



SILVIO D'ARZO

CASA  
D'ALTRI

E ALTRI RACCONTI

A cura di Roberto Carnero



BOMPIANI

TASCABILI BOMPIANI 1440



SILVIO D'ARZO  
CASA D'ALTRI E ALTRI RACCONTI

**A cura di Roberto Carnero**

I GRANDI TASCABILI  
BOMPIANI

In copertina: © Chris Barbalis on Unsplash

Progetto grafico generale: Polystudio

Copertina: Paola Bertozzi

[www.giunti.it](http://www.giunti.it)  
[www.bompiani.it](http://www.bompiani.it)

ISBN 978-88-587-8875-2

© 2020 Giunti Editore S.p.A./Bompiani  
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia  
Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

Prima edizione digitale: marzo 2020

## La parabola letteraria di uno scrittore sfuggente di Roberto Carnero

### 1. Un esordio precoce

Se vogliamo ricostruire dalle origini l'itinerario di Silvio D'Arzo all'interno della sua, sebbene esigua, multiforme e variegata produzione narrativa, per arrivare infine al culmine costituito dal suo racconto più bello e più noto, *Casa d'altri*, la prima opera da cui dobbiamo prendere le mosse è *Maschere*, una raccolta di brevi racconti pubblicata nel 1935 dall'editore Carabba di Lanciano (Chieti). Il 1935 è un anno importante per Ezio Comparoni: appena quindicenne, pubblica infatti anche una raccolta di poesie, dal titolo *Luci e penombre* (presso la tipografia milanese La Quercia).

*Maschere*, il cui sottotitolo è significativamente *Racconti di paese e di città*, raccoglie sette raccontini di vario soggetto e di diversa ambientazione. Il primo, *Rivalità selvaggia*, mette in scena il duello che si consuma tra due giovani contadini rivali in amore, il più sfortunato dei quali, Maso, morirà finito da un fendente di piccone infertogli dall'altro. Una tematica diversa troviamo invece nel *Primo libro*, racconto probabilmente venato di valenze autobiografiche: l'io narrante (l'autore?) ricorda le emozioni provate all'uscita del suo primo libro di versi, che, se volessimo insistere sulla chiave autobiografica, potrebbe essere *Luci e penombre*. Più vicino al primo racconto risulta, per toni e temi, il terzo: nella *Famiglia del Rosso* un brigante terribilmente crudele tiene in scacco per un anno intero tutta una regione; alla fine però, sopraggiunto l'inverno, morirà per

fame, non prima tuttavia di essersi scavato la fossa con le proprie mani. Ancora di ambito campestre è *Sarrù*, in cui l'omonimo contadino per salvare la sua misera famiglia e la moglie prossima al parto uccide, colpendola al capo con un martello, una vecchia usuraia. Racconto di città è invece *L'eredità*, in cui lo "scapigliato" Giorgio viene convocato da un ricco zio in punto di morte, ma la sua speranza di una cospicua eredità è vanificata dalla decisione del parente di nominare sua erede pressoché universale la donna di servizio, che lo ha accudito per molti anni con affetto e devozione.

Forse il racconto più riuscito dell'intera serie è *Piccolo mondo degli umili*, una sorta di bozzetto realistico che descrive i diversi caratteri dei pigionali della pensioncina familiare della "sôra Nena": il merciaio ambulante Carlo Tasoli, il vecchio Taddeo Carismondi, la signorina Bianca, il tipografo Sergio Carrò, un giovane barbiere. Tutto scorre tranquillo e sereno finché Carlo, sentimentalmente deluso, decide di lasciare tutto per andare a vivere altrove. Per finire, in *Sperduti su la strada* due infelici, un vagabondo e una ragazzina, stringono un tacito patto di alleanza e di amicizia, finché la ragazza, avendo trovato un lavoro, se ne va, abbandonando il compagno, che morirà solo e abbandonato.

La prima considerazione di ordine critico è necessariamente limitativa: l'opera precocissima del quindicenne Ezio Comparoni risente delle caratteristiche della prova di apprendistato e di esercitazione scolastica. Per esempio, la natura è quasi sempre rappresentata in termini "romantici" o "pre-romantici": le condizioni meteorologiche quando vengono descritte sono per lo più cattive (neve, pioggia, vento ecc.) e i personaggi si trovano spesso a lottare contro una natura ostile. Oppure, all'opposto, le descrizioni possono scadere nel manieristico arcadico ed edulcorato. Le immagini scelte sono spesso un po' leziose, da antologia; c'è un insistito metaforismo decorativo e un uso un po' scolastico (da manuale

di “bello scrivere”) dell’aggettivazione. I toni sono sempre molto netti, violenti ed esasperati; manca la capacità di usarne di intermedi e di suggerire sfumature.

Inoltre, come ci si sarà accorti anche solo da questi scarni riassunti, il repertorio tematico dei racconti (soprattutto di quelli “di paese”) è quello tradizionale del Verismo, un Verismo reinterpretato e filtrato però attraverso una sensibilità decadente (a proposito è stato fatto il nome del D’Annunzio delle *Novelle della Pescara*, per le tragiche vicende dipinte a tinte fosche).<sup>1</sup> Meglio sembrano andare le cose nei racconti “di città”, in cui l’autore può mettere a frutto l’esperienza personale e descrivere situazioni e personaggi vicini alla realtà da lui direttamente sperimentata.

Detto questo, non si può però fare a meno di rimanere ammirati della precocità del talento narrativo e affabulatorio del giovane scrittore. I racconti, pur con le dovute precisazioni riguardo agli ascendenti letterari (non sarà sfuggito, nella trama di *Sarrù*, un facile riferimento a *Delitto e castigo* di Dostoevskij), appaiono nel loro genere ben ideati, abilmente costruiti e sapientemente condotti. Anche sul piano stilistico, poi, si trovano alcuni elementi che fanno presagire le possibilità espressive del D’Arzo più maturo. Già in questi primi testi, infatti, l’autore incomincia a coltivare l’abitudine di trascorrere con una certa maestria dalla scena umana al paesaggio, sulla cui descrizione si chiude efficacemente una sequenza narrativa (o, nei racconti lunghi, un capitolo).

A livello tematico incomincia già qui a balenare – e il fatto sembra degno di qualche attenzione – il motivo che costituirà il grande *topos* tragico di *Casa d’altri*: il suicidio. In *Sarrù*, il poverissimo contadino senza più speranze al-

<sup>1</sup> Cfr. Anna Luce Lenzi, *Silvio D’Arzo (“Una vita letteraria”)*, con una premessa di F. Forti, un inedito di S. D’Arzo e documenti e iconografia darziana, Reggio Emilia, Tipolitografia Emiliana, 1977.

l'inizio del racconto intravede una possibile soluzione ai suoi problemi (miseria, malattia ecc.) appunto nel togliersi la vita. A distoglierlo dal cupo proposito è il pensiero della moglie malata, che ha bisogno del suo aiuto. Il tema del suicidio quindi cade da sé,<sup>2</sup> mentre comincia a far capolino l'idea dell'omicidio. L'autore, ingenuamente, suggerisce al lettore la conclusione della vicenda, anticipando il finale, quando, descrivendo Sarrù che si reca dall'usuraia, ci informa che stringeva in mano un martello arrugginito e che avrebbe potuto giungere a commettere un delitto per soccorrere la moglie. In tal senso è evidente la distanza da *Casa d'altri*, in cui fino all'ultimo non si conoscono le intenzioni della protagonista (e la *suspense* viene così portata all'apice).

## 2. Dal racconto al romanzo

### 2.1 I racconti del 1940-1941

Dopo il 1935, le date di pubblicazione dei testi successivi ci portano avanti di cinque anni, al 1940. Questi anni di silenzio narrativo sono molto importanti per Silvio D'Arzo, perché in quest'intervallo di tempo egli matura un radicale mutamento artistico, soprattutto sul piano stilistico ed espressivo, un mutamento che è stato identificato con un deciso "rovesciamento dello stile verso il sintetico o addirittura contratto".<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Esso torna però anche in un altro di questi racconti, *L'eredità*, a proposito del giovane protagonista Giorgio, sempre irrimediabilmente a corto di quattrini, scoraggiato e avvilito per i propri continui insuccessi, che a un certo punto pensa di farla finita buttandosi nelle acque dell'Arno (proposito al quale però non darà seguito). Va notato che qui, come in altre opere successive di D'Arzo, l'idea del suicidio è sempre conseguenza di una situazione di estrema povertà materiale, che a un certo punto diventa insostenibile.

<sup>3</sup> A.L. Lenzi, *op. cit.*, p. 23.



Ciò è in effetti evidente in alcuni racconti pubblicati in periodico tra il 1940 e il 1941. Il primo della serie, *I morti nelle povere case*, è costituito dalla descrizione, condotta a rapide pennellate, dello stato d'animo, dei pensieri e delle emozioni di Marco, che ha appena ricevuto la notizia della morte del fratello.

Il secondo, *Una storia così*, è invece più articolato dal punto di vista narrativo. Sullo sfondo di fatti strani recentemente accaduti (il gatto di un farmacista che ha ingerito un potentissimo veleno non muore, anzi continua a vivere sanissimo come se niente fosse) ci viene presentato il personaggio del professor Lidemo Gori, insegnante di Lettere in un regio liceo-ginnasio, il quale un giorno, uscito da scuola, non sente il desiderio di tornare a casa ma al contrario si avventura verso il fiume, dal quale si sente stranamente attratto. Il professore cade quindi in acqua, ma non annega, anzi è protagonista di una singolare metamorfosi: "Sentì solo un gran freddo [...]. Il professore divenne acqua, divenne giunco, divenne soltanto una cosa nera e bagnata" (p. 118).<sup>4</sup> A questo punto, mentre cala la notte e un profondo senso di tristezza e smarrimento si impossessa del professor Gori, sopraggiungono, leggere come farfalle, due persone che si scopriranno poi essere angeli.

La spiegazione di tali straordinari e miracolosi eventi sta in un fatto altrettanto singolare e incredibile: quando il professore stava per annegare, a morire, per una fortuita coincidenza, era stata la Morte stessa; in tal modo diventava impossibile per gli uomini morire a loro volta. La proposta che viene al professor Gori da parte degli angeli è quella di una nuova vita, come quella degli dèi, senza dolori, sofferenze, ma anche senza passioni e sentimenti. Per un attimo l'uomo è attratto da questa prospettiva; ha tuttavia il sopravvento in lui il desiderio di vivere in

<sup>4</sup> Qui e di seguito i numeri di pagina tra parentesi si riferiscono alla presente edizione.

pienezza una vita veramente umana, senz'altro meno serena e più problematica, ma “calda” e stimolante.

A parte i referenti letterari che si potrebbero facilmente individuare a livello tematico (dall'episodio omerico di Ulisse, che rifiuta l'immortalità offertagli da Calipso, fino alla novella pirandelliana *Il treno ha fischiato*, per quanto riguarda il motivo di un'uscita improvvisa dalla routine quotidiana), questo racconto sembra parecchio indicativo del modo di fare narrativa del D'Arzo di questi anni: una trama esile per quanto attiene le vicende narrate, ma ricca di risvolti e spunti psicologici, descritti nei minimi dettagli.

*Fine di Mirco* va posto in stretta relazione tematica con *Una storia così*. Lì, come abbiamo visto, il professor Gori, cui veniva offerta la possibilità di vivere la vita degli angeli, rifiutava la proposta, preferendo tornare alla sua vita di uomo. Qui, invece, troviamo un angelo, di nome Mirco, che a un certo punto si confonde tra gli uomini (in un gruppo di anarchici raccolto in una cantina) al punto da diventare anch'egli un essere umano, perdendo così la sua condizione di privilegiato. Si tratta cioè non più di un uomo che potrebbe, volendo, innalzarsi a un livello creaturale superiore, bensì di un angelo che, una volta caduto sulla terra, non riesce più a rialzarsi per librarsi in volo. Ha commesso l'errore irrimediabile di parlare con gli uomini, di toccarli, contaminandosi per sempre. L'essere uomo è percepito perciò come un fatto negativo, legato a una colpa o a un peccato originale; il diventarlo è per l'angelo una corruzione o quanto meno una *diminutio*.

Anche in *Peccato originale* compaiono gli angeli, non tanto come personaggi, quanto come simboli di innocenza, assimilati in ciò a “rondini” e “bandiere”: sono i tre argomenti di cui due bambini, fratelli, una volta persa l'innocenza (il giorno in cui, gelosi, “inventano la ferocia”, concependo il proposito di manomettere un giocattolo per ferire il nuovo fratellino che sta per nascere), non possono più ragionare; ma in compenso saranno in grado di comprendere il linguaggio degli adulti (le parole del padre,

“precise”, che pongono alle cose “limiti certi e insormontabili”, p. 138) e di capire che cos’è la povertà. Il nuovo fratello non arriverà, e perciò l’automobilina truccata (la cui molla avrebbe dovuto tagliare le mani del piccolo) non farà del male a nessuno; ma ormai è troppo tardi: il pentimento non basta, l’innocenza è perduta per sempre. *Peccato originale* costituisce una sorta di versione minore di un più ampio romanzo incompiuto dal titolo *Un ragazzo d’altri tempi* (di cui tratteremo più avanti).

Dopo aver riassunto per sommi capi i contenuti dei cinque racconti, vale la pena soffermarsi sulle caratteristiche del loro stile. Innanzitutto bisogna rilevare come i singoli testi di volta in volta scritti e pubblicati da D’Arzo in questi anni costituiscono in realtà come i tasselli di un complesso *patchwork*, frutto di varie e intricate sperimentazioni letterarie. Ciò è chiaro se si pone attenzione al fatto, indicativo, che non è inconsueto trovare particolari immagini o anche intere espressioni che si ripetono da un testo all’altro.

Lo stile, ricco, estroso, immaginifico ed espressivo, è caratterizzato da numerose similitudini, che (come accadrà anche nei testi darziani successivi) sembrano non essere puri e semplici elementi esornativi del dettato, bensì assolvere l’importante funzione di rendere più concreto un linguaggio di per sé troppo astratto, allusivo ed ermetico. A volte esse assumono connotazioni ironiche e divertite, che derivano dall’accostamento di elementi normalmente lontani tra loro (o il cui rapporto di somiglianza non è così evidente). Talora però è come se prendessero il sopravvento sul primo termine di paragone, al punto che al lettore viene da chiedersi di che cosa l’autore stia veramente parlando; in tal modo la concretezza semantica di ciò che viene detto si sfalda agli occhi di chi legge.

## 2.2. L’uomo che camminava per le strade

Nel marzo del 1942 Silvio D’Arzo riceve una lettera firmata da Aldo Garzanti. Si tratta di un documento notevole

le, perché segna una sorta di spartiacque tra la prima e la seconda produzione darziana (cioè tra quella precedente e quella seguente la guerra). In essa l'editore, a cui D'Arzo aveva inviato alcuni lavori per un giudizio in vista di un'eventuale pubblicazione, ne esprime un'articolata valutazione. I testi cui Garzanti fa riferimento nella sua risposta sono i romanzi *L'osteria dei ricordi*, *Essi pensano ad altro* e *L'uomo che camminava per le strade*.

L'editore rassicura l'autore di aver letto le sue cose con un'attenzione superiore a quella che comunemente può concedere ai numerosi manoscritti che gli pervengono da parte degli esordienti (tanto più che siamo in tempo di guerra). La prima parte del giudizio di Aldo Garzanti è positiva e lusinghiera:

Non è certo comune il vostro modo di scrivere, né il vostro modo di guardare gli uomini e le cose e vi sono alcune vostre immagini in cui forma e pensiero arrivano a una felicissima espressione artistica, e ve ne accorgete voi stesso perché le andate riprendendo qua e là nei vostri scritti. Voi cogliete sottilmente lo sdoppiarsi incessante della verità, l'incerto oscillare della coscienza fra i due poli del bene e del male e ho notato qualche volta accenti di profonda e ricca umanità.

Ma poi esprime alcune riserve:

Vi dico questo come lettore, ma, come lettore, vi dico altresì che il vostro continuo dissolvere ogni affermazione di vita – atto, affetto, pensiero – nel suo opposto, nel non essere: quel dire di ogni vostro personaggio, non di *uno* solo, che quel che è pare – può egualmente non essere – non parere, dà presto un'impressione di fatica, crea una martellante e ossessionante allucinazione. Il lettore migliore spingerà innanzi lo sguardo con la speranza che questa nebulosità opprimente sfoci nell'azione risolutrice e risanatrice, ma le pagine continuano inesorabili

il loro tormento, senza che giunga, come un riposo, il colpo d'ala liberatore.<sup>5</sup>

Da qui, pur nel rammarico, il rifiuto di pubblicare gli scritti di D'Arzo, che comunque viene incoraggiato a proseguire e a migliorare il proprio lavoro.

Pare che D'Arzo rimanesse molto impressionato dal giudizio di Aldo Garzanti, tanto da imprimere una netta virata alla sua produzione narrativa. Certo è che le parole di Garzanti colgono bene, in modo davvero illuminante, le caratteristiche e, se vogliamo condividere il suo giudizio non del tutto positivo, i limiti dei lavori del D'Arzo di quegli anni. Gli aspetti sottolineati dall'editore caratterizzano e definiscono infatti in modo appropriato un po' tutti i testi narrativi scritti da Silvio D'Arzo negli anni tra il 1939 e il 1942.

Tra questi si colloca il racconto lungo (o romanzo breve) incompiuto (sono stati scritti otto capitoli su ventitré progettati) *L'uomo che camminava per le strade*, rimasto per molto tempo inedito e pubblicato soltanto nel 1981. Per la datazione del testo, disponiamo di un sicuro termine *ante quem* (la citata lettera di Aldo Garzanti del marzo 1942). Ma quando avvenne la composizione? Non possediamo elementi certi su cui basare la risposta. Tuttavia una serie di indizi convergenti ci induce a riportare *L'uomo che camminava per le strade* allo stesso ambito compositivo dei racconti pubblicati tra il 1940 e il 1941. Ma se sul piano stilistico possono valere per lo più le osservazioni fatte a proposito dei racconti (ricorrente metaforismo, sovrabbondanza di similitudini spesso peregrine, prosa talora piuttosto "rarefatta" ecc.),<sup>6</sup> sul piano tematico incontriamo alcune novità,

<sup>5</sup> Lettera datata 24 marzo 1942, in Silvio D'Arzo - Enrico Vallecchi, *Carteggio 1941-1951*, a cura di A.L. Lenzi, presentazione di M. Biondi, numero monografico di *Contributi*, VII (1984), 15-16, p. 280.

<sup>6</sup> Unico cambiamento di rilievo è un tono più vivace e spigliato, legato al prevalente registro ironico, che può far pensare, in anticipazione, a quello dei racconti per l'infanzia.

soprattutto per quanto riguarda alcuni motivi che probabilmente affondano le radici nella biografia stessa dell'autore.

“L'uomo che cammina per le strade” è il ventinovenne professor Carlo Stresa, puntualmente respinto ai concorsi a cattedra (perché la sua sensibilità è ritenuta dalle commissioni esaminatrici meno importante di un'arida preparazione di tipo nozionistico che egli si rifiuta di sviluppare), supplente annuale di latino presso il regio liceo-ginnasio di una cittadina di provincia non meglio identificata (ma gravitante nell'orbita della più grande Bologna). Carlo alloggia, con i trenta libri che possiede (una scelta bibliotechina ideale, in cui sono presenti Dickens, London, Shaw, Pirandello e altri), presso la pensione della signora Anita, dove conosce il dottor Ladi, cieco da tre anni, uomo saggio, colto e fine parlatore. Con Ladi, Carlo stringe un'intensa amicizia: l'uomo è persona estremamente signorile e composta, quasi ieratica; la sua stanzetta, nuda e spoglia, “con un crocefisso aspro e ruvido sulla parete” (p. 167), fa pensare alla cella di un monaco di clausura. Anzi, Ladi è forse un angelo, un angelo che si è perso (come Mirco): “Pensò per un momento che Ladi fosse un angelo e che sotto la giacca avesse due grandi ali morbide come il collo dei colombi. Un buon angelo cieco che non sapeva più trovare la sua strada” (p. 163).

A tratti Carlo non è neppure sicuro che Ladi sia “di questo mondo” (p. 169). La prima questione che quest'ultimo pone a ogni nuovo conoscente riguarda la religiosità. Neppure Stresa può sottrarvisi e alla domanda: “Siete religioso?”, risponde enigmaticamente: “Quanto basta, dottore” (p. 157). I due si intendono con tale facilità che possono addirittura comunicare in silenzio. Al rapporto con Ladi si collega così il motivo teologico: Dio, visto come l'unico essere immune dai desideri, appare a Carlo come una figura lontana, “come da bambino gli sembravano l'America e la luna. Solo, senza desideri, avvolto da arcipelaghi di nubi. Inutile, inutile; non sarebbe mai riuscito a concepirlo” (p. 180).

Il tema religioso qui è solo accennato, ma nel personaggio di Ladi si incomincia a delineare quella figura di confidente che sarà il prete di *Casa d'altri*.<sup>7</sup> Accanto a quello religioso, destinato a riemergere solo più tardi nella produzione darziana, si delinea nell'*Uomo che camminava per le strade* un altro motivo che invece non conoscerà ulteriori sviluppi, quello della famiglia. Quella di Carlo Stresa è una famiglia regolare, anche se più che al padre, che pure è "l'uomo più buono di tutti" (p. 173), il suo amore va piuttosto alla madre.

Ma la donna non è solo la madre in questo romanzo. Ci sono, oltre alla signora Anita e ad Amelia, la sguattera della pensione con la quale Carlo scherza senza essere capito (anzi, probabilmente rendendosi antipatico), almeno altre due figure femminili più o meno importanti nell'economia della narrazione: la signorina Alda Casati, sua collega di Scienze, ed Emma Conersi, figlia di un capitano di lungo corso che a un certo punto (precisamente nel sesto capitolo) va ad alloggiare nella stessa pensione. La prima, ben poco attraente ma sempre molto gentile con Carlo, sorta di Felicita gozzaniana (ma senza il fascino campagnolo del personaggio crepuscolare), riesce a solleticare la vanità virile di Carlo e a renderlo consapevole della sua latente attrazione nei confronti del gentil sesso. La "brutta" signorina Casati (*Signorina Casati, siete brutta* è il feroce titolo del quarto capitolo) prepara così inconsapevolmente il terreno all'ingresso sulla scena di Emma. La quale, giunta alla pensione con il suo impermeabile rosso, appare subito bella, sebbene non corrisponda esattamente al modello femminile che Carlo ha in mente. Lui se ne sente attratto, ma è al contempo timido e impacciato. La possibile storia d'amore tra Carlo ed Emma si interrompe purtroppo con il romanzo stesso.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Il rapporto Stresa-Ladi richiama anche quello Riccardo-Arseni del romanzo *Essi pensano ad altro*.

<sup>8</sup> Poche sono le figure femminili (a parte le vecchie e le madri) nell'opera

Oltre alle donne, altra presenza significativa nel racconto è quella dei bambini, che d'altra parte rivestono un ruolo importante anche in altre zone della produzione di Silvio D'Arzo.<sup>9</sup> Qui compaiono fuggevolmente, ma la loro presenza è densa di significati. Attraversando i giardini, il professor Stresa non può fare a meno di osservarli. Di loro parla sempre con sincero affetto, tanto più che prevede che potrà compilare un'antologia (genere di libri che ora protesta di odiare) solo quando, a cinquant'anni, non si volterà più a guardare un bambino per strada. Già ora, tuttavia, all'età di ventinove, egli si sente a volte irrimediabilmente lontano da quella condizione di serenità e innocenza infantili. Talora, mentre impartisce le sue spiegazioni a una scolaresca non del tutto attenta, ascoltando il suono della propria voce, "egli si sentiva irriducibilmente antipatico a se stesso, e provava soggezione di sé, come se un altro, forse lui stesso bambino, stesse a giudicarlo mentre parlava" (p. 160).

Evidentemente il fanciullino di pascoliana memoria è per fortuna vigile e attento. Ma quali sono, di fatto, le vicende che il romanzo mette in scena? Esiste cioè un vero *plot*? A Carlo Stresa non succede niente di particolare, se non gli incontri con le persone che si trova intorno e i pensieri e le riflessioni in cui intrattiene se stesso quando è solo. In tal senso il "camminare" del titolo non indica un viaggio, con un punto di partenza e una meta da raggiungere, ma al contrario un errare per le strade della città, novecentescamente e benjaminianamente, da *flâneur*. Quello di Carlo Stresa è però un vagabondare, oltre che per le vie e fuori porta, anche dentro se stesso.

darziana e il motivo della donna, della donna da amare, non vi trova sviluppo. Così è stato un po' anche nella vita di Ezio Comparoni, se escludiamo il rapporto, breve e tormentato, con la pittrice Ada Gorini.

<sup>9</sup> Si pensi alla piccola Maghit dell'*Osteria*, ai due fratellini (sulla soglia della perdita dell'innocenza, però) di *Peccato originale* e di *Un ragazzo d'altri tempi*, oltre che, ovviamente, a tutta la narrativa darziana per l'infanzia (*Penny Wirton*, *Il pinguino senza frac* e *Tobby in prigione*).



### 3. La produzione postbellica

#### 3.1. Un ragazzo d'altri tempi

Si è parlato, a proposito del racconto *Peccato originale*, pubblicato nel dicembre del 1941, di una sorta di sua *editio maior*, costituita dal racconto lungo incompiuto *Un ragazzo d'altri tempi*. È stato Rodolfo Macchioni Jodi, nel 1983, a promuovere e curare la pubblicazione di quest'ultimo testo. Il critico riporta il racconto al 1945: effettivamente la scrittura darziana, qui decisamente meno intensa di quella di *Casa d'altri* o di *Penny Wirton*, potrebbe far pensare a un tempo anteriore; ma lo stile di D'Arzo negli anni fra il 1939 e il 1940 (prima della guerra) possiede un tono più personale che lo rende inconfondibile.<sup>10</sup>

Possiamo dunque considerare *Un ragazzo d'altri tempi* come l'ultima opera della prima fase (quella prebellica) della narrativa darziana, e, almeno in parte, come la prima testimonianza o quanto meno l'annuncio del "nuovo corso": lo stile, infatti, più piano e "semplice" di quello dei lavori precedenti, avvicina gli esiti di questo racconto a quelli dei testi successivi (nonostante, come ha rilevato Macchioni Jodi, la minore "densità" e – aggiungiamo noi – ancora qualche impaccio nel costruire la narrazione: troviamo per esempio delle oscillazioni del punto di vista, forse peraltro imputabili all'incompiutezza e una mancata revisione finale del testo).

Qualcosa, nella produzione darziana, è cambiato definitivamente: l'evento fondamentale è stata la partecipazione dello scrittore agli eventi bellici, esperienza che ha segnato una forte maturazione e un radicale cambiamento. In questo testo tutto ciò è ben visibile, seppure la sua ascendenza dal racconto breve di prima della guerra comprometta una netta evidenza di questo

<sup>10</sup> Cfr. Rodolfo Macchioni Jodi, *Un nuovo inedito di D'Arzo: Un ragazzo d'altri tempi*, in *Contributi*, VII (1983), 13, gennaio-giugno, pp. 63-113: 64.

superamento. In altre parole, la figliolanza da quello scritto più giovanile permea di sé anche la nuova realizzazione, nonostante – come si vedrà a breve – gli inequivocabili segnali di novità.

Ancora una volta il carteggio con Vallecchi si rivela una fonte insostituibile di notizie relative all'ideazione e alla composizione del racconto. Apprendiamo da una lettera dell'editore del 21 agosto (con cui egli invitava D'Arzo a inviargli il testo) che il titolo era rimasto inizialmente *Peccato originale*.<sup>11</sup> Lo scrittore risponde il 27 agosto, confidandogli il travaglio compositivo (e le sue parole sono molto importanti per capire che la *simplicitas* stilistica di cui si diceva è il frutto del complesso lavoro di riscrittura e *labor limae* che presiede ai mutamenti in atto):

*Peccato originale* ti sarà inviato fra brevissimo: non, mi capisci, perché io non sia deciso, questo no: ormai è una cosa tua, come ogni altra cosa che farò. Il fatto è che, ormai, sono preso da un desiderio, da un bisogno di perfezione che mi fa star male: tutto, ormai, deve essere armonico, coerente, profondo: rifaccio una pagina quattro, cinque volte: una figura non è mai per me abbastanza tagliata ed essenziale.<sup>12</sup>

Si noterà che gli aggettivi “tagliata” ed “essenziale” definiscono caratteristiche stilistiche diametralmente opposte a quelle dei lavori precedenti: segno del processo di cambiamento e di maturazione di cui si diceva. Si tratta della presenza di quel “qualcosa di umano, di doloroso, del nostro tempo” (e quindi non solo fantasia) di cui l'autore parla in una lettera di due mesi più tardi.<sup>13</sup> Già nel giugno dello stesso anno, in effetti, D'Arzo aveva sintetizzato la novità della sua poetica, facendo riferi-

<sup>11</sup> Cfr. S. D'Arzo - E. Vallecchi, *op. cit.*, p. 136.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>13</sup> Cfr. la lettera del 29 ottobre 1945, in S. D'Arzo - E. Vallecchi, *op. cit.*, p. 144.

mento alla produzione precedente, e in particolare al romanzo *All'insegna del Buon Corsiero*, (pubblicato da Vallecchi nel gennaio del 1943, ma con data 1942, rimarrà l'unico romanzo stampato vivente l'autore), da cui in qualche modo sembrava voler prendere le distanze:

Li, io ho cercato solo di divertirmi: sono andato a trovar fuori perline, vestiti, tricorni, e diavoli; ho cercato di essere signorile, e quasi lezioso: adesso invece mi sono accorto che tutti i secoli si equivalgono, e la profondità è data solo da noi, e non da duecento anni trascorsi. Vedrai tu pure, fra qualche settimana, la storia della solitudine, del bambino che dovrebbe nascere e non nasce, della gran lezione che dà a quelli che vivono e non se ne accorgono.<sup>14</sup>

Nella stessa direzione va letta la decisione, comunicata a Vallecchi in una lettera successiva, di cambiare il titolo (non è un dettaglio da poco, proprio perché quest'opera significa molto per lo scrittore):

*Peccato originale* (perdonami, caro Vallecchi, non avrà più questo titolo: era un po' troppo vago, casto, nonostante il significato, un po' troppo poetico, non "narrativo") non sarà distrutto: anzi, mi piace molto: non ho mai studiato e sudato tanto su un lavoro: adesso soltanto mi sono accorto degli infiniti problemi che si pongono di fronte a uno del nostro mestiere. Dal punto di vista morale poi, questo libro costituisce moltissimo per me: in seguito migliorerò, ma le linee generali saranno sempre quelle che hanno ispirato questo mio breve lavoro: semplicità, umanità.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Lettera del 18 giugno, in S. D'Arzo - E. Vallecchi, *op. cit.*, p. 128.

<sup>15</sup> Lettera senza data, in S. D'Arzo - E. Vallecchi, *op. cit.*, p. 144.

Il nuovo titolo verrà comunicato nell'estate dell'anno successivo e sarà inizialmente *Un ragazzo dei nostri tempi*<sup>16</sup> (titolo in cui viene ripreso un concetto espresso nella lettera del 29 ottobre 1945 sopra citata: "qualcosa di umano, di doloroso, del nostro tempo"). La composizione, però, si trascina un po' per le lunghe, con continui rifacimenti del testo ("per togliergli ogni accenno o situazione lirica"),<sup>17</sup> che verrà inviato a Vallecchi soltanto nel febbraio del 1947 (dopo che, in un periodo in cui i loro rapporti si erano rotti, lo scrittore lo aveva sottoposto a Einaudi).<sup>18</sup> Tuttavia successivamente il racconto verrà abbandonato dall'autore, che riverserà tutte le sue energie sul progetto che ormai lo assorbiva totalmente: la composizione di *Casa d'altri*.

Il testo di *Un ragazzo d'altri tempi* che possiamo leggere oggi, consta di un *Riassunto dell'intero racconto* (che occupa le prime pagine e in realtà corrisponde a una prima parte, più che a un riassunto, del racconto stesso) e da una *Parte seconda* (che occupa le pagine successive). Una certa continuità narrativa tra la prima (il cosiddetto *riassunto*) e la seconda parte è peraltro sottolineata dal fatto che le parole che segnano l'*explicit* della prima parte ("non udivo più quella voce") sono riprese nell'*incipit* della seconda: "L'udii però (o almeno mi parve d'udirla) due giorni più tardi" (p. 196).

La prima parte del racconto, scritta in uno stile molto sintetico ed essenziale, dipinge il quadro della famiglia felice di Oliviero Peguy, l'io narrante. Oliviero vive in una lussuosa villa di campagna con il padre, notaio, la madre e il fratellino più piccolo, Davide. Il genitore è un colto e ironico intellettuale che educa i figli al culto della letteratura inglese; per

<sup>16</sup> Lettera senza data, in S. D'Arzo - E. Vallecchi, *op. cit.*, p. 159.

<sup>17</sup> Lettera senza data, in S. D'Arzo - E. Vallecchi, *op. cit.*, p. 148.

<sup>18</sup> Cfr. le lettere del 3 settembre e del 22 maggio 1947, in S. D'Arzo - E. Vallecchi, *op. cit.*, pp. 281-284.

un certo periodo ha anche condotto, sul modello dei collegi anglosassoni, una sorta di scuola estiva per i giovani rampolli della ricca borghesia locale, in cui cercava di insegnare loro i valori dell'onestà e del rispetto reciproco (l'esperimento, dopo il successo iniziale, era poi fallito per l'ostilità e la meschinità di una certa "buona società" provinciale). Oliviero nutre per lui un affetto e un'ammirazione incondizionata. La villa in cui vive la famiglia rappresenta agli occhi del ragazzo una sorta di rassicurante "nido" domestico, in cui la dinamica già conosciuta degli affetti determina sul piano psicologico un senso di solidità. Il resto della realtà, il "fuori", viene così percepito in termini di antagonismo e ostilità. Questa scelta dell'autosegregazione e quest'idea di una separatezza sdegnosa e aristocratica (intellettualmente, si intende) si rafforzano dopo l'annegamento nelle acque del canale del cagnolino di Oliviero a opera di un gruppo di ragazzi del paese.

A turbare la serena prevedibilità del piccolo mondo separato di Oliviero interviene però a un certo momento un fatto inaspettato: come d'improvviso, si comincia a parlare, alla villa, dell'arrivo di un nuovo ospite, di un fratellino. Questi viene assimilato *tout court*, nell'immaginazione del ragazzo, all'idea di qualcuno che viene "da fuori" a turbare la pace e la tranquillità della vita di famiglia.

Oliviero comincia quindi a scrivere una sorta di diario in cui annota ciò che gli accade giorno per giorno nell'ultimo mese dell'attesa dell'ospite indesiderato (nella stesura provvisoria del racconto, tale diario occupa le ultime pagine della seconda parte e rappresenta come una sorta di appendice esplicativa al testo narrativo vero e proprio, che fino a prima dell'inizio del diario deve presentare al lettore delle zone non facilmente decodificabili).

Dopo avere appreso che il fratellino non verrà più, leggiamo – alla fine della prima parte – del diverbio tra Oliviero e Davide, che accusa il fratello maggiore di essere stato, con le

sue preghiere, il responsabile del mancato arrivo, cioè della morte, del nascituro. Come si chiude la prima parte, così si apre la seconda: su una “voce” che incomincia a seguire dovunque e a perseguitare Oliviero. È la voce del bimbo non nato, che Oliviero ode ogni giorno, nelle diverse occupazioni. Tormentato dal rimorso, il ragazzo mangia pochissimo e dimagrisce a vista d’occhio: non riesce neppure a comunicare il suo disagio al padre, che pure sarebbe disposto ad ascoltarlo. Tuttavia la voce del fratellino non venuto, oltre a incarnare il rimpianto e il senso di colpa, rappresenta per Oliviero anche la possibilità di guardare la realtà con occhi diversi e di vivere i vari momenti delle proprie esperienze con un’intensità maggiore.

È quasi una persona, un *alter ego* che è cresciuto dentro di lui, con cui egli dialoga, a cui confida gioie e amarezze. Il fratellino immaginario diventa una sorta di confidente, a cui Oliviero indirizza i propri pensieri e i propri monologhi interiori. Il ragazzo giunge così, sulla scorta della suggestione di quest’ombra sempre presente al suo fianco, a scoprire e a valorizzare aspetti inediti del mondo che lo circonda: “Quella voce mi faceva scoprire attimi di felicità dappertutto, dove prima mai avrei immaginato. [...] Adesso, per via di quella voce, niente mi passava più inosservato: e davvero mi accadde come al miope cui la lente rivela a un tratto insospettate bellezze” (p. 200).

Ma il senso di colpa di Oliviero, lungi dall’attenuarsi, è acuito dal fatto che nessuno conosce e dunque nessuno gli rimprovera il suo “peccato originale”, la colpa a causa della quale ora non è più un bambino: “La constatazione di aver potuto ingannare ogni giustizia e d’essere ancora trattato con tutti i riguardi, giungeva addirittura a esasperarmi” (p. 201). Quando, durante una visita della famiglia al cimitero, Oliviero assorto in preghiera scoppia in un pianto, nessuno comprende la ragione del suo dolore (pensano che pianga per il cane annegato). E ciò lo rende ancora più triste e disperato. Per riparare, almeno nelle intenzioni, al male che è convinto di aver procurato, Oliviero

chiede inizialmente a Dio una sola “grazia”: “Ecco: ormai io non chiedo che questo: che non ci siano più altre cose che gli abbia tolto. Solo questo, e nient’altro: che domani non sia che il ritorno di uno dei giorni passati” (p. 202).

Chiede cioè che gli venga concesso di rinunciare alla propria vita in sacrificio di riparazione per quella che ha negato al fratellino. Successivamente concepisce però un’idea positiva: quella di vivere i diversi momenti della propria vita sempre anche per lui, dedicandogli gli attimi più belli. E, in un gesto simbolico di catarsi e di espiazione, non trovando preghiera più bella di quella del vecchio marinaio della ballata di Coleridge che, avendo ucciso il povero albatro, se ne appende, per penitenza, il cadavere al collo, decide, al momento di lasciare per sempre la villa insieme ai genitori, di tenere appeso al collo, legato a una sottile cordicella, un pezzo di latta dell’automobilina-giocattolo che, manomessa, avrebbe dovuto ferire il nuovo fratellino.

È difficile, dato lo stato d’abbozzo del testo, indicare con sicurezza o anche solo con una certa approssimazione il disegno dell’intreccio narrativo in cui l’autore aveva intenzione di organizzare i vari materiali che lo compongono: chiara rimane soltanto la *fabula*. Certo è che le pagine finali dell’ultima parte del racconto, quelle dedicate al “diario”, raccontano in presa diretta i giorni dell’attesa del nascituro: l’evento è inizialmente solo paventato, mancando la certezza della notizia, poi diventa sicuro. Il diario ha come destinatario Dio stesso, al quale Oliviero si rivolge pregandolo di stornare da lui e dalla sua famiglia la “sventura” di questa nuova nascita.

L’epilogo della vicenda è contenuto – come si diceva – nella prima parte del racconto. Per quanto incompiuto e frammentario, *Un ragazzo d’altri tempi* possiede una sua leggibilità e un suo fascino particolare. Innanzitutto per un aspetto connesso alla biografia dell’autore: quello dell’idealizzazione della figura paterna, della cui mancanza nella propria vita Silvio D’Arzo tanto aveva sofferto. Il padre di Oliviero è

“uomo assai colto, di molto spirito, spesso anche finemente ironico” (p. 189). Come ha notato Macchioni Jodi, nel racconto D’Arzo giunge a sdoppiarsi: nel padre e in Oliviero, l’io narrante, “in quanto immagine speculare del padre”.<sup>19</sup> Talora, scrivendo a Einaudi, parla di Oliviero come di se stesso. In una lettera a Vallecchi, così l’autore spiegava il carattere di Oliviero in rapporto al padre

È un ragazzo fine, civile, sensibile, dignitoso (e per tutto questo un po’ debole): a un certo punto, vedendo la volgarità e grossolanità di tutti gli altri uomini, li odia. [...] Il padre è un fallito: è un colto, fine spiritoso uomo fallito: e il figlio lo ama appunto per questo: perché gli assomiglia fino in fondo al sangue.<sup>20</sup>

Altro elemento significativo nella caratterizzazione del personaggio del padre è la passione per la letteratura inglese. Come D’Arzo faceva con i suoi studenti dalle cattedre che andò via via occupando nei licei (e da ciò ebbe anche le incomprensioni di qualche preside tradizionalista, o sciovinista), così il padre di Oliviero utilizza i romanzi inglesi come “libri di testo” per educare i figli. Va notato che gli autori e i libri citati sono quelli stessi prediletti da Silvio D’Arzo, sui quali scriverà alcuni dei suoi saggi più belli (tra l’altro andava leggendoli e scrivendo su di essi proprio negli stessi anni in cui componeva il racconto): *L’isola del tesoro*, *David Copperfield*, *I viaggi di Gulliver*, *Robinson Crusoe*. Anche le ragioni della predilezione appaiono qui le stesse che troviamo sottolineate nei saggi critici: sono, a prescindere dal valore artistico delle singole opere, quelle “doti di virilità e di fermezza” (p. 189)

<sup>19</sup> R. Macchioni Jodi, *Un nuovo inedito di D’Arzo: Un ragazzo d’altri tempi*, cit., p. 69.

<sup>20</sup> Lettera senza data, in S. D’Arzo - E. Vallecchi, *op. cit.*, p. 202.



che, secondo D'Arzo, non si riscontrano in nessun'altra letteratura come in quella inglese.

La letteratura inglese, gli eroi dei libri più belli, diventano per Oliviero la pietra di paragone su cui misurare la sua esperienza di vita. Così quando il fratellino nascituro minaccia di giungere a turbare la pace della sua "isola", il riferimento che si presenta spontaneo alla sua mente è quello a *Robinson Crusoe*; ma anche il libro di Defoe lo tradisce, nel punto in cui Robinson si accorge per la prima volta di non essere più solo: e le orme che il naufrago vede sulla sabbia diventano per Oliviero quelle del fratellino indesiderato.

Tuttavia i riferimenti letterari presenti nel testo non appartengono solo alla letteratura inglese. A una lettura attenta, si possono trovare, almeno in filigrana, anche autori nostrani. Si tratta, più che di richiami diretti, di echi e suggestioni. Per esempio si potrebbe accostare la voce del fratellino non nato a quella del fanciullino pascoliano, quella voce dell'innocenza e quella capacità di stupore che sopravvivono anche nell'uomo adulto disposto ad ascoltarle. Anche la volontà di isolamento di Oliviero negli affetti familiari della villa trova un corrispettivo nel concetto pascoliano della casa come "nido", chiuso, raccolto, intimo, segreto, ma anche come "prigione."

A un certo punto, sembra poi di poter cogliere anche un omaggio cifrato alla poetica leopardiana dell'indefinito e del vago (e alla propria stessa poetica di qualche anno prima...). A seguito di una cocente "delusione d'amore" da parte di una ragazza per la quale aveva preso una cotta, Oliviero, isolatosi dall'ilarità generale di una sera di festa, se ne sta tutto solo a piangere e a pensare:

Ma fu in quel preciso momento che mi parve di sentire qualcosa: non la voce, però. Ah, difficile esprimersi. Qualche cosa un po' meno della parola, ma più esatto e comprensibile e pieno

di significato di quante parole abbia mai udite o udirò: un sentimento espresso in termini blandi (come nato da una lontana terra d'esilio dove nascono le anime nostre e consumatosi via via attraverso gli spazi di dolorosi pianeti), ma pieno di quel senso profondo che a volte solo il vago può dare (p. 210).

Sembrano i modi di un D'Arzo precedente (sebbene qui l'autore appaia più sobrio e "raffinato"). Tuttavia va ribadito che tale attitudine stilistica in questo testo appare minoritaria e superata dall'evoluzione del *modus scribendi* darziano. Il dettato si rifà il più delle volte a un registro di piana *medietas*. In effetti lo scrittore è ben consapevole della concentrazione stilistica che qui raggiunge (rispetto alle prove precedenti), se è vero che all'inizio del 1947 scrive a Vallecchi: "Ho cercato che ogni frase avesse il suo valore: il dialogo: le battute: le trovate, i pretesti... etc..." D'altra parte la sostanza di "romanzo psicologico" del testo porta l'autore a cercare di definire in modo preciso ed esaustivo le più complesse situazioni interiori dei personaggi con tutte le loro sfumature. Leggiamo nella stessa lettera: "Ho cercato di essere coerente: di dare al racconto uno svolgimento [...] strategico: i fatti giustificano i sentimenti: i sentimenti diventeranno così forti da far nascere il sospetto che possano avere influito sui fatti futuri: di qui rimorso e 'patto'." <sup>21</sup>

Che *Un ragazzo d'altri tempi* sia stato, almeno per un certo lasso di tempo, un testo cui D'Arzo ha attribuito molta importanza è testimoniato dalla frequenza con cui lo scrittore torna a parlarne nelle lettere a Vallecchi e a Einaudi, cercando di fornire (forse prima ancora a se stesso che al lettore) elementi assai utili all'interpretazione. In una già citata lettera a Vallecchi, D'Arzo colloca il suo racconto nel "contesto" letterario del suo tempo e ne evidenzia il particolare tipo di modernità:

<sup>21</sup> Lettera senza data, in S. D'Arzo - E. Vallecchi, *op. cit.*, p. 189.