

Quaderni Veneti. Studi e ricerche 1

---

# «Una raffinata ragnatela»

Carlo della Corte  
tra letteratura e  
giornalismo nel secondo  
Novecento italiano

a cura di  
Veronica Gobbato e Silvia Uroda



**Edizioni**  
Ca' Foscari

«Una raffinata ragnatela»

## **Quaderni Veneti. Studi e ricerche**

Collana diretta da | A series edited by  
Eugenio Burgio

1



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Quaderni Veneti. Studi e ricerche

## Direttore | General editor

Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## Comitato scientifico | Advisory board

Rossend Arqués Corominas (Universitat Autònoma de Barcelona, España) **Ginetta Auzzas** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Cristina Benussi** (Università degli Studi di Trieste, Italia) **Francesco Bruni** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Patrizia Cordin** (Università degli Studi di Trento, Italia) **Andrea Fabiano** (Université Paris-Sorbonne, France) **Ronnie Ferguson** (University of St Andrews, UK) **Franco Fido** (Harvard University, Cambridge, MA, USA) **John H. Hajek** (The University of Melbourne, Australia) **Giulio C. Lepschy** (University College London, UK) **Carla Marcato** (Università degli Studi di Udine, Italia) **Ivano Paccagnella** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Manlio Pastore Stocchi** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Brian Richardson** (University of Leeds, UK) **Ricciarda Ricorda** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Gianpaolo Romanato** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Guido Santato** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Silvana Tamiozzo Goldmann** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Lorenzo Tomasin** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Edward F. Tuttle** (University of California, Los Angeles, CA, USA) **Pier Mario Vescovo** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Alfredo Viggiano** (Università degli Studi di Padova, Italia)

## Lettori | Readers

Tiziana Agostini (Venezia, Italia) **Rossend Arqués Corominas** (Universitat Autònoma de Barcelona, España) **Ginetta Auzzas** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Cristina Benussi** (Università degli Studi di Trieste, Italia) **Michele Bordin** (Università degli Studi di Ferrara, Italia) **Francesco Bruni** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Eugenio Burgio** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Patrizia Cordin** (Università degli Studi di Trento, Italia) **Ilaria Crotti** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Andrea Fabiano** (Université Paris-Sorbonne, France) **Ronnie Ferguson** (University of St Andrews, UK) **Franco Fido** (Harvard University, Cambridge, MA, USA) **Serena Fornasiero** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Monica Giachino** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Giulio C. Lepschy** (University College London, UK) **John H. Hajek** (The University of Melbourne, Australia) **Emilio Lippi** (Biblioteca Comunale, Treviso, Italia) **Carla Marcato** (Università degli Studi di Udine, Italia) **Ivano Paccagnella** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Manlio Pastore Stocchi** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Paolo Pecorari** (Università degli Studi di Udine, Italia) **Gilberto Pizzamiglio** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Brian Richardson** (University of Leeds, UK) **Ricciarda Ricorda** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Gianpaolo Romanato** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Michela Rusi** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Guido Santato** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Silvana Tamiozzo Goldmann** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Lorenzo Tomasin** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Edward F. Tuttle** (University of California, Los Angeles, CA, USA) **Pier Mario Vescovo** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Alfredo Viggiano** (Università degli Studi di Padova, Italia) **Tiziano Zanato** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

# «Una raffinata ragnatela»

Carlo della Corte  
tra letteratura e giornalismo  
nel secondo Novecento italiano

Atti della Giornata di studio  
(Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti,  
5 dicembre 2012)

a cura di  
Veronica Gobbato e Silvia Uroda

introduzione di  
Silvana Tamiozzo Goldmann

Venezia  
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing  
2014

«Una raffinata ragnatela»:

Carlo della Corte tra letteratura e giornalismo nel secondo Novecento italiano  
a cura di Veronica Gobbato e Silvia Uroda

© 2014 Veronica Gobbato e Silvia Uroda per il testo

© 2014 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia

Dorsoduro 1686

30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it/>

[ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione settembre 2014

ISBN 978-88-97735-70-0

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia



Centro  
interuniversitario  
di Studi Veneti



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Dipartimento di Studi  
Umanistici



Istituto Veneto  
di Scienze, Lettere  
ed Arti

*Con l'Adesione  
del Presidente  
della Repubblica*

Con il Patrocinio di



MINISTERO  
DELL'E  
ATTIVITÀ  
CULTURALI



PATROCINIO  
REGIONE DEL VENETO

CITTA' DI  
VENEZIA



Assessorato alle  
Attività culturali

Giornata di studio

# UNA RAFFINATA RAGNATELA: Carlo Della Corte tra letteratura e giornalismo nel secondo Novecento italiano

**mercoledì 5 dicembre 2012**

Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti  
Palazzo Franchetti

**Comitato scientifico**

Silvana Tamiozzo (presidente)  
Eugenio Burgio  
Monica Giachino  
Ricciarda Ricorda  
Michela Rusi

**Comitato tecnico**

Veronica Gobbato  
Silvia Uroda

**Info**

Centro Interuniversitario  
di Studi Veneti - CISVe  
San Marco 2940  
30124 Venezia  
cisv@unive.it  
gobbato@unive.it  
tel. 041 234 7598/7596/7597  
fax: 041 234 7599

Accompagnerà il convegno la Mostra documentaria  
**«Queste risme di carta che riempio di segni  
sono un vago riflesso della vita».**

**L'Archivio Della Corte nelle "Carte del Contemporaneo"**  
a cura di **Veronica Gobbato** e **Silvia Uroda**  
Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti – Palazzo Loredan  
Visitabile negli orari dei lavori del Convegno,  
aperta anche i giorni 6 e 7 dicembre.

## **Programma del Convegno**

Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti  
Palazzo Cavalli Franchetti

Mercoledì 5 dicembre 2012

### **Ore 9**

*Saluto delle autorità e del Rettore*

Gloria Manghetti, *Dal Gabinetto G.P. Vieusseux, per un itinerario tra archivi culturali e problematiche attinenti*

Veronica Gobbato, *Le «Carte del Contemporaneo» al CISVe*

Silvia Uroda, *Il Fondo «Carlo della Corte»*

Eugenio Burgio, *Della Corte e i fumetti*

Sergio Asteriti, *Testimonianza*

Ilaria Crotti, *Scenari e personaggi in «Di alcune comparse, a Venezia»*

Cesare De Michelis, *Trilogia veneziana (1988-1992)*

Anco Marzio Mutterle, *Il vecchio e il giovane: La corrispondenza tra Neri Pozza e Carlo della Corte*

### **Ore 14.30**

Michela Rusi, *Della Corte e la scrittura di fantascienza*

Rolando Damiani, *Dai «Versi incivili» alla «Piccola teologia»*

Riccardo Calimani, *Testimonianza: Della Corte alla RAI*

Giulio Iacoli, *Un opaco intertesto veneziano, tra Fellini e Della Corte*

Alberto Ongaro, *Testimonianza*

Ricciarda Ricorda, *Della Corte elzevirista*

Monica Giachino, *Intorno a alcuni epistolari del Fondo Della Corte*

Silvana Tamiozzo Goldmann e Paolo Della Corte, *Conclusioni*

# Indice

Silvana Tamiozzo Goldmann <b>Introduzione</b>	9
<b>Interventi</b>	
Gloria Manghetti <b>Dal Gabinetto G.P. Vieusseux</b> Per un itinerario tra archivi culturali e problematiche attinenti	23
Veronica Gobbato <b>Gli archivi d'autore al CISVe</b>	43
Silvia Uroda <b>Il Fondo «Carlo della Corte» presso l'Archivio «Carte del Contemporaneo»</b>	57
Eugenio Burgio <b>«Tirare al sodo»</b> Carlo della Corte, o della passione per i fumetti	73
Ilaria Crotti <b>Scenari e personaggi in <i>Di alcune comparse, a Venezia</i></b>	111
Cesare De Michelis <b>Trilogia veneziana (1988-1992)</b>	129
Anco Marzio Mutterle <b>Il vecchio e il giovane</b> La corrispondenza tra Neri Pozza e Carlo della Corte	139
Michela Rusi <b>Carlo della Corte e la scrittura di fantascienza</b>	145
Rolando Damiani <b>Carlo della Corte poeta 'irregolare'</b> Dai <i>Versi incivili</i> alla <i>Piccola teologia</i>	159
Giulio Iacoli <b>«Quell'esile filo che ti lega a Venezia vorrei che diventasse un canapo»</b> Su un film mai girato, tra Fellini e della Corte	171



Ricciarda Ricorda <b>Della Corte elzevirista</b>	189
Monica Giachino <b>Intorno ad alcuni epistolari del Fondo della Corte</b>	205
<b>Testimonianze</b>	
Sergio Asteriti <b>Il mio amico Carlo della Corte</b>	219
Riccardo Calimani <b>Carlo della Corte alla RAI</b>	223
Alberto Ongaro <b>Carlo della Corte, il 'quinto rustego'</b>	225
Paolo della Corte <b>Carlo della Corte, mio padre</b>	229
<b>Appendice</b>	
Silvia Uroda <b>Nota biobibliografica di Carlo della Corte</b>	233

## «Una raffinata ragnatela»

Carlo della Corte tra letteratura e giornalismo  
nel secondo Novecento italiano  
a cura di Veronica Gobbato e Silvia Uroda

## Scenari e personaggi in *Di alcune comparse, a Venezia*

Ilaria Crotti

**Abstract** The novel *Di alcune comparse, a Venezia* was published in January 1968. The book is divided into two sections, respectively of four and two chapters. The narration proceeds following an apparent chronological order, and is full of references to the theatrical and cinematographic sphere. The opening theme, which refers to an exterior as well as interior 'collapse', is meant to be taken and iterated in many forms. Relegated to a hospital bed, the protagonist tells his previous existence, giving a very harrowing interpretation of it. Della Corte's writing lesson properly consists in his being able to transcribe in parataxis the virulence of the obsessive visions and hallucinations of the main character, thus demonstrating a rare analytical expertise.

Se si postula l'esistenza di un insieme qualificato di tratti atto a rilevare le peculiarità del polimorfismo della narrativa veneta del Novecento, così da ravvisare una sorta di paradigma in grado di intercettarne i requisiti, questo potrebbe afferire al modello teatrale. Dalla produzione di Comisso a quella di Piovene, Barolini o Parise, per limitarmi a menzionare alcune occorrenze, sebbene esemplari, il teatro, per l'appunto, costituisce uno dei modelli più accoglienti e persuasivi per tradurre in racconto punti di vista discordanti, come per dare forma e offrire voce a un coacervo di eventi e personaggi altrimenti di ardua rappresentabilità. Infatti le quinte di una scena ideale, i cui parametri siano orientati sia verso l'esteriorità che l'interiorità, operano, qui, su più registri, strutturando e, nel contempo, destrutturando non solo il discorso narrativo ma anche i possibili delle sue interpretazioni.

La narrativa di della Corte non elude le proprietà insite nel paradigma cui si è fatto riferimento; e quanto rilevato vale in modo spiccato per un esito maturo quale *Di alcune comparse, a Venezia*, dato alle stampe quando il quasi quarantenne scrittore ha già al suo attivo una prova come *I mardochei*.<sup>1</sup> Anche in codesto romanzo il palinsesto teatrale si era

---

<sup>1</sup> Il testo apparve nel settembre 1964 nell'ambito della collana mondadoriana «Il Tornasole», diretta da Niccolò Gallo e Vittorio Sereni, dove, tra le altre, figuravano già opere di Andrea Zanzotto, Umberto Eco, Giacomo Debenedetti, Vincenzo Consolo, Franco Fortini e Piero

accampato in modi tanto pervasivi da supportare l'ipotesi di lavoro di una sua plausibile lettura in dittico con quello successivo. A ciò si aggiunga la presenza, capillare in entrambi, di immagini legate in varia misura a Venezia. Si potrebbe, allora, presumere che il tema Venezia, col variegato corredo di visioni che comporta,<sup>2</sup> ove affiancato dai moduli approntati dal teatro, prefiguri una sorta di 'firma interna' della sua scrittura.

Apparso nella collana «Narratori italiani» di Arnoldo Mondadori nel gennaio 1968 e dedicato «Alla memoria di Aldo Camerino»,<sup>3</sup> *Di alcune comparse, a Venezia* aderisce al modello menzionato non limitandosi a recepirne le implicazioni e le potenzialità più palesi e scontate, bensì integrando in termini molto significativi con gli attrezzi di varia specie messi a disposizione dal *medium* cinema. Non poteva che essere altrimenti, del resto, in quella stagione che segna la fine degli anni sessanta, quando, una volta eclissatosi il decennio neorealista, il canone letterario nazionale si era aperto a un dialogo serrato sia con la narrativa europea che con quella d'oltreoceano.

Campita in due sezioni corpose, articolate al loro interno in quattro e due capitoli, la narrazione pare procedere seguendo un apparente ordine cronologico, con quel capitolo d'esordio dal titolo *Un brutto inizio* che pone in primissimo piano un tempo appunto 'iniziale' e un personaggio che dice io, il venticinquenne e scioperato Ottorino, destinato a divenire l'istanza vocale cui si delega il registro sonoro delle vicende narrate. Ma ecco che quell'avvio sembra anche un sapiente, sebbene artefatto, 'schermo' narrativo. Infatti solo all'altezza del capitolo conclusivo, *De profundis clamavi*, il lettore viene a conoscenza dell'angolazione spaziale e temporale in cui porsi per decodificare l'insieme. Prospettiva che pertiene a uno spaziotempo estremo, quindi epifanico per eccellenza, dove il personaggio, ormai 'postumo', autoesiliatosi da Venezia in una Milano patita come una realtà urbana degradata, dimensione che risulta essergli quindi incompatibile e antitetica, giace relegato in un letto d'ospedale. Sarà da quella 'stazione' postrema che egli potrà narrare la sua esistenza pregressa, elaborandone un'interpretazione straziante. La fine, pertanto, come una sorta di canocchiale rovesciato, impone al tracciato narrativo una sapiente inquadratura

Chiara. Gettano luce sui rapporti editoriali che intercorsero tra della Corte, che lavorò alla Mondadori e alla Rizzoli, e Zanzotto, il quale proprio ne «Il Tornasole» pubblicava nel 1962 *IX Ecloghe*, tre lettere zanzottiane, che datano rispettivamente 12 aprile 1961, 6 luglio 1961 e 15 marzo 1962, edite ora in Grignani, Modena 2011, pp. 169-171. Sta di fatto che il rapporto amicale e la stima intellettuale che corsero tra il solighese e il veneziano restano ancora da sondare nei loro molti risvolti, come prova la traccia enucleata in Moretti 2006 (in part. alle pp. 340-341).

2 Venezia, in quanto tema letterario dal perspicuo tracciato polifonico, è stata oggetto di analisi di un gruppo di giovani studiosi: Cinquegrani et al. 2009.

3 Quel Camerino che aveva recensito molto attentamente *I mardochei* su *Il Gazzettino* del 3 febbraio 1965.

capovolta, e per antonomasia cinematografica, che, dopo averlo tratto in inganno, sorprende il lettore, suggerendogli una pista 'sbagliata', ovvero quella di un inizio che si accampa come normativo cui fanno seguito sequenze narrative incalzanti, disposte secondo un ordine cronologico progressivo. Così:

Sono stanco, la fatica che si fa a scrivere un romanzo vero, o meglio a dettarlo. Ma non ho tempo per pentimenti e cancellature, è stata una brutta storia, e la colpa è mia, anche se ho raccontato invano, all'aria intorpidita dall'etere, alla tenda di mussola bianca che galleggia alla mia destra. Se fossi ancora in tempo ad imparare qualcosa, una piccola novità, a spostarmi da questa pianura per vedere tutto dall'angolo giusto! Pochi metri di salita; basterebbero. Ma non voglio rendermi colpevole di un altro sogno, la misura è già abbastanza colma, come la solitudine [p. 282].

L'affanno finale della scrittura, che assume dunque a tramite che ipotizza una qualche esistenza futura, pur estranea alla vita, contrasta palesemente con la levità di un *incipit* nel quale risuonano come predominanti le note *bohémiennes*, sebbene gravide di un'incoscienza nefasta, di un'avventura amorosa con la popolana Marsilia, mentre in barca sulla laguna veneziana si sperimenta una condizione di felice e 'liquida' instabilità:

Eravamo a mezz'acqua, tra le Fondamente Nove e Murano, in quel tratto di laguna che non è di nessuno, né dei muranelli, che tengono di più al loro faro bianco di gesso che a tutta l'acqua di questo mondo, né dei veneziani, che quel dito un po' sporco di laguna, pieno di alghe e ribollente contro i muri del cimitero, non lo possono sopportare [p. 13].

Finalizzare un'inquadratura d'esordio di tale tenore alla messa a fuoco della prima immagine di Venezia suggerita dal testo non potrebbe essere più esemplare, con quello specchio acqueo liminare che, mentre le riflette, ritiene più accezioni, essendo nel contempo scenario erotico e fondale luttuoso.

La scena cui si assiste stupefatti dalla prospettiva della barca parrebbe il crollo di un edificio («Quando crollò la casa della zia, ero in barca» - p. 13); cedimento peraltro annunciato, determinato da un'incuria atavica, quello della casa di zia Antonia, ossia di uno dei membri della nobile ma decaduta famiglia Trevisani, che causa la morte della padrona, di due serve e di una bambina intenta a giocare nel campo adiacente. Raggiunta la scena del disastro al personaggio capita di raccogliere i commenti del vicinato e i loro giudizi certo non lusinghieri sulla propria genia familiare, mentre un fascio di luce sinistra, ma senz'altro cinematografica, illumina di un bianco sporco una particolarità del *set*: «l'estrazione di un pointer

morto da quella montagna polverosa: era biancastro e livido di calcinaccio, sotto la luce artificiale» (p. 22). Si noti pertanto come la visione cimiteriale, calata in quella felicità precaria, mentre il personaggio 'in bilico' Ottorino oscilla sull'acqua nelle adiacenze dell'isola dei morti, San Michele, vada ad interagire con la prospettiva, appunto franosa, del disastro.

Il tema d'apertura, vale a dire quello afferente al crollo, è destinato a essere assunto e iterato in molteplici forme, cadenzando anche il prosieguo della narrazione, così da trasformarsi in suo *Leitmotiv* sia sonoro che visivo. Esso, infatti, ne rappresenta, in allegoria, uno dei più sensibili, orientato com'è a trascrivere altrimenti conflitti e snodi problematici non confinabili entro il perimetro concesso dallo spaziotempo esteriore. Tradotto altrimenti, anche in quanto cedimento, frana, rovina, rinuncia o capitolazione, con le ricadute oggettuali che un campo semantico così rivelatore comporta, nell'evocare via via polvere, macerie, sabbia e fumo, insomma lo sfarinarsi della compattezza ontologica di un mondo, appunto quel *refrain* individua un esteso dominio, le cui valenze investono appieno la sfera della soggettività. Eccolo, inoltre, predisporre parametri utili a caratterizzare una tipologia romanzesca definibile come 'generazionale', dove i conflitti insorgono in modo prioritario tra le dinamiche che albergano all'interno del nucleo familiare; varietà propensa a guardare ai modelli già suggeriti dal *Bildungsroman*,<sup>4</sup> ma per rovesciarne gli assunti con puntuale acribia.<sup>5</sup> Se si intendesse classificare la prova, la si potrebbe definire, allora, un romanzo di 'cattiva educazione', appunto in quel suo mettere a fuoco il rapporto perverso che lega un personaggio 'da giovane' ai membri della famiglia d'appartenenza, per poi indurlo a riscoprire con struggente smarrimento le ineluttabili aporie e le umane debolezze di ognuno quando è ormai troppo tardi non solo per l'ex giovane ma anche per tutti coloro che componevano un nucleo familiare andato ormai in frantumi;<sup>6</sup> proprio come quelle macerie della casa di zia Antonia avevano annunciato per metafora.

Il fattore teatrale-cinematografico si accampa prioritario, ad esempio, nei passi seguenti, pur riconducibili a contingenze non solo dissimili ma anche distanti tra loro, mentre il tema enucleato è destinato a salire alla ribalta:

4 Molto pertinente, allora, il riferimento alle soluzioni narrative di Thomas Mann, «il grande nume tutelare» della produzione di della Corte, come nota Baldacci (1979, p. 6).

5 Per una disamina delle ricadute di detta tipologia narrativa in alcune prove esemplari che datano tra la fine del secolo scorso e il primo decennio del XXI, dove sono stati colti con sicura attenzione critica per un verso il fattore rappresentato dai sensi, per un altro il coefficiente riconducibile al 'cinematografico', vedi De Rooy, Mirisola, Paci 2010.

6 Garboli, recensendo il romanzo su *La Fiera Letteraria* del 1° febbraio 1968, aveva fatto appunto riferimento al riuso di un attardato gusto neo-ottocentesco, pur riletto in una veste novecentesca.

Mi alzai sulla punta dei piedi, e vidi che, alla luce di un piccolo riflettore, alcuni pompieri si muovevano sulla scena: frugavano nelle macerie, rimuovendo travi e calcinacci, e ogni tanto qualcuno allargava le braccia sconsolatamente [p. 21].

Ecco, davvero la casa aveva perduto l'ultimo pilastro che si prevedeva avrebbe potuto reggerla in futuro, la casa stava per crollare [p. 129].

Adesso il fragore rintronava per tutta la casa, la faceva tremare. Un pezzo di calcinaccio si staccò dal soffitto e impolverò i capelli di mia sorella Marfisa [p. 226].

Nel primo caso l'ambientazione è ubicata in un esterno e si riferisce alla sbigottita presa d'atto di Ottorino dello scenario che il crollo della casa di zia Antonia prospetta, mentre nei successivi è allestita in interni. Il secondo concerne la congiuntura di tracollo complessivo che subentra alla morte del patriarca della famiglia, il nonno di Ottorino, soprannominato il Folpo: un despota delirante e, assieme, tragicomico risoluto a tenere nelle proprie mani i destini di ognuno come i beni comuni. Il terzo, infine, riguarda il comportamento dissennato del padre, il Piavolo, il quale, alla morte improvvisa del Folpo, non intende adempiere ai propri doveri, di natura prima di tutto patrimoniale, preferendo 'recitare' la parte dell'artista irresponsabile, rifugiandosi nel chiuso di un folle *atelier* e, recluso in quel luogo asfittico, montare in sella a una rombante motocicletta issata su una specie di cavalletto, quasi fosse sua intenzione imbarcarsi nell'impresa, peraltro solo presunta, di una fuga motorizzata.

Le cifre per eccellenza teatrali che saturano il testo sono destinate a rivelarsi appieno nelle dinamiche relazionali che assillano i personaggi; come nel passo seguente, dove il figlio non più adolescente che comunque si rifiuta di divenire adulto, per un verso, e il padre Piavolo, il quale, per un altro, pargoleggia, non intendendo farsi carico di nulla se non della immagine artistica stereotipa di pittore che si è attribuita artatamente, vanno in scena per recitare due parti che, appunto in dittico, hanno modo di esibire tutta la loro espressività:

Nelle sue premure (ma venne nella giornata solo due volte a sentire come stavo) c'era forse solo curiosità: ero il nuovo protagonista dopotutto, e per amore dello spettacolo voleva seguire le mie mosse un po' da vicino, non farsi prendere in contropiede da eventuali risvolti drammatici che avrei forse potuto meditare nel mio silenzio [p. 120].

E sarà il protagonismo della voce che dice io, deviato poiché imposto dall'esterno, una volta calato in una costellazione di 'comparse' evanescenti ma ingombranti, a condizionare le dinamiche cui si è fatto cenno.

Il romanzo, del resto, è in tale misura costellato di evocazioni e riman- di alla sfera teatrale-cinematografica da renderne ardua una schedatura esaustiva. Ecco, per limitarmi a qualche esempio, la menzione palese di un cinema veneziano, il Nazionale, frequentato con assiduità da Marsilia e Ottorino, i quali, sonnecchiando e ingurgitando bagigi, erano *habitués* se- rali della sala (p. 19), così da viverla come una sorta di spazio non solo esi- stenziale ma anche mentale. Merita un cenno ulteriore il rinvio all'«opera di Wolf-Ferrari *I quattro rusteghi*, popolarissima a Venezia, tanto che a volte veniva persino data, in improvvisate e sommarie versioni, nei patronati, dove per l'occasione le sale si riempivano fino all'inverosimile» (p. 57).

Sono spie, codeste, che, in un tempo databile intorno agli anni trenta, alludono a modalità ricettive molto diffuse nell'*habitat* urbano, così da permearne le varie forme di convivenza e di socialità. Ma non si tratta solo di questo, dal momento che esse veicolano anche un sostrato simbolico di somma rilevanza; pur reso in termini più impliciti rispetto a *I mardochei*, dove i rituali e i miti della stagione fascista, in tutte le loro esibizioni pla- teali, erano stati esplicitati appieno, detto fattore 'teatralizzante' presume l'esistenza di un sostrato sociale e culturale soggetto a ipoteche ideolo- giche vincolanti.

Anche la descrizione dell'ascolto radiofonico delle commedie di Giacinto Gallina assume un senso che mi pare travalichi l'episodico, per assurgere a vero e proprio rito comunitario orchestrato con sapienza dal Folpo. E si tratta di un cerimoniale collettivo, anche se imposto dal 'padrone' di casa, atto a convertire ogni ascoltatore in 'comparsa' di una commedia di secondo grado, come è iscritto nel titolo del romanzo; a patto, tuttavia, che si attribuiscono al termine 'comparsa' valenze idonee a qualificare gli attributi, labili ma appunto per questo epifanici, di cui sono depositari i personaggi in scena, in quella loro fugace ma lancinante transitorietà di apparizioni:

Allora il Folpo (quando ancora ci tiranneggiava, convinto di campare chissà quanto), che pur non essendo sordo ci teneva a fare il vecchio patriarca e pensava che la durezza d'orecchio fosse per la sua recita un requisito essenziale, si spingeva con il carrozino fin sotto quell'ar- nese petulante e dava il via, nei momenti più inopportuni, alle risate degli altri, perché esigeva che in quelle rare circostanze fossimo tutti presenti ad ascoltare: io per esempio conoscevo quasi a memoria di Giacinto Gallina *Zente refada*, *El moroso de la nona*, *La famegia del santolo* [pp. 179-180].

A citazioni palesi come queste andranno sommati atti, gesti, cenni, mo- venze, battute di dialogo di varia specie che, pervadendo capillarmente il tessuto narrativo, concorrono alla lievitazione del quoziente performativo e scenico d'insieme.

È lo statuto medesimo dei personaggi, d'altro canto, che partecipa di un'endemica natura teatrale, pur declinata in svariate accezioni. Esse procedono da una tipologia più silente, affine al mimo,<sup>7</sup> a una invece allegorica, più prossima alla marionetta,<sup>8</sup> fino a quella che detta le coordinate della farsa finale: esito grottesco presagito già all'altezza del decesso dell'onnipotente patriarca, allorquando i parenti vorrebbero riconoscerne l'erede legittimo nel personaggio che dice io. Sarà in detto frangente che il 'cadetto' Ottorino, cui il nonno, detronizzando il nipote maggiore, Brunone, ritenuto inetto sotto ogni punto di vista, aveva imposto la 'maschera' di maschio egemone, poiché amante del vino e delle donne, costretto suo malgrado a misurarsi con la traccia di una figura paterna rifiutata, ipotizza per sé molti ruoli, benché incongrui, ricusandone l'interpretazione:

Con gli occhi sbarrati nel buio, guardavo sfilare queste ipotesi tradotte in immagini: ma in ognuna d'esse il personaggio ch'io rappresentavo era poco convincente. Il gusto per il comando, che avevo creduto di possedere un tempo, s'era appannato, m'ero reso conto di averlo fatto provvisoriamente mio per condiscendenza agli obblighi familiari. No, ora sapevo di volere un'altra vita: né comandare né essere comandato, perché ricevere il potere voleva dire sottostare a un gioco impostato da altri: uno di costoro lo avevo visto la notte prima impegnato nella farsa finale [pp. 121-122].

Quegli «occhi sbarrati nel buio» e quello scorrere di fotogrammi alludono a sequenze di «ipotesi tradotte in immagini», mentre suggeriscono la percezione per antonomasia 'cinematografica' del personaggio, il quale si riveste dei panni di attore e, nel contempo, di spettatore della farsa che si sta allestendo, pur rifiutando di farsene sia interprete che regista.<sup>9</sup>

Una delle 'citazioni' più significative del paradigma teatrale non poteva non attingere al magistero pirandelliano e al suo indicativo strappo nel 'cielo di carta' del teatrino delle marionette, come teorizzato in uno dei

---

7 Come nell'intenso dialogo muto, anche perché assordato dal frastuono della fiera di Treviso, che passa tra Ottorino e Ghirlanda: «Io bevevo, e lei beveva con me, mimando i gesti, ripetendoli divertita per filo e per segno, svuotando i bicchieri con il mio stesso ritmo, squartando i folpi con il rigore di un chirurgo, servendosi del coltello malamente affilato» (p. 81).

8 Marionette novecentesche, quindi per eccellenza tragicomiche, qual è il caso del fratello maggiore di Ottorino, Brunone: «Forse era vero; non ero di quell'argilla cieca di cui erano impastati i Trevisani, c'era sul serio in me il soffio della spiritualità che animava quella povera e ciangiata marionetta di Brunone» (p. 77). Le attitudini attoriali dell'unico 'sapiente' della famiglia, dotato di una «voce delicata e suadente, da attore» (p. 54), sono colte in più occasioni, ad esempio là dove, gesticolando sull'altana di casa, riesce ad interpretare il 'lontano' mentre, nei panni di un curioso astronomo, è intento a scrutare il cielo notturno di Venezia (p. 55).

9 Circa l'accorto e continuativo interesse dimostrato nei confronti del cinema e, in particolare, l'amicizia e la stima, entrambe ricambiate, per Federico Fellini vedi della Corte 2005.



dialoghi più serrati dal punto di vista drammaturgico del *Mattia*, ossia in quello che ricorre tra il signor Meis e Anselmo Paleari, nell'occasione in cui i due personaggi, filosofi *sui generis*, discettano della tragedia impossibile cui è condannato un Oreste 'marionetta', costretto a farsi Amleto in una modernità degradata. Ebbene, in un passo che mi pare focale per decrittare appieno il corredo cromosomico del personaggio di della Corte, all'altezza in cui il dramma familiare si è ormai manifestato in tutta la propria virulenza ferale, paralizzando qualsiasi ipotesi risolutiva, Ottorino esterna una consapevolezza a tal punto piena del 'cinematografo' interiore che lo pervade da citare quasi alla lettera la lezione dell'agrigentino (magari rileggendola alla luce dell'abbacinante visionarietà teatrale propria della narrativa di un Guido Piovene).<sup>10</sup> Così:

Ora anche il cielo s'era lacerato: il Gran Vecchio aveva reclinato il capo sulla spalla, il Figlio era rimasto solo e i cherubini si rivoltavano svolazzando qua e là, tra nuvole sfilacciate che odoravano di polvere da sparo. Una brutta faccenda, ma non più di tante altre: non era quella la sola fede perduta. Finché avevo creduto in tutto, era andata bene. Poi era bastata la prima smagliatura e il buco s'era fatto enorme; adesso, mi ripetevo sarcasticamente, coinvolgeva l'universo. Era come uno schermo cinematografico, in un'arena all'aperto, che fosse stato lacerato dal vento: paesaggi e persone che vi trascorrevano, tutti erano sbrindellati e manchevoli [pp. 165-166].

Sbatacchiata da intemperie le cui valenze allegoriche mi paiono inequivocabili, quella tela è in grado di ospitare un paesaggio devastato, offrendo visibilità a marionette che si dibattono scomposte tra le quinte della loro minuscola arena. Va sottolineata, inoltre, la riproposizione del tema del crollo<sup>11</sup> e, soprattutto, il fatto che lo si riconduca sia a persone che a cose. Esso, pertanto, ribadisce il nesso che lega quel campo semantico al fattore della teatralità, fattasi *performance* di una realtà rutilante, nel cui coacervo risulta arduo enucleare il nesso logico causale che pone in relazione la singola porzione all'insieme:

10 Per una lettura della visionarietà che permea la narrativa dello scrittore vicentino, e già all'altezza della prima prova, dove la teatralità assurge a forma ingannevole e ambigua, sebbene epifanica, del paesaggio interiore, mi sia permesso rinviare a Crotti 2009.

11 Anche ne *I mardochei* le occorrenze di detto tema non sono sporadiche; come nel passo seguente, significativo poiché descrive un incontro erotico del personaggio ragazzino con la matura Marilisa, la quale attribuisce all'adolescente un'identità alternativa mentre il contesto che attornia le due figure sembra in procinto di tracollare: «Ed era stata zitta, staccando il suo corpo dal mio, con la faccia verso il soffitto e le braccia attorno alla testa, quasi io non fossi esistito, cinquanta centimetri più in là, e che non ci fossimo abbracciati, qualche minuto prima, con la foga di due che sentono crollare la casa attorno a loro» (della Corte 1964, pp. 130-131).

Qualcuno era privo della testa, altri della schiena, il muro di una casa aveva un grande squarcio e la gente che vi abitava non se ne accorgeva, continuava tranquilla i suoi discorsi, ignara della falla che s'era spalancata pericolosamente e che stava per inghiottirla con avidità [p. 166].

Focalizzare dappresso un particolare che sta per il tutto, e viceversa, vale a dire inquadrare un'ampia sezione per poi ricondurla a una minuzia, o, come si verifica nel passo sopra riportato, destrutturare l'ordine di una scena e le proporzioni 'realistiche' di una singola figura sono procedimenti stilistici e retorici cui la narrativa del veneziano guarda con insistenza avvertita; e va anche rilevato che a questa altezza ciò si verifica in misura più incisiva rispetto a quanto aveva avuto luogo nel romanzo precedente. Soluzioni di tale tenore, infatti, contribuiscono a riformulare il calibro e le mutue proporzioni di eventi e personaggi, imponendo loro un altro 'ordine', che corrisponde a quello liberamente associativo della finzione narrativa. È in detto ambito che la lezione decostruttiva impartita dalle svariate metodologie riconducibili al montaggio-smontaggio di ambito cinematografico, giocando con accortezza tra l'asse, 'disordinato' per antonomasia, dell'intreccio e quello, invece progressivo e consequenziale dal punto di vista logico, anche se *a posteriori*, della fabula, acquisisce un ruolo e uno spessore determinanti.

Uno dei passi più sintomatici di quanto notato figura tra le pagine conclusive de *I mardochei*, cosicché, data la significanza che riveste, può essergli attribuito un rilievo addirittura programmatico, utile a selezionare alcuni parametri interpretativi valevoli anche per il romanzo successivo. A detta altezza il personaggio, che pure in quella sede aveva fatto proprio il registro vocale di una prima persona, non si riconosce in una riproduzione fotografica, mentre assume la strumentazione filmica quale *medium* disposto a tradurre in veste sia visiva che narrativa la propria identità incerta e scomposta. L'esperienza dell'infanzia di quell'io, infatti, si va dissolvendo in una precoce adolescenza, mentre ingaggia una dolorosa lotta tra due poli, divergenti sebbene accomunabili, vale a dire tra un'educazione cattolica gesuitica morbosa e fobica in materia di sesso, incarnata nella figura dell'anziano padre Malusà, e una formazione prima da balilla indi da avanguardista.<sup>12</sup> Ciò ha luogo in un contesto veneziano che, in quanto comunità partecipe di alcuni etimi ricorrenti, non può che assistere iner-

---

12 Circa le affinità tra i principi educativi impartiti presso l'istituzione scolastica dell'ordine dei Gesuiti e gli ammaestramenti fascisti, colti dall'occhio infantile di chi resta colpito soprattutto dai dettagli più smaccati, si osserva: «Dai Gesuiti mi trovavo piuttosto bene. Non posso dire che fossero diversi dai centurioni e dai capimanipolo. Militari anche loro, precisini e solerti. Gestivano i marinaretti della O.N.B. e ammiravo molto Naccari, il loro comandante, un giovanotto con la casacchetta blu scuro e i calzoni bianchi, munito di uno spadino meraviglioso. Dai Gesuiti vidi Trenker nei 'Condottieri'. Con quella bella armatura color pece, stava a metà strada tra un Gesuita e una camicia nera» (della Corte 1964, pp. 10-11).

me al tracollo del regime, mentre patisce i drammi causati dal secondo conflitto mondiale nella quotidianità più minuta:

Mi guarderò fra altri dieci anni: la foto della mia classe, presa qualche mese addietro, sarà quella di sconosciuti, anzi no, di gente che si conobbe un tempo, si frequentò, e scomparve, come accade nei film quando un personaggio secondario ma caratterizzato appare da una dissolvenza, compie un gesto e sparisce, e più avanti lo rivedi ancora ma te ne sei già dimenticato, e invece prima eri rimasto stupito e attratto dalle labbra tumide, magari dalle basette che credevi volessero dire o sottintendere molte altre cose. Già: quel me stesso che avevo frequentato anni prima non mi diceva più nulla, se non che era un buco, una falla, un vuoto che io colmavo, perché non sarei mai più riuscito a far combaciare le mie mani con le sue, il mio naso con il suo, ma soprattutto i miei occhi, che cominciavano a vedere qualcosa di diverso, con i suoi che, come in tutti i bambini, erano pronti e reattivi soltanto ai particolari, mentre adesso questi mi sfuggivano e mi venivano incontro, ancora fluttuanti, grossi segni geometrici di gesso sfarinato in cui cercavo di chiudere le cose essenziali [della Corte 1964, p. 173].

La sagoma del «personaggio secondario», ritratto con tanta attenzione nel momento esatto in cui scompare alla vista in una dissolvenza che si riveste di modulazioni dall'evidenza performativa, quasi recitasse una parte non sua dinanzi a un pubblico distratto, sembra annunciare per l'appunto quelle 'comparses' destinate ad infestare il romanzo a venire: figuranti, appunto, che nel loro svanire all'occhio paiono sedimentarsi in modi indelebili nei territori 'liquidi' della memoria, come fluida appunto appare la qualità prima dell'*habitat* vacillante ed effimero che li attornia.

Ecco, allora, una delle cifre più persuasive dello statuto del personaggio di della Corte: parvenza umbratile, e appunto per questi suoi tratti latenti, posta nelle condizioni più appropriate per avviare un fitto dialogo, pur svolto in sordina, con tutto ciò che l'attornia. Optando per una strategia tanto depistante, quella 'larva' è destinata a imprimersi indelebile nel ricordo più di quanto potrebbe aspirare una sagoma di personaggio progettata a tuttotondo, definita nei minimi dettagli e rischiarata da una visibilità compiuta.<sup>13</sup>

13 Ha dedicato pagine critiche magistrali a una tipologia di personaggio novecentesco di tale tenore, prendendo in esame in particolare il romanzo di Pirandello, l'opera 'sinfonica' di Debenedetti (1998). Devono molto alla lezione debenedettiana l'accertamento di due tipologie di personaggio, l'assoluto e il relativo, e l'esame delle loro relazioni dialettiche portati avanti in un contributo di Testa (2009); e c'è da notare che l'eloquente 'relativismo' che contraddistingue la seconda presenta alcune affinità significative con i requisiti supportati dalle 'comparses' di della Corte. Uno dei più acuti e innovativi contributi dedicati al metodo ermeneutico debenedettiano è offerto dal volume di Mirisola (2012).

Un'ulteriore riprova della dialettica ricorrente tra singola porzione e totalità e, ciò che più conta, delle strategie narrative messe in campo per veicolare la portata emblematica di detta *liaison* figura in un passo cruciale del romanzo del '68; ritengo opportuno farvi riferimento appunto per cogliere ancora una volta le valenze allegoriche che albergano in soluzioni retoriche siffatte. Così, nel capitolo che ne conclude la prima parte, dal titolo *Il richiamo dell'arte*, il conflitto irrisolto tra una figura paterna di artista fallito, inetto a farsi carico del gravoso impegno che richiede fronteggiare il dissesto patrimoniale, e il figlio, spietato inquisitore della impotenza paterna, si traduce in un dialogo dal tono acre e, assieme, penoso, la cui messinscena culmina nella descrizione del giardinetto di casa sottostante coperto di neve; scenario circoscritto e obsoleto, abitato da statue antiquate, nel cui perimetro cimiteriale recitano la loro parte alienata gli avanzi marmorei di una stagione defunta, come ormai 'trappassati' sono i personaggi che dall'alto di una specie di palco assistono inermi alla recita:

Sulla statua pagana di Venere Anadiomene, con le mezze braccia levate contro il cielo uggioso, che ancora prometteva neve, e il naso consunto e offeso dal mio lungo giocare a pallone quand'ero ragazzo, s'era steso un drappo uniforme. Sembrava un monumento prima dell'inaugurazione, sotto il lenzuolo bianco. Anche le panchine emergevano con aspetto irrealista, di cave conchiglie di zucchero, e il tappeto erboso, falcidiato dalla stagione, aveva così assunto un'aria più sontuosa. [...] Ai piedi di un tronco affiorava il tumulo del cane: si trattava di una sepoltura settecentesca; un avolo, addolorato per la morte del suo canino, lo aveva voluto inumare lì, e aveva chiamato un bravo scultore bassanese dell'epoca, il Baratti, a preparare la tomba. Sopra una lastra di marmo, era stata posta una piccola statua, raffigurante un volpino accucciato. Da quella parte non avevo mai potuto giocare, perché la statua conteneva troppi minuziosi particolari, come i drappeggi del fiocco della coda, che un movimento scomposto avrebbe rischiato di mandare in briciole [pp. 133-134].

È, pertanto, nella dialettica che subentra fra la minuzia, in quanto opzione interpretativa da ricondursi alle potenzialità e alle prerogative dell'infanzia, e una generalità organica e compiuta, che rimanderebbe invece a facoltà analitiche più consone all'età adulta, che si evidenzia una polarità molto indicativa, atta a suggerire parametri risolutivi per decrittare sia la realtà circostante, sia il soggetto che si misura con essa; cosicché dare priorità alla decifrazione del dettaglio, a discapito della lettura 'finita' di un insieme plausibilmente complesso, ordinato e coerente, impone decise e devianti alterazioni all'approccio conoscitivo ed esegetico dell'istanza della prima persona narrante. Avvalorano quanto notato, del resto, le va-

riazioni imposte al campo visivo e alle soluzioni adottate dal punto di vista, che si distinguono via via per diplopie, dissolvenze e visioni 'disturbate' di diversa specie.

I buchi, le falle e i veri e propri vuoti,<sup>14</sup> cui si fa menzione nel passo citato, tratto da *I mardochei*, rimandano, per l'appunto, alla sfera semantica cui si è già avuto modo di fare riferimento, cioè a quella afferente al crollo e agli esiti che un evento di tale fatta comporta. È in uno squilibrio spaziotemporale così sintomatico, infatti, che si rintraccia una sorta di paradigma investente non solo le perigliose relazioni che intervengono tra io e mondo, bensì anche i procedimenti utili a tradurre quei referti in scrittura. I graffiti lasciati sul paesaggio esteriore e interiore da quel vuoto, nelle forme alterne che detto concetto spaziotemporale può assumere, legato com'è all'idea dell'assenza,<sup>15</sup> sono, ad esempio, i già citati «grossi segni geometrici di gesso sfarinato in cui cercavo di chiudere le cose essenziali» che il personaggio de *I mardochei* scorge impressi sulle pareti del Tempio Votivo, in costruzione già da alcuni anni al Lido di Venezia: un mausoleo *in fieri* dove l'imperituro che si intende attribuire alla memoria è un quoziente destinato a entrare in rotta di collisione con la transitorietà che contrassegna la fine e la morte.

Gravitano nell'orbita di uno 'sfarinamento' dalle palesi valenze allegoriche anche altri lessemi chiave, quali, ad esempio, 'polvere', 'sabbia', 'macerie', rimandanti a un campo oggettuale e materiale rivelatosi di estremo interesse per buona parte del Novecento letterario, in quanto residui e precipitati infinitesimali di una realtà in disfacimento. Ne riporto due esempi, il primo dei quali collocato verso l'inizio, l'altro verso la fine del romanzo:

arrivò fino a noi un sentore di vecchiume madido; e il polverone ci passò sopra, spinto da una bava di garbino. Andammo un po' più fuori: Marsilia si dimenticò presto, come me, della specie di sabbia che ci allegava i denti [pp. 13-14].

È da qualche ora che sono tornato in me, dopo il crollo. Fui coperto da un fragore che dura anche adesso, da una polvere calcinata, bianca, da spezzoni di muro. Se fossi stato un po' più sotto il palazzo, non mi avrebbero mai tirato fuori da quella tomba di macerie. Nessuno rispondeva alle mie domande, ma forse le avevo fatte nel sonno. Ero certo che il crollo del palazzo Trevisani s'era propagato all'intorno: una reazione

14 Per una disamina del quoziente allegorico che satura il campo semantico afferente a detti termini in alcune prove del Novecento letterario mi sia lecito rinviare a Crotti 2005.

15 Circa le cifre del vuoto saggiate da Calvino e da Barthes e il valore segnico che detengono cfr. Cortellessa 2008, p. 328.

a catena, un quartiere polverizzato, ma nessuno rispondeva alle mie domande [p. 281].

Il primo passo, che cade all'altezza delle pagine d'esordio, dà conto dello scenario d'apertura, appunto segnato da insistite immagini di crollo; cedimento focalizzato da un punto di vista prospettico, anche per quanto concerne gli esiti che produce sui sensi, in special modo sull'olfatto, sul gusto e sulla vista, il polverizzarsi di quella materia calcinata, tendente a ricoprire di un velo indefinibile i personaggi e i loro paesaggi esistenziali con la sua consistenza impalpabile ma invasiva.<sup>16</sup> Ma veniamo al secondo, la cui significanza, quale ideale epitome conclusiva della prova, mi pare certa. Esso rielabora ancora una volta il *Leitmotiv* allorché la prima persona esperisce una congiuntura del tutto singolare, ovvero nel frangente in cui la mente di Ottorino vacilla, preso tra le spire di un lucido delirio; e si tratta di uno *status* psichico che rispecchia la rovina della dimora familiare dei Trevisani, la cui desolazione genera onde telluriche destinate a estendersi a raggiera e in profondità, minando dalle fondamenta ogni entità, oggettuale e non.

Uno degli esiti più paradigmatici sortiti dall'accostamento e dal connubio di taluni dei temi sin qui selezionati concerne ciò che potrebbe definirsi 'effetto nebbia'.<sup>17</sup> Grazie a detta risultanza, infatti, la predilezione espressa per certe opzioni visive, giocate su inquadrature sghembe, sul prospettico e sullo sfumato, come per talune tecniche spiccatamente cinematografiche, il 'nebuloso' e le sue possibili determinazioni qualitative hanno modo di tradursi in scrittura. C'è da rilevare innanzitutto che la ricorrenza dell' 'effetto' e delle sue risultanze è non solo insistita ma anche contraddistinta da etimi che la rendono molto espressiva, vale a dire rivelatrice delle condizioni in cui versano i personaggi nel loro *habitat* sia esistenziale che culturale. Un *habitat* che si dimostra esemplare, ad esempio, in occasione della visita che una domenica Ottorino e Ghirlanda compiono al cimitero ebraico del Lido, tra le cui tombe acquattate nell'ambiguo groviglio lussureggiante della vegetazione la coppia trova una sorta di nido amoroso, sospetto poiché sommerso dalle cifre rigogliose del lutto:

Le vecchie lapidi sprofondavano dentro un terreno gessoso, fatto di arbusti, a seguire le genealogie si andava giù, alle radici stesse della storia di Venezia. C'erano molte lapidi scritte in ebraico, ma molte anche in italiano, e qualcuna in italoveneziano, con compiacenza gergale. Il

---

16 Per le molte accezioni sensoriali in gioco nel paesaggio letterario vedi Lando 1993.

17 Trovo una scorribanda intrigante tra le svariate accezioni visive, sonore, acustiche, olfattive, mitiche, storiche e artistiche che può assumere il tema nebbia in Scansani 2009, un volumetto di inusuale accuratezza editoriale.

cimitero era freddo e immobile nella nebbia, mentre i richiami dei vaporette salmodiavano lentamente nella vicina laguna. Avevo un brivido sottile, con il mio berretto in testa e Ghirlanda invece, come vuole la regola giudaica, a capo scoperto [pp. 90-91].

All'amplesso della coppia, avvenuto in un sito tanto gravato da emblemi di decomposizione, allora, va attribuito un senso che oltrepassa una lettura di primo grado. Esso prefigura in allegoria il destino drammatico cui entrambi andranno incontro; anche quella Ghirlanda di origine ebraica, il cui corpo subirà uno sfregio insensato e di violenza inaudita (ma che va decrittato sul palinsesto di ben note tragedie novecentesche).

E ancora, per addurre un altro esempio che ribadisca la portata emblematica veicolata dal fattore nebbia riferita alla sagoma del personaggio 'comparsa' e alle sue manifestazioni epifaniche: «Sul nostro capo, un intrico di piante d'alto fusto impediva di vedere il cielo, ma già prima del tetto di foglie si scorgevano stracci di nebbia ondeggiare fra tronco e tronco, dissolversi a una folata di aria lagunare, ricomporsi più spessi» (p. 95). Sono «stracci di nebbia», codesti, che paiono rimandare al profilo di colui che dice io, apostrofato appunto in termini spregiativi «conte Strasse» mentre calpesta ignaro un gessetto sui masegni di una calle di Cannaregio; quell'Ottorino che, minato nel fisico e ottenebrato nella mente dall'abuso protratto di bevande alcoliche, ha fatto ritorno tra le macerie delle case Trevisani, in una Venezia che sembra andare in polvere intorno e assieme a lui:

In una calle, due bambini giocavano al campanon. Passai sopra i loro disegni, sfarinando senza volere col piede un gessetto. «Ciò, conte Strasse» mi gridò dietro uno. [...] Rasentavo i muri scrostati; strisciandovi sopra una spalla feci cadere, con rumore secco, un calcinaccio, il tratto di calle si coprì di una specie di zucchero cricchiante, vecchio di secoli. Lungo i canali, le barche erano percorse da un fremito, l'aria della primavera le imbizzarriva, l'acqua si increspava come una pelle d'oca. Il conte Strasse, ero. L'abito che mi avvolgeva era pendulo e troppo abbondante, ma gli stracci veri erano quelle case che avevano costituito il nostro vanto, il nostro orgoglio [pp. 271-272].

Immagini veneziane di tale fatta, grazie anche alla cortina generata da polveri, macerie di varia specie e appunto nebbia, approntano letture certo non patinate e cartolinesche della dimensione urbana.<sup>18</sup> Questa risulta

18 Alla funzione immaginaria che la nebbia detiene, in particolare a Venezia, è dedicata una sezione del volume di Ceserani e Eco (2009, pp. 185-196), dove sono antologizzati passi tratti dal *Notturmo* di d'Annunzio, da *Fondamenta degli incurabili* di Josif Brodskij e da *Pinocchio a Venezia* di Robert Coover.

focalizzata per l'appunto grazie a soluzioni prospettiche molto sospette, cioè dalle isole di morte<sup>19</sup> che le fanno cornice, ovvero sia dal camposanto di San Michele, che guarda le Fondamente Nuove dal lato nord, e, su altro versante, dal cimitero israelitico ubicato sul litorale del Lido. L'insula Venezia, pertanto, è assediata dai luoghi dell'estremo, che paiono così cingerla in un abbraccio letale.<sup>20</sup> Come appunto mortifera sarà una delle ultime epifanie suggerite dal tema; mi sto riferendo a quella tenda di musola bianca già menzionata che, come un filtro calato su una scena visiva e olfattiva, gravida com'è di sentori di etere, vela e, nel contempo, esalta l'identità di un personaggio che sta dettando a fatica la propria «brutta storia» (p. 282), mentre è ormai giunto ad un passo dalla fine.

Varie sono le accezioni operanti in un campo semantico così significativo anche da un punto di vista scenotecnico, se le cadenze del vago si accompagnano a un'indeterminatezza spaziotemporale che, quasi per paradosso, attribuisce un rilievo icastico al contesto come a coloro che lo esperiscono. Così le scenografie allestite dal nebbioso diventano oltremodo eloquenti allorché Ottorino, in fuga dal groviglio familiare, ormai insolubile, e da se stesso, pervaso da pulsioni autodistruttive, lascia Venezia per Milano; città in cui intenderebbe condurre un'esistenza del tutto diversa dalla sfaccendata, degna di un nobile decaduto, trascinata nella città d'origine, intraprendendo la carriera di un solitario impiegato di banca alloggiato in squallide stanze in affitto e dedito al vizio del bere.

Le due città, del resto, risultano meglio leggibili una volta interpretate in sinergia anche grazie a vari *media* connessi al visivo; come quello offerto per l'appunto dal caliginoso, che, difatti, accompagna il personaggio sin dal momento della partenza, segnata da un diaframma vitreo; sipario teatrale che va a sovrapporsi al filtro offerto dalla nebbia, barriera più impalpabile ma di sicuro non meno intrusiva:

Mi trovai sul treno senza quasi saperlo, con tre valige e basta. Ero uscito dalla nebbia che fiottava fino alla porta della stazione, ed ero entrato in quell'hangar caldo, camminando curvo sotto i pesi. La più piccola delle tre valige la stringevo sotto il braccio. Non potei nemmeno voltarmi a guardare, oltre la vetrata, Venezia. E anche se l'avessi fatto m'avrebbe risposto la nebbia [p. 235].

Se proprio la nebbia è l'ultima risposta che la città lagunare fornisce a colui che le gira le spalle, quella stessa carenza di trasparenza rappre-

---

19 Alcune indicazioni metodologiche utili all'interpretazione del tema 'isola' nella letteratura italiana contemporanea figurano nei saggi compresi in Crotti 2011.

20 E Baldacci osservava a proposito: «S'intende che la Venezia di Della Corte è pur sempre una città dell'anima, vissuta e ricercata in tutti i suoi segreti, e che, raccontando Venezia, l'autore racconta se stesso» (1979, p. 8).



senta uno dei fattori più disposti a identificare/differenziare non solo le due dimensioni urbane ma anche le 'comparses' che si aggirano tra le loro quinte. Milano, infatti, attrae e, nel contempo, respinge anche per tutto ciò che la distingue da Venezia; e ciò conta altresì per quanto attiene allo statuto esistenziale di coloro che le abitano, quasi sussistesse tra città e personaggio un condizionamento antropologico ineludibile capace di allegorizzarne in reciprocità i destini:

io tollero il buio che è in voi, la stanchezza, le barzellette, quel modo incerto di esistere con cui mi irretite, io che ho bisogno di scansioni sicure, di un cielo che sia un cielo, una terra che sia una terra, non di questo tetro mondo senza confini, di questa nebbia così diversa dalla mia. La mia divide, separa. Lo sciacquo dell'acqua si alza nell'oscurità, i passi sulla terraferma risuonano netti, tutto è separato e vivo nella sua incertezza. E voi? Voi camminate sull'ovatta, correte sull'ovatta, non arriverete mai. La vostra fretta non ha senso, come le vostre facce tirate, in cui si legge la corsa a pochi soldi e basta [pp. 260-261].

Si noti come qui i pronomi «voi» e «io» rimandino non solo e non tanto a registri vocali ma, parimenti, a modelli esistenziali alternativi, per non dire ostili, mentre il possessivo «mia» designa anche l'appartenenza del personaggio, 'straniero' in terra 'straniera', a un paesaggio sia urbano che esistenziale segnato culturalmente,<sup>21</sup> dove appunto prevalgono criteri icastici di separatezza e divisione; parametri, insomma, capaci, pur nel paradosso di una vitale «incertezza», di individuare fattori identitari forti grazie alle peculiarità di una nebbia che è solo veneziana.

Fatto ritorno di soppiatto a Venezia, Ottorino scopre che quel che resta della casa Trevisani, ormai sbarrata e inaccessibile, è stata abbandonata dai suoi 'fantasmi' molesti, in fuga per debiti chissà come e chissà dove. Dato il caso, deve prendere atto del nuovo statuto che gli è proprio, affine a quello di un superstite, di un sopravvissuto a una devastante *shoah* interiore («Improvvisamente mi accorsi di essere isolato, condannato alla solitudine a cui sono votati tutti i superstiti. Stavo uscendo dal quartiere, e mi voltai a guardare il nostro palazzo, che si ergeva più alto di tutti, ora cieco e sbarrato, con le imposte sigillate, a cui non avevo badato arrivando» - p. 272).

Rientrato a precipizio quella stessa sera sotto una pioggia battente in una Milano detestata e barricatosi nella propria squallida stanza in affitto, quindi espropriato di ogni plausibile *home*, reale o simbolica che sia, colui che era stato il conte Trevisani, ormai «dentro allo sterco fino al collo»

21 Sulle attinenze tra paesaggio e opera d'arte, situabili entrambi sul confine tra soggettività e oggettività, rimando a Jakob 2005.

(p. 277), in preda a una sindrome psicotica aggravata dall'abuso protratto di bevande alcoliche, si abbandona senza scampo al *delirium tremens*. Smarrite coordinate spaziotemporali certe, relegato in un letto d'ospedale e sotto l'effetto dell'etere, mentre un'impalpabile tenda di mussola bianca sembra prendere il posto di ciò che il fattore nebbia aveva rappresentato,<sup>22</sup> in quanto veicolo di indeterminatezza anche semantica, ecco individuato il luogo estremo ma eletto della scrittura e, assieme, della fatica di vivere, come ho già avuto modo di esemplificare.

Il delirio che attraversa le ultime pagine del romanzo, mentre luoghi, volti e situazioni, dal recupero dell'apparizione del Canale delle Nebbie (p. 280) a quello di fotogrammi della madre e dell'infanzia (p. 278), vanno a de-comporre un *puzzle* di straordinaria intensità, è, e non solo da un punto di vista tematico ma anche retorico, una straordinaria lezione di stile. Il magistero della scrittura dellacortiana consiste propriamente nell'essere riuscito a trascrivere in paratassi la virulenza ossessiva di visioni e allucinazioni, dimostrando altresì una rara perizia analitica, pronta a dare testimonianza di un paesaggio umano e contestuale segnato da una gravidanza singolare.

## Bibliografia

- Baldacci, Luigi (1979). «Introduzione». In: della Corte, Carlo, *Di alcune comparse, a Venezia*. 2a ed. Milano: Oscar Mondadori, pp. 5-11.
- Camerino, Aldo (1965). «I mardochei di Carlo Della Corte». *Il Gazzettino*, 3 febbraio.
- Ceserani, Remo (2009). «La nebbia: luoghi reali e metaforici». In: Ceserani, Remo; Eco, Umberto (a cura di), *Nebbia*. Torino: Einaudi, pp. XIII-XXXIII.
- Ceserani, Remo; Eco, Umberto (a cura di) (2009). *Nebbia*. Torino: Einaudi.
- Cinquegrani, Alessandro; Crisanti, Flavia; Lombardo, Luca; Rinaldin, Anna (a cura di) (2009). *Cartoline veneziane = Ciclo di Seminari di Letteratura Italiana* (Università Ca' Foscari di Venezia, 16 gennaio - 18 giugno 2008). Palermo: Officina di Studi Medievali.
- Cortellessa, Andrea (2008). «Italo Calvino: presenza del vuoto». In: Cortellessa, Andrea. *Libri segreti: Autori-critici nel Novecento italiano*. Firenze: Le Lettere, pp. 317-339.
- Crotti, Ilaria (2005). «Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino: Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento», *Studi Novecenteschi*, 32 (70), pp. 143-180.
- Crotti, Ilaria (2009). «Agli esordi del paesaggio-uomo: 'Il ragazzo di buona famiglia'». In Del Tesesco, Enza; Zava, Alberto (a cura di), *Viaggi e*

---

22 Circa i vari significati che il tema può assumere cfr. Ceserani 2009.

- 
- paesaggi di Guido Piovene = Atti del Convegno* (Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008). Pisa; Roma: Fabrizio Serra, pp. 25-49.
- Crotti, Ilaria (a cura di) (2011). *Insularità: Immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- De Rooy, Ronald; Mirisola, Beniamino; Paci, Viva (2010). *Romanzi di (de) formazione (1988-2010)*. Firenze: Franco Cesati.
- Debenedetti, Giacomo ([1971] 1998). *Il romanzo del Novecento: Quaderni inediti*. A cura di Renata Debenedetti; presentazione di Eugenio Montale. Milano: Garzanti.
- Della Corte, Carlo (1964). *I mardochei*. Milano: A. Mondadori.
- Della Corte, Carlo (1968). *Di alcune comparse, a Venezia*. Milano: A. Mondadori.
- Della Corte, Carlo (2005). *Amor di cinema (1956-1994)*. A cura di Roberto Ellero. Venezia: Comune di Venezia, 2005.
- Garboli, Cesare (1968). «Il guaio d'essere intellettuali». *La Fiera Letteraria*, 1 febbraio.
- Grignani, Maria Antonietta; Modena, Anna (a cura di) (2011). «Lettere a Camerino, Della Corte, Gatto, Guarnieri, Sereni e Raboni (1946-1991)». *Autografo*, 46, pp. 157-190.
- Jakob, Michael (2005). *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki.
- Lando, Fabio (1993) (a cura di). *Fatto e finzione: Geografia e letteratura*. Milano: Etas.
- Mirisola, Beniamino (2012). *Debenedetti e Jung: La critica come processo d'individuazione*. Firenze: Franco Cesati.
- Moretti, Mauro (2006). «La collaborazione di Andrea Zanzotto a *L'Approdo* (1954-1977)». In: Dolfi, Anna; Papini, Maria Carla (a cura di), «*L'Approdo*»: *Storia di un'avventura mediatica*. Roma: Bulzoni, pp. 281-345.
- Scansani, Stefano (2009). *La fabbrica della nebbia: Mito e meteo in Valpadana*. Mantova: Tre Lune.
- Testa, Enrico (2009). *Eroi e figuranti: Il personaggio nel romanzo*. Torino: Einaudi.