

Piero Chiara e la sua sentenziosa affabulazione allegorico-picaresca

Autor(en): **Sala, Giancarlo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **67 (1998)**

Heft 3

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-51711>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Piero Chiara e la sua sentenziosa affabulazione allegorico-picaresca

Settima parte

2.4.2. IL GIOCO NELLA DIMENSIONE SPAZIO-TEMPORALE

Luino⁸⁵, che è l'immagine di una cittadina universale, assai spesso descritta nell'opera di Chiara, ristagna in una sonnolenta e grottesca atmosfera di vita provinciale. Il paese ha una connotazione geografica ben precisa: si trova tra monti e lago (p. 3); quest'ultimo ha una grandissima importanza perché va inteso simbolicamente come una 'traversata da compiere'; il lago è anche muto spettatore (salva la sventurata Giustina) delle vicende del paese: sta sempre oltre la finestra, immobile, statico. Nell'ultima scena, quando il Càmolà vi getta dentro le carte, abbiamo la resa incondizionata del guerriero-giocatore. È la resa di tutto un mondo, di un paese intero. Il lago e le sue acque "purificano" dalla dannazione del vizio del gioco.

Gli spazi sono circoscritti entro "limiti" definiti, il mondo di Luino sarebbe totalmente chiuso e ostile verso l'esterno⁸⁶ quasi isolato, se non ci fossero la ferrovia, la frontiera e il mercato. La provincia è il mondo dove ognuno sa tutto di tutti, dove la gente mormora sempre; il pettegolezzo è costretto a fiorire in simili situazioni; oggi poi, sotto l'influsso dei mass media, tutto il mondo è provincia o viceversa tutta la provincia è mondo; tutti sono dei provinciali in senso lato, perché provincialeschi sono gli aspetti più naturali e autentici della nostra esistenza, a partire dalla lingua che parliamo quotidianamente con accento regionale. In questo, il messaggio del romanzo è veramente universale ed emblematico. Il provinciale, dalla mentalità un po' angusta e dai modi sempliciotti, si lascia cullare serenamente in una sorta di atavico compiacimento, a volte però combattuto tra il non voler travisare una certa mediocrità e il dover soggiacere a una congenita indolenza. Questo stato di cose riempie l'anima di un indicibile senso di malinconia, mitigato dalle fughe saltuarie nel gioco, nelle avventure amorose, e nel pettegolezzo; rimane al luinese, viva dentro, la forte sensazione di aver mancato clamorosamente delle grandi occasioni. Più il tempo passa, più il provinciale tipo (il luinese

⁸⁵ A p. 32 si legge di Luino all'epoca dei fatti narrati: "[...] una cittadina di sette o ottomila abitanti [...] Luino è luogo di confine, con una guarnigione d'almeno un centinaio di guardie di finanza sparse nel territorio, con molti comandi della Benemerita e un numeroso personale ferroviario italiano e svizzero."

⁸⁶ A pagina 89 si dice del Càmolà che: "[...] cominciò a parlare dell'ambiente luinese, così avverso a chi proveniva da fuori [...]".

di Chiara per intenderci) attende inesorabilmente un segno liberatorio, un baleno di effimera felicità che lo catapulti al di là del suo microcosmo, nella ‘vera vita’. Frequentando il caffè, ‘palestra educativa’, dove anche il perdigiorno per vocazione diventa in qualche modo attivo, si sente parlare del grande mondo e di questa vaga cognizione ci si accontenta, ignari e passivi, finché un giorno accadono degli sconvolgimenti terribili di dimensioni planetarie come le guerre mondiali e anche il provinciale vi si trova coinvolto. I caffè, nel nostro caso il *Metropole* e il *Caffè Clerici*, sono il punto di contatto tra il mondo esterno degli emigranti (mondo aperto, avventuroso, laico) e quello interno degli indigeni (mondo chiuso, reazionario, caratterizzato da sogni e miraggi); contatti che avvengono di giorno, mentre nell’ambiguità delle notti buie il ruggito dei ‘leoni notturni’ (“meglio un giorno da leoni...”) rimbomba nei sottofondi allagati.

Osservato ormai che si tratta di gioco d’azzardo, i luoghi in cui sono allestite le bische devono per forza essere nascosti; e infatti già nella descrizione iniziale del romanzo si definiscono le coordinate spaziali, prima di Luino in generale e poi delle ‘latebre’ dove si gioca.

“... e aprire una strada nel mondo a chi nascendo si è trovato davanti l’acqua del lago e dietro le montagne, quasi ad indicare che per uscire dal paese bisogna compiere una traversata o una salita, fare uno sforzo insomma senza sapere se ne valga la pena” (p. 3).

“Passano una stagione dopo l’altra e aspettano il ritorno di quelli che sono partiti per poterli ascoltare quando raccontano in cerchio al Metropole o al Caffè Clerici” (p. 4).

“Si giocava specialmente d’inverno. E in quegli anni quasi soltanto al Metropole, fino a mezzanotte di sopra, nel bar o in una saletta, e a ramino per lo più, gioco permesso dall’autorità e che serviva per dare il fumo negli occhi al Commissario di Pubblica Sicurezza o a qualche altro ficcanaso. Dopo mezzanotte, chiuso il locale, in otto o dieci si scendeva in cantina dove il proprietario, un certo Sberzi già cameriere in Inghilterra, aveva attrezzato, o meglio camuffato, un locale che appariva come una sala per il ping-pong, con in più un certo numero di sedie” (p. 7).

Il lago e la campagna si oppongono alla cantina/bisca del *Metropole*, perché il primo è uno spazio aperto, (anche se non facile da superare data la traversata o la salita), mentre il secondo è uno spazio chiuso dove, olttracciò, per accedervi si deve scendere “sotto il livello del lago” (verso le viscere della terra = verso le bolge infernali del vizio?, il “gorgo”?) perché nei paesi come Luino “la vita è sotto la cenere” (p. 3). La bisca si trasforma in una prigione e il gioco diventa una schiavitù, una mania, da cui non ci si libera facilmente senza fare uno sforzo. Sotto la cenere c’è la brace, il fuoco delle passioni. Per vivere forti emozioni nello sfidare il proibito, ci si deve nascondere. Il *Metropole* è un “nascondiglio che era al sicuro da ogni incursione della forza pubblica”, “al sicuro da quella sorpresa in ‘flagranza’ che si cerca di evitare nel gioco, ma anche durante l’atto erotico (Càmola). Si aumenta il piacere perché c’è qualcosa da nascondere; il gusto della trasgressione viene appagato totalmente.

Ma cerchiamo di visualizzare la dimensione spaziale appena descritta:

Fuori spazio aperto	v	s	Dentro spazio chiuso
buio / cenere lago/ campagna lago davanti/montagna dietro vera vita(virtuale): partire si scopre solo dopo il gioco quando l'aria fresca del lago chiama a nuove imprese "castello disabitato"			luce/fuoco cantina del <i>Metropole</i> bische clandestine "vita sotto la cenere": giocare prigionia da cui è difficile evadere senza sforzo luoghi sacri del vizio

Prima la bisca del *Metropole*, nella cantina dello Sberzi sotto il livello del lago; poi, dopo lo scandalo, la bisca in casa di Rimediotti, ex *Majestic*, ex Albergo della Beccazza⁸⁷:

"[...] un lunghissimo appartamento che andava da un capo all'altro della facciata, con tutte le stanze in fila comunicanti una con l'altra. Tanto doveva essere confortevole come albergo quel caseggiato, tanto era squallido come casa di abitazione, spogliato e ridotto come un vecchio ospedale. Agli appartamenti si saliva da scale che dovettero essere quelle di servizio, scure, strette ed anche sporche; i vari quartieri, grandi o piccoli, erano tutti a file di stanze, una che dava nell'altra. Quello abitato dai parenti del Rimediotti e dove il vecchio era stato accolto non si sa se per affetto o in cambio di una modesta pensione, occupava il piano nobile ed incominciava con un salotto" (p. 49).

La particolare disposizione delle stanze "comunicanti" costringe gli inquilini dell'appartamento a passare "uno alla volta" davanti ai giocatori della bisca che si trovano nel primo locale. Questa specie di 'passerella naturale' di cui l'io narratore si serve per presentare brevemente altri personaggi, ridotti a macchiette caratteristiche del paese, è un riuscitissimo artificio d'intreccio narrativo. L'appartamento assomiglia a un vecchio ospedale, come pure il casinò assomiglia a uno "stabilimento di cure" (p. 37). Le varie stanze (a cui non accedono i giocatori) contengono, nel loro restare inaccessibili, immaginarie realtà inesprese, misteri solo vagamente svelati nelle descrizioni dei loro loca-

⁸⁷ Questi nomi altisonanti (*Metropole*, *Majestic*, *Kursaal*, p. 27) testimoniano di una splendida stagione turistica a Luino, (paragonabile a quella di altre località internazionali), ma ormai trascorsa; il cambio d'uso - da albergo ad abitazione - riesce male, perché ogni cosa ha il suo scopo e le dimensioni adatte per un uso preciso. Col chiudersi di un'epoca gloriosa per il turismo luinese, alla gente del posto, persino i nomi diventano estranei, anonimi; quei vecchi alberghi diventano luoghi disertati dai più e teatro dei vizi e delle passioni di pochi giocatori. Si nota un tono di rimpianto per epoche di grande sfarzo e splendore (bella vita) ormai remote.

tari e possono essere nel contempo metafora per il procedere escatologico della narrazione: ogni stanza=un nuovo destino, un nuovo racconto.

Nella bisca del Rimediotti (allestita con la collaborazione del Càmolà) si descrive il “piatto bianco di porcellana pieghettata” (p. 49) con diretto riferimento al titolo del romanzo. In quella bisca si andava di solito “uno alla volta per non dare nell’occhio... come frati che vanno all’uffizio” (il gioco è rito religioso); e infine la bisca dei quattro o cinque “nababbi” pokeristi alla villa Huber. Si gioca di notte, anzi dopo mezzanotte, nell’ora in cui gli ambienti pubblici dovrebbero ufficialmente esser chiusi e fuori non si nota nulla di strano; fu “una notte” che i vecchi fascisti di Luino (come Spreafico) imbrattarono le case dei cinque nababbi; dal Rimediotti si gioca “dopo le ventuno”, ma per tutta la notte, perché la bisca è privata. Il buio della notte serve a far pulsare la vita. Si gioca poi d’inverno, la stagione delle lunghe notti di veglia, quando fuori fa ancora freddo, e i semi riposano sotto terra.

Col sopraggiungere della primavera si cambia vita e ritmi di vita. La metafora del maggiolino che riprende il volo esprime la nuova, ennesima partenza degli uni e il restare degli altri. E’ la primavera che chiude la stagione del gioco d’azzardo, che disperde i giocatori e fa tornare la compagnia al Caffè per semplicemente dar sfogo alle chiacchiere e ai pettegolezzi di paese:

“[...] fin che tornò la primavera a disperderci e a ricondurre qualcuno di noi al suo bigliardo o alle sedie davanti all’entrata, nelle quali si stava insaccati a guardare di qua e di là, a far chiacchiere e commenti sulla vita del paese. Se un maggiolino cadeva dai rami dei tigli su un tavolino di ferro, si stava a guardare gli sforzi che faceva per rimettersi sulle gambe; poi, quando riprendeva il volo, qualcuno lo seguiva con lo sguardo nel cielo sempre sereno” (pp. 62-63).

Parallelamente alla primavera è l’alba che decreta la fine delle lunghissime nottate trascorse al tavolo da gioco; dopodiché la cricca si ritrova, ormai sobria e rinsavita, a dover rincasare frettolosamente per non dare nell’occhio. E’ un momento di grande riflessione, dove si capisce che il gioco non è un bene profondo che arricchisce; il gioco è solo una fuga dalla realtà che lascia un angosciante vuoto nell’anima, misto a grande amarezza. Così come si era entrati, “ad uno ad uno” (p. 21), si torna ad uscire. Il rientro di ognuno è solitario; a volte in coppia; ognuno va per conto suo; il disperdersi è un’operazione solitaria e individuale che induce a riprendere coscienza della propria ragion d’essere:

“Con le spalle tirate su per il fresco, il passo svelto e la testa bassa, andavano verso le loro case rimuginando la solita scusa per la famiglia, quelli che ancora ne avevano bisogno, perché la gran parte non dava più giustificazioni tanto era evidente, e innocente, il loro vivere” (p. 22).

“Dopo una notte di gioco si ha sempre freddo” (p. 23).

Oltre all’azzeccata metafora del freddo dopo il gioco, nel ‘rimuginare’ solitario del giocatore che rincasa c’è un certo senso di colpevolezza e di irresponsabilità verso se stesso e la propria famiglia; ci vuol poco tuttavia per alleviare questo leggero affanno dopo tanto e totale divertimento; addirittura le famiglie di alcuni di loro, ormai abituate

e impotenti di fronte al vizio ‘innocente’, non chiedono più spiegazioni e accettano in silenzio la realtà. Apparentemente l’io narratore giustifica il comportamento egoista dei giocatori, perché dimostra comprensione nei loro confronti, la comprensione di chi conosce a fondo il gioco e le sue implicazioni psicologiche, comprensione e solidarietà insieme.

Le descrizioni di quei momenti sono quanto di più poetico sia scritto nel romanzo⁸⁸, per l’alto lirismo della sintassi descrittiva, per le belle metafore che consentono di passare dal grottesco del buio-gioco al reale della luce-natura:

“Furono vane minacce. Ci alzammo e barcollando risalimmo nel bar. Il bigliardo, coperto del suo telo, apparve come la promessa di un letto. Qualcuno alzò una tapparella. Dalle spalle del Monte Lema scendeva un raggio di sole a sfiorare la riva del lago. Un altro raggio s’impigliava tra le listelle e si posava sul parquet. Fuori faceva freddo. Forse era di nuovo brinato.

Doveva essere la fine di febbraio o i primi di marzo. Sulle piante ancora nude, davanti all’albergo, pigolavano gli uccelli: cip, cip, cip. Il Poldino si voltò di scatto: erano più di cinquanta ore che al tavolo sentiva dire cip al suo vicino di destra.

“Cip, parole, vedo, buio, controbuio, passo, il piatto piange, servito⁸⁹, e poche altre sono le parole del poker” (pp. 20-21).

⁸⁸ Già l’amico Sereni, riferendosi al primo racconto pubblicato su “Il Caffè” nel 1958, (cfr. in appendice), si complimentava con l’amico Chiara in una famosa lettera: “[...] potrei sottolinearti le molte bellezze autentiche che punteggiano il racconto. Forse culminano -ed è il tuo carattere più autentico- in quel cip cip degli uccellini che si sovrappone a quell’altro cip cip, in quell’altra uscita a cù biot dello Steidl giù dalla Trebedora. [...] C’è infine l’epilogo del lungo gioco, in quell’ora particolare e agghiacciante in cui uno misura il suo nulla [...]”, cfr.: *Piero Chiara/Vittorio Sereni, Lettere 1946-1980*, a cura di Federico Roncoroni, G.M.Benincasa editore, Roma, 1993, pp. 64-65.

Nella lirica dal titolo “Il piatto piange”, contenuta nella raccolta *Strumenti umani*, di Vittorio Sereni, si annotano altri termini di gioco “vedo, passo, rilancio, / Come, Quando, Fuori, Piove = (Cuori, Quadri, Fiori, Picche) e si ha la sensazione che la collaborazione Chiara-Sereni sia stata molto forte in quegli anni, o comunque rivolta alle stesse tematiche, anche se per Chiara in prosa e per Sereni in poesia. Ma vediamo la poesia originale di V. Sereni:

Così ridotti a pochi li colse la nuova primavera / alcuni andati non lontano spostati / non di molto, di qualche dosso o crinale fuor di vista / o di voce, distanti un suono di campane / a seconda del vento sui pianori, / altri persi per sempre murati in un lavoro / dentro scroscianti città. / E quelli restati? / Qua sotto, venivano qua sotto, nel sottoscala / e per giorni per notti tappati dentro sprangati / gli usci turata ogni fessura: vedo passo rilancio / come quando fuori piove al riparo dall’esistere o piuttosto, / fiorisse la magnolia o il glicine svenevole, / dalla ripetizione dell’esistere... / e no / no il fendente di platino della schiarita sulle acque / no la bella stagione la primavera e i nuovi fidanzati. / Sul torrente del seme chissà non s’avviasse la bella compagnia / ad altri imbarchi altri guadi / verso selve scurissime vampe di ribes uve nere / ai confini dell’informe? / Io dunque come loro loro dunque come me / come loro come me fuggendo, con parole e con musiche / agli orecchi, un frastornante chicchirichì - da che distanza - / un disordine cocente, di deliquio? La solitudine? / E allora dentro il fuoco risorgivo di sé / essere per qualche istante, io noi, solitudine? / Per qualche metro sotto il filo del suolo? / O miei prodi... / cadono le picche ai fanti i fiori alle regine - / e la notte muso precario è ai pertugi / stilla un buio tumefatto / di palude / rifiuti d’ogni specie. Ma dove c’è rifiuti, / dice uno allarmandosi, c’è vita - e / un colpo di vento tra pareti e porte / con la disperazione che negando assevera / (non è una bisca questa non un bordello questa casa onorata) / spazzerà le carte una voce di vento / e ci buttano fuori.

⁸⁹ Curiosi sono i significati di questi termini di gioco: cip = puntata di minimo valore; parole = indica l’intenzione di passare al giocatore successivo, senza perdere alcun diritto nella smazzata, (vale a dire, rinunciare a parlare al proprio turno); vedo = indica l’intenzione di pagare una penalità, o la scommessa,

Il poker è il gioco scommessa per antonomasia ed è di origine americana. A poker giocano i cinque “nababbi” a villa Huber e i cinque della bisca attigua a quella dei giocatori di *chemin*. Il linguaggio del gioco, almeno per quello che riguarda i termini specifici, non è esattamente lo stesso per entrambi i giochi:

[...] o le voci che dicevano otto, nove, cista, (niente di fatto, punti zero), baccarat (punti pari), carta, banco suivì, tutto per me, col tavolo, passo. Parole che corrono allo chemin [...]” (p. 52).

Solo Rimediotti, “baro o *tricheur*” (va notato l’eufemismo calibrato) usa il francese⁹⁰ “quasi con rimpianto in un paese d’aspro dialetto” perché il francese è appunto “la lingua del gioco” (p. 55).

Il gioco finisce sempre il mattino, anche dopo più di cinquanta ore di seguito, (assenza totale della cognizione del tempo); durante il gioco si dimenticano o si rimandano i bisogni fisiologici, a parte le ‘minzioni clandestine’ negli angoli delle cantine dello Sberzi; finché vien espressa molto realisticamente, in dialetto luinese, tutta la filosofia del perdigiorno fannullone. È il Peppino che mentre sta facendo “tra filari di vigne spoglie [...] quello che avevamo sempre rimandato durante tante ore di gioco”, “beccando l’aria col naso” (naso = becco) dice infine, dopo una pausa descrittiva:

“In quella posizione si vedeva Luino a filo terra e la sponda arcuata che si slanciava, leggera e vaporosa, nel lago punteggiato di barbagli. Qualche nebbia saliva d’intorno tra i roccoli. E il Peppino, con la sua voce chioccia da tedesco, e stentata per la posizione del corpo, diceva: “Ma tì, ma tì, guarda che l’è pur anca bel a fa sta vita! Giùgum, màgnum, un quai danée ghe l’èmm semper, lavùrum pok o nagòtt, quant ghè de cudegà cudégum, pàsùm l’inverno al kalt, d’està ‘ndemm a nòdà. E adess semm chì a vardà ‘l laag cun la bel’ariéta fresca in sui ciapp!”⁹¹.

per confrontare le proprie carte con quelle dell’avversario, in modo da stabilire chi vince; buio = apertura effettuata prima di vedere le carte, versando nel piatto una puntata doppia rispetto a quanto prestabilito; controbuio = in risposta al ‘buio’ e comporta la puntata doppia del dichiarante nel buio; passo = rinunciare a compiere alcuna dichiarazione, oppure rinunciare a giocare la smazzata; il piatto piange = da qui il titolo del libro suggerito da Sereni a Chiara che nella prima versione del racconto pubblicato nel 1958 su “Il Caffè” era intitolato significativamente “I giocatori” (cfr. la lettera datata 6 aprile 1981 di Sereni a Giovanni Tesio, pubblicata in Piero Chiara, *La Nuova Italia*, Firenze, 1982, p. 32); servito = si dice del giocatore che non desidera cambiare le carte ricevute.

⁹⁰ Queste sono le parole in gergo per gli iniziati, per quelli cioè che hanno fatto del gioco un’arte dell’imbroglio: *séquence infernale*; poi le maniere per dare una carta diversa da quella che si presenta nel mazzo: *filage au marbre, à la main serrée, ouverte, en dessous, en dessus*; poi la maniera per scartare solo in apparenza: il *touriquet*, ecc. Già nel *Fu Mattia Pascal* erano frequenti i francesismi nel capitolo sovraccitato in nota.

⁹¹ Il cambio di registro all’interno di questa sequenza narrativa è molto efficace; si passa dal lirismo più alto, al dialetto quasi sboccato del Peppino che in poche frasi riassume l’intero percorso programmatico delle attività mondane del giovane luinese-tipo di quel periodo. In questo stanno “le forzature del dialetto”, il “parlar fiorito dei giocatori” a cui si fa riferimento a p.18. Ma sull’argomento si tornerà più avanti nell’ambito delle considerazioni linguistiche. Ecco una traduzione ‘letterale’ in italiano: “Ma tu, ma tu, guarda ch’è pur anche bello fare questa vita! Giochiamo, mangiamo, qualche soldo ce l’abbiamo

Il tono aulico e lirico della descrizione, effettuata dal Peppino in ‘particolare posizione’, si contrappone all’azione stessa e all’uso mirato del dialetto. La defecazione all’aria aperta è uno sfogo che li fa tornare uomini naturali, che consente loro finalmente di accorgersi del lago e della campagna. L’arrivo della luce del giorno decreta la fine dell’azzardo e mostra la vera faccia della realtà che li circonda: una realtà “idilliaca, vaporosa, punteggiata di barbagli” che loro appena riescono ad apprezzare, perché la notte seguente torneranno nel gorgo del vizio, dove il gioco è una droga ben diversa...

Ma soffermiamoci su altri aspetti più profondi e tristi del dopo partita. Superato il totale smarrimento il giocatore si avvede del proprio stato e ripiombando nella realtà della vita, ha il tempo di meditare intorno alla propria condizione esistenziale.

“[...] Poi ritornavano le energie, si snebbiavano i cervelli e il gioco dava i suoi ultimi bagliori. Già dalle imposte trapelava la prima luce e dal vecchio parco giungevano gli zirlìi e i trilli degli uccelli, abituati a venirsene - appena svegli - nei cortili e sui davanzali del caseggiato in cerca di briciole. Erano quei frulli di ali e quei cip-cip ad avvertirci che la notte aveva smesso di nasconderci e che non ci restavano che le ore di prima messa per sgattaiolare a casa senza essere visti” (pp. 58-59).

A volte, siccome si gioca a fior d’acqua, il lago inonda le cantine; col sopraggiungere della primavera il lago si gonfia; è un fenomeno naturale in sé, ma la testimonianza è vivissima, piena di tensione: ritroviamo allora i giocatori “appollaiati” sulle sedie; (frequenti sono le similitudini e le metafore azzeccate); qui la scelta è doppiamente felice, perché ricorda da un lato il pollaio e dall’altro lo stare ‘in bilico’ sul trespolo col rischio di cadere e ‘lasciarci le penne’. Quest’immagine richiama le dicotomie di bisca-prigione, di gioco-schiavitù: i giocatori sono come volatili in gabbia, prigionieri ‘a denti stretti’. Il doppio significato di “cip” (termine del poker e onomatopea del canto degli uccellini), crea un parallelismo tra il *cip* dei giocatori (nella stìa) e il *cip* *cip* degli infreddoliti uccellini liberi fuori, nuovamente un dentro caldo, opposto a un fuori freddo (“Stavamo così, come passerì impallonati”, p. 23). Ma c’è di più: il *cip* degli uccellini “sulle piante ancora nude” (“nudo” resta anche il giocatore che ha perso tutto) è un “avvertimento” per smettere di giocare, annuncia l’alba e l’arrivo imminente della primavera, possibilità virtuale di ricominciare una nuova vita, magari una vita vera. Poi quando il canto degli uccelli tace, vien sostituito da quello dei motori, segno che la vita quotidiana (degli uomini di buona volontà) ricomincia a pulsare.

Al rientro, i giocatori passano infine davanti alla statua di Garibaldi; il narratore si diverte ironicamente:

“Equilibrata la massa, infilarono il viale alberato, lentamente, come per ubbidire malvolentieri al gesto imperioso del Garibaldi che proprio davanti al Metropole, dal suo monumento di sasso, a spada sguainata ordina ai suoi volontari di correre verso Germignaga all’inseguimento del nemico” (p. 21).

sempre, lavoriamo poco o niente, quando c’è da amoreggiare, amoreggiamo, passiamo l’inverno al caldo, d’estate andiamo a nuotare. E adesso siamo qui a guardare il lago con la bell’arietta fresca sulle chiappe!”

“Davanti all'albergo aveva collocato un cuoco di legno, uno dei primi che si vedevano, che faceva lo stesso gesto del Garibaldi che aveva di fronte e indicava imperiosamente gli avventori alla tavola” (p. 61).

Il gesto imperioso di Garibaldi (rintracciabile in quasi tutte le piazze italiane) che incita all'attacco, risveglia nel suo atteggiamento declamatorio quell'immaginario 'nemico' di buzzatiana memoria mai esistito eppure combattuto con tanta sagacia. Analizzata più a fondo la sottile ironia di questa breve descrizione, si scopre che: il “gesto imperioso” corrisponde a una figura fatta testo; infatti si tratta di una reinterpretazione individuale e ridicolizzata (pare che la statua di Garibaldi, o che voglia comandare ai nolenti giocatori di rientrare più in fretta, quasi come una cacciata dal paradiso⁹²; o che voglia ordinare agli avventori di fermarsi lì a mangiare) di gestualità risorgimentali ormai incomprensibili alle nuove generazioni e cadute nel dimenticatoio, o di enfasi patriottiche esagerate al punto da non esser più prese sul serio da nessuno. Le nuove generazioni sentono la necessità di dare un nuovo significato agli eventi storici; in questo caso la storia non serve da monito, diventa piuttosto un'occasione per sfatare un mitico destino collettivo (quello di Garibaldi patriota, nato proprio a Nizza, 'eroe dei due mondi' e padre dell'Unità d'Italia), o anche per illustrare la vanità della politica d'interventismo bellico, osannata negli anni venti e trenta dal fascismo. In questa sarcastica 'smitizzazione dell'eroe'⁹³, l'enunciatore espleta la sua critica alla storia e a una diffusione scolastica e anacronistica della stessa. Nell'intento demistificatorio di venerande istituzioni, il suo desiderio è quello di poter far vivere i suoi personaggi come protagonisti veri della storia attuale, e non come fantocci ricalcati su 'radiose' visioni eroicomiche di 'romanità' perduta⁹⁴. Il quartier generale di Garibaldi è

⁹² Il senso di una 'cacciata dal paradiso' si prova già prima, quando per esempio lo Sberzi vorrebbe buttar fuori i giocatori dalla sua bisca a p. 13; ma in questo contesto è più adatto parlare di 'paradiso perduto' fine ultimo e fondamentale del narratore che vorrebbe far ritorno alla sua irrecuperabile Luino della lontana gioventù.

⁹³ L'interesse 'dissacratorio' di Chiara (già evidente ne *Il piatto piange*) per Garibaldi era tale in lui, da voler pubblicare un “saggio romanzato sugli aspetti negativi di Garibaldi” che poi però non pubblicò mai. Nel Corriere della Sera del 14 giugno 1985 Chiara afferma nell'intervista a Giulio Nascimbeni: Dom. “[...] ma ricordo che, sempre nel 1982, parlavi di un'antologia quasi pronta che doveva intitolarsi *Hanno parlato male di Garibaldi*. Avevi trovato dei documenti straordinari: per esempio una 'Craniografia di Garibaldi' che trattava il generale alla stregua di una scimmia. Perché quel libro non è più uscito? Resp. “I destini dei libri sono spesso misteriosi. Arriva un giorno qualsiasi, e li senti come degli estranei che puoi abbandonare senza rimorsi. Per Garibaldi è andata così. E pensare che avevo fatto altre curiosissime scoperte. Pare che il nostro eroe fosse senza orecchie. In Sudamerica aveva partecipato a qualche razzia di cavalli e per punirlo gliel'avevano tagliate. Ecco la spiegazione di quella zazzera leggendaria.” Forse si deciderà un giorno di pubblicare quest'antologia che realmente esiste (cfr. appendice) fra gli inediti di Chiara.

⁹⁴ Ciò che Chiara è stato in letteratura lo è stato Fellini nel cinema. Molte sono infatti le analogie tra le loro opere. Ad esempio in *Amarcord*, film del 1967, si riconoscono molte scene de *Il piatto piange*, a partire dalla 'quindicina' di prostitute che Mamma Rosa andava a prendere alla stazione in carrozza, alle scene sulla visita del gerarca fascista nella città di Rimini, alla 'donna cannone' topos della narrativa chiaraiana e della cinematografia felliniana. Non va scordato il fatto che Chiara ha scritto spesso anche delle sceneggiature per film, mentre proprio in quegli anni si andava riscoprendo la novella boccaccesca. Al particolare gusto volto alla riscoperta delle salaci novelle del Decamerone, non restò indifferente nemmeno Fellini, che nel 1970 girò, ispirandosi al vate trecentesco, un'importante trilogia dal titolo *Boccaccio 70*; pure Chiara pubblicò una trascrizione di 10 novelle del Decamerone nel 1984, a dimo-

diventato ora (anni trenta) la bisca dei giocatori. Garibaldi diventa vittima di uno scherzo atroce, in cui lo si ridicolizza anziché (come da sempre e ovunque sin qui fatto) elevarlo ad alti valori risorgimentali e patriottici; Garibaldi diventa in poche righe un cittadino alla pari degli altri comuni abitanti, o persino peggiore. Ne *Il piatto piange* Chiara ‘rettifica’ (come Strigelli) l’immagine deformata di Garibaldi, riducendo il personaggio quasi a un semplice fantoccio; si tratta in questo caso di una visione antistorica complessa che riprenderemo più avanti.

(*Continua*)

strare il suo grande interesse per quell’autore intramontabile. Non è da escludere però che per *Amarcord*, Fellini fosse a conoscenza del romanzo di Chiara *Il piatto piange*, anche se ha certo attinto ai propri ricordi che si riferiscono (come appunto nel romanzo e nel film) agli anni ’30.

Pure in cantautori come Fabrizio De Andrè, nella famosa canzone “Bocca di Rosa” (Mamarosa?) del 1970, si ritrovano in sintesi alcune tematiche de *Il piatto piange*.