

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

UNA GIORNATA PER GIUSEPPE DESSÌ

Atti di seminario – Firenze, 11 novembre 2003

a cura di
Anna Dolfi

ESTRATTO



2005
BULZONI EDITORE

NICOLA TURI

«MICHELE BOSCHINO»
METAROMANZO «ANTE LITTERAM»

... e intanto io so che presto sarà
sera anche qui e dopo un lento
attimo notte.

Giorgio Bassani

Pubblicato nel 1942, il secondo romanzo di Giuseppe Dessì, *Michele Boschino*, vede la luce dopo che l'autore ha già dato alle stampe *La sposa in città*, raccolta di racconti del 1938, e *San Silvano*, l'esordio romanzesco dell'anno successivo. Pochi anni prima attempato studente universitario, negli anni della seconda guerra mondiale Dessì è dunque uno scrittore in erba che – abbandonata Pisa, luogo d'incontri e di studio – vive tra la Sardegna e Ferrara¹, dove ha seguito l'amico e maestro Claudio Varese, e dove ha ottenuto un incarico di insegnante.

È Mondadori a licenziare il romanzo, che viene subito recensito con un certo interesse dalla stampa nazionale (Giansiro Ferrata, Augusto Livi, Enrico Falqui²), intenta a rinvenire possibili corrispondenze con il verismo verghiano, o altrimenti con la letteratura, recentemente così di moda in Italia, di derivazione proustiana³. L'accento dei critici cade al solito sull'astratta quantifi-

¹ Sull'importanza della città di Ferrara (talvolta trascurata) nella vita e nell'opera di Giuseppe Dessì, si rimanda all'appendice *Due esperienze ferraresi (Bassani e Dessì)*, in Anna Dolfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981, pp. 95-115 (il testo era già stato anticipato nell'opera collettiva *La cultura ferrarese tra le due guerre mondiali*, a cura di Walter Moretti, Bologna, Cappelli, 1980).

² Il primo sul «Tempo» del 19 novembre 1942 (col titolo «*Michele Boschino*»), il secondo (*Il caso Boschino*) su «Lettere d'oggi» dello stesso mese, il terzo («*Michele Boschino*») su «Riscossa» del 18 marzo 1945 (oggi contenuto in Enrico Falqui, *Novecento letterario*, serie VI, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 121-125).

³ Era stato per primo Gianfranco Contini, recensendo *San Silvano* (in un articolo pubblicato su «Letteratura», aprile 1939; poi inserito in *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947,

cazione del talento narrativo dell'autore e sui nuclei tematici più ricorrenti (la campagna sarda, l'incomprensibile mondo giuridico⁴, le sofferte dinamiche familiari) dell'ancora esile *corpus* dessiano, del quale talvolta si cerca perfino di misurare l'impatto morale ed etico. La maggioranza dei recensori, oltretutto, si sofferma quasi esclusivamente sulla prima parte del romanzo, secondo l'opinione dei tempi quella più riuscita, ma certo anche quella che pone minori problemi di interpretazione e di analisi critica: per cui la particolare struttura narrativa del libro, del tutto originale nel panorama letterario (italiano e non) di quegli anni, rimane sostanzialmente trascurata.

In effetti la trama, come spesso accade in Dessì, è piuttosto scarna. Michele Boschino cresce tra i paesi di Sigalesa e Spinàlva e alla morte del padre eredita, insieme ai campi da coltivare, il ruolo di *pater familias* chiamato a vigilare e sostenere la madre vedova. Nello stesso momento, però, perde una guida, una guaina protettiva che negli anni lo ha messo al riparo dagli inganni della comunità: che gli ha letto nell'intimo le verità oscuramente percepite ma mai confidate, neppure a se stesso; che lo ha salvato – forse con eccessivo e invadente zelo paterno – dalle insidie e dalle delusioni provenienti dal mondo esterno⁵. Boschino diventa faticosamente adulto, conosce e sposa Severina (originaria di un paese vicino), si riconcilia – seguendo gli insegnamenti paterni più degli avvertimenti materni – con gli zii che in passato avevano tentato di accaparrarsi le tenute del padre (il quale per difendersi era addirittura finito in carcere, senza per questo pretendere mai risarcimenti o scuse), e che subdolamente riusciranno nel loro intento grazie alla condiscendenza fiduciosa di Michele e alla perseveranza dei figli. Torna progressivamente a galla, così, un'annosa questione di soldi e di eredità, e insieme a questa un'ingiusta vicenda giudiziaria, un'infinita guerra familiare che nella sua

pp. 229-236), a riconoscere il modello proustiano come nucleo ispirativo e riferimento costante nelle pagine di Dessì.

⁴ Sull'idiosincrasia costante tra la giustizia e le azioni (i valori) di chi detiene il potere giudiziario, si vedano le parole dell'avvocato Colliva riportate da Filippo (Giuseppe Dessì, *Michele Boschino*, [1942], Nuoro, Ilisso, 2002, p. 216): «– Il diritto e la morale – ha soggiunto – non sempre coincidono. La morale, l'umanità, la tolleranza, la pietà, tutti questi elementi che possono aiutare a risolvere una contesa nell'ambito della famiglia, non hanno più voce quando ci s'affida al codice». E poco dopo, come chiosa personale dello stesso Filippo: «Tutte quelle questioni riguardanti Boschino, interessanti per se stesse, in quanto materia del suo lavoro, della sua professione, dopo la conversazione devono essergli sembrate vuote, gratuite, ridotte a una questione morale. Se ne avesse parlato con un altro avvocato, con uno del mestiere, la questione di Boschino sarebbe potuta diventare ciò che essi chiamano un *caso elegante*. Pura forma» (*ivi*, p. 223).

⁵ Con la morte del padre, «un grande albero» (G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. 73), a Michele viene infatti a mancare «la sua coscienza più profonda» (*ibidem*), sostituita dalla paura che adesso gli altri possano leggergli dentro, senza nessuno ormai cui confidarli, i più reconditi segreti.

inesorabile e impietosa circolarità insegna, o vorrebbe insegnare, a diffidare in eterno (visto che apoditticamente nega lo spazio del cambiamento, dello scarto generazionale, dell'affrancamento filiale).

Questo fatale *climax* di odio e di sospetto, intuibile fin dall'inizio («La disgrazia è come il vento, quando comincia a soffiare l'uomo non può farci nulla»⁶), è però svelato solo nella seconda parte del romanzo, che da subito precipita il lettore tra le pagine di un libro nuovo e diverso, che egli almeno inizialmente stenta a identificare con quello che stava sfogliando pochi attimi prima. Il narratore onnisciente che lo ha intrattenuto per le oltre cento pagine iniziali, per stessa ammissione dell'autore ricalcando (almeno stilisticamente) il modello flaubertiano di *Un coeur simple*, d'un tratto lascia spazio a una prima persona che oltretutto non coincide con la voce del protagonista bensì con quella di Filippo – personaggio esterno alla vicenda, studente universitario di matematica costretto a letto da una lunga convalescenza, che in Sardegna si reca solo occasionalmente per accompagnare la madre, originaria dei luoghi vicini a Sigalesa. Lo scarto prospettico è netto (come del resto il salto temporale, spaziale, di tono: dall'atavica campagna sarda ci spostiamo in città, nel continente, in un'epoca contemporanea a quella della stesura del libro). Col suo tono analitico e riflessivo, col suo indagatorio e investigativo incedere intellettuale, Filippo si incarica di ricostruire il passato (ormai distante oltre trent'anni) di un uomo ritiratosi in povertà nella rimessa dell'ingegnere Almerio, a Ultra; e in questo modo di sostituirsi alla voce autoriale che tutto o quasi sapeva dei pensieri dei personaggi (le verità che non si evincono dai fatti): e che dunque pareva contare su «l'esclusivo privilegio» – come lo definisce Charles Dickens nel suo *Barnaby Rudge* – «[...] di andare e venire attraverso i buchi delle serrature, di cavalcare sul vento, di superare [...] tutti gli ostacoli della distanza del tempo e del luogo».⁷ Dessì può così improvvisamente ampliare il limitato, parziale e insoddisfacente punto di vista che è condanna di qualsiasi racconto, scandagliando le motivazioni profonde (e contingenti) della sua genesi, proiettando sulla pagina le indecisioni di metodo, duplicando *en travesti* le potenziali sembianze della propria prospettiva. L'esito narrativo è un duetto (anzi come vedremo quasi un concerto) elevato a commento di una storia di vita comune, nient'affatto eccezionale: un coro tragico che però suggerisce e mette in risalto, di questa storia, il maggior numero possibile di derive interpretative, implicitamente denunciando la fatale fallibilità del resoconto monoprospettico.

Eppure per molto tempo Dessì aveva creduto di poter abbandonare la scrittura soggettiva e lirica di *San Silvano*, pur contaminata *ab ovo* da una «di-

⁶ G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. 163.

⁷ Trovo la citazione in Mario Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Torino, Einaudi, 1991, p. 18.

sposizione [da] pensatore-saggista»⁸ che era la spia di un dualismo già in atto: dualismo che sempre agiterà la poetica dessiana e, più in generale, atavico conflitto estetico che impone al gesto artistico di risolvere l'idiosincrasia tra rappresentazione e commento, verità e interpretazione, descrizione e didascalia. «Secondo l'idealismo, secondo il mio modo di interpretare Gentile», afferma Dessì in un'ormai celeberrima intervista posteriore (del 1973), «una interpretazione della storia in senso oggettivo non era possibile; era possibile solo una conoscenza soggettiva, parziale, personale. E siccome per me scrivere era ed è tuttora un modo di conoscere le cose, il mio scrivere era esasperatamente soggettivo. Questa visione soggettiva del mondo, però, venne soddisfacendomi sempre meno, perché come artista e come scrittore sentivo che un racconto oggettivo delle cose poteva essere bello, poteva mettere me in comunicazione con gli altri più di quanto non potesse farlo il racconto intimistico. [...] Ho portato avanti per un bel po' questo romanzo [*Michele Boschino*, nda] ma a un certo punto mi si risvegliò l'antico amore per le cose che solo nel segreto si conoscono, che solo violando il segreto, magari di un'altra persona, si riescono a penetrare»⁹.

Col suddetto, respinto oggettivismo, sia detto per inciso, era da intendere per Dessì un tipo di racconto ove la voce narrante fosse posta in ombra, messa in disparte: scarni i suoi interventi, ridotti al minimo – in quantità inversamente proporzionale alla libertà interpretativa del lettore – i commenti autoriali. Ne risultava così un tipo di sapere apparentemente certo e indiscutibile, in realtà molto più limitato e meno democratico. Per cui lo sforzo analitico, l'impegno conoscitivo che sempre il nostro ricercava e domandava alla letteratura, con maggiore efficacia sarebbe stato perseguito attraverso la fusione di pareri e prospettive diverse per tono, vocazione, personale preistoria culturale ed emotiva; anche se poi tutte dovevano convergere e rispecchiarsi, evidentemente, nella mente del loro creatore. Come un albero di campagna osservabile da infinite posizioni spaziali, anche le situazioni narrate in un libro, afferma Dessì, dovrebbero «vivere e rivelarsi dai diversi punti di vista da cui l'occhio dello scrittore e del lettore lo guardano, e nei mille possibili e taciuti punti di vista»¹⁰. È per questo motivo che la ricostruzione di Filippo, ideale

⁸ Cfr. l'Introduzione di Anna Dolfi a G. Dessì, *San Silvano* [1938], Milano, Mondadori, 1981, p. 8.

⁹ Trovo la dichiarazione nell'intervista a Giuseppe Dessì che apre la monografia di Claudio Toscani, *Dessì*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 4-5. In proposito si veda anche quanto afferma Giuliano Manacorda (*Vent'anni di pazienza. Saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 90) commentando la seconda parte del romanzo: «Boschino ha cessato di essere un personaggio nel senso classico della parola ed è divenuto quello che erano Elisa e Giulio in *San Silvano*, elementi della soggettività dell'autore».

¹⁰ Le parole di Dessì sono riportate da Claudio Varese nell'Introduzione a *Michele Boschino*, Milano, Mondadori, 1975, p. VII. In proposito, tornando a considerare la discendenza

lettore della prima parte del romanzo, dà vita al confronto serrato tra l'opera (tra ogni opera) e la sua possibile interpretazione, tra i difetti costituzionali e le aspirazioni sempre disilluse di qualsiasi epitome narrativa, di qualsiasi contemplazione intellettuale del vissuto.

In generale il tema della conoscenza, della relatività, è materia primaria, filosoficamente, già delle letture giovanili di Dessì – scovate, benevolmente partorite, come noto, dalla biblioteca murata dello zio giacobino. Leibniz e Spinoza, Darwin e Comte pericolosamente spalancano (insinuando la minaccia di quella paralisi fattiva che il determinismo degli antichi filosofi prospettava¹¹) le porte della gnoseologia e della morale al giovane studente non ancora scrittore. Se ne percepisce l'eco nei primi racconti, quelli de *La sposa in città*, ma anche in *San Silvano*, dove l'istanza epistemologica è visibile in «quel giuoco elegante e sfuggente tra l'oggettività e la soggettività»¹², in quell'intricato «giuoco d'echi»¹³ che il romanzo mette in scena alla ricerca di una misura stereoscopica della narrazione. La storia dei due fratelli, Pinocchio e

proustiana dell'opera di Dessì, si osservi – in quest'ultima come nella *Recherche* – l'anelito costante a una visione stereoscopica dei personaggi e degli oggetti del *monde sensible* (da realizzare «dans le Temps», attraverso il confronto diacronico e l'analisi evolutiva delle sensibilità in gioco; cfr Marcel Proust, *Scritti mondani e letterari*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 507-508: «Per me il romanzo non è solo fatto di psicologia piana, ma anche di psicologia nel tempo. [...] Come una città, mentre il treno segue il suo cammino contorto, ci appare ora alla nostra destra, ora alla nostra sinistra, così i diversi aspetti che uno stesso personaggio avrà assunto agli occhi di un altro, al punto di esser diventato quasi tanti personaggi successivi e differenti, daranno [...] la sensazione del tempo trascorso. Tali personaggi si riveleranno più tardi differenti da come sono nel volume attuale, differenti da come li giudicheranno, come accade molto spesso nella vita, del resto»). E si prenda come esempio il brano seguente (G. Dessì, *Michele Boschino* cit., pp. 213-214): «Non è il Boschino di Maria, il Boschino che parla, e forse neppure il Boschino che monologa e mugola vicino al fuoco. È quello e questo, è anche un Boschino finora sconosciuto e solitario e disperato come solo si può esser nella solitudine della bestemmia. Il Boschino che accenna a Maria il segno lasciato dal Crocefisso sulla carta ingiallita, è un aspetto di Boschino, un modo di essere. Lo vedo salire dal profondo della solitudine e del tormento, comporsi davanti a lei, farsi chiaro, dimentico di tutti i suoi dolori. [...] E Maria non potrà sospettare mai l'esistenza di questo bestemmiatore, lì, accanto a lei, separato da lei da un velo».

¹¹ Cfr. G. Dessì, *Il professore di liceo*, in «Belfagor», 31 maggio 1967, 3, p. 307, ove l'autore rievoca la lettura delle «opere che [...] sconvolsero la mia vita dalle fondamenta; l'idea deterministica che mi ero fatta del mondo era arrivata a paralizzare completamente la mia volontà».

¹² A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Vallecchi, 1977, p. 277 (da cui si cita, ma del libro esiste adesso una riedizione: *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*, Roma, Bulzoni, 2004).

¹³ Eurialo De Michelis, *Tre narratori. Giuseppe Dessì*, in *Narratori al quadrato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1962, p. 76.

Giulio, che vorrebbero convincere la sorella Elisa a ripudiare il marito, viene sottilmente rappresentata attraverso tre moduli narrativi, tre visioni opposte e complementari, tre prospettive diverse che tra loro s'intrecciano: razionale e teorica quella di Giulio; sentimentale, ancorata al primitivo mondo dell'infanzia quella di Elisa; inquieta e sensibile, intuitiva e interrogativa quella di Pinocchio, io narrante della complessa e morbosa vicenda familiare. La stessa profondità proustiana di cui parlerà Claudio Varese nell'introduzione Mondadori a *Michele Boschino*, fatta del parallelo sviluppo di un tempo perduto e di un tempo ritrovato – opposizione più o meno cosciente (kantianamente) di Rigion Pura e Rigion Pratica¹⁴ – è rintracciabile già nel primo romanzo: soltanto la ritroveremo ancor più accentuata nel secondo, come viatico a una più complessa esegesi esistenziale.

Nonostante le perplessità manifestate a caldo proprio da Varese, che identificava nel brusco salto temporale tra i due emistichi testuali il parziale fallimento di certe intenzioni autoriali, secondo Dessì l'opera doveva semplicemente considerarsi un romanzo ripetuto: «è una ripetizione», scriveva all'amico e primo recensore, «in quanto tante cose già dette sono riprese»¹⁵. Addirittura sono riprese più volte, si potrebbe aggiungere, visto che nel secondo mo-

¹⁴ Cfr. C. Varese, *Introduzione* a G. Dessì, *Michele Boschino* cit., pp. VI-VII: «Le due sezioni di questo romanzo riprendono, molto liberamente e molto originalmente, il rapporto fra le due parti della *Recherche*, del tempo perduto e del tempo ritrovato. Tuttavia [...] il campo nel quale più direttamente risuona una consonanza proustiana è quello della conoscenza come momento di gioia, come intensificazione vitale. Ma a differenza dello scrittore bergsoniano del primo Novecento, [...] lo scrittore del 1942 [...] ha bisogno di chiarire l'oggetto della sua conoscenza e insieme il procedere di questa conoscenza verso un oggetto variamente accostabile e comprensibile, ma non trasmutabile. [...] Un amico al quale Dessì confessava le sue incertezze, lo confortava con l'esempio delle due critiche kantiane della Rigion Pura e della Rigion Pratica, come analogia formale di due diversi modi e dimensioni di conoscenza. Era il rinvio a un Kant già filtrato e adoperato da Proust, ma era soprattutto una metafora, quasi una difesa del valore e della legittimità delle differenze e del rapporto tra le differenze».

¹⁵ In realtà con queste parole Dessì rispondeva a Claudio Toscani (*Giuseppe Dessì* cit., p. 8) nella citata intervista del 1973. Trent'anni prima – spiegando per la prima volta come l'indagine di Filippo riempisse solo in parte le lacune che impedivano al lettore di colmare il tempo trascorso dalla fine della prima parte al momento della ricostruzione memoriale dei fatti – lo stesso concetto veniva comunque espresso in maniera non troppo dissimile (C. Varese, *Introduzione* a G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. VII): «Ci sono due punti di vista che interferiscono, quello oggettivo e quello soggettivo del giovane e della introspezione, ma il racconto è solo apparentemente continuato: in realtà è ripetuto [...]. Tutto sta in questa ripetizione, in questo aprire due punti differenti sull'orizzonte, da cui convergono due raggi in un sol punto. Vorrei che si sentisse la possibilità di mille altri raggi». E il destinatario della subitanea autoesegesi critica, vent'anni dopo ne avrebbe riassunto il senso così (C. Varese, *Giuseppe Dessì*, in *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1967, pp. 323-324): «In Michele Boschino [...] i medesimi avvenimenti sono presentati come due ipotesi della realtà, una volta come realtà oggettiva e una volta, di nuovo, visti nello specchio di un diario e della problematica morale e psicologica di un giovane intellettuale».

mento del romanzo il discorso autodiegetico¹⁶ che serve a Filippo per ricomporre il quadro delle vicende passate, non si compone solo dei labili ricordi dell'infanzia del neonato io narrante: ma fa leva, anche e soprattutto, sui racconti che Michele Boschino ha fatto a Maria (amica e successivamente fidanzata di Filippo), dalla quale è stato assistito durante gli anni della malattia precedenti la morte; sull'ostinata acredine di Lidia, parente di Michele a servizio nella casa di Filippo; sulle testimonianze dell'avvocato Colliva, colpevole di aver convinto Michele Boschino a intentare una causa ai parenti che ha portato alla loro rovina senza arricchirlo di un centesimo (per sua volontà, in parte, ma anche perché la procura è passata, misteriosamente, nelle mani dell'ingegnere Almerio). La somma di queste testimonianze si intreccia al percorso riflessivo di Filippo formando dunque una polifonia: una focalizzazione interna multipla, la chiameremmo con Genette, se potessimo trascurare il fatto che poi tutti i contributi, anche le missive di Maria, sono filtrati dallo stesso Filippo¹⁷, il quale si incarica di ricavarne un'interpretazione personale, un ritratto il più possibile certo e definito del protagonista (ah, come sarebbe bello «riuscir a fare della [...] vita un sol atto, una sola parola!»)¹⁸.

La molteplicità testimoniale si fa perciò strumento gnoseologico¹⁹ impegnato, prima di tutto, nello svelamento di una plausibile verità da tramandare ai posteri, verità che possa rendere giustizia delle menzogne passate per più mani e voci (travisamenti divenuti realtà agli occhi di molti) e ciò facendo ri-

¹⁶ È detto autodiegetico il racconto di primo grado trasmesso da un narratore interno alla storia, che in questa ricopra un ruolo protagonista (cfr. la parafrasi critica che di Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, fa Angelo Marchese in *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 168-169): in realtà è piuttosto problematico definire, nella seconda parte di *Michele Boschino*, il grado omodiegetico della presenza di Filippo, estensore ed esegeta di un'esperienza altrui, attraverso però un'opera di ricostruzione che, come vedremo, diventa anche autoanalisi emotiva e psicologica, e a un certo punto si intreccia da vicino agli eventi personali della propria esistenza.

¹⁷ Si veda in proposito l'analisi del campo visuale-informativo del racconto sviluppata da G. Genette in *Figure III* cit., p. 237, quando l'autore definisce come «focalizzazione interna multipla» il procedimento narrativo impiegato nei romanzi epistolari (con particolare riferimento alle osservazioni di Jean Rousset contenute in *Le Roman par lettres*, in *Forme et Signification*, Paris, Seuil, 1962, p. 86). In effetti, anche buona parte dello scambio e del confronto intellettuale tra Filippo e Maria è occupata dalle lettere di quest'ultima, che però sono poi rivisitate e rimediate dal destinatario secondo modi probabilmente più affini a quelli caratteristici della focalizzazione interna fissa.

¹⁸ G. Dessì, *Diari 1931-1948*, a cura di Franca Linari, II, Roma, Jouvence, 1999, p. XIV.

¹⁹ Cfr. A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì* cit., p. 279: «La soluzione che Dessì propone [...] è [...] nella miriade di prospettive, di incognite, di complessità che la vita offre al di là dello schema che fissa e pare permettere la conoscenza. La letteratura solo conformandosi a questa molteplicità sembra porsi come strumento gnoseologico, come possibile mezzo per decifrare un universo di segni, tanto più ricco quanto maggiore è il margine giocato sull'imprevedibilità del conoscibile, mentre il libro si fa, nel suo insieme, meta-linguaggio della vita, parola che rischia la difficile, ma forse possibile lettura del tempo».

scattare il protagonista dal rancore, dalla rabbia impotente, dal suo senso di colpa. Mentre Michele Boschino è ormai irrimediabilmente espulso, proiettato fuori dal tempo, confinato in un immobile e interminabile presente²⁰, la sua vita passata entra nella solitudine temporanea di Filippo (così ricettiva e metamorfica, nell'immobile e silenziosa degenza temporanea²¹) con un carico di mistero che pretende di essere risolto, sottratto all'inevitabile deperimento della morte imminente²². Tutto ciò, però, non va necessariamente ad intaccare l'unitaria continuità del racconto, come invece (abbiamo visto) si denuncia da più parti al momento della pubblicazione: «nella struttura oggettiva iniziale la tensione è alle individuali risonanze, alle reminiscenze private», osserva a ragione Anna Dolfi, «nell'articolazione soggettiva della conclusione, alla ricostruzione di dati oggettivi, di elementi stabili che possano permettere, con più sicurezza, l'interpretazione dei dati inscrutabili della coscienza. L'unità del romanzo è nella tensione convergente e nella consapevole spaccatura, che continua a proporre personaggi radicati in un'esistenza che nel *cogito* cartesiano trova l'unica garanzia, l'unica conferma possibile»²³.

Proprio il modello flaubertiano di narrazione oggettiva la dice lunga sulle particolari sembianze che questa ha assunto in apertura del romanzo; e per-

²⁰ Cfr. G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. 177: «Per me Boschino era tutto *al presente*. [...] Tutti questi fatti io non li ponevo nel passato. Esistevano nel suo racconto, fuori del tempo, in un fantastico e inalterabile presente».

²¹ Si vedano almeno due momenti della riflessione di Filippo: «Pensavo spesso a Montaigne, quando se ne stava chiuso nella sua torre e ascoltava i rumori che venivano dalle stanze a terreno: vagheggiavo una solitudine di meditazione e di studio come la sua, regolata sulla vita quieta di una casa di campagna» (*ivi*, p. 148). E più tardi: «Non riesco più a veder[lo] Boschino] con la chiarezza di prima, da quando non sono più a letto. Immobile, immaginavo di muovermi come lui, di gestire, di parlare come lui. Ora il mio corpo si rianima come una pianta dopo la pioggia; e vuol vivere, e riempie tutto di sé» (*ivi*, p. 216).

²² Il tema della morte, dell'eredità che lascia a coloro che restano e sono chiamati a rivisitare l'altrui esistenza, era già presente, con maggiore evidenza che altrove, in G. Dessì, *Saluto a Pietro Quendeschuitas* [1941], in *Racconti vecchi e nuovi*, Roma, Einaudi, 1945.

²³ A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì* cit., p. 303. «Anche la prima parte, quella più strettamente oggettiva, registra di tanto in tanto il prevalere assoluto della soggettività, nello spazio che il discorso libero indiretto istituisce ad un tratto, rendendo al personaggio la riflessione sulla propria natura, sulla propria infelicità» (*ivi*, p. 281). Ancora Anna Dolfi (*Dessì e le pagine dei racconti*, in *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 169) sottolinea in Dessì la «tensione a un fantastico conciliato e conciliabile sempre con la ricostruzione del vero», come già Varese nell'*Introduzione* a G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. IX: «Dessì non accetta il dilemma ricattatorio tra una letteratura di fatti e una di pensieri e di sentimenti: per non cadere sotto l'accusa di fuga nell'interiorità non ha bisogno dell'equivoca e insieme unilaterale etichetta di realismo. I pensieri che maturano lentamente nel silenzio, i fatti che sembrano indifferenti o casuali, i segreti nelle vicende e nelle riflessioni, il fantasticare, che diventa realtà o si avvicina alla realtà e la svela, tutto è raccontato, cioè penetrato e compenetrato nei tempi e nel tempo, dominato dalla mente dello scrittore, ma non chiuso in una privilegiata intimità».

tanto anche Varese può finalmente superare le iniziali perplessità riconoscendo che «Dessi ha oggettivato Michele Boschino dentro un 'io' narrante, saldando in modo stabile le opposte tensioni della prima e della terza persona»²⁴ – tensioni che riemergeranno con frequenza anche nella produzione successiva (si pensi specialmente all'alternanza pronominale nell'incompiuto romanzo postumo *La scelta*)²⁵. In *Michele Boschino* tale conflitto è più evidente che altrove semplicemente perché ci mette a parte, in modo alquanto esplicito, dei problemi creativi dell'autore. L'indagine di Filippo finisce infatti per tramutarsi in aperta riflessione sui limiti e sulle potenzialità della conoscenza – dell'arte, e in special modo della letteratura, come strumento conoscitivo. E progressivamente questa indagine si carica di complessi dubbi estetici, filtrati e amplificati dalla parallela riflessione sull'utilità della ricostruzione intellettuale, sulla credibilità del pensiero analitico, sulle possibilità dell'archeologia memoriale dei fatti umani.

Ricorre spesso, in Dessì, questa istanza di afferrare il tempo perduto, il transito della memoria, piccoli equivoci apparentemente senza importanza, la comprensione – così difficile nel momento stesso in cui accadono – degli eventi: istanza che ha l'effetto di palesare in controluce la presenza di una particolare misura metaromanzesca, se l'apporto cognitivo che Dessì domanda alla letteratura facilmente si fa nucleo tematico, esterna riflessione sulla narrazione. Osserva Ettore Bonora, motivando in questo modo le sue preferenze per la prima parte del romanzo, che la seconda si presenta come un «diario del Michele Boschino, la notazione fedele [...] di quegli spunti e di quei temi che hanno dato luogo al romanzo vero e proprio. Qui è l'intelligenza che sceglie ed analizza gli argomenti della poesia, prepara e quasi discute il romanzo, attraverso quei pretesti autobiografici che gli hanno offerto lo spun-

²⁴ Come osserva Claudio Toscani in *Dessi* cit., p. 50, parafrasando alcune osservazioni di Claudio Varese (*Giuseppe Dessì* cit., p. 319: «Che Michele Boschino si sia oggettivato dentro il personaggio io [...] il lettore lo scopre quando, nella seconda parte del romanzo, vede il racconto oggettivo in terza persona ripreso dal racconto soggettivo e di forma autobiografica»). Oltretutto la pluralità di piani, angolazioni e intonazioni prospettiche che ritroviamo nel romanzo, sempre secondo Varese (*Introduzione* a G. Dessì, *Michele Boschino* cit., pp. XIII-XIV), avvicinano Dessì a certe originali operazioni cinematografiche del suo tempo: per esempio al «contrappunto tra le sequenze a colori del mondo reale e quelle in bianco e nero del mondo ir-reale» di *Scala al Paradiso* [*A Matter of Life and Death*, 1949, regia di Powell e Pressburger] che non «dispiac[eranno] a Fellini».

²⁵ Per quanto possa valere la suddivisioni in parti e capitoli di un testo non licenziato dall'autore – ricostruito in maniera fedele da Anna Dolfi (cfr. il suo *Un romanzo interrotto. Commento e nota al testo*, in Giuseppe Dessì, *La scelta*, Milano, Mondadori, 1978) ma comunque lontano dalla stesura definitiva –, nei quattro capitoli della prima parte la narrazione è condotta in prima persona, per poi passare alla terza nella seconda parte e infine, nell'ultima sezione pubblicata, alternarsi tra le due modalità. In proposito si veda anche Gerardo Trisolino, *La scrittura alternata del romanzo postumo La scelta*, negli *Atti del Convegno Letterario su «la poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna»*, Università di Cagliari, 1986.

to»²⁶. Per questo motivo si può parlare, come già hanno fatto Giorgio Bárberi Squarotti e Nicola Tanda²⁷, di metaromanzo: storicamente *ante litteram*, potremmo aggiungere, almeno in un'ottica critica disposta a considerare il metaromanzesco novecentesco cosa più nuova e complessa delle metalessi sterniane, delle biblioteche fantastiche (penso all'opera narrativa di un Gustave Von Aschenbach), de(gli) (auto)ritratti dell'artista da giovane che popolano da sempre la storia del romanzo. Lo scrittore che si osserva nell'atto di scrivere, che inscatola se stesso e lo scheletro dei propri tentativi nell'opera in atto, è infatti presenza ancora sporadica nei primi decenni del secolo; *At swim-to-birds*, dell'irlandese Flann O'Brien, è appena stato pubblicato (ma non ancora tradotto in italiano) quando Dessì mette mano al *Boschino*, sulla stesura del quale può semmai avere operato (in termini di influenze e suggestioni) la lettura di André Gide, antesignano (più o meno consapevole) del neonato genere²⁸.

I «pretesti autobiografici» di cui parla Bonora – che poi finiscono per suggerire un'identificazione totale: «sono io stesso Michele Boschino»²⁹, afferma

²⁶ Ettore Bonora, «Michele Boschino», Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze, Fondo Dessì, GD. 1. 2. 10. Non si creda però che l'operazione di Filippo sia mirata a fornire una nuova chiave interpretativa al lettore giunto al termine della prima parte: semmai vuole rendere ragione, nel presente della seconda, al personaggio Boschino e al suo sincero rammarico, all'irresistibile attrazione esercitata dalla sua figura. Diversamente, nel *Gioco interrotto* del 1931 (in G. Dessì, *La sposa in città* cit.), la seconda parte del racconto si presentava come spiegazione per assurdo, – a posteriori, alla luce di nuove nozioni ed eventi collaterali – della prima.

²⁷ Cfr. gli interventi di Giorgio Bárberi Squarotti, *Dessì: ritratto e analisi*, e di Nicola Tanda, *Dessì e il problema dei codici: Michele Boschino*, negli *Atti del Convegno Letterario su «la poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna»* cit.

²⁸ Inserti metanarrativi di vario tipo sono disseminati ovunque nella storia del genere romanzesco fin dalle sue origini. Ma la linea metanarrativa ampiamente sfruttata nel secondo Novecento, riflessione sull'opera nel corso della sua composizione, può contare, nel 1942 di *Michele Boschino*, su precedenti più rari e sporadici (lasciando da parte l'opera teatrale di uno Shakespeare o di un Pirandello, con l'ulteriore complicazione delle frequenti *mise en abyme* che la costellano): tutt'al più, appunto, alcuni romanzi di André Gide, in particolare *Les faux-Monnayeurs* (1925), ove Edouard progetta un libro omonimo a quello che lo contiene, appuntandosi riflessioni e dubbi compositivi su un diario che assomiglia da vicino al *Journal* posto in appendice al romanzo (di Gide). Possiamo del resto affermare con certezza che Giuseppe Dessì conoscesse da vicino l'opera dello scrittore francese, come attesta la lettera scritta all'amico Renzo Lupo da Ferrara nel 1940 (Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», Fondo Dessì, GD 14.2.469): «Ultimamente ho finito un libro di Gide: *Si le grain ne meurt*. È importantissimo per capire l'origine diaristica di tutta l'opera di Gide, ma bellissimo anche per se stesso. [...] Poche volte mi è accaduto di seguire così da vicino la formazione spirituale di un uomo».

²⁹ G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. 212. Sul progressivo atto di identificazione di Filippo con Michele Boschino, numerosi sono i segnali all'interno del testo. Inizialmente, lo stesso amore per la solitudine e per il silenzio (che Filippo scopre nel momento della convalescenza) e la stessa capacità intuitiva di riconoscere a prima vista le intenzioni altrui (Michele vede nascere con largo anticipo l'amore tra Maria e Filippo; quest'ultimo scopre immediatamente il

a un certo punto Filippo – rafforzano l'idea che la parte seconda del libro sia da intendere come riflessione su un romanzo concluso (la prima parte) del quale Filippo potrebbe essere addirittura l'autore, o altrimenti il protagonista che ha voluto certificare la credibilità della propria versione attraverso il distanziamento ottenuto con l'uso della terza persona (per poi ribadire la forza nascosta dalla maschera fittizia di un *alter ego* irriconoscibile). Si tratta semplicemente di letture possibili che attestano la sconfinata libertà immaginativa della ricezione artistica e insieme confermano la natura fortemente metaromanzesca dell'opera in questione, ma che in ogni caso l'impianto *sui generis* del romanzo (un'isola nell'isola, per riprendere un titolo dessiano) facilmente suggerisce. Probabilmente siamo in presenza, piuttosto che di una vera e propria identificazione, di un processo conoscitivo che comporta e impone un'evasione epistemologica – peraltro altamente redditizia nel momento del ritorno – dai confini dell'io. Per questo motivo può forse apparire più convincente la tesi di Pietro Bianchi, che appena letto il libro, prendendo a riferimento l'impegnativo modello joyciano, scrive: «Tra Michele Boschino e il personaggio che dice io nella seconda parte corre più o meno lo stesso rapporto di filiazione che lega l'istintivo Leopoldo Bloom al riflessivo Stefano Dedalus»³⁰.

L'operazione di Filippo mostra in effetti i caratteri di un'indagine personale volta alla comprensione (il più possibile esaustiva) di sé, dei propri «sen-

dolore sincero del vecchio) contrastano con la distanza spaziale, temporale, culturale che inevitabilmente si frappone tra i due. Ma quest'ultima via via si assottiglia rivelando la complessità in atto: «Mi sono chiesto quale differenza passa tra la conoscenza che ho di me stesso e la conoscenza che ho di quest'uomo che si chiama Michele Boschino. [...] Ciò che ho saputo da Maria, che non nasconde la sua simpatia per Boschino, non è in contraddizione, anzi coincide con ciò che ho saputo da Linda che lo odia da quando era bambina. Perché non è la simpatia o l'odio che conta, ma i fatti, che si vestono di un sentimento particolare che *io ho di lui*, che non è né simpatia né odio, ma che non so definire. È il sentimento che si prova tornando, con gli occhi, su un oggetto, su un luogo da lungo tempo familiare. I due racconti si confondono, o meglio coincidono in un punto che è fuori di essi» (*ivi*, pp. 202-203); «questo è certo: io posso agire, nei riguardi di Boschino, solo se lo considero come *me stesso*, se agisco verso di lui come potrei agire verso me stesso – e sicuro che ciò che faccio è bene» (*ivi*, p. 206); e poi ancora: «non appena ritornavo a Ultra, non appena sentivo l'aria di Ultra, ecco che la figura del vecchio si ravvivava. Neanche allora avrei saputo dirne nulla di preciso, se avessi dovuto parlarne, ma forse avrei saputo parlare *come lui*, gestire *come lui*, applicare a qualunque discorso il tono di familiarità e di conoscenza, per esempio, con cui parlava delle piante, del modo di coltivarle, o delle persone, che egli considerava, come le piante, soggette a leggi immutabili» (*ivi*, p. 207).

³⁰ Pietro Bianchi, «Michele Boschino», in «Sette giorni», 28 settembre 1942, Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», Fondo Dessì, GD. 1.2.10. In questo modo Bianchi vuole attaccare criticamente la seconda parte del romanzo, «un intoppo preordinato nella febbrile ricerca tecnica che è comune a molti nostri giovani narratori, [...] ricca di quei toni e riflessioni intellettuali che disturbavano anche nelle precedenti prove dell'autore; dove l'intensità troppo passionale delle ricerche intellettuali di Dessì faceva macchia nel testo e disturbava sgradevolmente» (*ibidem*).

timenti assoluti»³¹ e delle difficoltà (dell'inutilità?) di trasformarli in parola o in certezza, che sono poi anche le difficoltà dello scrittore intento a comunicare ciò che in qualche modo – la fiducia assoluta nei valori e nella sincerità di un altro uomo – è indimostrabile e inesprimibile:

Ripensando alla terrazza di Giarrana, ora che sono qui immobile, in questo letto, mi pare di poter ritrovare tutta la mia vita in quel ricordo. E anche questo sentimento è solitario, incomunicabile. Mia madre entra nella stanza, si siede accanto a me. Non sa quello che penso, che sento. È inutile tentare di dirglielo, se lei stessa non lo capisce, se dal profondo del suo essere non è mosso lo stesso sentimento, lo stesso pensiero. Entro quell'orizzonte, nell'amore di quel luogo che è soltanto mio, in quel bisogno di andarmene, di ritornare, nella nostalgia che continuava a durare anche quando ero tornato, tutta la mia vita si delimita, si sistema, diventa comprensibile come se la leggessi narrata in un libro. Ma se perdo il senso di questo orizzonte, di questa prospettiva, e cerco di guardarla più da vicino, ogni fatto si riempie di altri fatti, all'infinito, è un brulichio infinito³².

Eurialo De Michelis sottolinea già nella quantitativamente esigua produzione narrativa precedente il *Boschino*, la ricorrenza di immagini, oggetti, gesti e figure contenenti esplicite definizioni estetiche o programmatiche di chiarazioni – che avvicinano l'autore, come e più di certe affinità tematiche e stilistiche, al modello proustiano³³. Celebre è l'esempio, ciclicamente ripreso, de *La sposa in città*, il racconto pubblicato su «L'orto» nel 1935 che serve poi da spunto per la riflessione autoreferenziale dell'autore nell'introduzione all'omonima raccolta (che però non lo contiene; dovremo aspettare *Come un tiepido vento* per una nuova, e aggiornata, pubblicazione). Il ritorno di Stefano Masala a San Silvano, il lento riconoscimento dei luoghi dell'infanzia vive

³¹ A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., p. 311.

³² *Ivi*, p. 210 (cfr. *ivi*, p. 204: «e se anche Maria si fosse fatta di lui un'idea falsa? Io e Maria potremmo avere di Boschino la stessa idea falsa. I nostri pensieri s'incontrano spesso, e tale incontrarsi ci dà la certezza della loro giustezza. [...] Ma questa verità che a un tratto appare a noi due, non potrebbe essere un'illusione comune?»). E si consideri più avanti, in un brano isolato da *La scelta*, la stessa sfiducia qui riscontrata per un tipo di conoscenza volontaristica, esclusivamente razionale, cui sfugge la percezione sensoriale e sensibile – unica possibile, insostituibile – dell'infinito reale.

³³ Cfr. E. De Michelis, *Tre narratori. Giuseppe Dessì* cit., p. 73. Sugli aspetti metaletterari presenti in *San Silvano* si sofferma invece in particolare Giorgio Bárberi Squarotti, *Dessì: ritratto e analisi* cit., p. 23.

infatti, oltre che nella precedente rievocazione dell'autore, anche nelle dense macchie di colore, nell'ambigua superficie pittorica di cui si è servito Giacomo Scarbo per raffigurare l'avvento della luce nel piccolo paese sardo. Le differenti modalità artistiche della parola e della rappresentazione iconografica³⁴ si mescolano tra loro nell'*incipit* corsivo della prima silloge dessiana, che mette in scena il quadro mai ultimato di questo «fantasma lirico»³⁵, di «questo amico mai esistito, al quale avrei voluto somigliare»³⁶. Qui l'interna intertestualità³⁷ che è di tutta la produzione di Dessì (Giacomo Scarbo ne è solo l'esempio più famoso) serve all'elaborazione di un primo e mai superato manifesto artistico dell'autore³⁸, così coinvolto in questo faticoso percorrere – vagheggiando una via intuitiva e istantanea alla conoscenza – la distanza che separa la realtà dalla scrittura: quasi sempre, dolorosamente, un'astrazione poetica, come il Gaspere Nurrituri sopravvissuto, nel ricordo, al trascorrere del tempo³⁹.

Ancora a conferma di quanto detto (della continua alternanza di narrazione e riflessione estetica nell'opera di Dessì), si consideri come il tema della lettura, del lascito che questa conserva alla vita, attraversarsi sensibilmente la seconda parte del *Boschino*, fino a comporre un corposo piano metatestuale densamente popolato di referenti letterari. L'ideologica contrapposizione tra Maria, a un certo punto lettrice ossessionata di Estaunié⁴⁰, e il padre, che nei libri cerca invece solo una conferma delle proprie convinzioni morali e poli-

³⁴ Successivamente compresenti nell'opera solitaria di Giulio ne *La lettera crudele* (in «L'Albero», 54, 1975; poi in G. Dessì, *Come un tiepido vento*, Palermo, Sellerio, 1989), e di Tommaso ne *La felicità* (in G. Dessì, *La ballerina di carta*, Bologna, Cappelli, 1957): non si dimentichi, in proposito, la dilettantistica pratica pittorica dell'autore.

³⁵ C. Varese, *Giuseppe Dessì* cit., p. 323.

³⁶ G. Dessì, *Prefazione a I passerì* [1955], Milano, Mondadori, 1965, p. X.

³⁷ Intertestualità di personaggi, dunque, che ritornano nei romanzi (*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo, Paese d'ombre, La scelta*) a distanza di anni: altro elemento che avvicina Dessì a Proust, alla sua polemica (in favore della «geniale trovata» di Balzac) *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1991, p. 73.

³⁸ In proposito si veda soprattutto, di Anna Dolfi, *La parola e il tempo* cit., pp. 51-61, ma anche *Dessì e le pagine dei racconti* cit., p. 169 (ove si parla de «l'incompiutezza fatale del quadro»).

³⁹ Cfr. G. Dessì, *Un'astrazione poetica* [1957], in *Come un tiepido vento* cit.

⁴⁰ Cfr. G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. 180: «Sai che ho smesso di leggere e rileggere Estaunié perché la tristezza di quella sua *provincia* mi ossessionava? Mi sembra che la monotonia della mia vita, se ci penso, possa trasformarsi in una tristezza della stessa natura di quella dei personaggi di Estaunié, che avvolge tutto come una sensibilità dolorosa». Poi, in una lettera successiva, riferendosi all'attrazione del padre per la signorina Airolì a servizio nella loro casa, ancora Maria osserva: «La situazione assurda che si è venuta creando, è la stessa, presso a poco, di quella che si crea in casa del vecchio principe Bolkonski, in *Guerra e pace*» (ivi, p. 198; e qui si tace il già citato passo della riflessione solitaria di Filippo intento a vagheggiare un ritiro intellettuale alla maniera di Montaigne).

tiche, è un esplicito riconoscimento delle potenzialità che ha la letteratura di incidere sul reale, e insieme un implicito omaggio agli scrittori moderni (che Maria legge e per il padre, invece, nemmeno esistono) che vorrebbero annullare la rigida separazione tra «*i sogni e la realtà*»⁴¹, tra vita e letteratura. È anche sulla base di questo comune ideale che si misurano le affinità tra Filippo e Maria, similmente al modo in cui molti anni dopo, in *Paese d'ombre*, si parlerà la prossimità intellettuale e affettiva tra Valentina e Angelo Uras, il quale ha appena scoperto Balzac e Hugo⁴² e presto diventerà sindaco di Norbio. E fin qui, nondimeno, si è fatto prudentemente a meno di parlare de *La scelta*, vero e proprio percorso di «educazione intellettuale»⁴³ (seppure inconcluso) densissimo di citazioni, oltretutto intarsiato *en passant* di una breve ma significativa dichiarazione di poetica (attraverso le parole di Maria Scarbo riportate da Marco):

«Il tuo amore per i libri» mi interruppe lei pacatamente «la tua necessità di comunicare con gli altri, la tua evidente inclinazione a comporre il piccolo mondo in cui vivi con l'universo, ti mette sulla strada del futuro. Anche il romanzo moderno, se imboccherà la strada giusta,

⁴¹ G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. 183. Ancora Maria, poco dopo: «Ti ricordi quello che ti scrissi tanto tempo fa sul modo di leggere del babbo e di tanti altri come lui? Limitano la lettura a un diletto. Le idee dei libri le accettano e le lasciano vivere solo in quella parte del loro spirito in cui stanno le loro aspirazioni irraggiungibili, le rivincite impossibili, la carriera brillante che non hanno fatto, la ricchezza che non hanno raggiunto, la libertà: il mondo dei sogni insomma, dei romanzi» (*ivi*, p. 198). In proposito si veda anche A. Dolfi, *L'arroganza della letteratura* (intervista a Giuseppe Dessì), in *In libertà di lettura* cit., pp. 383-384, ove l'autore insiste sulla missione civile del letterato.

⁴² Cfr. G. Dessì, *Paese d'ombre*, Milano, Mondadori, 1972, p. 278: «Si lasciò tentare e lesse il primo romanzo della sua vita. Fu fortunato, perché gli capitò tra le mani *Eugenia Grandet*. Ne rimase affascinato. [...] Non conosceva nessuno a cui si potesse parlare del signor Grandet e di Eugenia come di persone possibili, anche se Eugenia era viva, almeno per una volta, in ogni ragazza di Norbio, pensava. Sua madre forse sarebbe stata l'unica con la quale avrebbe potuto parlarne. E anche Valentina avrebbe capito».

⁴³ C. Varese, *Introduzione* a G. Dessì, *La scelta* cit., p. 24. Alquanto numerose sono in effetti le attrattive letterarie e filosofiche che affascinano il protagonista Marco: dalle citazioni dello zio Emanuele (Dante, Tasso, Ovidio, Lucrezio) alle primissime letture dell'infanzia (*L'esplorazione dell'alto Giuba* del capitano Bottega e il *Guglielmo Tell* di Schiller); dai libri della biblioteca dello zio giacobino (Guicciardini, Comte, Cartesio, Spinoza, Leibniz, Carlo Caffero, Marx e Engels) elargitigli dalla nonna (che pure ha letto solo la *Filotea* di San Francesco di Sales), agli idoli polemici dell'elettricista Zara (Bakunin e Malatesta); dalle letture, ancora, di Maria Scarbo (Tolstoj, Proust, il Fontenelle delle *Entretiens sur la pluralité des mondes*) all'amore di Giulio Ramo per Leopardi, fino ai nomi e ai titoli anche solo evocati: Emilio Lussu e Giovanni Battista Tuveri (*Del diritto dei popoli a rovesciare i cattivi governi*), le *Favole* di Esopo, le *Epitomae* di Eutropio, *La storia del cielo* di Flammarion. A un certo punto, all'amore di Marco per Alina serve addirittura da pietra di paragone quello di Fontenelle per la marchesa G., da poco scoperto: come ne *La città rotonda* (in G. Dessì, *La sposa in città* cit.) l'amore per Matilde si intrecciava al percorso letterario di Francesco Maria (Sakurai Tedayoshi, Schiller, Leopardi).

tenterà di mettere assieme, ai fini di una conoscenza che sia anche sentimento del conoscere, l'infinitesimamente piccolo con l'infinitesimamente grande»⁴⁴.

L'incoercibile pluralità universale è ciò che la letteratura insegue dappresso e tenta di fissare in parola: indeterminata sovrapposizione di strati di coscienza e di materia. Un sistema planetario è come un atomo, il sole un nucleo, i pianeti i suoi neutroni, e in ogni porzione di terra che calpestiamo si rincorrono all'infinito soli, pianeti e sistemi planetari: così, sulla scorta di Fontenelle, terminerà la parte di romanzo (de *La scelta*, appunto) a noi pervenuta. E poco prima Marco, osservando la nonna Margherita intenta a sbucciare un'arancia, già aveva avuto «la conferma di una cosa che aveva sempre pensato, e cioè che la nonna non fosse la semplice vecchia signora che sembrava, ma che nascondesse una personalità segreta, ignorata da tutti, anzi molte personalità diverse. Pensò a quel giocattolo cinese consistente in una scatola che ne contiene una più piccola e poi un'altra e un'altra ancora, e che forse ha dato origine alla matroasca russa. [...] E pensò anche alla cipolla, che forse ha dato origine alla scatola cinese e alla matroasca russa, la cipolla ch'è fatta di tante pellicole, o bucce che siano, ma tutte buone, tutte commestibili, fino a una interna, infinitesimale»⁴⁵, forse fatalmente irraggiungibile...

Proprio là, a quell'essenza nascosta, mirava già lo sguardo dell'autore intento, molti anni prima, a vagliare e sezionare gli strati e le parvenze di Michele Boschino: tentativo fondato sul brusco passaggio dalla terza alla prima persona che fa da cesura al romanzo, e meritevole di qualche considerazione ulteriore. Non si tratta, in effetti, di una soluzione narrativa banale; possiamo facilmente scovare, nella storia letteraria moderna, casi di voci narranti che parlano in prima persona e, alternativamente, di se stesse alla terza (si pensi, per citarne solo uno, a *La morte di Artemio Cruz* di Carlos Fuentes, già segnalato da Anna Dolfi a proposito di Dessì⁴⁶); oppure riscontrare passaggi improvvisi dalla terza alla prima persona che servono a rivelare la coincidenza tra il protagonista e l'io narrante (così, per limitarsi ad esempi nostrani, ne *La biere du pecheur* di Tommaso Landolfi⁴⁷ o nel *Cavaliere inesistente* di Calvino). Ma a parte l'asso-

⁴⁴ G. Dessì, *La scelta* cit., pp. 89-90.

⁴⁵ *Ivi*, p. 73.

⁴⁶ Cfr. A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., p. 21. Nel romanzo (del 1962) di Fuentes, citato a proposito delle soluzioni narrative adottate ne *I passeri*, il protagonista dice io quando parla al presente ma passa alla terza persona per rievocare le vicende passate.

⁴⁷ Più precisamente nell'inserito narrativo, *Lavori forzati*, contenuto all'interno di Tommaso Landolfi, *La biere du pecheur* [1953], Milano, Rizzoli, 1989, p. 107: «Arrivati a questo punto, il narratore della presente storia giudica di non aver altro da aggiungere... se non la storia stessa. L'eventuale lettore deve infatti [...] sapere che esso narratore altri non è dal personaggio infinto sotto il nome alquanto paradossale di Alessandro. E la storia di questo Alessandro, *alias*

luta precocità del *Boschino* nel campo delle variazioni prospettiche sul tema narrante – esempi del tipo di quelli citati sono sempre posteriori, pressoché impensabili a quest'altezza della storia del romanzo⁴⁸ –, a colpire l'attenzione del lettore, anche il più moderno e avveduto, è la natura particolare dello stragemma adottato da Dessì: il quale d'un tratto rimpiazza un narratore silenzioso ed extradiegetico con una prima persona che *solo in parte* partecipa (e in nessuna misura vi ha partecipato fino al momento della sua apparizione narrativa) alla storia sulla quale è chiamata a riflettere. La faulkneriana tensione dialogica⁴⁹ che ne deriva è un segno (assolutamente originale) di ricchezza e di faticosa complessità, amplificata dallo scontro generazionale, ambientale e cultura-

di me narratore, ossia quella parte della sua storia che riguarda la presente storia, è presto riferita. Ma perché tutto ciò non diventi un incomprensibile garbuglio, cambiamo intanto persona. Dunque, io Alessandro...». La narrazione prosegue così, seguita da un poscritto finale al capitolo col quale si vorrebbe fare professione d'umiltà, o altrimenti sancire il finale superamento del santo nume balzacchiano: «ed ecco anche il massimo effetto che possono ormai sortire i miei conati di terza persona. Quasi la terza persona non fosse un'attitudine profonda dell'animo, ma una mera questione grammaticale» (*ivi*, p. 110). Nel testo di Calvino (del 1959) scopriamo invece coincidere il personaggio della monaca scrivana con quello della guerriera Bradamante. Mentre altrove – volessimo ampliare viepiù la casistica degli scarti pronominali – il gioco può farsi ancora più complicato, come ne *La forma della spada* (1942) di Borges (l'io narrante racconta in prima persona un episodio del suo passato per poi svelare la propria coincidenza identitaria con un altro personaggio del racconto esposto) o nella *Trilogia della città di K.* (1991) di Agota Kristof (ove si assiste al passaggio da una prima persona plurale alla terza persona, passaggio che prelude nuovamente, nella terza ed ultima parte, al recupero della prima persona, stavolta ambigualmente singolare).

⁴⁸ Tutt'al più Dessì potrebbe aver avuto in mente un passo di *The old curiosity shop* (1840) di Dickens, nel quale l'autore, riappropriandosi dell'onniscienza del narratore tradizionale, fa suo quell'irresistibile privilegio (comunque inverso rispetto al salto prospettico compiuto dallo scrittore sardo) di cui parlerà in *Barnaby Rudge* (1842): «E ora che ho raccontato fin qui questa storia in prima persona e ho presentato al lettore questi personaggi, per comodità della narrazione, mi staccherò dallo svolgimento successivo e lascerò che coloro che vi hanno parti preminenti e necessarie parlino e agiscano per proprio conto» (Charles Dickens, *La bottega dell'antiquario* [1840], Milano, Rizzoli, 1984, p. 82; l'esperimento in qualche modo era stato già tentato in *Casa desolata* [1852-1853], ove al resoconto del triste caso di Lady Dedlock fanno da contrappunto i frequenti inserti del narratore, Esther, e i suoi casi personali).

⁴⁹ Quale esempio anteriore può in effetti aver operato anche *L'urlo e il furore* di Faulkner (1929), narrazione polifonica delle vicende della famiglia Compson attraverso gli occhi di tre fratelli. Come la definì Ruggero Jacobbi, si tratta di una vera e propria dialettica stilistica, tutta condotta però alla prima persona. In ogni caso, per stessa ammissione del diretto interessato, l'opera di Faulkner non fa parte delle letture giovanili di Dessì, al quale semmai tornò utile, come punto di riferimento tematico e stilistico, per la stesura de *I passeri* (cito ancora dall'intervista all'autore inserita nel saggio di Claudio Toscani, *Dessì cit.*, p. 7: «Faulkner è un autore che io amo molto, anche se ho potuto leggerlo solo nelle traduzioni di Vittorini, della Pivano... Ma tutto ciò è avvenuto tardi, molto tardi: non è escluso che abbia avuto una certa influenza su *I passeri*»). *Tensione dialogica come conoscenza in Dessì* è invece il titolo dell'intervento di Giovanni Pirodda contenuto negli *Atti del Convegno Letterario su «la poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna» cit.*

le tra le principali opzioni prospettiche in essere: l'oggetto della narrazione trova un nuovo narratario, precipita entro un orizzonte estraneo per rivelare però, paradossalmente, una nuova chiarezza, una volta liberato dalla lente emotiva e ideologica, ormai sedimentata, che fin lì ne aveva setacciato in solitario ogni minima venatura.

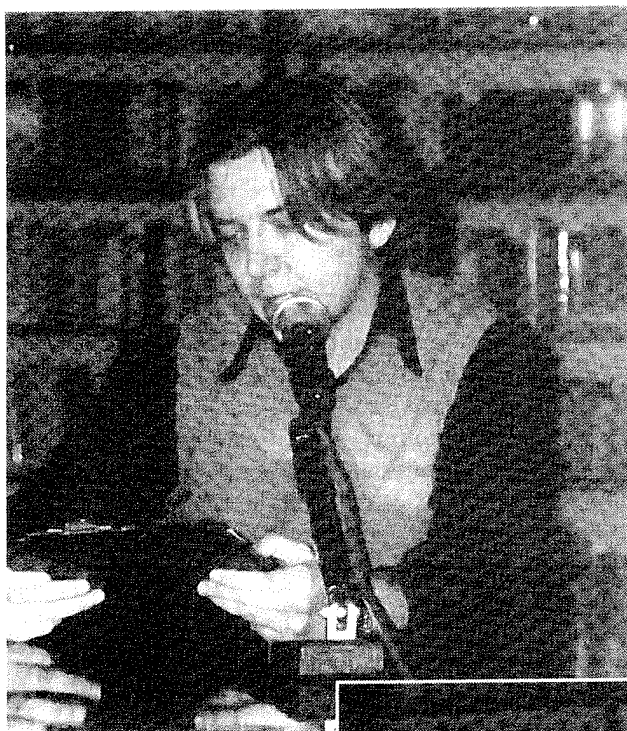
Non sempre, purtroppo, il parossismo dialettico di cui si parla è stato appieno recepito e apprezzato; più spesso lo si è voluto considerare un minaccioso, incipiente fardello narrativo, presenza manifesta di un'egocentrica coscienza metadiegetica colpevole di appesantire il testo e la lettura⁵⁰. Non pare quest'ultima, a dire il vero, capziosamente, *ad libitum* protratta: «il diverso serve a graduare, variare, controllare la risonanza emotiva, che solo nella ripetizione, nella prospettiva del doppio piano, verifica la più sostanziale oggettività del reale. Una doppia linfa, che garantisce il ritorno di cose e gesti perché si mostrino, diversamente, a offrire il taciuto, ma unico, sottinteso punto di tensione e partenza: la possibilità sovrapposta alla realtà, non per negarla, ma per inverarla come realtà complessa, come possibilità reale»⁵¹. Valga ancor meglio a rivendicare la necessaria collazione tra effettivo ed eventuale, se possibile, la parola dell'autore, che in un passaggio de *I passeri*, a proposito di Rita e del suo incessante immaginare e ipotizzare, osserva:

A furia di pensare e pensare finiva per confondere quello che era accaduto con quello che avrebbe potuto accadere; ma se smetteva di pensare, ecco che le cose accadute erano certe come la morte, erano destino⁵².

⁵⁰ Cfr. P. Bianchi, «Michele Boschino» cit.: «è necessario che la gente che legge non s'accorga dello sforzo che è costat[o], in altri termini che la tecnica venga annullata dal racconto. In questo romanzo non è così anche se le intenzioni sono d'impegno».

⁵¹ Anna Dolfi, *La parola e il tempo* cit., pp. 165-166.

⁵² G. Dessì, *I passeri*, Pisa, Nistri-Lischi, 1955, p. 200.



Eleonora Pinzuti e Andrea Gialloredo alla *Giornata per Giuseppe Dessi*
al Dipartimento di Italianistica (foto di Laura Dolfi).