

in cui materia, luci, colori prendono una capacità di significati connessi con l'acquisto di una dimensione, della vita, resistente oltre il fluire del tempo: di una durata, che è della materia. Si cerchino i primi quattro racconti, e il primo della seconda parte, *Cortile*, il primo della terza, *Erano tre amici*.

Quest'ultimo racconto va seguito nello svariare di pensieri del « pittore » che agli amici spiega, in una passeggiata tra giostre e giochi pubblici, perché non ami quelle distrazioni, né il circo: « ... Io ero un poco incantato dalla visione di una giostra, inzuppata in basso dalla lenta corsa di musica composta di cascatelle di note acquatiche, rifluenti là dentro. In alto, vedevo l'altalena di barche dorate e dondolanti, di cavallini rampanti al galoppo. Non c'era quasi più altro su cui avviare la fantasia per distoglierla dalla tristezza che si stava infilando dentro il corpo. Già eravamo ai margini della grande piazza. Sul fianco, le case di pochi piani... »: è un seguire, da parte dell'autore, il filo d'osservazioni del pittore: « “ Il circo veramente — disse l'amico — una volta mi piaceva. Più che i pagliacci mi piaceva vedere le bestie. I leoni, la giraffa, gli elefanti. Ma poi! Il circo, vedi, va ancora bene per certi pittori, non per me ”. Credetti di comprendere il suo discorso. Egli era pittore, ma di motivi più privati, il paesaggio emiliano e le vecchie cose silenziose ritrovate in casa ». Ecco il filo d'un recupero su cui ritrovarsi a fianco veramente dell'amico pittore: « Disse il pittore rivolto al buio della strada: “ Non capisco — disse — che cosa venite a cercare da queste parti ”. Respirando, mandava dalla bocca un velo di fiato nell'aria bruna. “ Chissà — io dissi —. Forse qualcosa che ci faccia pensare alla nostra infanzia, ai sogni impossibili, alle cose mai avute ”. “ L'infanzia — disse il pittore, che in quella mezza oscurità sembrava più alto del solito, come una torre al nostro confronto nello spazio della notte —, l'infanzia non la troverete mai più. Il tempo — aggiunse come in un mormorio —, il tempo è già tutto passato ” ». Questo, appunto, il difficile modo tentato da Raimondi per recuperare un'autonomia al narrare, per sottrarlo al gusto saggistico della propria formazione e alle ragioni autobiografiche

con la loro tentazione di contrapporre, a quella formazione, un significato della sostanza, non solo materiale, dei fatti artigianali: anche, quindi, in arte. Difficile modo, per sottrarre alla dissoluzione del tempo le vicende di cui è intessuta la vita, umile realtà che si spende in un fluire di luci e fra oggetti, e che può tornare oltre quello spendersi quando il tempo sia « già tutto passato », e vi insista il sogno o la figura d'una speranza. Di lì rinasce una traccia sottile, appena suggerita, di intrecci, come in *Cortile*, e ne *Il Rio maggiore*, e in tutti in genere i racconti della prima e della quinta parte. Ma è da ricordare che quel gusto artigianale richiama ad altro volume, *Anni con Giorgio Morandi* (di questo 1970, edito da Mondadori), storia del proprio noviziato culturale, filtrato attraverso l'amicizia con Morandi. Alcuni capitoli dobbiamo considerarli racconti pure se più diretti appena e più cronachistici di quelli de *Il nero e l'azzurro*, ma utili a intendere le ragioni della linea sottile, e di netto disegno, però con ombre profonde, del suo narrare, e necessari per spiegarci l'interpretazione artigianale della sua materia narrativa. Si cerchino in particolare i capitoli terzo, e decimo: la visita del pittore al falegname, e il vecchio del ricovero, pittore. Vi sono svolti pienamente il sovransenso che è dell'arte, e la realtà d'essa, artigianale, dal cui incontro nasce l'equilibrio difficile della narrativa sua, ne *Il nero e l'azzurro*.

La pista del Minotauro di Giuseppe Bonura

Giuseppe Bonura, autore del romanzo *La pista del Minotauro* (editore Rizzoli) ha esordito nel '66 con *Il rapporto*, cui ha fatto seguito nel '68 *La doppia indagine* (presso lo stesso editore). È seguito con simpatia negli ambienti dell'avanguardia per quanto di sperimentale è avvertibile nei romanzi ricordati, per i quali sarà da parlare, più che di sperimentalismo, di consapevolezza dell'usura di cui soffre, nella narrativa, l'intreccio nel senso tradizionale. Ne *La doppia indagine* l'intreccio sussisteva anche se intenzionalmente spostato, dalla scoperta dei misteri della villa oggetto dell'inda-

gine, allo scambio tra l'informe mondo degli abitanti della villa e le intime ambiguità degli attori dell'indagine: un mondo vizioso, che dovrebbe valere come proiezione fantastica d'un riflusso di cedimenti interiori, e dei reticoli, di ricordi, del protagonista. Cedimento, e ansioso disagio di fronte a una realtà che prevale proprio per una sua irreducibilità a chiarezza razionale, si costituiscono in proposta d'intreccio già ne *Il rapporto*: un'inchiesta circa i motivi, irreperibili, d'uno sciopero di operai d'una ditta che non s'intende bene cosa produca. Anche qui l'indagine scivola in un mondo vago, tra cedimenti interiori e riflussi di ricordi del protagonista. In questi due romanzi una figura di vecchio vizioso è al centro d'una serie di figure minori, e d'una rete di rapporti che prevalgono sul protagonista confondendogli continuamente ogni tentativo d'analisi. E ad esito analogo conducono i ricordi in cui sfocia ogni interno suo disagio. Così, in una discesa dall'analisi e quindi dalla narrazione, dall'intreccio, all'affabulazione, il protagonista tende ad identificarsi col muoversi dell'autore tra i suoi temi, e tra gli eroi di questi. Quindi il risolversi del racconto in proposte, da parte dell'autore, di ipotesi d'intreccio, e in un'ambizione a una tecnica nuova del narrare. Questo proposito, nel nuovo romanzo *La pista del Minotauro*, è più esplicito: isola le figure, i protagonisti, in una loro probabilità solo relativa al mutare del protagonista, coincidente con la scoperta disponibilità combinatoria dell'autore, che s'affaccia ambiziosamente nei lacerti superstiti dell'intreccio. L'autore per identificarsi col protagonista lo rende mutevole a seconda dei contatti con le altre figure, del pari mutevoli: così la « pista del Minotauro » significherebbe uno schema di composizione narrativa, e un labirinto nei cui sentieri si perdono gli spunti d'intreccio.

Tuttavia il protagonista sfugge di mano all'autore e con le altre figure prevale sul simbolo centrale di un « labirinto » come tecnica o modulo di romanzo. Ippolito, il protagonista, è un dirigente, Capo Ufficio del Personale in un'azienda: ha moglie, Anna; un'amante, Giulia; una sorella, Livia, dall'identità mutante in altre funzioni, tra le quali principale quella d'essere un'immagine,

insistente in Ippolito fuori e contro la maturità sua attuale, di un nodo drammatico su cui s'appunta l'interesse, o l'indagine narrativa: quello, delle prime esperienze amorose, d'adolescente, con Livia. Ma anche queste s'estendono implicitamente a tutti i campi d'attività dell'uomo maturo: politica, relazioni sociali e così via. Non conta se le Livia diventino due, o tre, né l'intercambiabilità tra Ippolito e i suoi antagonisti: perché simili proliferazioni nulla tolgono al carattere delle singole figure, e alla realtà dei loro reciproci rapporti. La struttura d'ogni capitolo, e il criterio con cui è articolato di capitolo in capitolo il racconto, non prevalgono sulla sostanza dei casi o degli intrecci. Se ogni capitolo sposta il punto di vista, o d'interpretazione, d'un fatto, ottiene non di spengerlo, abolirlo come tale, ma di liricizzarne l'alone d'echi interiori col proporre, soprattutto nelle battute di dialogo conclusive, un'estensione di probabili significati. Altrettanto si dica dell'uso frequente del corsivo, e della ricerca d'una programmazione teorica che va poco oltre i titoli dei capitoli, pur questi facenti capo di necessità non a una variabile mutevolezza dei sensi e dei significati, ma a protagonisti ineliminabili nel loro dato di fondo, nella loro individuazione, e a un interesse, presente già negli altri romanzi, per avventure viziose. — Che si sottraggono al rischio d'un ripetersi di situazioni fisse, analoghe, in quanto Ippolito consuma istantaneamente per una specie d'usura il rapporto con la moglie, o l'amante, per opporre a quelle attuali realtà un'irrisolta attrazione dell'avventura prima, confusa con ricordi di sangue e di morte: quell'inesauribile nucleo d'avventura il cui emblema è Silvia, la sorella mutante nelle facce infinite della memoria del protagonista.

Resta un vuoto, tra quel grumo pregno e ancora incapace d'un chiarimento, della memoria, e l'oggi, la vita d'Ippolito quale la s'intravede dagli scorci d'opinioni di familiari, e colleghi d'ufficio: simbolo d'una vita ad alto livello sociale sentita come impotenza, e falsità morale, corrosa da sfiducia e fughe intime. In quel vuoto, che è tra lo zimbello d'oggi, e il grumo di ricordi d'Ippolito in cui è chiuso il destino dei vizi e delle cadute future, il romanzo trova un suo centro e un signifi-

ficato. In quel vuoto l'autore pone il suo strumento di ricerca, la proposta d'un modo di narrare che insistendo su certi dati, e mostrandone l'estrema interna corrosione, invece di uno sviluppo ordinato della narrazione, dell'intreccio, ottenga una messa a fuoco del significato generale d'una sconsolata concezione della vita sociale: trasferita nell'intimo, ove l'identità della persona matura, costruita dall'ambiente, si perde tra istinti e ingorghi non depositati, della memoria. Entro tali limiti si comprende l'interesse dell'autore per una ricerca del significato d'un libro nel suo strutturarsi. Ma, per quanto corrosi, nei fatti soltanto s'accampa la realtà effettiva di questo romanzo, l'interesse dello scrittore. Nel quale, il gusto diretto del racconto prevale sull'intelligenza ordinatrice: infatti le debolezze sono da assegnare al linguaggio, che neologismi e solecismi non salvano da un'impressione di genericità, e all'esterna ambizione d'un trasferimento dei propri materiali in tentativi di disegni astrattamente strutturali.

Gli amori difficili **di Italo Calvino**

Italo Calvino raccoglie, ne *Gli amori difficili* (Einaudi editore), quindici racconti degli anni 1949-1967, tratti per la maggior parte dalle sezioni *Gli amori difficili* e *La vita difficile* del volume *I racconti*, del '58. I primi due racconti *L'avventura di un soldato* e *L'avventura di un bandito*, sono del '49, uno del '51: l'anno che apre la serie dei racconti di fantasia e d'invenzione o di « divertimento » — come dice l'autore — con *Il visconte dimezzato*, cui seguiranno *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*, del '57 e del '59 (raccolti nel '60 nel volume *I nostri antenati*): gli anni dei racconti di questo volume, fatta eccezione per *L'avventura di un automobilista*, del '67, che col titolo *Il guidatore notturno* era comparso nella seconda raccolta di racconti fantascientifici, *Ti con zero*, di quell'anno. Due invece sono inediti in volume: *L'avventura di un fotografo* e *L'avventura di uno sciatore*. Risulta, così, come una tendenza fantastica e fiabesca fosse attiva già nei primi suoi racconti, degli « anni cinquanta », volti a interessi neorealistici, e come quella prevalse

ben presto in lui: quella egli vuole ora, col nuovo volume, reperire e isolare come una « costante » più consona ai successivi sviluppi della sua narrativa, e alle sue riflessioni sulle condizioni, nel mondo contemporaneo, dello scriver racconti. Quando parla in generale d'un rapporto del romanziere degli « anni cinquanta » col racconto ottocentesco d'un ritorno, da fissare in quegli anni, alla narrativa dell'Ottocento, governata dall'interesse per la persona umana, tramite la storia, l'intreccio, seguita nello svolgersi di eventi psicologici, Calvino tratta di una zona che ben presto avverti sorda, resistente, e che ci spiega di conseguenza come presto piegasse verso il fantastico, l'ironia, il « divertimento ». Perciò il racconto più recente del volume, l'unico che esorbiti dagli « anni cinquanta » perché ci porta al '67, *L'avventura di un automobilista*, ci indica il punto da cui muove il recupero di quella linea interna che arriva con coerenza alle prove più recenti, da *I nostri antenati* alle due raccolte fantascientifiche del '65 e del '67, *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*.

Immotivate, astratte, le ragioni che portano al loro esito le avventure dei due primi racconti, del '49, per una residua incertezza tra i movimenti, l'azione, cioè tra i moventi reali di questa, e una funzione simbolica di cui dovrebbe lievitare. Di uno di questi, *L'avventura di un bandito*, ci viene detto che gli andirivieni nella stanza della prostituta, di tre protagonisti, il marito, l'amico bandito, il maresciallo, funzionavano già come caselle diverse d'una scacchiera, che si scambiano di posto secondo un meccanismo semplicissimo: come, ne *L'avventura di un miope*, gli stati opposti susseguenti al mettersi o togliersi gli occhiali da parte del miope: ma in quel vecchio racconto manca del tutto, stilisticamente, l'esito di quei movimenti, di quell'andirivieni, efficace invece perché evidente nel racconto del miope. L'osservazione riferita è in una « presentazione » che apre questo volume, non firmata, ma che riflette uno scrupolo autobiografico. Accorda, in questa « presentazione », i temi dell'assenza, e d'una distanza incolmabile, nell'amore, al ritorno attuale della narrativa all'Ottocento: vi inserisce però l'apporto d'un elemento combinatorio, meccanico — come s'è avuto già oc-