

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani

Band: 68 (1999)

Heft: 3

Artikel: Piero Chiara e la sua sentenziosa affabulazione allegorico-picaresca

Autor: Sala, Giancarlo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-52204>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

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

Piero Chiara e la sua sentenziosa affabulazione allegorico-picaresca

Undicesima parte

3. ESPRESSIONE

3.1. L'ORALITÀ PRIMIGENIA DELLA POETICA CHIARIANA

Professionista della narrazione, Chiara è una penna leggera e scorrevole che nella sua naturalezza e semplicità descrive e narra di profonde verità umane, facendo della provincia universo, e ricalcando modelli di antico realismo lombardo. La sua conoscenza della mentalità e del vivere in Lombardia condiziona la scelta dei suoi strumenti linguistici, ma rende coerenti e verosimili le tematiche affrontate.

La freschezza piena di verve della sua narrazione, prende spunto da un'oralità istintiva e primaria, riscontrabile nella tradizione contadina delle veglie nelle stalle, nelle aie e nei cortili, che il padre ha saputo trasmettergli negli anni della sua prima infanzia. Un destinatario di Chiara narratore è dunque la figura paterna d'un siciliano emigrato al nord, che racconta tante storie a un certo curiosissimo 'Pierino'. Ascoltando, Chiara impara i primi rudimenti della narrazione; il padre gli insegna a far ordine nel caos cosmico e a strutturare in una storia la grezza materia dei fatti. Questo è l'antefatto della poetica chiaraiana. Non tenere in considerazione questo aspetto biografico, porterebbe a dei grossolani errori di valutazione critica della sua opera.

Il narratore Chiara rifiuta categoricamente acrobatismo e astrusità intellettuali, per comunicare direttamente, per dialogare e farsi capire sempre e in modo facile dal suo lettore. Questo intento di Chiara di semplificare il suo linguaggio, non è un appiattimento causato dalla sua 'carriera di ripetente' (Chiara conosceva bene la letteratura italiana e internazionale), bensì dalla necessità di raggiungere in fondo al cuore anche il lettore più sprovvisto. Afferma Chiara:

“[...] non sopporterei di non essere letto come un Morselli, perché un libro si completa soltanto con la lettura degli altri, un'opera si realizza soltanto attraverso un colloquio, una comunicazione con il lettore, al quale io, con molto rispetto, lascio molto spazio. Questo è il successo che mi interessa.[...]”¹²⁴.

Ecco la funzione conativo-comunicativa della sua lingua che cerca di mettere in sintonia il narratore col lettore. Per restare accessibile alla generalità degli individui Chiara

¹²⁴ O. RIPA, *Piero Chiara diventa regista*, in “Gente”, Milano, 2 giugno 1977, n. 21, p. 27.

deve però attingere a un linguaggio quotidiano, magari troppo povero per esser considerato letterario (la gente parla come in TV), rischiando un livellamento verso il basso dei suoi parametri poetici. Ma è proprio in quei frangenti che Chiara riesce come pochi a operare mirate scelte lessicali e sintattiche, caricando la parola di suggestioni e significati nuovi, che danno ricchezza e spontaneità al suo fraseggio. Scrive Roberto Fedi a proposito della tecnica affabulatoria di Chiara:

“Chiara si appropria del fatterello, lo libera dalle incrostazioni della banalità, ne scopre la riposta carica propulsiva, lo scompone in due o tre nuclei significanti o leggendari, infine lascia che questi, ormai dotati di vita autonoma e carichi di un’equivocabile vis comica o tragica o melodrammatica, si scatenino da sé nel giro di una digressione o nella più elaborata trama del racconto che si va formando”¹²⁵.

Scrivendo (narrando), il narratore si immedesima nell’ideale suo ascoltatore (lettore), ne osserva la reazione, ne prevede gli effetti, ne misura l’espressione. Tutte queste informazioni gli servono per mantenere alta la tensione nel testo, per equilibrare il tono discorsivo-colloquiale con quello lirico-letterario, per sorprendere e guidare verso l’esito finale l’ascoltatore (lettore), senza che si abbassi un solo istante la soglia d’attenzione. I tempi verbali adottati in prevalenza da Chiara sono i classici tempi narrativi: imperfetto (tempo dello sfondo narrativo) e passato remoto (proprio dei fatti messi in evidenza), con prevalenza dell’imperfetto, perché le descrizioni dei fatti prevalgono sui fatti stessi. Superata quella che potrebbe essere definita la ‘prova orale’ della sua storia, Chiara la licenzia poi, non prima però di forbirla da impurità di scorrevolezza.

3.2. LA TECNICA DI ESPANSIONE STRUTTURALE

Il piatto piange, romanzo che nemmeno nella versione definitiva (1964) ha mai perso completamente quel carattere epistolare con cui era stato in un primo tempo concepito, si ritiene un modello di tipica ‘espansione strutturale’ (come poteva essere diversamente con simile genesi?), intendendo con questo l’accumularsi progressivo di vicende, personaggi e immagini che s’intrecciano tra di loro. Una specie di parabola mai conclusa, che oltre a contenere la storia di alcuni personaggi principali, descritti colle loro vicissitudini in un andirivieni continuo scandito dallo scarto di tempo di circa un decennio (dall’epoca dei fatti all’epoca della loro morte), contiene pure la storia di un’intera società, rappresentata attraverso una miriade di personaggi minori (appena schizzati) che formano un fitto reticolo di relazioni tra di loro, non sempre ben decifrabile e a volte incongruo. Questo aspetto conferisce al romanzo un carattere sperimentale, come un prodotto non finito, un ‘decamerone lacustre’ dove non basta una semplice cornice filosofica, per concludere definitivamente il discorso avviato quasi per gioco.

¹²⁵ R. FEDI, *Favola e letteratura nella narrativa di Piero Chiara*, in “Italianistica”, Marzorato Editore, Milano, 1976, n. 2, p. 377.

I suoi ritratti non sono mai subito rifiniti nei dettagli; il personaggio sbuca all'improvviso, come da dietro una cantonata, e si trova sul palcoscenico della narrazione. Chiara riprende spesso le vicissitudini di un personaggio (che esce altrettanto repentinamente di scena, come era entrato), magari qualche paragrafo o capitolo più avanti, aggiungendo particolari utili a quel punto, anticipandone a volte la morte, e approfondendo la psicologia appena tratteggiata inizialmente. Vediamo un esempio di questa particolare tecnica, analizzando il picaresco personaggio Rimediotti.

Appare la prima volta a pagina 8:

"[...] il Rimediotti, un vecchio baro di quasi ottant'anni, cognato del Gestore del Dazio [...]" (p. 8).

"Cominciò a scorreggiare. Cosa che faceva andare in bestia il vecchio Rimediotti" (p. 12).

"Ci pensò il Camola, invasato dal gioco, a stringere accordi col Rimediotti, il vecchio volpone che da anni si era ritirato a passare la sua triste vecchiaia in casa d'un fratello, appaltatore del Dazio Comunale. Il Rimediotti era una specie di ladro internazionale che parlava un po' tutte le lingue, conosceva tutti i Casinò d'Europa e aveva avuto amicizia con ogni sorta di gente celebre. [...] Ladro vero il Rimediotti non era stato mai, sebbene giocatore di professione [...]" (pp. 47-49).

"Ma il Rimediotti resisteva fino all'ultimo. Come un serpe cauto la sua mano andava mettendo insieme, quasi per ozio, le carte giocate, e senza parere le disponeva secondo l'ordine della *taille rasoir* o *séquence infernale*" (p.53).

"Il povero Rimediotti morì malamente in tempo di guerra, al suono degli allarmi, di notte, con i dadi falsi nel cassetto del comodino, in un odore di uomo vecchio e di piscia" (p. 56, prolessi).

"Quando giocava con noi erano gli ultimi suoi tempi buoni. Seduto al tavolo, con la pipa in una mano e con l'altra che muoveva le carte leggera come un'ala, Rimediotti era nel suo mondo" (p. 56).

"[...] In quel momento entrò il Rimediotti che si avvicinò al tavolo. Gli bastò un'occhiata per comprendere la situazione e chiese banco. [...] Non gli restava più che il Rimediotti, e lo trovava ogni mattina al Caffè Clerici, seduto sotto il porticato, con davanti il giornale" (p. 174, scarto di tempo di 4-5 anni dall'inizio).

L'esempio con Rimediotti dimostra come la procrastinazione successiva e puntuale della descrizione del personaggio sia mirata. Il narratore centellina i particolari (dice solo quanto è necessario in quel momento) per poter mantenere l'attenzione costante intorno al personaggio. La morte non rappresenta un ostacolo o l'uscita di scena definitiva, perché subito dopo si continua, noncuranti dell'accaduto, a parlare del Rimediotti vivo e vegeto. La tensione quindi non è basata sull'esito finale della vicenda di un personaggio, bensì sul chiudersi di un'epoca, sulla riflessione filosofica della vanità del vivere. È questo che contraddistingue Chiara da altri narratori realisti, sta qui uno degli aspetti più importanti del suo rinnovamento sperimentalista da lui tentato nel romanzo d'esordio, negli

anni in cui il Gruppo 63 tentava vie completamente diverse e fin troppo ‘intellettualoidi’ per il suo gusto.

Ne *Il piatto piange* è difficile trovare un personaggio secondario che a differenza dei principali non sia invece descritto completamente nel breve spazio di una pagina o due, come ad esempio i ‘cinque nababbi’ di villa Huber. Chiara mette in scena un suo personaggio minore con una descrizione ‘standard’: prima ci dice da dove viene, poi ci descrive l’ambiente dove il personaggio vive e cosa fa, poi ne disegna l’aspetto fisico generale e ne caratterizza la voce, lo sguardo, e infine lo tratteggia psicologicamente attraverso dei dialoghi o delle osservazioni precisissime.

In questo contesto di ‘espansione strutturale’ si può affermare che mentre Chiara ne *Il piatto piange* (libro che contiene succintamente le tematiche di altri importanti romanzi) ha aggiunto sempre nuovi fatti e personaggi, sovrapponendoli man mano che procedeva nella narrazione, conferendo un effetto di coralità alla sua ‘commedia luinese’; nei romanzi seguenti ha fatto il contrario: si è limitato a narrare le vicende di pochi personaggi, sviluppando tematiche già contenute nel romanzo d’esordio. In questo senso ha praticato da un lato una ‘contrazione’ di tematiche (rispetto a *Il piatto piange*), e dall’altro una ‘dilatazione’ puntuale di singole storie; contrazione e dilatazione con esiti spesso felici, si toccano con mano in romanzi come *La Spartizione*, *Il pretore di Cuvio*, *Il cappotto di astrakan* ecc., dove la trama è una sola ormai, ma ricalcata su modelli precedenti. In poche parole: Chiara non avrebbe potuto scrivere venti romanzi come *Il piatto piange*, perché in questo romanzo c’è il condensato più puro di tutta la sua narrativa e di tutta la sua vita. Quindi, per forza di cose, è stato costretto a restringere quell’inizialmente complessivo e vasto orizzonte descrittivo, concentrandosi su singole vicende con pochi personaggi principali, (seguendo la tradizione dei grandi narratori realisti), e a passare da una sintesi autobiografica di vissuto a un ampliamento e approfondimento di episodi isolati.

3.3. IL PARLAR ‘FIORITO’

Ci sono ne *Il piatto piange* delle importanti riflessioni metalinguistiche dell’enunciatore che fungono da spia per certe intenzionalità poetiche più complesse:

“(Si parlava così, allora. Ora può darsi che si parli più pulito e più generico. Ma tra di noi il parlare era tutto; e la preminenza, il rispetto, venivano sostenuti dalla forza del parlare. Uomini come il Càbola, il Kinzler, il Tonchino - o donne come Mamarosa - non parlavano mai liscio, ma sempre in modo fiorito, penetrante, immaginoso e senza eufemismi. La nostra vita e i nostri discorsi erano vani; ma proprio per questo avevamo bisogno di parole precise e di frasi ingegnose)” (p. 18).

Questa parentesi, aggiunta dopo la pubblicazione ne *Il Caffè* del 1958, è una chiave d’interpretazione del romanzo. Il parlar ‘fiorito’ dei giocatori rappresenta una figura del testo, che collega il piano dell’espressione a quello del contenuto. Quella “forza del parlare” è anche nelle intenzioni dell’enunciatore, un momento importante dell’essere luinesi. Una sorta di ‘lessico familiare’ di quella società, un parlare per metafore, per

similitudini (nel romanzo prevalgono in modo impressionante queste due figure retoriche), affiancato a un registro dialettale¹²⁶ che dà un'impronta realistica alla narrazione. Se la vita e i discorsi dei luinesi sono vani, c'è chi (Chiara) sa usare parole precise e "frasi ingegnose". Anche Mamarosa è così, e lascia in eredità ai luinesi il suo linguaggio forte "d'epiteti":

"Mamarosa aveva una gran nostalgia per il suo Milano; e ne parlava il dialetto, quello dei bassifondi, con un allargamento di bocca e una forza di epiteti da togliere la parola a qualunque luinese, e figurarsi gli svizzeri. [...] I suoi detti, le sue parole, le sue ingiurie, sono corsi sulla bocca di più generazioni, e in bene restò la sua memoria" (pp. 33-34).

La filosofia di vita dei luinesi trapela dalle colorite battute in dialetto del Peppino Kinzler; in quelle poche frasi è contenuta tutta l'essenza del bel vivere, godendo, e non ci sarebbe stato strumento linguistico più adatto per ritrarre fedelmente quella realtà.

Con le espressioni e le frasi dialettali inserite ne *Il piatto piange* (poi quasi completamente scomparse nella stesura degli altri romanzi), Chiara si dimostra un vero narratore 'regionalista'. La vivacità, la pregnanza, la musicalità, il colorito del dialetto, intimo, creativo, colloquiale, conferiscono (anche se in poche righe) al linguaggio di Chiara un forte spessore antropologico, sociologico e psicologico. Quelle poche sfumature metaforiche, locuzioni idiomatiche, modi di dire peculiari, sono caratterizzanti e adatte a inquadrare sufficientemente la mentalità dei luinesi. Peccato che dopo la sperimentazione letteraria (basata anche sulla scelta di linguaggi settoriali come quello del gioco) nel suo primo romanzo non abbia continuato a proporre metafore e citazioni dialettali; un poco di sana espressività vernacolare avrebbe arricchito certamente anche altri suoi scritti. Ma forse i tempi non erano ancora troppo maturi e il dialetto non godeva di grande prestigio tra i letterati¹²⁷.

(Continua)

¹²⁶ Luciano Satta nella sua rubrica settimanale "Matita rossa e blu sugli scrittori" ne *Il Giornale*, diretto allora (1983) da Indro Montanelli, rimprovera a Chiara tutta una serie di errori formali riscontrati nei suoi scritti, fra cui quello di "scarsa utilità del complemento di luogo nella frase: - *Il sole splendeva nel cielo* -" a cui Chiara pochi giorni dopo risponde: "Il rilievo riguardante il complemento di luogo [...] è giustissimo e lo accetto con riconoscenza. Vorrei solo aggiungere che la mia prima lingua fu il dialetto dell'alta Lombardia, che ogni tanto riaffiora nei miei scritti. Inoltre, la foga o 'rapinosità' del raccontare, mi prende a volte al punto da non lasciare spazio alla correttezza grammaticale. In fase di revisione e di rifinitura, correggendo temo di togliere spontaneità al mio prodotto. Magre scuse, dirà il Satta, ma Dio lo benedica per la sua attenzione, che è un'implicita lode per gli scrittori che prende in considerazione." (da: L. SATTÀ, *Matita rossa e blu*, Bompiani, Milano, 1989, pp. 88-89).

¹²⁷ Fatta eccezione per il profetico Pasolini che scriveva nel 1961 in polemica con Moravia: "Spesse volte Moravia - in camera charitatis - mi sconsiglia l'uso di una lingua 'inferiore' nei miei romanzi. Eppure lui fa, sostanzialmente, la stessa mia operazione. Anch'egli cioè, compie una regressione dentro l'anima di un parlante, a un livello culturale inferiore al suo, e ne prende le abitudini, il carattere, la psicologia, la lingua: sicché il mondo del romanzo risulta sempre 'come visto da...'. A me, che ho scelto i personaggi fino adesso, nel sottoproletariato romano, questa operazione di regresso imponeva l'uso del dialetto che quei personaggi usano: ma io ho un'ambizione dichiarata di 'oggettività' realistica." (in *L'Espresso*, 21 febbraio 1988, p.100).