

Banca Dati “Nuovo Rinascimento”  
<http://www.nuovorinascimento.org>  
impresso in rete il 12 gennaio 2003

SALVATORE COICO

Tommaso Dell’Era: una voce del tempo e nel tempo  
Analisi del romanzo *Un ficcanaso*

*I. L'incipit del romanzo. L'eremo: topos ideale*

Nell'incipit del romanzo così si esprime l'autore:

Non avevo mai viaggiato in cuccetta. E non ce n'era bisogno: non ultima delle mie virtù è quella di durare al sonno, senza mescere, s'intende, vino annacquato all'osteria delle idee.

Mi pare che con questa premessa l'autore voglia già stabilire un «patto» con il lettore.

La metafora del vino correlata all'«osteria delle idee» è tanto realistica quanto efficace e riesce a prefigurarci i toni ed i colori del romanzo, la cui voce narrante è quella dell'autore stesso, che colloquia con il suo lettore in forma schietta ed immediata e si propone come personaggio autentico della vicenda che si appresta a narrare.

A pag. 12, inoltre, l'autore indulge ad un'altra confessione:

Provai a considerare freddamente i rapporti con l'umanità: se l'amore per essa fosse sincero o soltanto letterario [...].

A pag. 20 l'autore aggiunge:

Come si fa a non richiamarli all'ordine questi folletti pensieri quando capriolano in una partita doppia o nella consecutio? Corbellano la faticosa onorabilità di un ragionere-umanista. Li lasciai sfogare. Mi tirarono per le maniche in un'aerea grotta a caccia di stelle [...].

Notiamo subito la plurivocità del linguaggio correlata alla pluridimensionalità narrativa.

Il Dell'Era mescola un linguaggio realistico a cifrari linguistici di significativa valenza lirica. Segno questo che il racconto dell'autore si snoda nei termini non del mero realismo, ma piuttosto di un'ideologia del realismo, che, giusta la grande tradizione del pensiero filosofico-culturale novecentesco, accoglie fermenti di vita, ansie ed attese rin-

venibili nel diario dell'animo in un legame estetico con il mondo della natura e della storia.

L'orizzonte di attesa, infatti, per il lettore si allarga e di certo il nostro, come vedremo, non verrà meno alla «scommessa» che lancia al lettore e a tutta quanta la coeva letteratura scrivendo un'opera densa di contenuti, rivisitati dal suo "io" e comunicati a noi nelle forme autentiche di una narrativa che propone grandi valori del tempo e nel tempo.

Un mondo spirituale complesso quello del Dell'Era, che inizia a delinearsi con la visita ad Assisi.

L'autore dichiara a pag. 17 di «togliersi ogni altra idea di mente e disporsi allo spirito francescano» ed aggiunge: «niente arte – solo templi di preghiera – non Giotto pittore: Cristo, che parla, non Cristo bizantino».

Questa enunciazione ci appare di vitale importanza. Il Dio che l'autore cerca è, infatti, un Dio della sofferenza, un uomo che parla all'altro uomo, assai vicino al «pensoso palpito» ungarettiano o al «dio di anima e di pietra» quasimodeo.

Non ci sorprenderemo, allora, che sarà la copia del Crocifisso, il cui originale lo aveva lasciato freddo a Santa Chiara, a suggerire all'autore, nell'umbratile quiete di Santa Maria degli Angeli, queste considerazioni:

Qui non mutò la sua posa bizantina, ma nella penombra pietrosa dell'antica selva, capivo come avesse potuto parlare a un fraticello ovvero che un fraticello credesse di lui le voci dei rami o del suo desiderio.

E questo era avvenuto perché il *locus*, dove ora si trova il nostro, non è *locus amoenus* per rigoglio di natura e di vegetazione, ma è *locus umbrosus*.

L'umbratilità del paesaggio, è, peraltro, cara ai poeti ermetici, che nell'*umbra* raffigurano il silenzio ed il ripiegamento su se stessi. Umbra/Silenzio nella poesia ermetica preparano la parola. Così pure dalla «penombra pietrosa» l'autore comprende come la parola di Dio avesse potuto parlare ad un fraticello anche attraverso «la voce degli alberi».

Assai significativo è il campo semantico «penombra pietrosa»; i due termini sembrano antitetici; impalpabile e labile è l'ombra, che viene, invece, aggettivata con «pietrosa», che ci riconduce ad una sen-

sazione di terrestre fissità quasi a definire il *pondus* ed il travaglio dell'esistenza umana.

Questi aspetti contrastanti, invero, fanno parte del paesaggio dell'anima del nostro autore e sovente costituiscono il nucleo fondante dei suoi itinerari esistenziali e delle sue illuminazioni poetiche.

Così l'autore, mirando l'orizzonte, si esprime a pag. 2: «dal avanzale fiorito sulla vallata: sempre più tenue all'orizzonte sino a confondersi col cielo: un verde soffuso di azzurro o un azzurro soffuso di verde».

I *colores verborum* ora diventano *colores animae*. Azzurro e verde sono soffusi da un abbraccio di luce. Non più la «penombra pietrosa», ma un vivido cromatismo: azzurro e verde (tensione all'infinito ed attesa) che si volgono alla luce (promessa di rivelazione?).

Eppure nel nitore di questo paesaggio, quasi a rappresentare il travaglio del nostro *existere* nel tempo compare l'*umbra* di «un fraticello piagato e semiciego» per «cantare un cantico a Dio».

Anche l'autore, allora, sente il bisogno di rinchiudersi in se stesso: «non è un delitto rubare una notte all'Eremo di Francesco, rubare le voci che solo lui aveva ascoltato» (pag. 30).

Ma nel peregrino urge forte il senso della terrestrità: il dio da lui invocato è un *deus inchoatus*. Infatti così aggiunge: «affondare nella terra [...] colore nei fiori [...] ansia nei pollini [...] fibra tra le antiche fibre di lecci [...]».

Forse come Ungaretti anche il nostro vorrebbe essere «fibra dell'universo» per scoprire l'universo accordo delle cose, senza, però, rinunciare alla sua condizione di uomo in questa terra.

Del tutto dissimile è la condizione mistica del frate, che ci viene presentata a pag. 32.

Al tocco della campana tutti si mossero; uno solo restò: la bianca barba schiacciata sul petto, gli occhi socchiusi nel sogno del suo paradiso: vi aveva giocato la carta dell'esistenza e non poteva restarne deluso. E desideravo che avesse ragione, che si destasse tra i cori degli angeli, nella nicchia di azzurro, in cui aveva raccolto tutti i suoi desideri.

Ci accorgiamo subito che il paesaggio, in cui si muove il frate, è del tutto mistico e atemporale. «Sogno», «nicchia di azzurro», «cori degli angeli» ci trasferiscono in un mondo metafisico sublimato dall'incrollabile fede del fraticello.

Nel Dell'Era, invece, pulsa la vita anche colle sue ansie nelle radici stesse della terra.

L'autore riesce così in modo quanto mai efficace a raffigurarci, attraverso la metafora delle immagini e con un appropriato linguaggio poetico la spiritualità tormentata dell'uomo del '900, il quale, seppure tende ad un Assoluto ed è incline ad ammirare colui che proprio dell'Assoluto, dell'Infinito e dell'Eterno ha fatto l'unico oggetto del proprio desiderio, vacilla nel buio e nell'incertezza nel tentativo di conciliare l'umano col divino, di interscambiare, come dice Fallacara, la fisica con la metafisica.

Questa è in fondo la componente peculiare dell'uomo del '900 ed il Dell'Era colla sua opera ce ne offre una palpitante testimonianza vissuta personalmente.

L'eremo diventa un *topos* ideale presente in tutto il tessuto narrativo del romanzo.

L'autore, infatti, allorquando ha percorso alcune tappe del suo viaggio, si chiede: «Li ho vissuto vero quei momenti?». Forse potrebbe dubitare di tutto, anche di aver viaggiato, ma poi soggiunge: «Ma no: l'Eremo l'ho qui, e il frate: ma ho parlato con lui, sono stato nella grotta, o il desiderio di parlarci, di esserci, mi ha fatto vivere quelle ore? [...]» (pagg. 161-162).

È da rilevare che anche negli stilemi della scrittura si palesa tutta la trepidazione dell'anima dell'autore. Al dubbio, però, subentra una sola certezza: «ma no, l'eremo l'ho qui». L'*interiectio* «ma no» sembra sottolineare un forte richiamo dell'anima ad una certezza, che non deve essere delusa e che ormai fa parte integrante della vita interiore dell'autore; inoltre l'espressione «l'eremo l'ho qui» e l'uso del prolettico rendono ancora più impellente nell'autore questa esigenza insopprimibile del suo spirito.

Al «ma» precedente in forma anaforica ed in senso avversativo segue, però, un altro «ma», che pone un ulteriore dubbio nell'anima e nella mente dell'autore. «Ma ho parlato con lui, sono stato nella grotta, o il desiderio di parlargli, di esserci, mi ha fatto vivere quelle ore? [...]» (pag. 162).

Riteniamo che la parola-chiave di quest'ultima frase sia «desiderio».

Ci accorgiamo, infatti, che sussiste tramite la parola-chiave «desiderio» un'isotopia tra questo *locus* e quello già precedentemente menzionato e riferito al frate dell'Eremo. «Capivo come avesse potuto

parlare ad un fratricello ovvero che un fratricello credesse di lui le voci dei rami o del suo desiderio» (pag. 27).

Il frate, tuttavia, può credere di ascoltare la voce degli alberi, in cui si rivela la parola di Dio, perché è proprio la fede che si appaga del suo desiderio.

Il Dell'Era è, invece, ancora lontano dalla fede, anche se la ricerca ed il suo desiderio nasce dalla condizione che l'etimo stesso della parola semantizza (*de sideribus*: 'lontano dalle stelle'). Eppure il nostro tende alla stelle, anzi per ripetere le sue stesse parole – e già precedentemente citate – è condotto dai «folletti pensieri» a «caccia di stelle».

La ricerca di Dio è per il Dell'Era *in interiore hominis*, un Dio della sofferenza, «fratello» dell'uomo in pena, come veniva invocato dagli uomini del tempo travagliati da un'angoscia esistenziale.

Compito primario del letterato era, allora, quello di interpretare questo diffuso stato d'animo, di farlo rivivere nella pagina cercando colla parola di tentare di colmare l'abisso tra l'umano ed il divino.

L'impegno del letterato del tempo è, quindi, di natura prevalentemente etica e si profonde in un rinnovamento totale delle forme di cultura e di pensiero anche nell'ambito religioso.

A questo compito è vocato senz'altro il nostro, che, come vedremo innanzi, nelle sue pagine non soltanto ci illumina sulla complessa condizione storico-spirituale vissuta dall'uomo del tempo, ma ci testimonia con il suo stesso *exemplum vitae* che diventa pagina scritta, la soluzione di quel problema tanto prediletto da C. Bo e cioè dell'inscindibilità del rapporto letteratura-vita.<sup>1</sup>

La letteratura viene definita da Bo «una condizione, non una professione»; ed aggiunge in seguito:

La nostra letteratura sale dalle regioni centrali dell'uomo, ha troppa memoria per risolversi in una passione che risolva i nostri umori, le nostre stagioni di poveri viventi. Diventa una conseguenza naturale di speculazione: è un discorso infinito e continuo che poniamo con noi stessi [...]. L'identità che proclamiamo è il bisogno d'integrità dell'uomo, che va difesa senza

---

<sup>1</sup> C. Bo, *Identità letteratura-vita*, in «Frontespizio», agosto 1938.

riguardi, senza nessuna concessione [...]. Allo spettacolo di abbandono (e nel «no» c'è tutto il carico di responsabilità, di dolori, di tristezze che rappresentano l'attesa dei nostri giorni) viene opposta una disciplina di vita: una condizione senza vacanze di inseguimento assoluto.

Di fronte a un'identità esaurita per soddisfazione sentiamo un'esigenza ed un'ansia: ci scopriamo nella coscienza di uomini, e più in ragione di spiritualità: un'analisi infinita di suggerimenti metafisici.

I presupposti teorici proposti dal Bo enucleano perfettamente *ante tempus* le tematiche della narrativa del Dell'Era. La sua, in effetti, non si presenta come «professione» di narratore, ma come assoluta condizione di vita. Questo ce lo ricorda il narratore non solo nell'*incipit* dell'opera, ma in tutta quanta la prosa narrativa, come avremo modo di esaminare innanzi. L'autore, inoltre, non intende risolvere i drammi che travagliano l'uomo, ma piuttosto comprenderli, dividerli.

La sua coscienza di uomo è sempre presente e nella diegesi narrativa e nella tensione verso un tempo assoluto e metafisico, che si confronta sempre, però, con il reale fenomenico e con l'esperienza umana del suo vissuto.

È chiaro quindi che anche il sentimento religioso nel nostro si connota con tutti i colori dell'umano, tuttavia sempre fortemente sentito come profonda condizione di vita.

Per questo alla staticità dei monumenti contrappone la fervida vitalità del flusso della sua coscienza, che si fa vita.

Comprenderemo, allora, la delusione dell'autore quando visita il Santuario di S. Rita: «[...] il santuario biancheggiava di novelli marmi [...] mi rizzarono i capelli [...] tutto era una schizofrenia cromatica [...] bovina fissità di santi» (pag. 160).

Siamo ben lontani dalla figurazione dell'Eremo. Qui la fissità delle immagini, la connotazione di «un dio lattiginoso», per contrasto farà insorgere nello scrittore la vocazione a sentire un palpito vero di religione, che proverà, quando, avendo maturato il suo viaggio interiore, a Palazzo Pitti potrà esclamare:

Con Leonardo, Michelangelo, Raffaello, guardo il mio Cristo.

Natura che non si imbelletta di ori o accuccia in pallido sfondo. Tronchi spogli, crinali rasposi: congiura di giganti che non chiedono vittoria ma lotta ed una maschia tristezza sui volti che intorno al suo si raccolgono, pensoso di tutti i dubbi, risoluto di tutt'i propositi (pag. 250).

Come è diverso questo paesaggio dal precedente rarefatto in «una schizofrenia cromatica». Ed è proprio il paesaggio con «tronchi spogli, crinali rasposi» che fa rivivere l'immagine del «suo dio», «pensoso di tutti i dubbi», tra giganti, che, segnati nel volto da «maschia tristezza» non chiedono vittoria, ma lottano. È qui la grandezza di un grande scrittore: saper dipingere con efficacia sensazioni e sentimenti dell'animo con una cifra linguistica assoluta, che rimanda altresì non solo al reale, ma all'ideologia del reale. Il *ductus* pittorico-linguistico e poetico dello scrittore ci fa comprendere assai meglio di qualunque digressione filosofica la sua concezione del divino, in quanto, proprio attraverso la movenza lirica del linguaggio, ci comunica non solo la sua idea, ma la sua condizione esistenziale connessa alla sua commozione profonda.

È evidente che nel Dell'Era convergono, altresì, le istanze fondamentali della problematica religiosa del tempo.

Di Silone riprende, rivisitandolo in maniera, però, del tutto personale, il sentimento dell'evangelismo laico. Come Silone, infatti, anche il nostro ritiene che il cristianesimo deve essere ridotto a sostanza morale, che si concretizza nel sentimento di solidarietà e fraternità. Il Dell'Era, inoltre, fa sue le affermazioni di Silone: «la certezza che l'uomo ha un assoluto bisogno di apertura alla realtà degli altri [...] la certezza della comunicatività delle anime».<sup>2</sup>

Vedremo innanzi come il nostro è sempre pronto a comunicare cogli altri e come anela a dialogare con la sua anima per aprirsi all'animo altrui, in una simpatia umana che non è compassione, ma volontà assoluta di partecipare da uomo ad uomo dei travagli che affliggono l'umanità.

Un altro punto che accomuna il nostro a Silone è il Cristo simbolo dell'umanità sofferente ed offesa.

---

<sup>2</sup> I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, Firenze 1965, pag. 148.

Vicino alla sensibilità cristiana del nostro autore ci appare anche Pier Paolo Pasolini, che, richiamandosi alla religione cristiana, la ritrova nelle buie viscere di un mondo di uomini, che vivono una vita sociale fatta di ingenua speranze e che anelano alla venuta del «vero Cristo operaio». Anche in Pasolini, come in Silone e Dell’Era, la religione viene intesa come riscatto sociale. Ma è il Pasolini dell’*Usignolo della Chiesa cattolica* quello che ci sembra assai più vicino alla spiritualità del Dell’Era. Nella silloge, infatti, alla maniera del nostro il Cristo è «il Cristo della pace», «il fratello ferito»: «Cristo della pace / del Tuo supplizio / nuda rugiada / era il Tuo sangue. / Sereno poeta / fratello ferito, / Tu ci vedevi / coi nostri corpi / splendidi in nidi / di eternità» (canto III).<sup>3</sup>

È evidente che Pasolini e Dell’Era percorrono itinerari esistenziali e culturali del tutto diversi, ma, come sempre capita per le grandi anime poetiche, esiste un incontro.

Infatti, come per Dell’Era, il Cristo di Pasolini è il Cristo sofferente, «fratello ferito» che si rivolge agli umili e che viene evocato da una natura primigenia. E se per Pasolini è la «nuda rugiada» che simboleggia nel supplizio il Cristo della pace ed il suo sangue, per il nostro il Cristo vive «nella penombra pietrosa», si fa sentire nella «nicchia d’azzurro», che la fede del frate si era costruita, oppure fluttua dal mare «colla testa algosa» ovvero si manifesta con le voci degli alberi. In fondo sia Pasolini che Dell’Era, nel ritrovare il Cristo nelle viscere della terra ed in una natura pura, elevano un canto ad una forma di religione del tutto laica, che vive nel profondo degli uomini e del creato, ancora incontaminato e contemplato come «un paese innocente».

Più consono, però, alla spiritualità del Dell’Era ci sembra il pensiero di O. Rosai: «In un albero, in un mendicante, in un povero “omino” insomma c’è indubbiamente un maggior contenuto, una più gran somma di mondo, di Dio, di questa vita, della tragedia di povere creature».

E non è forse nell’eremo che il nostro cerca di «rubare al silenzio» le voci che Francesco aveva ascoltato? E se Rosai parla dell’«omino»,

---

<sup>3</sup> P. P. PASOLINI, *L’Usignolo della Chiesa cattolica*, Torino 1943.

non è la figura del frate in preghiera che ritorna maggiormente all'anima e alla mente dell'autore?

E, rievocando il frate dell'Eremo, non dice a pag. 174: «E il frate dell'eremo? La sapeva lunga lui, c'era una biblioteca nello sguardo che mi aveva imbambolato nel viale»?

Il Dell'Era, invero, sembra tradurre con linguaggio proprio l'enunciazione di Rosai in pagine che hanno tutto il sapore del vissuto e di una condizione spirituale unica ed irripetibile.

Ma ci pare opportuno soffermarci ancora sul concetto del laicismo evangelico del Dell'Era adducendo ad esemplificazione altri *loci* del testo.

L'autore a pag. 66 ci raffigura una donnetta, in visita alla Chiesa di Santa Rita, che tra «rissa di quercioli e di rovi» s'avanza «con un manto di pecora sulle spalle, fin che non avesse altro che il cielo avanti a sé: e nello scabro altare sacrificare davanti a un Dio stupito i suoi stessi figli». La presentazione della donnetta tra «rissa di quercioli e rovi» ha senz'altro delle movenze liriche originate dal commosso sentimento dell'autore.

Potremmo anzi dire che proprio in questo brano si invera quella comunione di anime di cui aveva parlato Silone.

Ed è appunto il forte sentimento di comunione con quell'anima sofferente e pia che fa sì che il nostro non la riprovi, anzi ce la presenta con tutti i tratti della compassione umana.

Ma il nostro, anche se mostra di apprezzare l'abbandono totale della donnetta, certo non può dividerne l'atteggiamento idolatrico.

Per questo il Dio che ci raffigura in questa scena è un Dio «stupito», un Dio, vicino all'animo dell'autore, che non vuole il sacrificio umano, ma che invece celebra la vita.

Lo scrittore con una sintesi mirabile ha tratteggiato in chiave antropologica la distanza tra l'umano e il divino, distanza che non può essere colmata da un atteggiamento idolatrico, sia pure totalizzante.

Ad un tratto i piani del divino e dell'umano si sovrappongono. La donnetta sembra elevarsi alle sfere di un misticismo rituale-sacrificale, mentre il Dio stupito assume tutte le connotazioni del «figlio dell'uomo».

Ed ancora il nostro autore riflette, quando osserva gli *ex-voto* offerti a Santa Rita, e li definisce «brani di anime».

La mutazione a livello semantico di *ex-voto* con l'espressione «brani di anime» è assai significativa in quanto ci fa comprendere più

di ogni ragionamento filosofico o teologico, come la religione occasionalmente e soltanto ritualmente vissuta non può che esplicitarsi in brandelli di fede, cui forse ancora una volta Dio volgerà lo sguardo stupito.

Il Dell'Era, da parte sua, si limita ad osservare con quella umana pietà che gli è congeniale.

Non sembra il caso adesso di ricordare i punti di contatto del nostro con gli altri autori, di cui innanzi abbiamo parlato.

Le parole dell'autore sono di per sé eloquenti ed ogni nostro commento ci parrebbe superfluo.

Ma ancora una parola ci pare ci dovere spendere per comprendere, come proprio l'attenzione al dolore e alle sofferenze degli uomini è per il nostro peculiare e come questo implica un atteggiamento di *pietas* religiosa, in cui il dettato evangelico si relaziona al riscatto sociale e morale dei derelitti, nell'ottica proprio della concezione novecentesca di un perenne circolare dell'umano nel divino.

Ci pare emblematico, a tal punto, leggere quanto l'autore dice a pag. 100, visitando a Bologna S. Maria della Vita:

Creta falsa il barbuto Nicodemo [...] creta inerte il Cristo. Ma il dolore di quelle donne è mio: quante ne ho visto contorcersi, l'una verso l'altra, quasi ad affermare con un urlo più alto, un nodo più livido delle vesti, il diritto ad una maggiore sofferenza: e i miei piccoli occhi a guardarle stupito, dubbioso che mai mi sarebbe concesso tanto dolore.

Alla fittizia falsità della creta il nostro contrappone la lacerante verità di donne che gridano soltanto il diritto ad urlare per un dolore incommensurabile.

Leggendo questa drammatica sequenza non possiamo non ricordarci dell'«urlo nero della madre / che andava incontro al figlio [...]» (Quasimodo).<sup>4</sup>

La drammatica sinestesia «urlo nero» emblemattizza tutto il dramma lacerante della guerra vissuto dalle donne; ed il poeta si era chie-

---

<sup>4</sup> S. QUASIMODO, dalla silloge *Giorno dopo giorno* (1947): *Alle fronde dei salici*, vv. 5-6.

sto: «E come potevamo noi cantare / col piede straniero sul cuore» nei primi due versi della lirica. Ma Quasimodo compone la lirica nel 1947, mentre il testo del Dell'Era è del 1969. Era trascorso poco più di un ventennio e la contingenza immediata delle conseguenze della guerra non era incombente, ma permaneva tuttavia nelle donne la storia di un dolore non sopito che chiede di vivere ancora nell'urlo e nello strazio.

Il nostro allora si mostra stupito e dubbioso che mai gli sarebbe stato concesso tanto dolore.

Ivi non solo troviamo la ricerca di comunicatività con le anime, ma anzi addirittura la volontà di condividere appieno tutto il potenziale di sofferenza di quelle creature afflitte. L'autore, alla maniera ungarettiana, vuol essere «uomo di pena» tra gli «uomini di pena» e desidera accogliere in sé tutto il dolore del mondo.

Non era questo forse il messaggio più alto che la cultura del Novecento tramandava agli scrittori ed ai letterati più sensibili del tempo?

E la volontà di volere vivere fino in fondo e coralmemente il dolore del proprio simile non era forse la condizione di un evangelismo che, se anche del tutto laico, era intuito ed elaborato sin dalle radici come sostanza e verità di vita?

Ed il Dell'Era nel romanzo si presenta, altresì, come uomo totale nel vivere il quotidiano e nel suo incontro con gli altri, che ama definire «umanità».

È quanto mai abile a descriverci i suoi personaggi. Ne delinea con brevi tratti le caratteristiche psicologiche, si intrattiene con loro nel suo peregrinare spesso avventuroso. Riesce soprattutto egli, che alle pagg. 81-82 si palesa un teorico della «storicità della risata», a dare al racconto un carattere di autenticità ed un movimento agile con coloriture linguistiche e con sapido gusto descrittivo che allietano e coinvolgono il lettore.

Queste ultime nostre affermazioni sembrerebbero, a prima vista, in contrasto col personaggio Dell'Era che noi abbiamo fatto conoscere nella prima parte del nostro discorso.

E invece no: l'autore, che noi cominciamo a conoscere attraverso le sue pagine, si connota proprio per questo aspetto chiaroscurale del suo "io". Uomo tra gli uomini, con tutto il gravame dei fastidi del quotidiano, alterna all'esigenza di rapportarsi sempre al reale fenomenico e al prossimo l'insopprimibile urgenza etico-spirituale di isolarsi

nel recupero memoriale o di ripiegarsi in se stesso. «Sono un uomo», esclama l'autore in una frase del romanzo, e noi non vogliamo preterire da questa sua affermazione, che nella logica del romanzo diventa assionomica.

È vero che reale, quotidiano, spazio e tempo, esterni nella raffigurazione delle cose o nella sequenza della galleria dei personaggi, spesso rimandano a più alte ipotesi di coscientizzazione del nostro ovvero di tensioni lirico-poetiche, ma non si può negare che tutto quanto lega il Dell'Era alla realtà effettuale della possibilità del suo esistere nelle cose e colle cose, nella comune e quanto mai semplice vicenda di uomo tra uomini, costituisce per il nostro un presupposto irrinunciabile per la sua stessa vita, che diventa, altresì, linfa per raccontare e per raccontarsi.

Non volendo, pertanto, arrecare alcun torto al nostro autore nel paragrafo successivo volgeremo la nostra attenzione alla «diegesi» del romanzo ed al quotidiano della vicenda narrata.

## *II. L'aspetto diegetico del romanzo*

Accompagniamo, adesso, come ci eravamo promessi, il nostro autore nella quotidianità del suo viaggio.

Dopo avere trovato precaria ospitalità nell'albergo Oderisi, il giorno successivo si reca in «una stazioncina smaltata» e riesce a prendere la corriera.

Il primo incontro è con un gruppo di ragazze: una di queste arringava la folla dicendo: «A che serve il latino?» (pag. 43). Ma quale era la *quaestio*? Quale doveva essere l'esatta traduzione di «sarebbe stato lungo a dirsi». Tutte rispondono sbagliando «longum esset». Il nostro le rassicura dicendo che avevano imbroccato la traduzione e alla ragazza, che dice di aver tradotto «longum sit», risponde che si potrebbe trattare di un errore rosso.

Il Dell'Era, esperto umanista, certo che non vi fosse nessuno che potesse sbugiardarlo, con questa sua menzogna ci vuol far comprendere il rapporto di viva simpatia nei confronti dell'umanità. Aveva sa-

crificato al rigore della grammatica la fresca gioiosità di quelle ragazze.

In un'altra circostanza, seduto in una panchina, il nostro osserva una moltitudine di gente composta da bimbi, coppie, mamme e vecchi.

Ne trae lo spunto per suddividere il genere umano in vari stadi con conseguente correlazione ai loro bisogni, spesso non considerati dagli altri, chiusi nel loro egoismo.

È un affresco vivo quello che ci fa il Dell'Era, in quanto non è soltanto denotativo di una certa società, ma indulge a riflettere più ampiamente sulla condizione umana.

Ma un incontro senz'altro significativo è quello che l'autore fa con un muratore, che «conficca trentadue zanne in un immane panino» (pag. 74).

Il muratore viene rappresentato come l'emblema della genuina sanità rurale, aperto e generoso e lieto di offrire un buon vino al nostro, che mostra di gradirlo oltre misura.

Parla con schietta gioia della moglie e con orgoglio del figlio di ventun settimane, già grande e grosso, che si chiama Giuseppone.

Alla figura tanto vitale del muratore l'autore contrappone quella stereotipata di mamme, che chiamano con nomi sofisticati i loro bambini, belli, sì, «ma palliducci o scarlatti di sciropi» (pag. 75).

È evidente che in questo brano l'autore, seguendo una tradizione letteraria che va da Pavese a Vittorini, a Pratolini, a Silone, a Pasolini, autori che indubbiamente gli sono presenti, predilige il sano e sincero mondo del proletariato a quello esangue e fittizio della borghesia.

Icastica è, infatti, la considerazione, che in conclusione fa l'autore, riferendosi ai figli della società borghese: «Fosse qui Giuseppone li stenderebbe con un dito».

Nella galleria dei personaggi c'è anche un mendicante cieco, un po' birbone, col quale il nostro autore riesce ad instaurare un dialogo aperto e per molti aspetti divertente. Avendo saputo che «amava palpare» le ragazze, se lo fa confessare dal medesimo, che peraltro afferma che vuol godere la sua libertà, non chiudersi in ospizio e fruire delle elemosine laute nelle cattedrali, dove si recano i signori che «ci tengono a fare bella figura» (pag. 89).

Anche l'incontro con il mendico, che appare come episodio isolato nel racconto, assume un suo significato. Da una parte si esprime la volontà del cieco di vivere, pur nelle costrizioni impostegli dalla natu-

ra, una libertà di vita tutta propria e dall'altra la considerazione di una società borghese che si mostra generosa nell'elargire l'elemosina: una società, pertanto, più protesa all'apparire che all'essere.

Il tutto viene condito dal sorriso bonario e dalla simpatia del nostro autore, che offre una consistente mancia al suo interlocutore per l'intervista rilasciata.

Ad un certo punto del suo viaggio lo scrittore decide di recarsi in un cinema. Quella sera desiderava, invero, «che il corpo» fosse «disposto a collaborare con lo spirito», «che lo spirito» si potesse proiettare «nelle migliori condizioni sullo schermo» (pag. 95). Ma in effetti la vicenda narrata dal film non gli interessa, nella sua mente affiorano i ricordi familiari (motivo ricorrente in tutto il contesto narrativo).

Uscito dal cinema, però, quasi la provvidenza volesse risarcirlo del costo del biglietto, assiste alle sequenze di una scena che si svolge per strada e che ha tutte le caratteristiche di una sequenza filmica. Due conducenti litigano tra loro, interpretando, ognuno secondo il proprio utile, le norme del codice stradale.

Appreziamo la perizia del narratore nel descrivere la scena, ma subito ci sorge spontanea una riflessione.

La descrizione della scena non ci appare casuale. In effetti ci sembra che proprio con questa sequenza narrativa l'autore voglia spiegarci che la tecnica narratologica, usata in molte parti del suo testo, è propriamente quella cinematografica.

Siamo al tempo in cui linguaggio cinematografico e linguaggio narrativo si mutuavano a vicenda.

Il Dell'Era, a nostro avviso, ne fa un uso sapiente, in quanto nel romanzo tutte le rappresentazioni dei personaggi e parte dei paesaggi si snodano in dissolvenze con caratteri cromatico-fonici e con sequenzialità temporale-spaziali propri della filmografia. Il che conferisce al discorso narrativo simultaneità ed immediatezza.

In altri termini, come Pasolini diceva che usava la cinepresa come scrittura, analogamente il Dell'Era impiega la penna, nel cogliere l'immediatezza di situazioni e di condizioni rappresentate, che alla mente del lettore s'imprimono rapide proprio come in un "lettura" filmica.

Altri incontri attendono il nostro autore, mentre tante avventure ed inceppi imprevisi proprio del vivere quotidiano lo assillano, per strada, dove talora è attratto anche dal cromatismo di vetrine, od in treno, che definisce a pag. 113 «carico d'umanità».

La parola «umanità» diventa invero parola-chiave di tutto il discorso dell'eriano. È un aspetto circolare di tutto quanto l'itinerario narrativo-esistenziale dell'autore. Non a caso il termine ritornerà con pregnante semantica affettiva nell'*explicit* del romanzo, allorché, ricordando i colleghi di lavoro, dice: «Nostalgia per i colleghi: sì per loro: s'inviechia insieme [...]. Nostalgia e riconoscenza per essersi offerti cavie inconsapevoli ai miei esperimenti. In quale laboratorio avrei avuto un tale campionario di umanità?» (pag. 248).

E che non è forse il grande senso di umanità, che spinge l'autore, quando tra le altre legge la notizia che una ragazza ammalata di leucemia, figlia di povera gente, ha bisogno di sangue, a donarle il suo?

L'autore, nel raccontare il fatto, dice che, dopo aver letto la notizia, era incerto se recarsi al teatro ovvero in ospedale e che pertanto la sua visita nel luogo di sofferenza sarebbe stata più accidentale che voluta.

Noi ci permettiamo di non credergli e perdoniamo la bugia che ci vuole raccontare.

In effetti il Dell'Era sembra avere pudore dei suoi più intimi sentimenti, rifiuta per essi il compiacimento altrui. Ne è prova il fatto che all'infermiere, che chiede il suo nome, risponde inventandoselo.

Il Dell'Era, invece, noi riteniamo, aveva maturato forse la sua decisione, che ci pare implicitamente espressa in un monologo interiore che s'inserisce all'interno della vicenda a pag. 134:

Mi piace sentirmi: dare una voce ai miei pensieri, proiettarli in una sorta di dialogo, costringerli a dichiararsi ed assumersi le proprie responsabilità: il suono li smaschera, se infidi; li nobilita, se onesti; si fa dolce ed aspro con essi: e forse neppure questo: il semplice gusto di sentirmi, accompagnarli [...].  
Quante storie! Fatti miei!

Questo monologo è connotativo della sensibilità dell'autore, della sua capacità di autocritica, ma soprattutto della volontà di vivere in comunione con i suoi pensieri da solo e con se stesso. Lo comprava l'esclamazione finale: «Fatti miei!».

Ed un fatto tutto suo interiore è stato senz'altro la volontà di accorrere all'ospedale, come del tutto sua è la considerazione riferita alla ragazza sconosciuta: «Guarirà e potrà vivere la sua vita, avere figli e saranno robusti e robusti i figli dei figli» (pag. 157). È questa soltan-

to una pagina del romanzo ovvero una grande lezione di umanità che il Dell'Era ci propone?

Il nostro continua il suo viaggio; al ricordo della famiglia coniuga la necessità di far quadrare il bilancio familiare ed ancora una volta si imbatte in personaggi, che raffigurano tipologie diversificate della nostra società.

È il caso quando il nostro si trova di fronte due personaggi completamente antitetici tra loro in treno: un contadinotto, che nella sua rudezza porta i segni di una natura primordiale, ma genuina ed autentica, ed un borghese del tutto fittizio nel modo di porsi e nel modo di interloquire.

L'autore, sempre con la connaturata perizia descrittiva e con incisività di linguaggio, ancora una volta ci presenta delle dissolvenze di rara efficacia.

Il contadinotto viene così rappresentato (pag. 197): «scarponi e mani callose [...] cullato dal torpore, alle soglie della coscienza: la sua faccia originale [...] o non dormiva, e si raccoglieva nei suoi pensieri: quali? Pensieri di terra e sudore [...]».

Ancora una volta l'intonazione antropologico-sociale, insita nella narrazione delleriana, ha creato una pagina di alto contenuto lirico, mossa dal profondo sentimento di solidarietà dell'autore. Con una sintesi poetica del tutto originale, «pensieri di terra e sudore», inoltre, viene stigmatizzata una realtà umana tanto sofferta quanto radicata nel tessuto sociale.

Al contadinotto si contrappone la figura del borghese: «occhio vivido dietro gli occhiali, neppure una goccia di sudore dal colletto geometricamente serrato [...]» (pag. 198).

Basta la descrizione del Dell'Era per farci comprendere la contrapposizione dei due mondi completamente opposti e per farci riflettere sui problemi della giustizia sociale e del riscatto umano, temi, peraltro, che abbiamo visto urgevano sempre nella mente del nostro, anche quando i luoghi lo invitavano alla contemplazione religiosa.

Ecco perché precedentemente abbiamo affermato che il Dell'Era, uomo che vive la sua quotidianità, non è altro da colui che si pone di fronte ai problemi che sembrerebbero farlo trascendere dal reale. Caratteristica fondamentale del nostro, infatti, saper guardare «al di fuori» senza mai dimenticare il reale proprio dell'uomo in quanto uomo.

Anche per questo il Dell'Era si inserisce in un contesto letterario, che fa proprie le istanze del proletariato contro la società borghese, espressione di una «falsa coscienza» e di una «non cultura».

Ci spieghiamo, allora, perché il borghese, che non esita a denominare «faraone» gli riesce antipatico.

Il suo linguaggio è fittizio e privo di autenticità di contenuti e quando chiede il parere su quali libri leggere, alla segnalazione dell'autore, che indica i *Fioretti* di san Francesco e i *Viaggi di Gulliver*, non può che rispondere con la sua insulsa ottusità: «Un libro da preti e uno da ragazzi [...]. Mi faccia il piacere [...]» (pag. 199).

Con questa frase si dissolve il «faraone» dalla sequenza narrativa. Ma a noi rimane di fare le nostre considerazioni. Innanzi tutto vediamo incolmabile la distanza dal nostro al «faraone», anzi direi che i due si trovano in contrapposizione.

I suggerimenti dati dal Dell'Era nascono dal suo vissuto: da una parte l'eremo, che, come abbiamo precedentemente visto, si era interiorizzato nel suo "io", dall'altra l'esigenza di librarsi con Gulliver dal reale all'immaginario, come spesso lo stesso scrittore ci ricorda all'interno del romanzo e persino nell'*explicit*, dove dice: «la fantasia ha le sbarre segate».

Quella del Dell'Era, in effetti, è la vera cultura che si fa vita e che colla vita si integra; la «non cultura» del «faraone» rappresenta, invece, la cristallizzazione di ogni forma di vita e la non autenticità del pensiero.

Ci accorgiamo che la descrittività pura e semplice di eventi o personaggi trattati dal Dell'Era rimanda alla complessità ideologico-culturale, di cui è materiata la società al nostro coeva e dal medesimo tanto accuratamente rappresentata.

In effetti il testo delleriano s'inserisce in tutta la vasta problematica degli autori del tempo e ne rivisita le fondamentali tematiche, in sincronia colle postulazioni delle teorie letterarie del tempo. L'autore, inoltre, configura una dimensione temporale che si fa esperienza vissuta, come flusso di coscienza implicante un rapporto esistenziale che relaziona l'"io" al mondo rappresentato.

Ci pare opportuno, a questo punto, soffermarci ancora un momento ad analizzare gli aspetti contrastanti enunciati nell'episodio immediatamente prima esposto.

Abbiamo assistito alla scomparsa del «faraone», ma nella nostra mente rimane impressa la vacuità del personaggio e delle sue parole.

Il che ci induce a meditare ed approfondire l'assiologia argomentativa che sottende la pagina scritta dal Dell'Era.

Innanzitutto l'indicazione dei due testi tanto distanti tra di loro, quali i *Fioretti* di san Francesco e i *Viaggi di Gulliver* di J. Swift., oltre alle ragioni precedentemente indicate, interessano un discorso di tipo concettuale assai complesso.

E se i *Fioretti* di san Francesco ci trasferiscono in quel mondo irenico, dove nella fede desiderio di Assoluto e contemplazione diventano autentica condizione di vita dello spirito, i *Viaggi di Gulliver*, quasi in forma antinomica, rappresentano il processo di autodistruzione della ragione e dell'imbarbarimento umano e civile.

Il testo di Swift, infatti, non va letto come «un libro da ragazzi», così come ci aveva insegnato una becera cultura borghese, di cui il «faraone» è l'inconsapevole portavoce, ma deve essere compreso in un'ottica critica più ampia.

Il fantastico, invero, che domina la vicenda gulliveriana, è uno sfogo dell'autore, che cela il suo *pathos* nel farci rivivere con pessimismo totalitario il dolore di una mentalità riformista delusa.

Il nodo, però, che lega Dell'Era e gli autori più rappresentativi al medesimo coevi, è senz'altro la concezione di una razionalità dominata dall'attivismo delle idee del progresso e del civismo, nata per l'uomo e che in un secondo momento allo stesso si oppone.

Gli uomini del tempo di Swift, infatti, predicavano la ragione ed agivano peggio di bruti animali. Ogni apparente valore della società si rivelava una prova di barbarie.

Ma perché questa digressione su Swift? Se dovesse rimanere fine a se stessa, sarebbe un superfluo riempitivo non conferente al nostro discorso.

Ed invece no, ci accorgiamo che Swift, e questo senz'altro è presente nel convincimento del Dell'Era, aveva anticipato delle concezioni che nella cultura del '900 europeo ed italiano, in particolare, sarebbero state macroscopiche.

Infatti, oltre due secoli dopo la comparsa del testo dello Swift, assistiamo alla dicotomia del principio di natura e ragione, in antitesi con l'autenticità del postulato filosofico illuministico, e conseguentemente all'insorgere di una borghesia che non può avere nessun dialogo con il proletariato, che si presenta, come possiamo anche desumere dalla scrittura delleriana, come natura pura con tutto il suo po-

tenziale di disperazione e di dolore e che ancora deve irrompere nella storia.

Pur in una diacronia ben definita e necessariamente con specifiche mutazioni ideologiche e storico-sociali possiamo invenire un'intertestualità concettuale, naturalmente di tipo esterna, tra Swift ed il pensiero degli esponenti più ragguardevoli della cultura del Novecento, cui appartiene lo stesso Dell'Era.

Il punto di contatto consiste nel fatto che, come Swift, gli autori del '900, sentono la necessità di rompere gli schemi razionalistici, che, a cominciare dall'età illuministica, avevano consacrato il ruolo dell'intellettuale alla società borghese ed avvertono l'impellenza di ridefinire la propria collocazione nel campo dell'attività umana.

La metafora di Swift sottesa in un apparente realismo del linguaggio, serve a consentire una forma di condanna dei vizi dell'umanità ed enuclea, altresì, il contrasto tra i principi fondanti della «ragione» e la sua realizzazione nel campo civile e nella precipua sfera umana.

Da qui l'insorgere di una falsa coscienza e di una società borghese a cui il Dell'Era, in sintonia con tutte le innovazioni ideologiche del '900, si oppone.

Ci siamo accorti, pertanto, che il discorso sui *Viaggi di Gulliver* costituisce un nucleo ideativo all'interno della struttura compositivo-narrativa del Dell'Era.

Ma adesso, perché il nostro discorso non viva di per sé *in abstracto*, ci pare corretto, per un discernimento critico più oculato, sempre nell'ottica dell'assunto dello Swift (cui ricorriamo, però, solo come ad un "archetipo"), esaminare quel conflitto di passione ed ideologia, per dirla con Pasolini, ovvero di ragione e sentimento, traducibili in sovrastruttura politico-culturale e condizione autentica del vivere, che anima il dibattito culturale del '900.

Dibattito che nasce *in primis* sì dalla coscienza della «crisi della ragione» e dall'insorgere della *facies* fittizia della borghesia, ma che comporta movenze spirituali e culturali ed itinerari esistenziali che tendono a sovvertire, innovandolo completamente, il ruolo dell'intellettuale.

In contrapposizione al dominio di una «ragione» asservita alla borghesia, i letterati del tempo, tra cui Dell'Era, sentono l'esigenza ideologica di conoscere il mondo e con una forza innovatrice di condursi anzitutto sul piano etico-spirituale. La vera cultura è quella dello spirito, e ce lo dice chiaramente il nostro, quando, riferendosi al frate

dell'erebo, afferma che aveva visto un'intera biblioteca nei suoi occhi.

L'intellettuale, insomma, giusta la teorizzazione del Pasolini, «sembra volersi trovare col sentimento al punto in cui il mondo si rinnova».<sup>5</sup>

Principio, questo, che le pagine delleriane ampiamente testimoniano.

In fondo bisognava allontanarsi da una storia storicisticamente ed umanisticamente concepita ancora con gli schemi del razionalismo settecentesco e volgere lo sguardo al dolore individuale.

Si pensi a tal proposito al lacerante dolore, che l'autore sente come suo, delle donne, di cui abbiamo innanzi parlato, ovvero alle sofferenze del proletariato per la lotta della sopravvivenza, descritte quasi come forme della stessa essenzialità primigenia della natura.

### *III. La «coscienza dello scrittore» e «il dibattito culturale» del tempo*

La scrittura del Dell'Era, si connota, a buon diritto, non come una letteratura della «conoscenza» (residuo del razionalismo settecentesco), ma della «coscienza».

Il dualismo natura-ragione, passione ed ideologia, fortemente sentito dal nostro, lo rende interprete sensibile delle precipue istanze della letteratura coeva che avevano avuto larga diffusione con la pubblicazione delle riviste «Officina» e «Menabò».

Queste nostre considerazioni ci spingono a riflettere come il testo dello Swift, che pure rimane un modello per il nostro (che per questo lo cita, contrapponendolo al messaggio francescano), non può che considerarsi se non come elemento prodromico alla più vasta e variegata polisemia culturale espressa dalla letteratura novecentesca.

---

<sup>5</sup> P. P. PASOLINI, *La libertà stilistica*, in «Officina», giugno 1957.

Del tutto innovativa e singolare, infatti, è invero la posizione dell'intellettuale a metà del '900.

E mentre gli autori degli anni sessanta del nostro Novecento maturano la concezione di un'immane mutazione antropologica, che non offre possibilità di speranze nella storia, nella politica, nell'ideologia, Swift si limita a denunciare la «barbarie» del suo tempo.

L'intellettuale del tempo cui appartiene il Dell'Era intende evadere sì dalla realtà sovrastrutturale, ma l'alternativa che gli rimane è quella di far coincidere la propria ispirazione con un'autentica condizione di vita, che nella scrittura si palesa con la materialità delle cose, con l'individualità dei personaggi.

Capiremo, allora, quale valenza assume il «torpore» del contadino ed il suo essere nelle «cose» con «pensieri di terra e sudore».

Il che, in altri termini, vuol significare, come avviene nel Dell'Era, appropriare la scrittura della visione delle origini dell'esistenza umana.

L'autore coglie la ragione primigenia della vita, ne indaga la visceralità profonda; la sua condizione di uomo, che si identifica con quella dello scrittore, vive con i personaggi del proletariato, delineando con l'elementarietà della loro esistenza i primordiali bisogni.

Invero questo è un paradigma che accomuna autori anche tra loro lontani, e con Dell'Era Pasolini, Sanguineti, Calvino e lo stesso Sciascia, in particolare autore di *Candido*, opera colla quale lo scrittore, attraverso la critica al razionalismo settecentesco, puntualizza il ruolo dell'intellettuale nella società.

E a proposito del ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea e del dissidio profondamente vissuto dobbiamo ancora una volta citare Pasolini, che, come vedremo innanzi, è accomunato al nostro da un vibrante spirito evangelico di stampo laico.

Ma in questa sede è d'uopo interessarci del Pasolini «teorico della letteratura» ed assai vicino nei suoi dettami alla visione delleriana.

Il Pasolini in *Passione ed ideologia* aveva precisato: «Prima passione e poi ideologia».<sup>6</sup> Il suo assunto gli veniva suggerito senz'altro, come nel caso del Dell'Era, dalla visione sconsolata del mondo, di cui

---

<sup>6</sup> P. P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Milano 1960.

sentiva la lacerazione storica, il «non senso delle cose» ed in altri termini la dissoluzione di una ragione che possa vivere come logica dell'uomo nell'esistente. Dal «non senso» delle cose e della storia deriva una condizione spirituale e un'amara meditazione sull'azione di devastazione e di fallimento cosmico della guerra, sentita per alcuni versi in forma analoga dal Dell'Era, come potremo comprendere dalla lettura di una pagina del romanzo, che sarà oggetto della nostra attenzione.

«Tra due mondi la tregua in cui non siamo / vivo nel non volere / nel tramontato dopoguerra»,<sup>7</sup> dice il poeta.

Ed è forse per questa profonda angoscia esistenziale che l'autore opina: «per parlare le cose, bisogna ricorrere ad un'operazione: infatti le "cose" che vivono immerse sia proletari nelle cose intese come lavoro, lotta per la vita, sia borghesi, nelle cose intese come totalità e compattezza di un livello culturale, si trovano dietro lo scrittore ideologo».<sup>8</sup>

Non poteva il Dell'Era non aver presente questa concezione pasoliniana, quando a pag. 172 e segg. del suo romanzo, nell'osservare quelle nella piccola chiesa, quasi «un'acquasantiera», quelle panche che avrebbero potuto ospitare trecento fedeli, ma, che, a detta del parroco, restavano vuote perché la gente era costretta ad emigrare.

L'autore a tal punto medita:

[opposti] agli eserciti infedeli trecento parrocchiani più miseri che peccatori: strana lotta in cui una vittoria poteva dipendere dalla pioggia o dalla nascita di un figlio maschio: una sconfitta da una grandine o da una delusione: strana lotta con nemici di cui sai tutto e per le cui pene soffri come essi per le tue.

In effetti sono le cose (le panche vuote) che muovono il pensiero ed il sentimento dell'autore verso un'operazione «regressiva», che, per ripetere le parole stesse di Pasolini, «è lotta per la sopravvivenza» da rapportare alle irrinunciabili esigenze della vita che si mutuano con i primordiali elementi della natura.

---

<sup>7</sup> P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Milano 1960, pag. 70.

<sup>8</sup> P. P. PASOLINI, in «Nuovi argomenti», 1957.

In contrapposizione al mondo del proletariato c'è anche il mondo della borghesia e sono sempre le «cose» a connotare l'incolmabile differenza tra i due mondi.

«Scarponi e mani callose» sono le caratteristiche del contadinotto, mentre «occhiali d'oro con stanghette [...] coltetto geometricamente serrato intorno al collo» non potevano che essere prerogative del «faraone».

L'autore si immerge, quindi, nelle cose e diventa scrittore ideologo nel presentarci la borghesia *palus putredinis*, per dirla con Sanguineti (*Laborintus* 1961), contrapponendola al popolo, l'unico capace di affrontare il sacrificio e la lotta e a cui va tutta la simpatia del nostro autore.

La coscienza del fallimento della ragione, che si identifica colla logica borghese, ingenera nel nostro la *plenitudo* della condizione dell'intellettuale del tempo, incline ad usare la penna nei confronti dei derelitti come «atto d'amore» nel momento stesso in cui si aliena dalla *fictio* del mondo borghese, che gli si manifesta ostile.

L'ispirazione del Dell'Era nasce, come abbiamo visto, dalla crisi della società borghese e si muove inoltre nell'ambito di tematiche care tanto a Vittorini quanto a Pratolini.

Infatti così annota Vittorini: «Di che cosa trae i motivi per elaborare i suoi principi e i suoi valori? Dallo spettacolo di ciò che l'uomo soffre nella società. L'uomo ha sofferto nella società, l'uomo soffre».<sup>9</sup> Vittorini prosegue ammonendo lo scrittore a non proseguire con un'opera consolatoria, come era avvenuto per il passato, ma piuttosto a vivere nella scrittura la condizione dolorosa del popolo.

Ci sembra che il Dell'Era abbia fatto suo il monito di Vittorini in quanto le sue pagine, come abbiamo potuto osservare, si connotano non come scrittura esterna, ma come presupposto esistenziale.

E soprattutto il discorso di Pratolini sembra trovare una felice risposta nell'opera del Dell'Era.

Così infatti si esprime Pratolini: «La nostra vita esprime una passione che non sappiamo più darle; la nostra coscienza ha tutta l'ansia di una curiosità precoce. Richiamare in tal modo una dimensione di

---

<sup>9</sup> E. VITTORINI, in «Il Politecnico», 1946.

motivi di vita e di scrittura significa ritrovare nel tempo la fiducia della propria esperienza».<sup>10</sup>

Che forse il nostro «ficcanaso» non abbia voluto significare proprio questo con la sua scrittura?

Ha riproposto la sua esperienza per affermare poi: la vita «è mia e non mollo».

Ha ripercorso col recupero memoriale il mondo delle sue esperienze, ce lo ha fatto vivere nelle sue pagine, ha affermato il valore della vita, e se pur conscio della sua finitudine, ha comunicato colla sua anima alle altre anime. Ma soprattutto ci ha tramandato un messaggio: vivere la vita nella sua autenticità e non nella falsità di un mondo rarefatto o borghese. Non solo, ma anche il guazzabuglio di sensazioni, che l'autore prova, lo sente soltanto suo ed irrinunciabile.

Ma senz'altro il momento più alto della creazione artistica dell'autore è quando interiorizza spazio e tempo nel flusso della sua coscienza.

Allora vibrano trepidi gli affetti familiari; le cose, i monumenti stessi rimandano ad una esistenzialità vissuta e la stessa natura sembra vivere dei moti dell'animo dello scrittore.

Avviene il transito dalla diegesi alla mimesi e l'orizzonte della narrazione si eleva in un tono di alta liricità.

Di questa tematica connotativa dell'opera delleriana ci accingiamo ad occuparci nel prossimo paragrafo.

#### *IV. Dalla diegesi alla mimesi*

In questo paragrafo intendiamo ripercorre soltanto alcuni momenti che ci sembrano più esemplificativi della mimesi poetica del nostro autore.

---

<sup>10</sup> V. PRATOLINI, in «Opere e Giorni», 29 agosto 1937.

Iniziamo con il delineare una delle pagine che ci appaiono non solo tra le più belle e significative del romanzo, ma tra le più belle di tutta quanta la letteratura novecentesca.

Il nostro ritorna nei luoghi dell'infanzia e rievoca con il dramma della guerra la morte del padre.

La tensione altamente drammatico-lirica ci viene anticipata quando la notte prima lo scrittore, dalla stanza dell'albergo, spalanca la finestra e che cosa prova? «Un brivido fra il brivido delle stelle». Grandiosa illuminazione poetica, che come per i grandi poeti dell'ermetismo, riesce a cogliere in un attimo il *pathos* di chi analogicamente fa rivivere il suo stato d'animo nell'immensità del cosmo. La *duplicatio* della parola «brivido», riferita a se stesso ed alle stelle, è di una rara bellezza e di una cifra poetica assoluta.

Il giorno successivo si reca nel negozio della vecchietta che lo aveva conosciuto da fanciullo.

Dopo che la vecchietta lo ha riconosciuto, si evocano i ricordi, ed in particolare quello doloroso della morte del padre.

Ancora una volta una fulgurazione poetica domina la pagina. La morte del padre, che era avvenuta dopo l'armistizio, ispira al poeta uno squarcio lirico tanto drammatico quanto pregnante di simboli:

Quanto sole quella mattina nella nostra miseria. Carri armati e cioccolata; e fra i mille il mio grido di esultanza: i miei non mi avevano insegnato il silenzio. Stracci e lacrime, pomeriggio di racconti, notte di sogni. La stanchezza del giorno dopo, il pallore di quello successivo [...] (pag. 111).

Sì, il tono è senz'altro lirico, ma tutto tremante di drammaticità alla maniera quasimodea.

Gli elementi figurati contrapposti (*sole-miseria-sogni-stanchezza del giorno*) ci fanno comprendere più di ogni trattato sull'argomento la delusione storica, lo strazio dell'animo del tempo, che vengono emblemizzati dal campo semantico «stracci e lacrime».

Veramente rara la capacità di concentrazione lirica del nostro: concezione di una storia lacerata, fatta a brandelli a danno dell'umanità congiunta all'unica realtà concessa agli uomini: le lacrime.

Il «non senso della storia» evocato dal nostro ci fa ricordare Montale: «La storia non si snoda / come una catena di anelli ininterrotta. / In ogni caso molti anelli non tengono. / La storia non contiene il pri-

ma e dopo [...]. / Accorgersene non serve / a farla più vera e più giusta». <sup>11</sup>

Ma per il nostro scrittore quale poteva essere la naturale conclusione di questa vicenda tutta interiore se non quella di voler star solo e di soffocare i singhiozzi?

Un altro ricordo che riconduce il nostro autore al tempio dell'infanzia è quello «della secchia che dondola» nella Ghirlandina.

Ad un tratto riaffiorano tutte le memorie infantili, i giochi di quel tempo, la vita scolastica.

E nel flusso della memoria parla al poeta la voce della natura in una forma di panismo lirico che ha del numinoso: «sente fluttuar il fiume: e al tonfo di un ciottolo, sussultare, spiare da quale gorgo affiori l'algosa testa del dio» (pag. 113).

Altre volte i monumenti rinviano l'autore al suo vissuto letterario. È il caso di quando visita la tomba di Dante e, da par suo, altro non può fare che passeggiare ripetendo i canti del *Paradiso*.

Anche quando visita la casa dell'Ariosto la evoca con la propria memoria conoscitiva.

E la casa di Giulietta che cosa può suggerire al nostro se non l'evocazione di un tenero idillio giovanile?

Ma la nostra trattazione sarebbe inesautiva, se nella categoria della «mimesi» all'interno del romanzo, non trattassimo del rapporto dell'autore con la natura, vero paesaggio della sua anima e diario della sua esistenza.

Proprio nel suo immedesimarsi con la natura il Dell'Era diviene alla maniera heideggeriana «pastore dell'essere»<sup>12</sup>. Il Dell'Era rinviene, in effetti, nella natura quella considerazione spazio-temporale che implica altresì il suo impegno totale di uomo nell'esistenza. E proprio alla conclusione del suo viaggio interiore l'autore ritorna alla natura perché riconosce nella natura il termine del suo movimento ed intende purificarsi.

C'è quindi un viaggio reale e c'è un viaggio all'interno della coscienza che rimanda all'innocenza primigenia della natura.

---

<sup>11</sup> E. MONTALE, da *Satura I*, «La Storia», 1969: «La storia non si snoda».

<sup>12</sup> K. HEIDEGGER, *Lettera sull'umanismo*, Torino 1975.

In questa dimensione possiamo leggere la splendida pagina nutrita di idilliche immagini poetiche e composta verso la fine del romanzo quando lo scrittore tendeva ad approdare ai più riposti lidi della sua coscienza.

Visino di luna. Ha contati i suoi giorni di favola [...]. Dai, brilla quanto puoi. Non ha bisogno di esortazioni: srotola per la campagna e per le case: lucido gomitolino che s'impiglia sulla scogliera. Anche tu: ti rivedo finalmente, vecchio mare [...]. Ti ho sempre amato come me scapato e musone, generoso ed egoista bambino che non vuol diventare adulto [...] (pag. 215).

In questo brano poetico, invero, il Dell'Era sembra pervenire ad un momento di purissima poesia in quanto il ritorno alla natura, come congettura N. Abbagnano, «è il riconoscimento e la realizzazione della naturalità originaria e costituisce l'essenza dell'arte».<sup>13</sup>

E che dire della luna peregrina che «ha contati i suoi giorni di favola», ma che l'autore invita ancora a brillare «col lucido gomitolino» che si impiglia nella scogliera? Un correlativo forse che vuole indicare gli ostacoli della vita? E la parola *gomitolino* che ci richiama il dipanarsi stesso della vita.

E l'apostrofe, inoltre, che il nostro fa al mare, prima chiamato «vecchio mio» e poi considerato «bambino che non vuol diventare adulto», forse non si identifica colla storia interiore di chi ora gli parla sì familiarmente?

Prima di concludere questo paragrafo ci pare, però, opportuno ricordare un altro evento, che incide profondamente nell'animo del nostro autore.

Si trova in treno quando scorge una signora «con un fagottino addormentato in braccio» (pag. 195). Ad un tratto il Dell'Era comprende che il piccolo non parlava, ma che emetteva suoni inarticolati.

La profonda *pietas* che sente per il piccolo adesso si mescola col trepido ricordo del figlio Alfredo; rivive il timore che provava quando pensava che il figlioletto potesse essere tardivo nel parlare, la gioia

---

<sup>13</sup> N. ABBAGNANO, *Introduzione all'esistenzialismo*, Torino 1957.

immensa quando invece cominciò a profferire il primo *perciò* raziocinante e fare uso dello scilinguagnolo.

È una pagina intensa, in cui, oltre allo smisurato amore di padre, l'autore rivela la sua attenzione per la «parola», anzi, per dirla con i suoi stessi termini, per «la religione della parola». Oltremodo significativa ci appare l'affermazione che il nostro fa a proposito: «Se il cieco e lo storpio muovono a pietà, la parola li restituisce uomini» (pag. 196).

L'argomento ci pare di tale importanza che riteniamo opportuno spendere qualche parola in più nel prossimo paragrafo anche in considerazione del fatto che *linguaggio* e *parola* in tutta la diacronia narrativa del nostro sono coesenziali ai processi ideativo-creativi del romanzo.

#### V. Il linguaggio e la «parola»

Che *linguaggio* e *parola* fossero cardini su cui ruota tutto l'asse narrativo del Dell'Era, ce ne eravamo accorti attraverso la lettura del romanzo.

La sua cifra stilistica è sempre precisa e le variabili del suo linguaggio sono sempre riferibili a diversità di situazioni e di condizioni.

Sicché ad una realtà pluridimensionale corrisponde una plurivocità di linguaggio in sintonia con i canoni dell'estetica contemporanea.

Ma ora facciamo parlare l'autore sull'argomento e noi tentiamo di trarre le conclusioni.

A pag. 50 e segg., l'autore, dopo aver detto che detesta scrivere a macchina perché l'automatismo rende impossibile il libero fluire della penna, afferma che bisogna «vederla nascere la parola perché viva di se stessa».

Ma cosa vuol dire il nostro quando parla di una parola che «viva di se stessa»?

In effetti con concisa annotazione l'autore entra nel vivo del dibattuto discorso linguistico.

Il linguaggio per il Dell'Era è certamente apofantico e cioè sostanza e rivelazione dell'Essere.

Così ci siamo abituati a leggere il Dell'Era, che riesce a presentarci personaggi, rivelare stati d'animo in forma di un puro atto linguistico.

Per lo scrittore, infatti, la parola ha vita propria proprio nel momento in cui la crea.

Essa è, pertanto, non solo *ergon*, ma *energheia*, come dice Humboldt; cioè costituisce e sottende l'Essere ed inoltre crea il pensiero.

Ma l'autore sa bene, altresì, che la lingua non soltanto abbraccia la totalità dello spirito, ma che si iscrive anche nel quadro dei segni della vita sociale.

Per questo riesce ad equilibrare linguaggio realistico ed assoluta parola poetica in virtù di quella sua espressa volontà di comunicare con gli altri.

Non è estranea, inoltre, al nostro la componente dello psicolinguismo con cui estrinseca quei moti dell'animo che si sottraggono al rigore della ragione.

Il suo è un rifarsi alla lingua come universalità del discorso umano, giusta la tesi di Cassirer, o come ricerca dell'Essere, secondo la teoria di Heidegger.

Per questo *linguaggio e parola* per il Dell'Era assumono una sostanza ontologica e giustamente il medesimo parla di «religione della parola».

Ma accanto a questo principio non possiamo tralasciarne un altro pure di rilevante importanza di ispirazione heijsmeliana.

Il linguaggio è anche un fatto individuale e la parola a volte germina come fatto spontaneo *e cunalibus* e quasi con connotazione materna.

Si tratta, in altri termini, di dare corpo al dialetto con cui il nostro essere si esprime nella forma più genuina.

Anche il dialetto, in tal senso, diventa costitutivo del pensiero e della psicologia del personaggio in un determinato momento.

Comprendiamo perfettamente, allora, il nostro, che a pag. 67, dichiara di sentire la necessità di profferire «una robusta serqua di parolacce».

E non è un caso che subito dopo rivendichi di essere uomo del sud.

Che l'approccio con la lingua sia di tipo materno è esemplato anche dal fatto che l'amico straniero, che aveva incontrato nel treno assieme alla sua compagna, ad un certo punto «parlava nella lingua na-

tia che solo poteva richiamargli memorie, e richiamarle alla compagna».

Lo stesso autore, a pag. 224, già alla conclusione del suo viaggio, sente il richiamo dell'idioma natfo: «Sulle prime il patrio idioma cominciò i reciproci pensieri, poi intervenne il dialetto».

*Dialettologia e parola* non sono antitetici nel Dell'Era, anzi compendiano la bipolarità del personaggio, uomo nel rapporto con il reale ed il quotidiano ed uomo che evoca l'accordo universo del mondo nell'assoluto della parola poetica.

### *Conclusione*

Nell'*explicit* del romanzo l'autore rivela di aver vinto la scommessa con il lettore.

Dapprima si pone delle domande: «Perché viaggiavo? Desiderio di evasione? Per conoscere me stesso?»

Sono delle domande che riflettono tutto il suo *iter* umano e spirituale nella struttura narrativa del romanzo.

Ed è forse per questo che non intende dare una risposta precisa, ma piuttosto preferisce fare autoironia.

In un secondo momento, però, afferma la verità della sua vita e dell'esperienza vissuta:

Felice quel guazzabuglio di sensazioni che mi fanno amare questa vitaccia che, mettila come vuoi è mia e non mollo: cicca tra miriadi di falò, ma cicca che io solo aspiro (pag. 251).

Ancora una volta l'autore ci regala un'immagine icastica che rimanda alla perspicuità di un'idea: la «cicca» (simbolo forse anche di limite e di finitudine) fra «miriadi di falò» è solo sua e solo lui l'aspira.

Nel contesto è da evidenziare il continuo ricorso all'aggettivo possessivo correlato con l'"io" individuale.

Il Dell'Era dal viaggio non esce naufrago, ma approda ad una vita tutta sua nei lidi degli affetti familiari e della sua casa.

Non altra conclusione più coerente alla sua figura di uomo e di scrittore poteva essere riferita, tanto che a noi sembra non opportuno aggiungere altra parola.

Soltanto un ringraziamento ci sentiamo di rivolgere a Tommaso Dell'Era, che, voce del tempo e nel tempo, ci illumina a percorrere quella via, dove letteratura e vita e soprattutto mondo reale e mondo ideale tendono a conciliarsi.