Mamma Roma", film girato nel 1962), è una grottesca figura di matriarcato luinese, ("mitica maîtresse" la definisce Sereni), [originaria di Milano, la città del bene e del male, ma senza colpa, luogo del peccato e rifugio[105]: "quella grande città così incomprensibile per gente di paese come noi" (p. 36) di cui parla il dialetto dei bassifondi], che conosce la vita unicamente dalla realtà delle 'case chiuse'; ma grazie a questa importante esperienza metropolitana, è "pratica" della vita e del mondo. "Autorità preposta al mondo maschile", è una "capessa" in paese (p. 34) come una badessa in un convento, "una regina nel suo palazzo", il casìno; Mamarosa è il simbolo della mancanza d'affetto e d'amore dei luinesi (capita spesso che i padri siano intenti solo al gioco e trascurino le famiglie), per cui diventa appunto una 'mamma':

"[...] era una milanesona che dopo la prima guerra si era stabilita a Luino, dalla città dove aveva passato la sua gioventù e aveva fatto la sua pratica. Se fosse stata anche lei del mestiere nessuno poteva dirlo; certo era tenutaria nata e si capiva dal comportamento sicuro, sfrontato, e a volte violento. Ma era buona di cuore, generosa e materna al punto di essere chiamata con quel nome affettuoso, ancora vivo nella memoria dei luinesi, che se non fossero state chiuse le case continuerebbero a dire 'andiamo a Mamarosa', benché da tanti anni la donna, il cui solo nome era già una promessa di piacere, è morta e dimenticata" (p. 32).

Descritte succintamente le sue origini di "milanesona", nata e cresciuta nei bordelli, (mestiere tramandato per destino di generazione in generazione), donna di indiscussa professionalità "tenutaria nata" nella gestione di un'azienda florida "un vanto che la metteva fra gli esportatori", con buone doti di carattere di cui i luinesi conservano benevolo ricordo, segue l'esagerata e grottesca descrizione del suo aspetto fisico:

"La sua mole, la sua voce rauca e profonda [...] la tenevano circondata da un gran rispet-

[105] Bottonuto, via Bergamini, Fiori Chiari, Chiaravalle, Vetra (pp. 36/40) sono dei quartieri di Milano in cui ai tempi della narrazione c'erano delle case di tolleranza. L'io narratore parla frequentemente delle sue avventure milanesi.

to. Coi capelli cortissimi pettinati alla maschio sulla nuca piatta, senza collo, allargata - con le braccia che sembravano colonnette di balaustra - fino a strabordare dalle sponde del suo pulpito" (p. 33).

Mamarosa perde qui ogni connotazione di femminilità con la sua "voce rauca di ergastolano" (ricorda i prigionieri del vizio), non è strumento ma promessa di piacere; viene stilizzata come una "donna cannone", fenomeno da baraccone frequentissimo, legata a un certo tipo di 'intrattenimento-spettacolo'. È dormigliona, ha la faccia terribile come i suoi due grossi mastini, ma è innocua e buona di cuore. Con la sua mole di "centotrentacinque chili" (poco prima di morire aumenteranno ancora per disfunzioni diabetiche che la immobilizzeranno completamente), riesce tuttavia ad avere paradossalmente un passo leggero, un'andatura "agile" ma dondolante e incerta, e incute soggezione e rispetto ai clienti che passano davanti a lei come "davanti a un altare" (p. 35). Il suo non poter esser donna è condizionato dalla verità assoluta espressa nell'aforisma "Chi governa il piacere, al piacere deve saper rinunciare", in questo senso diventa dunque anche una 'martire'. La grottesca decomposizione fisica di Mamarosa è lo scotto che ella deve pagare per esercitare il potere sul mondo maschile e trarne godimento puramente spirituale, avendo ormai di fatto superato i vizi della carne. Il sacrificio della rinuncia così ostentata, la trasforma in 'beata' a cui si dovrebbe dedicare un monumento. Lei non fa la tenutaria per avidità di danaro, ("indulgente e bonaria al punto da far credito" p. 34), lo fa perché crede che il sesso è un "genere di prima necessità". Mamarosa è "religiosa" anche se non praticante; in fondo alla sua anima c'è "innocenza" (p. 44); e l'innocenza è quindi rintracciabile anche tra le mura di un bordello. Attraverso il modo 'indulgente' del Prevosto (gran "sapiente", personificazione di Dio sulla terra) di giudicare 'umano' il vizio del sesso, s'intende forse giustificare la lussuria (uno dei sette vizi capitali), troppo frequentemente moralizzata e tabuizzata nella dottrina cristiana. L'ironica beatificazione di Mamarosa raggiunge il culmine quando il Prevosto l'assolve dai suoi peccati terreni, assolvendo nel contempo anche l'esistenza dei casini in genere. Del resto, pare che ci sia un patto segreto tra la Chiesa che 'tollera' e Mamarosa che figura col suo nome "in cima alla lista delle offerte per la chiesa", per "riparazione morale" o per indulgenza plenaria; e anche se in ciò si riconosce un atteggiamento profondamente religioso della donna, affiora una tacita, ma non troppo sorprendente, complicità (potere occulto) tra istituzioni contrapposte, acquistata come sempre col denaro: così, quando per esempio l'avvocato Citrone voleva far allontanare il casìno dal centro o comunque lontano da casa sua, i suoi sforzi non ebbero l'esito sperato:

"[...] aveva perfino fatto causa a Mamarosa [...] L'avvocato non aveva trovato aiuti in quell'impresa; neppure i preti, ai quali era ricorso invocando la tenera età delle figliole, l'avevano appoggiato contro Mamarosa" (p. 126).

La catarsi liberatoria in Mamarosa dopo la confessione è tuttavia sincera e si esprime nel suo pianto a lungo represso, sgorgato improvvisamente per la gioia del perdono ricevuto, (viene assolta e benedetta); scomparsa ormai quella mascherata aggressività autoprotettiva, generatasi in lei coll'andare del tempo dalla 'gretta durezza' del mestiere di tenutaria, il personaggio raggiunge il massimo grado di riconciliazione con Dio e con la società e rina-

sce, trasformandosi completamente. La 'pecorella smarrita' ritorna finalmente all'ovile e il bene vince il male grazie al sacramento della penitenza. In questa descrizione, l'io narrante diventa implicito (istanza extratestuale), perché è costretto ad immaginare un colloquio a cui non può aver assistito in prima persona:

"Certo è che rimase a lungo con la moribonda, lasciandola completamente trasformata, con un viso mai visto, raddolcito e sereno; e perfino con la voce cambiata, una voce diventata acuta e labile insieme, infantile" (p. 44)

Mamarosa lascia in eredità "i suoi detti, le sue parole, le sue ingiurie" e l'esperienza del mondo "con tutta la ricchezza dei suoi vizi". Di fatto non è riportata la confessione (di poche parole) al Prevosto, è riportata solamente la riflessione-confessione ("quell'epitaffio che Mamarosa si scolpiva lentamente") davanti alle 'ragazze'; riflessioni in milanese di tipo escatologico, ma proiettate come sempre su uno sfondo fatalista:

"Nû mai fà del mal. U fà sto mestè... Se podevi fà, se podevi fà côsè? Sunt nasûda... sunt cressûda in di casott... Ma nû mai fà del mal... ho jutà tanta gent. El Signur el me perdònna... l'à di lû, el Prevost... che l'è de Milan... cômpagn de mi" (p. 45).

La confessione di Mamarosa, che alla fine si mette sullo stesso piano del Prevosto ("cômpagn de mi"), ricorda un'altra confessione ben più famosa: quella di Ser Ciappelletto[106] nel Decamerone del Boccaccio che Chiara ha trascritto e pubblicato in italiano moderno. Tra le due confessioni c'è tuttavia una differenza sostanziale: la novella boccaccesca viene rovesciata e si conclude con una sincera speranza di salvezza dell'anima. Siccome il monumento a Mamarosa non lo fa nessuno, pur essendo un'eroina positiva, (mentre paradossalmente all'immeritevole[107] Garibaldi l'hanno già fatto), Chiara provvede a riparare questa ingiustizia con l'ausilio della letteratura e la rende immortale ne Il piatto piange. L'enunciatore redime moralmente l'ambigua immagine della donna, svelando la verità agli occhi della gente.

---

[106] Chiara scrive: "Già dalla prima novella del Decameron è in atto l'analisi e la disgregazione di un modello umano: Ser Ciappelletto è infatti un prodotto mal riuscito della creazione divina per la sua bruttezza fisica e morale. Falsario, omicida, baro, ladro e bestemmiatore grandissimo, mentitore fino alla morte e sacrilego impostore, egli è 'il peggiore uomo che mai nascesse', eppure ruota nell'ingranaggio sociale, è un notaio, un 'uomo di fiducia', un campione del sacrosanto recupero dei crediti, in una società nella quale i commerci e l'attività bancaria erano le condizioni essenziali dello sviluppo e dell'espansione. Quindi un esemplare storico, un prototipo, da imbalsamare e da tramandare a testimonianza di una condizione di vita che aveva i suoi lati positivi e negativi e che non poteva venir esemplificata soltanto coi valorosi e leali comportamenti, ma andava lumeggiata per contrasto anche attraverso le sue rotture più flagranti" (Da: P. Chiara, *Il Decameron raccontato in dieci novelle,* Introduzione, Mondadori, 1984, pp.18-19).

[107] Garibaldi a Luino "[...] è venuto solo di scappata e per i suoi bisogni, portandosi anche via 450 lire austriache (tutte quelle che aveva trovato nelle casse del Municipio) e chissà quante razioni di pane, vino e formaggio. E il sale. Ci sono ancora le ricevute in casa Strigelli" (p. 42).

Ser Cepparello parere	vs	Mamarosa essere
- raggira il frate confessore - il frate è ingenuo, credulone		- apre il suo cuore al Prevosto - il Prevosto è sapiente e indulgente
- la beffa consiste nel fatto che la gente lo ritiene un santo		- Mamarosa andrà veramente in Paradiso perché è rimasta solo vittima del destino

In entrambe le situazioni si assiste a una 'santificazione del defunto'. Ser Cepparello diventa San Ciappelletto e fa pure dei miracoli a chi lo invoca, ma la sua santificazione è troppo disinvolta e legata al 'parere': per quelli che ci credono diventa una beffa, ma non fino in fondo, perché Dio guarda alla purezza di intenzioni di chi lo invoca. Mamarosa invece muore come il Beato Jacopino da Luino[108] ("l'unico santo del nostro paese", p. 46) fra la Bambina, l'Agnese e le ragazze che per analogia diventano degli 'angeli' simili a quelli apparsi intorno al Beato mentre moriva, e diventa veramente quasi santa. Alla stregua del Boccaccio, Chiara considera l'uomo e il suo mondo in modo piuttosto laico, appellandosi alla sua intelligenza; è sempre alla ricerca di una nuova moralità, fondata su un razionale equilibrio fra natura e spirito; non condanna a priori il vizio della "carne", perché primigenio istinto naturale dell'uomo. Chiara non sottace una certa avversione verso delle forme astrattamente rigoristiche in campo morale e prova disagio nei confronti di un clero spesso incoerente. Come già nel Decameron i cardini su cui si basa la moralità del romanzo sono essenzialmente due: Natura e Fortuna (amore e gioco) "le due ministre del mondo" (Decameron,VI, 2,6).

Mamarosa ha pure una sosia[109], la Bambina, altro esempio di 'mascolinità', (il Prevosto ne è il sosia maschile) che diventa la sua controfigura, la segue come un'ombra e ne fa le veci come una comparsa, ma non riesce a salvare il casìno dalla chiusura, perché non è tenutaria nata.

"Compagna inseparabile di Mamarosa, segretaria, supplente e dama di compagnia, era un'altra donna come lei, chiamata Bambina. Altrettanto bonaria, pettinata ugualmente alla maschio e assai somigliante alla padrona. Di diverso aveva il naso, schiacciato come quello dei pugilatori, e la corporatura meno imponente. Formava con Mamarosa una coppia rara, combinatasi chissà dove e quando; a meno che non fossero della stessa famiglia" (p. 42).

---

[108] Chiara, essendo anche un grande cultore di storia locale e di documenti antichi, fa spesso riferimento a fonti storiche precise per inserire fatti 'reali' nella sua narrazione. Non va qui confuso il beato (Jacopino da Luino che nel 1477 fondò il santuario del Carmine) e il pittore Bernardino Luini (1480 - 1532) che del santo, pare abbia fatto un affresco.

[109] La tematica del 'sosia' in Chiara è molto frequente, perché costante è la presenza del duplice e dell'ambivalente nella sua poetica. Ne il *Il cappotto di astrakan* abbiamo l'esempio più avanzato di questo espediente narrativo: l'io protagonista-narratore ha un suo sosia nel personaggio Maurice.

Anche il Prevosto è di Milano (città del bene e del male) e completa così la trilogia dei 'grassi'[110]; la sua figura di demiurgo della morale esce rafforzata dopo l'incontro al casìno. Il Prevosto è paragonabile al manzoniano Cardinal Federigo (anche se di livello inferiore) che per opera della Divina Provvidenza concede il perdono all'Innominato, salvandolo dalla dannazione eterna.

"[...] uomo quasi santo e di gran talento [...] un milanese anche lui, un omone rotondo come una botte e dalla voce grassa, che fisicamente somigliava come un fratello a Mamarosa [...] un sapiente pieno d'indulgenza [...]" (pp. 43/44).

Nei capitoli sul casìno di Luino va rimarcato un ripetersi di triplicità simboliche: tre sono i 'grassi' che vengono da Milano, tre sono i tipi di clienti "locali, forestieri e svizzeri" (con tariffe crescenti); indi un parallelismo tra amor sacro e amor profano: tre sono i tipi di prestazione al casìno: "semplice, doppia, mezz'ora" e tre sono le 'prestazioni' del Prevosto: "semplice, solenne, cantata". La prestazione "più gravosa, la confessione" non costa nulla, cioè non ha prezzo, forse perché non si sa distinguere bene chi dà e chi riceve.

Prima di concludere torniamo un attimo ad approfondire il parallelismo delle due figure maestre, Mamarosa e Rimediotti, destinate entrambe alla morte. Una morte però ben diversa: la prima 'gloriosa', l'altra squallida, scesa al più basso gradino della dignità (quasi una morte 'manniana' come quella del protagonista dei "Buddenbrook"). Attenzione però: Rimediotti muore, e con lui il gioco nel suo aspetto più nobile e professionale – in un periodo di morte totale, di morte della vita spensierata –. È il periodo della guerra e dell'esilio-

---

[110] Il grottesco in Chiara viene sovente espresso in descrizioni iperboliche di personaggi limite, o in una specie di armonia riscontrabile nonostante le particolari deformità descritte in modo esagerato. Queste forzature fisiche (lo strabordare della carne) provocano nella contraddicevole realtà una sorta di amaro sorriso, un *divertissement* ricercato a volte sino al limite dell'ossessione. La prosperosità della donna in Chiara è forse dovuta (analizzata in chiave psicanalitica) a lontane reminiscenze legate alla sua balia ai Cascinali di Fornasette, suo primo autentico contatto col mondo femminile. Abulimia e anoressia sono 'chiavi' del grottesco surreale e continuano, alternandosi, a ripetersi di romanzo in romanzo. Ad esempio in *Il pretore di Cuvio* (op.cit., p.70) si trova: "Tecla Memeo nata a Bruschetto, che da giovane doveva essere stata bellissima, verso i trent'anni aveva incominciato infatti a ingrassare senza rimedio, fino a raggiungere e oltrepassare, a quarant'anni, i cento chili. Ma si può dire che mai grassezza e avvenenza convissero armoniosamente come nel suo corpo. [...] *boul de suif* la chiamava tra sé il Vanghetta, gran lettore di Maupassant, pregustando quel grasso, quella torta di crema e panna che pensava potesse bastare alla sua fame [...]" Con sottinteso riferimento a una delle fonti d'ispirazione della poetica chiariana: *Les soirées de Médan. (Boule de suif* è uno dei capolavori della novellistica francese che diede subito fama al suo autore.) Poco prima la moglie di Augusto Vanghetta era: "Forse per il risentimento o la mortificazione che provava, oppure per una malattia che l'aveva subdolamente colpita, un paio d'anni dopo il matrimonio la signora Evelina cominciò a dimagrire, ad assottigliarsi specialmente nel torace e nei fianchi e a diventar spettrale nel volto, dove erano rimasti vivi solo gli occhi. Le guance, un giorno floride, le si riempirono di pieghe, il mento le divenne angoloso, le tempie infossate, le labbra esangui e il naso affilato, come quello degli agonizzanti." (pp. 63-64) Ne *Il cappotto di astrakan*, Mondadori 1978, p. 35 si trova un altro esempio: "Era una donna sui sessantacinque anni, grassa e un po' elefantesca nei movimenti, con un'enorme viso senza sopracciglia nel quale si sperdevano due grossi occhi glauchi." ecc.
Facendo ingrassare e dimagrire i suoi personaggi femminili, Chiara esprime implicitamente i loro stati psicologici interiori, cancellando spesso in modo surreale la loro femminilità. Il ritorno di quelle donne alla normalità collima di solito col ritorno dell'amore e della passione, perché la normalità fisica, legata al concetto di bellezza allo stato puro, dipende dalla felicità psicologica interiore.

fuga, dove al buio del gioco si oppone un controbuio più scuro, più fosco, quello del dolore e della morte.

Non è più soltanto il piatto a piangere, ma è l'umanità intera, e Luino viene insieme, per la prima volta veramente coinvolta, trascinata nel vortice della guerra, dei grandi eventi storici. Finisce così un'epoca, quella del gioco come vita e se ne apre un'altra, quella della vita in gioco. Nella prima Rimediotti era miracolosamente, fortunosamente, gloriosamente scampato. Nella seconda vi è squallidamente e indecorosamente perito. Il gioco e l'amore muoiono quindi come Rimediotti e Mamarosa in un momento dove la vita stessa è in gioco.

In conclusione, la storia di Mamarosa ("esemplare della vita autentica"), maestra di vita al pari del Rimediotti nel gioco, incentrata sulla continua oscillazione tra sacro e profano, tra morale e amorale, tra realtà vera e realtà parodiata, paragonata a quella di Ser Ceppa-rello, abbina la beffarda natura di Chiara a quella pur inimitabile di Boccaccio.

2.5.3. Le stagioni dell'amore

Coincidono sempre con l'arrivo della primavera, almeno per il Càmola, grande tombeur de femmes, che riesce a unire le "discordi fortune" (p. 70) di gioco e amore. Il luogo non potrebbe essere più confacente: "la sala d'aspetto della stazioncina dei trams", per analogia con lo chemin de fer, un posto dove si aspetta di poter compiere un viaggio avventuroso. Col sopraggiungere della bella stagione si esce all'aperto e Càmola vive l'estate della sua passione. I capitoli XII e XIII sono dedicati completamente alle sue avventure amorose. La prima storia d'amore di quell'estate lo vede coinvolto con una ragazza della Valcuvia, Rina, di cui s'innamora perdutamente, ma non viene subito corrisposto. Per la prima volta Càmola conosce qualcosa di diverso dall'amarezza del casìno di Mamarosa e "cominciò allora per lui una grande attesa" (anche per il lettore). Càmola, totalmente infatuato, certamente anche per non esser riuscito nella sua conquista coi tradizionali mezzi di seduzione 'alla Casanova', prova con altri espedienti, più 'romantici' e quindi più adatti al sensibile animo femminile: comincia a scriverle una lettera al giorno, ispirandosi e copiando interi brani dal romanzo epistolare di Foscolo, Le ultime lettere di Jacopo Ortis, a riprova di un certo suo grado di acculturazione[111] (un altro avrebbe al massimo usato un 'Segretario Galante'). Ma nessuna risposta giunge dalla Valcuvia all' 'Orfeo luinese'. Dall'innamoramento cade nella passione, appropriazione dolorosa e traumatica del concetto di amore; un Amore-passione che diventa arsura, sofferenza, per il mancato appagamento del desiderio. E' a questo punto che il Càmola riesce, almeno in parte a capire la differenza tra la semplice fobia del sesso (esaudimento del desiderio di conquista) e il vero amore: "Il Càmola che pur sapeva dell'esistenza dell'amore, cadde quell'estate in una grande passione" (p. 71), e proprio questa passione lo stimola a scrivere poeticamente. Il rapporto tra amore e poesia corre parallelo a quello tra vita e letteratura. L'amore, motore universale della creazione artistica, diventa lacerante sofferenza e primaria spinta ispiratrice che aiu-

[111] Càmola, oltre ad essere intelligente, è anche istruito e 'sa di latinorum': "[...] Era in piedi col libro in mano e leggeva nella prima pagina: '*Jani Vicentii Gravinae. Originum juris civilis...*' [...]". (Vincenzo Gravina, giureconsulto, cofondatore dell'Arcadia).

ta l'uomo a raggiungere la perfezione spirituale. Ma questo tipo di seduzione 'letteraria', richiede tempo, pazienza, fantasia, costanza e estrema sensibilità, che Càmola non ha l'intenzione di investire, standosene tutta l'estate ad attendere. E così, forse stanco di quell'amore platonico, verso l'autunno ripiega sulla sua seconda avventura amorosa, quella con Aurelia Armonio, (nome musicale), "una donna che aveva passato da un pezzo i trenta" (p. 72), maritata con uno stuccatore in Germania (il che si riallaccia al discorso iniziale sull'emigrazione luinese), e molto 'sola'. Sarà la vera iniziatrice del Càmola ("nonostante la scuola di Mamarosa, aveva ancora molto da imparare; e imparò, nascondendo più che poteva la propria ignoranza", p. 73) che pur non essendo innamorato, proverà tuttavia un certo gusto (si rinnova l'ideale della trasgressività e del proibito) nell'amare una donna già sposata. Partecipare all'inganno di un marito è un po' come spogliare qualcuno al gioco, come creare di nuovo una vittima; nel contempo però cade vittima egli stesso. Nuovamente vengono rovesciati i contenuti: Càmola vorrebbe conquistare la Rina coll'ausilio della poesia, ma non ha successo; viene altresí conquistato dalla "sentimentale" Aurelia che "gli recitava addosso delle mezze tragedie e gli rappresentava inutilmente il dramma del suo tradimento al marito" (p. 73). L'amore, come il gioco, diventa schiavitù, sottomissione, dipendenza. Si descrivono in queste pagine la dissoluzione e la morte dell'amore; si va verso l'inverno, la stanza col talamo è "fredda come una tomba", - triste presagio - con l'Aurelia che, potenziale artista mancata, recita a se stessa la tragicommedia del tradimento (parte che ha sempre sui palcoscenici dei teatrini di valle e che ora vive nella realtà); e il prode Càmola "sparuto che cercava di tener testa a quella furia amorosa [...] accartocciato e intirizzito come un pollo morto sul banco di marmo di una bottega" (p. 74), che da conquistatore di odalische, in poco tempo, è passato al ruolo di amante, suddito di una smaniosa e insoddisfatta Aurelia. Le descrizioni di questa avventura amorosa sono esilaranti e tuttavia piene di tragica amarezza. Aurelia, nonostante i suoi sdilinquimenti, è l'unica donna a dominare gli uomini nel romanzo, purtroppo solo fisicamente, poiché passa da uno all'altro come solitamente fanno i maschi. Il ruolo della conquistatrice non era ancora in voga negli anni trenta, perciò il narratore tende a farla apparire in una luce ambigua tra la prostituta e la ninfomane.

Ma finalmente torna l'estate, e la Rina risponde infine alle lettere del Càmola, ("gli tocca la grande sorte di trionfare" anche con essa) fissando un appuntamento a una stazione della Valcuvia. E' domenica, un giorno ideale per iniziare una relazione pura, vera, profonda. Il tono della descrizione si fa più lirico e ricorda pagine manzoniane de I promessi Sposi[112]:

"[...] ma improvvisamente gli apparve la Rina che scendeva alta e severa da un viottolo in ombra. Gli veniva incontro con quel passo distratto delle ragazze che si avvicinano a un uomo,

---

[112] Nella seconda metà degli anni 70 Chiara aveva rivisitato il romanzo scrivendone una sceneggiatura. Dice Federico Roncoroni (curatore del patrimonio letterario di Chiara) intervistato da Antonio Debenedetti nel Corriere della Sera del 17 ottobre 1993: Dom. "Con quali occhi Chiara guardava al romanzo di Manzoni?" Risp. "Le dirò solo che amava talmente *I promessi sposi* da potersi permettere di citarne interi brani a memoria. Spesso, trovandosi a cena con amici, raccontava una sua versione del romanzo che diceva essere più vicina a quella contenuta nel manoscritto seicentesco che non a quella 'purgata' da Manzoni per i suoi fini edificanti".

dapprima quasi con un piccolo broncio per aver dovuto cedere all'assedio di tutte quelle lettere, ma poi sorridente, all'incontro, con la fronte un po' chinata che mostrava l'attacco dei capelli neri, e gli occhi chiari rivolti in su a scrutare la faccia pallida del Càmola, annegata nella luce dello stradale e pervasa da una specie di sgomento. Per la prima volta gli veniva incontro l'amore, nelle vesti un po' strette e aderenti di una fanciulla di diciotto anni, sbocciata come un fiore di quella estate proprio per lui" (pp. 77-78).

In quell'estate così ariosa, all'aria aperta, come un allegro satiretto in mezzo ai boschi rigogliosi, Càmola (che si sente puro e pulito nell'anima) "andava alla ventura" con la sua Rina, "parlando continuamente di grandi cose [...] e solo sul finire del pomeriggio, nascosto in qualche verde recesso scendeva nel mistero più profondo dell'amore." Durante quelle vivaci domeniche lo accompagnava in Valcuvia anche il suo amico Monaco, che aveva una relazione con una ragazza di nome Giustina, la quale, più avanti, sarà la protagonista di fatti incredibili.

L'amore vero è legato agli spazi aperti: i boschi, il verde, il lago; ("s'incantava[113] sopra un balcone di casa sua") ed è connotato verticalmente: discesa nel mistero, immersione nella felicità, mentre sia il gioco che l'amore artificiale nel Casìno sono legati piuttosto agli spazi chiusi, rimanendo fissi, statici. Benché l'io narrante calchi spesso la penna sul semplice fatto erotico, è comunque costantemente cosciente dei risvolti psicologici di cui l'amore necessita per essere 'vero amore'. L' "io" interviene allora metaforicamente con intento didascalico:

"Con le donne che credeva di aver conosciuto prima della Rina era stato come togliersi la sete con la grappa. Ora si dissetava a una fontana d'acqua fresca. E aveva quasi timore di bere troppo, come quando si è accaldati e bisogna prima rinfrescarsi i polsi e le mani" (p. 78).

Tutta la felicità del Camola innamorato coincide con una sequenza di alto lirismo narrativo (pp. 82-83), però subito interrotto da una metafora baroccheggiante che non lascia presagire nulla di buono:

"In quella macchia di sole tra gli alberi era nato il fiore carnoso di una passione. Incubato come un tubero per tutto l'inverno, era spuntato di colpo tra la terra umida della Valcuvia e non aveva più che da resistere all'aria, all'estate, ai vermi e agli insetti che già si muovevano a consumarlo e a corromperlo" (p. 78).

Nulla pare poter durare all'infinito in questo idillio estivo. Grosse nuvole si profilano all'orizzonte e oscurano progressivamente la luce del sole. Come per la relazione invernale con l'Aurelia (relazione iniziata in autunno al momento di cogliere i frutti maturi=donna matura) anche per l'amore estivo con la Rina (iniziato in primavera=donna fresca e giovane) giunge il drammatico momento della fine.

Il narratore svela nelle pagine successive la verità sulla fine delle due donne. Quella della triste Aurelia, (ispirata alla Violetta verdiana?) sarà una morte tragicissima, ma teatrale: verrà sorpresa dal suo amante con un altro uomo, conosciuto subito dopo il rapporto

---

[113] Riflette in quest'aria di felicità non solo il titolo, ma anche l'atmosfera delle liriche di *Incantavi*, Poschiavo 1945.

col Càmola, (che nel frattempo aveva corso un rischio analogo col marito Costante Pirla, tornato improvvisamente dalla Germania)[114]: una guardia di finanza calabrese che la "sventrò" e "poi si precipitò nel pozzo" (p. 81), chiudendo, per così dire, in modo coerente al carattere del personaggio Aurelia, la tragedia della sua vita e la grottesca storia d'amore.

Quella della Rina invece, sarà una morte drammatica e rapidissima: "si ammalò e in soli tre giorni morì" (p. 84). Rina muore di crepacuore, dopo essersi incattivita i "giovanotti del suo paese" ed essere diventata una "schiava" e "uno strumento di piacere nelle mani del Càmola". Infatti, appena saputa la verità sulla relazione intercorsa fra lei e il Segretario Politico del suo paese che "la immolò sull'altare della patria", ragione del suo lungo silenzio iniziale, Càmola torna, col sopraggiungere dell'inverno, al tavolo da gioco e dirada "i suoi viaggi in Valcuvia", chiudendo così la stagione del suo vero amore e dimostrandosi ancora una volta incapace di amare. Dopo la brusca e deludente iniziazione erotica col segretario politico, la Rina crede ormai fermamente nell'amore 'vero' del Càmola; ma l'esser sedotta e abbandonata per una seconda volta, la ferisce duramente tanto da condurla in breve alla morte, chiudendo un amore per lui fin troppo patetico.

Càmola si mette a cercare lavoro per "guarire della sua piaga amorosa" (p. 85) e diventa coll'aiuto dei 'cinque' "segretario dell'avvocato Parietti". Non ha però dimenticato le donne:

"Le donne erano sempre sorte per lui, fin dall'adolescenza, come ombre sulla sua strada, una dopo l'altra, provviste di una dolcezza che non si poteva scoprire in che consistesse, ma che aveva, come la manna, tutti i sapori che si possono immaginare e desiderare. Se stava volentieri al mondo era perché c'erano le donne. Il Càmola se l'era detta più volte questa verità per consolarsi delle sue malinconie, ed era passato dall'Aurelia alla Rina come da un tavolo all'altro, nella lunga partita dell'amore che non gli sembrava diversa da quella del poker o dello chemin de fer. Ma le donne abbordabili di Luino finivano tutte nelle mani degli industriali, dei fascisti importanti e di due o tre fortunati che ne facevano monopolio. Il Càmola, come il Tolini, doveva lavorare ai margini, pur non trascurando nulla e meritandosi quella fortuna che un giorno o l'altro gli doveva capitare in premio di tanta costanza, e che gli capitò, quasi senza che la andasse a cercare" (p. 86).

È proprio nell'ufficio del Parietti che Càmola ha l'occasione di avere la sua terza fortuita relazione sentimentale con la Ines, donna dai più ritenuta irraggiungibile, che interpreta il vero ideale lombardo di bellezza femminile, una bellezza carnale e procace, secondo Chiara, opposta a quella quasi svenevole e molle a cui ci aveva abituati il Manzoni (una femminilità palpabile al limite della decenza):

"Questa zia era appunto la Ines, una di quelle donne milanesi pallide di faccia e nere di capelli, minute di ossa e gonfie di carne che si vedono ancora qualche volta davanti ai portoni di corso Garibaldi o nella zona di porta Ticinese. Occhi neri, grandi e teneri, voce molle, pelle bianchissima da inseguire e immaginare oltre il limite poco generoso delle vesti che coprivano strenuamente le sue carni, ma non potevano impedire l'esplosione delle sue forme,

[114] A pp. 80-81, l'io narrante si confonde nella narrazione e si dichiara prima cliente del *Metropole*: "Ero io quel cliente", poi con un sapiente gioco del rovescio di personaggi simili tra loro, come in un salone degli specchi, oscilla nell'identificazione dal Càmola a un suo immaginario fratello emigrato in Francia (Chiara?).

e in particolare del petto, così sporgente che a Luino non se ne era mai visto uno simile a memoria d'uomo" (p. 87).

La Ines è il ritratto dell'amore carnale che il Càmola, eccitato dal continuo alternarsi di un contrasto erotico tra bianco e nero, consuma (come nel gioco) in un momento di favorevole fortuna, (in ogni bella impresa c'è una fatale combinazione), perché ha saputo inserirsi: "in uno di quei vuoti che tutte le donne attraversano; momento nel quale l'uomo che ha la buona sorte di trovarsi a portata di mano, e ha gli occhi aperti, coglie una palma per la quale altri hanno sospirato inutilmente" (p. 92). Chi sa arrivare al momento giusto raccoglie anche i frutti degli altri... La Ines, paragonata a un Gorgone (mostro femminile della mitologia classica, anguicrinito e dallo sguardo terrificante) "poteva congelare il Càmola"; di nuovo il maschio è indifeso nel tentativo di affrontare e superare una prorompente femminilità. "Quando il 'turbine' incominciò il Càmola non riuscì più a distinguere le sue sensazioni" (p. 94). L'abbraccio dei due è come lo scontrarsi di due fiumi in piena (fiumi della passione), in un momento magico: "l'ora calda". Anche la Ines, è una donna matura, che si concede per amore al Càmola: "quel luinese un po' sparuto ma intelligente, sempre coi libri in mano, e così appassionato, più giovane di lei di almeno otto o nove anni" (p. 95).

Poi, come sempre, segue una brusca fine, stavolta tragicomica, a p. 99: uno sbadiglio del nudo e ignaro Càmola, che, riposatosi dalle fatiche dell'amplesso, ha ora bisogno di aria e di luce e apre le imposte proprio sotto la finestra da cui un oratore in pompa magna (il massimo dell'essenza fascista: "Era l'avvocato Mazza-Turconi, seniore della Milizia, ex legionario fiumano, squadrista, sansepolcrista e gran gerarca provinciale del fascio", p. 100) sta pronunciando il discorso ufficiale per l'anniversario della decennale Marcia su Roma (1932). Arrestato poco dopo come un sovversivo antifascista, entra in scena lo squadrista Spreafico che lo malmena per l'offesa arrecata al Partito, mentre si svergogna pure l'imprudente Ines, colpevole solo di essersi, almeno una volta nella vita, innamorata veramente. Il Càmola però ha un'attenuante: "Quando si sbadiglia... si resta sordi per un istante a causa delle cerniere delle ganasce che schiacciano il condotto auricolare" (p. 102), e verrà assolto perché il "cavillo era troppo tortuoso" per provarne la colpevolezza.

Questo colpo di scena abilmente escogitato dall'enunciatore, intreccia la banale storia di due poveri amanti colti sul fatto, con il totale rifiuto dell'ideologia e della teatrale e assurda retorica fascista[115], tutta condensata in quel militaresco "Camerati!", pronunciato enfaticamente dal compiaciuto gerarca. La storia ufficiale si incrocia con la storia privata, ancora una volta provocando dei danni. L'enunciatore prende in giro l'aspetto più spettacolare e contradditorio del fascismo, sempre con quel gusto per la dissacrazione che lo contraddistingue anche nelle osservazioni su Garibaldi.

---

[115] Chiara, ha aderito in un primo tempo, prima da avanguardista e poi per obbligo d'ufficio (era impiegato statale) al fascismo, prendendo in seguito, da vero liberale, le dovute distanze e considerando il fascismo come una vera e propria 'pagliacciata'. Ecco al proposito un'interessante nota biografica: "[...] In Svizzera Piero Chiara era approdato come esule nel gennaio del 1944. La mattina del 23, egli scendeva alla fermata di Ponte di Beviglione dal tram che andava da Luino a Ponte Tresa e là, attraverso un buco nella rete di confine (la famosa 'ramina'), passava in territorio svizzero. Era fuggito da Varese due giorni prima, alla notizia che un mandato di cattura emesso dal Tribunale provinciale fascista aveva messo la polizia sulle sue tracce. L'ordine di arresto, come risulta dal *Procès verbal d'interrogatoire*, datato 25 gennaio 1944 e conservato nel Fondo internati dell'Archivio cantonale di Bellinzona, lo dichiarava colpevole di

Il Càmola, "memoria vivente... della dimenticata repubblica del gioco" (p. 104), dovrebbe svolgere la funzione di memorialista se non morisse prima, ma questo ruolo resterà affidato allo stesso narratore. Parrebbe inoltre destinato a seguire le orme del Rimediotti, ma la sua sorte vuole diversamente: decide di aggregarsi ai partigiani che si sono rifugiati sul San Martino, inseguiti dai tedeschi l'8 settembre 1943 (si fa un salto in avanti di dieci anni). Il tram che lo porta a San Martino per unirsi al gruppo di guerriglieri, guarda caso, si chiama della "Malpensata". Poi percorre i sentieri "che aveva percorso tante volte con la Rina" (p. 105) combatte fieramente, rinuncia alla fuga, e poco dopo si ritrova davanti a un plotone d'esecuzione che però lo risparmia dal supplizio, perché "l'avevano scambiato per un loro informatore, spedito qualche giorno prima ad arruolarsi fra i ribelli". Siccome il Càmola è vestito proprio come quell'informatore, con soprabito di pelo di cammello e scarpe gialle, si intuisce che: o il Càmola è stato un 'collaboratore spia' dei tedeschi, o che egli abbia ucciso il traditore dopo averlo riconosciuto. Non è ben chiaro nel secondo caso, perché allora avrebbe dovuto vestirsi allo stesso modo! Poi la tragica fine (disgrazia o suicidio?) nei luoghi dove aveva provato la massima felicità con la Rina:

"Fu trovato un mese dopo in fondo a un piccolo burrone dove era caduto mentre scendeva, forse al buio, lungo il versante nord del San Martino" (p. 106).

In un certo senso Càmola ricalca anche la figura di Rimediotti. Come quest'ultimo infatti ha avuto due 'morti': la prima scampata (per una strana sorte: gioco di scambio), la seconda 'caduto' in un burrone=discesa, buio, caduta.

Nel capitolo sulla Ines, Chiara prevarica (rasentando il volgare, p. es. parlando di "ciuladura") boccaccescamente il bon ton richiesto nei salotti di alcuni intellettuali moralistici. Queste piccanti trivialità (aggiunte con l'intenzione di 'pepare' la narrazione e non per semplicemente sfogare delle fantasie erotiche) gli hanno procurato non poche critiche e addirittura, da parte di certe cerchie puritane, l'esclusione de Il piatto piange dall'albo dei libri degni di esser letti nelle scuole[116].

(Continua)

---

essersi 'chargé de faire disparaître tous les portraits de M. Mussolini au palais de Justice', l'indomani della caduta del regime fascista: colpa non da poco, soprattutto se sommata, al momento del ritorno al potere del fascismo attraverso la Repubblica di Salò, con i numerosi deferimenti alla commissione per il confino che aveva meritato nel corso degli anni precedenti con le sue prese di posizione antifasciste, tanto più riprovevoli in un dipendente statale come lui". (da: P. Chiara, *Itinerario svizzero*, ristampa curata da Federico Roncoroni, Giampiero Casagrande, Lugano, 1995, p.XI).

[116] Chiara non si vergogna mai di dire pane al pane e vino al vino, e intende scrivere assolutamente libero da etichette morali. Il suo modello ideale è sempre il Boccaccio che Chiara ammira e commenta così: *"Il vero eroe del Boccaccio è l'uomo deriso, scornato, sottomesso. Quando costruisce uno dei suoi personaggi, adoperandosi come un moderno narratore intimista e psicologo, lo studia nella sua struttura morale e ne rovescia quasi la pelle per mostrarlo in tutta la sua sostanza. In altre storie, che deriva da varie fonti, si serve quasi a freddo della sua facilità di esposizione, quasi per intervallare e distanziare i racconti di maggiore impegno, che è sempre impegno morale, perché non vi è dubbio che egli intese amabilmente smascherare, riprendere, frustare la falsità e l'impostura, la prepotenza e la vanità di un mondo corrotto al quale oppone la serietà dei suoi studi, il suo amore per la poesia e la sua ammirazione per chi "morde", "trafigge", "fa vergognare", "confonde", "rimprovera" chierici, principi e chiunque mostri malvagia indole, disoneste intenzioni o disprezzo dei sentimenti migliori."* (da: P. Chiara, *Il Decameron raccontato in dieci novelle*, Introduzione, Mondadori, Milano, 1984, p. 19).