

Prove di scrittura: *Angelo*

CRISTINA BENUSSI

Secondo Caterina Cavalho D'Amico, figlia di Suso e vice responsabile del Centro sperimentale di cinematografia, nonché studiosa dell'opera viscontiana, *Angelo*, costituito da 115 fogli dattiloscritti, numerati e suddivisi in capitoli dall'autore, è stato scritto tra il 1930 e il 1937. Anche Donna Uberta Visconti Mannino, sorella minore di Luchino, è dello stesso avviso e, pur non ricordando di averne con lui parlato, ha reso pubblici tre quaderni ritrovati. Il primo, azzurro, cucito, con il titolo *Angelo* porta alcuni appunti preparatori per il romanzo e indicazioni di tre scene da scrivere: una tra il padre di Angelo e Anita, una sull'odio e una, più consistente, del funerale di Cerutti. Si tratta di una stesura monca, con molte correzioni e varianti. Il secondo quaderno, cucito, azzurro, con la dicitura *Appunti per Angelo*, contiene solo tre pagine, con il titolo *Della persona fisica di Angelo*, non copiato sul dattiloscritto. Il terzo, più grosso e nero marmorizzato, porta due titoli, *Note per un cattivo ragazzo* e a destra *Angelo*: contiene quattro parti. C'è poi un quarto, verde marmorizzato, custodito all'Istituto Gramsci di Roma, ma sostanzialmente vuoto, in cui il titolo *Angelo* è scritto di mano dell'autore sulla copertina, mentre sulla prima pagina compare l'intestazione *Capitolo I*. Il quaderno è stato prodotto in Argentina, e da una non meglio definita America del Sud veniva Dolores, una delle figure femminili dell'abbozzo di romanzo. Per la descrizione dei singoli quaderni rimando comunque alla *Prefazione* di René de Ceccatty ad *Angelo*¹.

¹ L. Visconti, *Angelo*, a cura di René de Ceccatty, Roma, Editori Riuniti, 1994. D'ora in avanti le pagine tra parentesi si riferiscono a questa edizione. Una prima edizione è in francese *Le roman d'Angelo*, Paris, Gallimard, 1993.

Come è noto, nel periodo in cui probabilmente è stato “provato” il romanzo, Visconti si muoveva tra letteratura e cinema, avendo girato in 16 mm un lungometraggio da lui prodotto, che Gianni Rondolino così sintetizza: «La storia di un ragazzo, sui sedici anni, che veniva in città e a poco a poco, a contatto con una realtà umana e sociale profondamente diversa da quella del paese d’origine, si traviava sino alla catastrofe finale»². La sua iniziazione avviene anche attraverso il rapporto con tre donne: una dodicenne che mette incinta, una prostituta e una donna matura, tipologie femminili che compaiono anche in *Angelo*, ragazzo più o meno della stessa età. Ma i due testi, almeno a giudicare dalle poche pagine che costituiscono il romanzo, sono molto diversi. Certo, la storia del bambino/adolescente, che scopre l’esistenza di pulsioni sconosciute, è stata già da tempo adombrata nella letteratura europea. Visconti probabilmente la conosce bene ed è inutile qui riprendere il discorso sulla sua formazione letteraria, pervicacemente esibita, come dichiara in un breve articolo del 1941: «Confesso che avendo intenzione di iniziare un’attività cinematografica, una delle maggiori difficoltà che mi sembrano fare ostacolo al mio desiderio e alla mia ambizione di intendere il film solamente come un’opera di poesia, sia la considerazione della banalità, e, mi si passi il termine, della miseria che sono tanto spesso alla base della comune soggettistica»³. In Italia era il tempo dei film dei telefoni bianchi, finalizzati alla costruzione di un immaginario sociale ingannevole, perché privo di problematiche reali; ed era florido il filone dei film storici, utili alla ricomposizione di un passato che voleva essere nobile, come quello imperiale romano, arbitrariamente indicato come antesignano del fascismo. Erano soggetti poveri, in effetti, seppur la fondazione di Cinecittà mostrasse quanto il regime puntasse sul cinema: inutile dire che non era difficile capire che quello del cinema sarebbe stato il nuovo linguaggio del racconto. Visconti si stava avvicinando al gruppo di “Cinema”, ribadendo le posizioni della rivista relativamente alla necessità di una «ispirazione letteraria» per un cinema italiano che si voleva «realistico»⁴. Il termine non è casuale, circolava ampiamente negli ambienti culturali del ventennio ostili all’iconografia di regime, e nasceva da suggestioni d’oltralpe. Ma il termine «realismo» è uno di quelli che necessitano ogni volta di essere disambiguati, tanto è generica l’indicazione terminologica. C’è infatti realismo e realismo. Da noi quale è passato? *Neue Sachlichkeit*, il nuovo realismo, è stato recepito da noi non tanto attraverso Alfred Döblin, che in *Berlin Alexanderplatz* (1929) aveva lucidamente costruito la fenomenologia della vittima come prodotto dello spazio caotico e denigrante della città moderna; il nuovo realismo italiano nasceva piuttosto sul modello sociologico proposto da Hans Fallada e del suo *E adesso, pover’uomo?* (1932), imperniato sugli effetti che la crisi economica mondia-

2 G. Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 1981, pp. 48-49.

3 L. Visconti, *Tradizione ed invenzione*, in: AA.VV. *Stile italiano nel cinema*, VII, coll. «Aria d’Italia», Milano, Guarnati, 1941; ne parla anche G. P. Brunetta, *Il cinema italiano tra le due guerre*, Milano, Mursia, 1975.

4 G. Rondolino, cit., p. 104.

le riverberava nella moltitudine amorfa che subiva eppur non si rassegnava a rinunciare al sogno di un riscatto. Nell'elaborazione di una poetica realista s'inseriva in Italia anche la spinta a volersi confrontare più o meno polemicamente con le problematiche care alla cultura di regime, la famiglia, il lavoro, la giovinezza. E a ricercare nelle memorie d'infanzia il proprio paradiso perduto⁵.

Altro è il realismo di Visconti cui viene riconosciuto la primogenitura di una nuova stagione non solo cinematografica con *Ossessione*, tratto dal romanzo di James M. Cain *Il postino suona sempre due volte*. Anche nel film viene sottolineata la presenza di due tipologie femminili in netta opposizione tra loro, Giovanna Bragana, sensuale e distruttrice, e Anita, la giovane soubrette prostituta che ha lo stesso nome dell'amante del padre di *Angelo* e che è figura redentrice. Non sappiamo se nel romanzo Anita avrebbe ricoperto lo stesso ruolo, anche se certamente ha dei tratti che l'avvicinano a una figura in qualche modo materna. Un tema che ricorre con frequenza nella produzione cinematografica di Visconti è l'adolescenza, momento di passaggio verso una vita non più filtrata dalle convenzioni familiari, e dunque in balia di dinamiche sociali e culturali che ne scanzano ogni visione idilliaca: la sua trattazione rientra a pieno titolo nel genere "romanzo di formazione", nato con l'affermarsi dell'egemonia borghese: *Tom Jones* di Fielding (1749), *Gli anni di noviziato* di Wilhelm Meister di Goethe (1796), *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen (1797-8), *Il rosso e il nero* di Stendhal (1830), *Le illusioni perdute* di Balzac (1843), *David Copperfield* di Dickens (1849-50), *Infanzia, Adolescenza, Giovinezza* di Tolstoj (1852, 1854, 1857). Secondo Franco Moretti⁶ è con *L'educazione sentimentale* di Flaubert (1869) che inizia la fase in cui il personaggio subisce trasformazioni radicali, dovute allo smantellamento ad opera della filosofia e delle altre scienze umane di un'immagine unitaria dell'individuo: Musil con *I turbamenti del giovane Törless* (1906); Mann con *Tonio Kröger* (1903); Joyce con *Il ritratto dell'artista da giovane* (1904-14) Kafka con *America* (1911-14), per non citare che alcuni, determinerebbero la fine del *Bildungsroman*. Se parliamo di archetipi remoti, al modello Parzival, che compie un cammino dalla stultitia alla perfezione nel mondo, si sostituisce il modello Tristano, in cui l'evoluzione tende all'infinito, e include la morte⁷. Quest'ultimo, con le opportune varianti, pare essersi affermato nella modernità, allorché l'avvento dell'industrializzazione aveva dissolto i valori del mondo agrario, primo fra tutti la coesione intima del nucleo familiare: questo si mostrava ora nella sua insufficienza affettiva se non nella sua crudeltà scatenata dalla corsa al benessere materiale. Nasceva un personaggio psicologicamente complesso e socialmente inquietante, a volte aggressivo e spregiudicato come le regole che il mercato imponeva, a volte sensibile e rinunciatario, come la reazione meditata di chi non le voleva accettare. In ambito italiano, dopo *Le confessioni di un italiano* di Nievo (1867), *Pinocchio* di Col-

5 Cfr. Bruno Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992.

6 F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

7 L. Mancinelli, "La nascita del Bildungsroman nella letteratura tedesca occidentale", in: M. Bertini (a cura di) *Autocoscienza e autoinganno. Saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985.

lodi (1883) e *Cuore* di De Amicis (1886), solide cattedrali di virtù indiscutibili ed indiscusse, qualche scossa vigorosa alla figura dell'adolescente l'aveva data Federigo Tozzi con il romanzo *Con gli occhi chiusi* (1919), in cui il protagonista si misura duramente con il padre e i suoi valori, finendo per autopunirsi. Con questa figura di adolescente protestatario si stava cimentando anche Vittorini con *Il garofano rosso*, uscito a puntate su «Solaria» dal 1933 al 1936, ripetutamente riscritto per l'intervento continuo della censura: qui si tratta di un ragazzo che attraverso l'amicizia, l'esperienza amorosa e la passione politica riesce a trovare la via per formarsi, e lo fa staccandosi decisamente dal modello paterno. Moravia ne aveva da poco proposto il tema, con *Inverno di malato* (1930), in parte riferito alla sua esperienza in sanatorio, e poi con *Agostino*, composto nel 1941 ed uscito nel 1944: sono due esiti di una crescita che nel primo caso consegna l'adolescente borghese a una giovinezza sessualmente risolta, nel secondo invece lo blocca in una situazione di attesa, mentre i suoi compagni di gioco proletari varcano le soglie del casino. Pavese, Morante, Pasolini, Cassola, Saba, Comisso, Bassani eccetera, hanno poi variamente declinato il passaggio di una linea d'ombra apertasi a territori sconfinati.

Visconti è dunque tra i primi ad affrontare il tema, che ha riproposto con modulazioni diverse lungo tutto l'arco della sua produzione cinematografica e narrativa. Ci sono rimasti dei frammenti significativi sparsi che al romanzo si riferiscono: uno consta di tre pagine, scritto sul secondo quaderno ed intitolato *Della persona fisica di Angelo*. Veniamo a sapere che il protagonista è sui 14 anni nel momento in cui esce dall'ospedale, di statura più che normale, smagrito, con una testa forse troppo grande per le sue spalle (dolicocefalia). Gli occhi sono di un azzurro chiaro trasparente, che scopriremo essere dello stesso colore di quelli di Anita, l'amante del padre; i capelli di un biondo chiarissimo, dai riflessi quasi bianchi, color burro. Particolareggiata è la descrizione di sopracciglia, naso, bocca, orecchie, unghie, mani, braccia, con un'attenzione al particolare che mette in primo piano l'aspetto visivo del racconto. Nel terzo quaderno, datato 1 gennaio 1937 a Kitzbühel, la nota località austriaca dove Luchino si recava regolarmente a sciare, sono comprese quattro scene che ruotano su protagonisti adolescenti. Forse sulla suggestione del veglione di fine anno appena trascorso, il primo pezzo racconta di un sedicenne che, tornato a tarda notte in albergo, vomita. La descrizione è precisa allorché osserva il suo torso appena denudatosi di giacca e camicia: «un torso biondo e acerbo, dalle spalle ancora fragili di adolescente» (XV). Di estrazione sociale diversa rispetto a quella di Angelo, denota tuttavia un'avversione verso la propria classe, simboleggiata dai riti mondani di Capodanno. La forza della gioventù sembra appannarsi nel momento in cui vomita, atto che forse, più che disprezzo, potrebbe significare simbolicamente un percorso a carattere iniziatico, legato alla dinamica antropologica di morte e rinascita, in quanto l'espulsione di ciò che si è ingerito potrebbe simboleggiare la liberazione dalla vecchia vita⁸.

⁸ Valentina Mascaretti (*La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006, p. 253) fa questa osservazione nei confronti di Luca Mansi, adolescente della *Disubbidienza* di Moravia.

Mentre si guarda allo specchio vede infatti un volto alterato dalla febbre che gli aveva gonfiato la bocca (XV). Solitudine e malattia, pur all'interno di ambientazioni diverse, ritornano nel secondo pezzo come flashback, in cui viene descritta una scena di masturbazione dell'adolescente, chiuso in un bagno dove una piastrella fissata durante l'atto gli suggerisce l'idea di una vela: e ogni volta che lo ripete gli si presenta l'immagine di una barca che fende acque tumultuose fino a sfiorar la spuma in una giostra di gabbiani. Nel primo capitolo del romanzo il protagonista, in un altro flashback, sfuggiva alle richieste del fratello Franco di coinvolgerlo in un'esibizione di autoerotismo. Nel terzo pezzo il protagonista si chiama Hansi, che, deciso a scappare dal ginnasio, nella fuga si imbatte in un uomo, simile a una grossa cornacchia che lo porta a casa sua: «Forse se l'uomo, interrogandolo, si fosse tenuto discosto e non proprio sul letto così vicino a lui che le loro cosce quasi si sfioravano, Hansi si sarebbe sentito più sicuro, più padrone delle sue risposte. Ma pareva invece che fosse proprio quella vicinanza, con quel chinarsi su di lui a soffiargli il suo fiato in faccia che l'uomo cercasse, mentre la sua mano destra andava accarezzando con applicazione il lembo ruvido delle lenzuola» (XVII). Si tratta di una situazione torbida che ricorda la scena con Franco nel fienile, ed è ripresa, seppur per altri motivi, nella scena di Angelo messo a dormire in una camera che deve condividere con un ospite a lui ancora sconosciuto, Tanino⁹. Infine troviamo un frammento intitolato *Fine di Angelo*, una morte violenta, ad opera di altri ragazzi: «Ma chi potesse avvicinare e contemplare la modellazione improvvisata in cui la morte ha fermato il bambino, potrebbe facilmente mediante una scomposizione mentale degli elementi dinamici e plastici di quella immobilità come per lo svolgersi rapido di un nastro di fotogrammi, suscitare le immagini progressive di un decollo e di uno slancio ascensionale verso il sereno, intuire la luce verticale del volo di un angelo»¹⁰. Dunque questo finale è pensato quale evento sacrificale, seppur ignoriamo la causa che ha scatenato la banda omicida: certo, la morte qui è simbolo di raggiunta purezza¹¹. L'ambientazione proletaria del racconto suggerisce qualche parentela con alcuni film successivi, come *Ossessione*, *La terra trema* e *Rocco e i suoi fratelli*, che però, mutuato nel 1960 dal *Ponte della Ghisolfa* di Giovanni Testori, parlava sì delle periferie urbane, ma degli anni del boom economico. In questi anni Trenta invece il bisogno di documentare le sacche di miseria delle periferie urbane, taciute dalla mistica ufficiale, e non solo, pareva volersi riferire a quel Giovanni Verga, invocato da Elio Vittorini come possibile maestro sulle pagine di "L'Italia letteraria" del 1929, n. 41. A Verga guardavano

9 *Ossessione*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Morte a Venezia* e *Ludwig* in qualche modo presentano analoghe situazioni torbide.

10 R. de Ceccatty, *Fine di Angelo*, in: L. Visconti, cit., p. XV.

11 Di solito prevarrà l'idea di morte come aspirazione alla purezza (*Morte a Venezia*) o caduta, se non decadenza. *L'innocente* presenta una situazione in cui la vittima è però del tutto inconsapevole.

ancora nel decennio successivo Alicata e De Santis in un famoso intervento a due mani del 1941 *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*¹². Che Visconti stesso avesse intenzione di ridurre cinematograficamente tre soggetti verghiani (*Jeli il pastore*, *I Malavoglia* e *L'amante di Gramigna*) è del resto cosa nota. Il racconto di *Jeli* potrebbe avere qualche relazione con *Angelo*, se è la storia di un'amizizia tradita con un finale tragico, in cui la differenza di classe ha giocato un ruolo importante. *L'amante di Gramigna* è ancora una storia di tradimenti, con un'attenzione particolare alla figura del bandito che elude la legge; *I Malavoglia* diventeranno nel 1948 *La terra trema*. Ma direi che Verga era solo un punto di partenza, un suggeritore di realismo che Visconti ha sondato non tanto per dimostrare l'impossibilità di uscire dalla condizione cui il fato ha consegnato i protagonisti, quanto per denunciare ingiustizie e soprusi sociali. Doveva essere il primo episodio di un trittico in cui pescatori, zolfatari e contadini lottavano per liberarsi dalla miseria. Con lui si stava consolidando la tendenza a una rappresentazione letteraria della realtà lontana da naturalismi ottocenteschi e nutrita piuttosto di poetiche jamesiane e freudiane. Visconti punta al realismo mostrando già alcune caratteristiche narrative dense di sviluppi futuri, come il gusto per le storie distruttive, la predilezione per la sconfitta dei personaggi e la loro condanna alla solitudine. Per quanto riguarda la tecnica espressiva già nella *Fine di Angelo* è chiara l'allusione all'uso di un linguaggio visivo, cinematografico, confermato nel testo dattiloscritto dalle descrizioni di ambienti, paesaggi e personaggi, dalla presenza del colore in funzione connotativa, con una netta prevalenza delle gradazioni scure, dei toni spenti che conferiscono alle immagini un'atmosfera cupa e cimiteriale. Il colore vivo viceversa sarà il segno del disordine; quasi maniacale è poi la fedele riproduzione fisica di personaggi e di ambienti. Si tratta di tecniche di rappresentazione che travaserà nel cinema, certamente ambito molto più congeniale a un autore che pubblica un unico racconto, sul "Corriere Padano" del 5 aprile 1942¹³.

Dunque *Angelo* si apre con una lunga scena ambientata in un veicolo molte volte ripreso nella narrazione viscontiana, la carrozza¹⁴, su cui viaggiano una madre e un figlio, minuziosamente descritti. Anche il cocchiere, la strada, l'atmosfera umida e fredda di novembre sono rappresentati con un'insistenza quasi maniacale sui particolari. S'indovina un rapporto affettuoso tra i due, reso ancora più tenero da parte della madre per l'evidente stato di infermità del ragazzo, pallido e visibilmente sofferente. È malato e con un flash back suggerito dalla presenza del cocchiere, Angelo ricorda gli anni dell'infanzia, quando giocava con la piccola Anna, figlia di quel Pin Cerruti che ora lo sta riportando a casa. I giochi, cui partecipava anche il fratello Franco, si svolgevano nella scuderia e nel fienile di Pin, che a volte si lagnava con i suoi genitori per il disordine che i tre ragazzi lasciavano. Visconti ambienta parte del capitolo in uno spazio che conosce bene, data la sua ben nota

14 La carrozza, che lo scrittore aveva nelle rimesse del castello avito è veicolo molto usato dai protagonisti viscontiani, da *Senso* al *Gattopardo*.

passione per i cavalli. Qui è sottolineata la debolezza costitutiva di Angelo Cobelli, su cui il fratello maggiore riusciva sempre a far ricadere la colpa. Ed è lui a iniziarlo a un eros che il piccolo istintivamente rifiuta. Angelo, tornato al presente, guarda con attenzione la madre e scopre la sua stanchezza, che attribuisce anche alla sua condizione di schiava del marito tiranno, quel padre che il ragazzo ricorda con terrore. Ma non riesce ad abbracciarla, nonostante senta la comunanza di un destino duro, e nonostante la donna abbia con lui un atteggiamento protettivo. È la flebite ad arrecargli dolore, ma soprattutto la realtà di un ritorno che dopo due mesi di ospedale gli toglie qualsiasi illusione covata lontano da casa. Anche la madre era stata lungamente malata, ed era toccato a lui assisterla. In questa circostanza i due avevano intessuto un tacito rapporto d'amore che non aveva saputo trovare la via per tradursi nella « traboccante pena della tenerezza ». Arrivato a destinazione, nella fredda atmosfera nebbiosa, Angelo osserva la via in cui abita la sua famiglia, via delle Stalle, ed è preso dalla paura per le ore che verranno, per lui e per la madre seppur, come sempre, sia incapace di dire.

Come si vede, la sequenza delle scene prepara a una situazione di disagio e conflittualità familiare, aggravata dalla malattia che mina la resistenza fisica dei due soggetti, più deboli rispetto al padre tiranno, e resa ancora più dolorosa dall'indigenza che obbliga la madre a un lavoro faticoso. Il narratore insiste dunque sulla povertà come una delle cause della disgregazione familiare, e ambienta il racconto in una periferia cittadina che ha ben conosciuto, trattandosi di Piacenza, nelle cui vicinanze c'era appunto il castello di Grazzano, rudere fatto restaurare dal padre, Giuseppe Visconti di Modrone, e circondato da costruzioni che ricordano un borgo medievale. Il rapporto madre-figlio lascia presagire coinvolgimenti e complicazioni future, trattandosi di due persone simili che devono fronteggiare un nemico comune. Forse, nel ruolo della madre, è proiettata la sua balia, Maria Polesana Canova, di Mugnai, una frazione di Feltre, che lo allattò tra il 1906 e il 1907 e alla quale rimase molto legato. Certamente ben diversa era la madre vera, la colta ed elegante Carla Erba, il cui patrimonio è stato fondamentale per il mantenimento dello stile di vita dei Visconti. Ed è proprio lei a mantenere, in questo 'abbozzo di romanzo, il resto della famiglia.

Il secondo capitolo punta l'obiettivo sulla strada periferica dove abita la famiglia di Angelo, via delle Stalle, zoomando sui suoi modesti aspetti architettonici. Insiste nella descrizione dei suoni e degli odori, e puntualizza le caratteristiche di alcuni abitatori, il maniscalco, lo stalliere Pin Cerruti, la lavandaia signora Venera, la droghiera Dolores, figura che troneggia nella sua bottega minuziosamente descritta grazie alla maestosità straripante dei suoi attributi carnali che la rendono unica. A lei e alla sua storia di emigrata dal Sud America viene dedicato una metà del capitolo, che racconta di come si sia costruita la sua fortuna e perché abbia poi sposato un uomo mingherlino, considerato un fallito dai suoi e ora invidiato per il conquistato benessere. Rimasta vedova, Dolores, golosa di intrugli di cioccolata calda, intrattiene rapporti amicali, seppur non esenti da ammiccamenti sensuali, con l'aitante garzone del panettiere. Il tono di questa parte del racconto è bonaria-

mente satirico. Dopo uno stacco il racconto torna ad Angelo, che è fatto scendere con fatica dalla carrozza ed è accolto dalla figlia del cocchiere-stalliere, Anna, preoccupata per il suo aspetto di malato. Sale le scale, insieme alla mamma, la signora Sabina, e avverte un disagio e un disorientamento penosi, anche per l'affollarsi di ricordi che ogni particolare lungo il tragitto gli fa tornare. Ma c'è una novità, rappresentata dalla presenza di uno sconosciuto, il signor Tanino, sistemato nella sua stanza dal padre, per tutti i due mesi della sua degenza all'ospedale, dove era ricoverato per tifo. Si capisce che una comunicazione importante dovrà riguardare il ragazzo. La casa e l'arredamento dei Cobelli è descritto minuziosamente, degradato rispetto alla condizione agiata, quasi borghese, degli inquilini precedenti. Il capitolo si chiude con l'invito della signora Sabina ad andare a tavola.

Queste pagine contengono molte divagazioni su personaggi che poi non ritroviamo, e che probabilmente avrebbero avuto il compito di allargare la scena rispetto all'ambiente familiare di Angelo. Viene creata un'atmosfera sospesa, come se il perno del racconto dovesse ruotare proprio sulla presenza inquietante di quello sconosciuto che però i genitori conoscono bene.

Il terzo capitolo è tutto d'interni: vediamo prima la camera da pranzo dove la madre serve la cena, durante la quale Angelo pensa di venire finalmente a sapere alcune decisioni del padre che lo riguardavano; poi la camera da letto, che prima Angelo condivideva con Franco, ora a Milano per lavoro, e che ora deve coabitare con Tanino. L'estraneo si mostra sempre in atteggiamento familiare con i genitori, ma il narratore non rivela i motivi per cui si è insediato a casa loro. Come sempre è analitica la carrellata sulla stanza e gli oggetti che la abitano, nonché sulle espressioni e i movimenti di Angelo, che soffre sia fisicamente, per il freddo e l'umido del tardo autunno piacentino, che psicologicamente, per la mancanza di calore umano e l'incertezza del suo futuro. Con lenta misura del tempo, vediamo il giovane lasciarsi cadere nel sonno tra rumori familiari e svegliarsi all'improvviso per l'urlo proveniente dalla vicina ferrovia. Tra ricadute nel sonno e torpidi risvegli, nell'alternanza tra attenzione vigile e perdita di coscienza dovuta a una febbriattola, l'adolescente, terrorizzato ora come altre volte nel ricordo, sente la signora Sabina e l'ospite parlare di lui: preoccupati che il padre non gli abbia ancora rivelato nulla, fanno capire che la decisione che lo riguarda è da mettere in relazione a un grave dissesto economico. Angelo capisce che dovrà andare a lavorare, nonostante la madre esprima preoccupazione per la sua debolezza fisica. Sente infine entrare l'estraneo, e percepisce nel buio della camera «i fermenti brutali del corpo maturo» (p. 45), il rumore dei gesti, irritanti, che frugano e grattano il corpo nudo. L'estraneo turba il «pudore allarmato dell'adolescente» (ibidem) ma senza rendersene conto, tanto è vero che non appena si accorge che non dorme, si rivolge a lui svelandogli che anche la madre dovrà tornare a lavorare alla clinica Castelli, con pesanti turni notturni. Anche Angelo, come sta già facendo Franco, dovrà dare una mano, dal momento che il padre ha gettato la famiglia sul lastrico, avendo perso tutto in iniziative sballate. La scena si chiude su una spiacevole sensazione, provocata dall'aleggiare di un evento misterioso, che

già ha fatto soffrire anche in passato i due fratelli e che produce il ricordo: «Vede suo padre, livido, violento, incoerente. E il viso piccolo, ermetico della mamma. Sono ai due estremi della breve tavola, del tinello, e lui e Franco che non sanno più se ridere o scoppiare a piangere insieme davanti a quel mistero. Anche ora il mistero si ripresenta così drammatico e oscuro. Anche ora gli par di non capirne esattamente il senso, ma non si arrischia a chiedere di più, tanto lo spaventa la voce dell'ospite insediato nella loro casa e con il quale non può come con Franco abbandonarsi al riso isterico dei bambini che hanno paura» (47-8).

Il capitolo mette a fuoco il muto rapporto armonioso con la madre e la latente conflittualità nei confronti del padre. La presenza dello straniero dilata il tempo del confronto diretto con il genitore, deciso a mandarlo a lavorare. Si riconosce qualche calco lessicale verghiano: «“Dove è andata la roba?” - domanda Angelo bruscamente» (47), prima di sapere che è stata venduta. Ma la figura paterna ha ora qualcosa di torbido e di oscuro che, come prevedibile, lo pone non a fianco, ma per certi aspetti contro la madre. La solidarietà familiare non è più simbolizzata dal «pugno chiuso - un pugno che sembrava fatto di legno di noce» perché «per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro», come recita padron 'Ntoni ad apertura dei *Malavoglia*. Il mistero, appunto, sta probabilmente nel rapporto complesso che unisce tra loro i genitori e l'ospite con cui Angelo deve condividere la stanza.

La situazione potrebbe preludere al passaggio di Angelo dall'adolescenza alla giovinezza: ci si potrebbe aspettare una reazione del ragazzo, o di rifiuto della decisione paterna, e dunque di rottura con l'ordine familiare o di accettazione, che avrebbe presupposto comunque l'uscita da una condizione protetta. Si percepisce che il padre ha sbagliato, abdicando in qualche modo al suo ruolo. Secondo James Hillman¹⁵, che ha studiato le fasi della crescita, il tradimento paterno è necessario per far crescere il figlio e fargli trovare altrove una nuova fiducia. Questa ha comunque in sé il germe del tradimento, ma se non c'è non ha senso l'inganno, che spinge a prendere atto delle proprie nuove responsabilità. Il fatto è che Angelo non ha fiducia nel padre, piuttosto nella madre e dunque ricade in quella casistica che Hillman vede come alternativa a una crescita regolare. A volte infatti, dinanzi al tradimento, subentra il meccanismo di difesa della negazione: se in un rapporto veniamo abbandonati, siamo tentati di negare il valore dell'altra persona, di vedere, improvvisamente, tutte le sue ombre che naturalmente nella situazione di fiducia primaria non esistevano. Un'altra reazione, per lo studioso, è quella di abbracciare una solida filosofia di cinismo, che permette di ghignare, o ancora, di tradire se stessi, rifiutando di essere ciò che siamo: cominciamo ad ingannarci con scuse e pretesti e il tradimento di sé diviene niente altro che la definizione di Jung della nevrosi: *uneigentlich Leiden*, sofferenza non autentica. Non si vive più la propria forma di sofferenza, ma si tradisce se stessi per mancanza di coraggio di essere. Oltre alla negazione, al cinismo e all'autotradimento c'è

15 J. Hillman, *Il tradimento* (1964), in: Idem, *Puer aeternus*, trad. it. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 1999, pp. 11-49.

però una quarta possibile soluzione, negativa, un altro pericolo, che chiameremo paranoide, creare, per proteggersi da un nuovo tradimento, un rapporto perfetto. Rapporti di questo genere richiedono il giuramento di lealtà e non tollerano incertezze nella loro stabilità. Un amico che non deve abbandonare mai. Non devono rimanere fessure. Ma se il tradimento coesiste con la fiducia, come seme contrario in essa sepolto, l'esigenza paranoide di un rapporto senza possibilità di tradimento non può basarsi sulla fiducia, ma è piuttosto una convenzione intesa a escludere il rischio. Come tale appartiene più alla sfera del potere che all'amore. Poiché lo scopo della guida psicologica è che l'altro divenga autosufficiente, ad un certo momento sarà necessario abbandonarlo a sé stesso, privarlo di ogni aiuto umano e lasciarlo ad sperimentare il tradimento nella sua interiorità, dove egli è solo. Come dice Jung «... poiché so per esperienza che ogni coazione, che si tratti di una lieve suggestione o di persuasione, o di qualsiasi altro mezzo di alterazione, non fa altro, in ultima analisi, che ostacolare l'esperienza più alta e più decisiva, cioè il trovarsi soli col proprio «Selbs» o qualsiasi altro nome si voglia dare all'oggettività dell'anima. Essi devono esser soli, non c'è scampo, per fare l'esperienza di ciò che li sorregge quando essi non sono più in grado di sorreggersi da sé. Soltanto questa esperienza può dar loro una base indistruttibile»¹⁶.

Angelo ha già esperienza di tradimento, quella del fratello che però è scomparso dalla scena. Ammalandosi, si è legato di più alla madre, e sta dilazionando il momento del distacco. La malattia ha bloccato la crescita, tanto è vero che il corpo del ragazzo smagrisce, il ginocchio si gonfia, forse, come le caviglie di Edipo. E si avvia verso una situazione che potrebbe condurlo alla conquista di un rapporto che Hilman definirebbe di tipo «perfetto», cioè paranoide.

Il quarto capitolo si apre in un ambiente noto, la stalla, ove stanno i cavalli. Questi, dice l'autore, gli ricordano infatti l'infanzia; ma Angelo esce da lì, si sposta sulla soglia, quindi attraversa la corte dove «il gelo costruiva una filigrana di cristallo leggero» (50) per ritrovarsi sulla via delle Stalle. Da qui proviene il rumore dei colpi della scure maneggiata da Tonino, un orfano lombardo capitato a Piacenza all'età di sedici anni per cercare lavoro. Di carattere chiuso, dalle idee giudicate un po' sovversive, non era entrato in confidenza con nessuno, seppure col tempo era stato apprezzato per la sua natura schietta. Ora è sui vent'anni e la sua mancanza di rapporti con l'altro sesso suscita qualche pettegolezzo. Aveva conosciuto Angelo da tempo, quando veniva con una certa regolarità, due volte alla settimana, a ritirare la legna per casa: si era accorto di aspettarlo con impazienza. E qui si inserisce naturalmente un altro flash back: il giorno in cui non si era presentato, Tonino, preoccupato, aveva portato di persona le fascine dai Cobelli, per vedere se il bambino avesse bisogno d'aiuto. Infatti aveva la febbre e la signora Sabina, colpita da tanta attenzione, aveva lasciato il legnaiolo col figlio. Qui Visconti è molto preciso nell'individuare il rapporto tra i due, ma anche nel sottolineare che allora Angelo era ancora un bambino, mentre ora è adolescente,

¹⁶ C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, trad. it. di R. Bazlen, Roma, Astrolabio, 1950, p. 39.

come ha ricordato poc'anzi. «Ora i loro stati d'animo differivano nel fatto che se per Tonino, che quella situazione aveva voluto quasi inconsciamente, rappresentava una inquietudine e un impaccio, per Angelo invece, che non chiedeva né il perché né il come il legnaiolo fosse capitato lì, rimaneva l'accontentamento di quella presenza e non desiderava saperne di più» (54). I due avevano discorso, Angelo diceva di star meglio per non far venire il medico, che non gli piaceva, ma Tonino lo aveva invitato a fidarsi delle cure. Il «bambino» aveva aggiunto poi che lui la febbre ce l'aveva avuta spesso, permettendogli così non solo di riposare ma anche, alle volte, di fare dei sogni strani che gli piacevano. Angelo, divenuto più ciarliero, aveva poi raccontato che appena guarito sarebbe tornato in cantoria per cantare, nonostante la contrarietà del padre a frequentare i preti. Anche Tonino aveva espresso la stessa riserva sugli uomini di chiesa, facendo riflettere il malato. A casa Cobelli infatti il padre faceva delle sfuriate su qualsiasi argomento «che fossero contro preti o altro. Ma ora, in bocca a Tonino, le stesse ingiurie prendevano un significato diverso e ad Angelo quei propositi pareva di udirli per la prima volta, perché gli spiacevano in bocca all'amico» (55). Questi gli raccontava che la domenica, piuttosto che al Duomo, andava a camminare lungo il Po, ma ricordava bene che all'età di Angelo anche lui, ben sistemato e pettinato dalla mamma, andava a messa, dove gli piaceva sentire il rumore delle sedie smosse; festosa erano poi l'uscita sul sagrato pieno di sole e il gironzolare a mani in tasca in mezzo alle ragazze, prima di andare a desinare. Aveva dunque promesso che la prima domenica di pioggia sarebbe andato al Duomo a sentire Angelo. Quando la signora Sabina era tornata per dare qualcosa da mangiare al malato, anche Tonino si era preoccupato dal rifiuto deciso di ogni cibo, e si era offerto di andare a chiamare il medico. Il commento di Visconti è significativo: «Era già filato via, felice di essere proprio lui a procurare il medico all'amico, quasi per questo si sentisse diventare indispensabile alla famiglia. Nella strada si domandava come tutto ciò non fosse capitato molto prima. Ora la familiarità che si stabiliva così facilmente fra lui e Angelo gli pareva cosa naturale e logica. Poiché quel sentimento che in loro era maturato misterioso in tanti incontri muti sbocciava ora di colpo, denunciando il terreno fertile» (57). Dopo che Angelo è stato ricoverato per il tifo, gli scrive una lettera, che però non gli viene recapitata subito perché febbricitante e che dunque non ha risposta. Preoccupato, vorrebbe chiedere notizie ai familiari, ma teme di essere indelicato. Vorrebbe andarlo a trovare ma si limita a fare un paio di giri intorno all'ospedale. Tornando a casa imbocca una strada che, senza che l'abbia voluto, lo porta diritto davanti al Duomo. La descrizione è, ovviamente, molto particolareggiata, e colpisce quella del campanile che portava «in cielo lo splendore un po' spento di un angelo d'oro» (59), ovvero di rame dorato che in effetti dal 1341 svetta sull'intero complesso.

Due mesi dopo i due amici si incontrano: Tonino accoglie con affetto Angelo, che lo ringrazia della lettera e che si lamenta del dolore provocatogli dalla flebite. È a questo punto che il legnaiolo gli chiede se il padre desisterà dal suo progetto di «mettervi sotto tutti quanti» (62). Rivela così ad Angelo ciò che tutti sapevano

tranne lui, e riporta le chiacchiere della gente che indicavano in una certa Anita la causa del dissesto economico della famiglia. Per colpa sua la mamma era dovuta tornare a lavorare. Angelo non capisce bene il senso di ciò che gli viene raccontato, e si chiede con fastidio perché mai Tonino si occupi degli affari di casa sua, mentre percepisce con chiarezza che quelle rivelazioni avrebbero portato un malessere nuovo. Tonino, che per un po' insiste sulla descrizione dell'Anita, capisce che è meglio tacere, e aggiunge solo che gli dispiace per sua madre. Angelo, contento di questo apprezzamento, si tranquillizza e gli chiede di andare insieme, quella sera stessa, a passeggiare verso il Po, per quanto il dolore alla gamba glielo conceda. Lo scrittore comincia ad analizzare il sentimento di Angelo verso la madre, il cui pensiero «è lontano e il suo spirito chiuso e preoccupato, teso nella volontà disperata di non arrendersi, di non piegare, ma di apparire energica agli occhi gelosi del figlio» (64). Timido, di solito si rivolgeva alla madre in maniera dura, probabilmente per sentirla reagire e rianimarsi. Ora, tornato a casa nella fredda mattina invernale, voleva interrogarla, chiederle cosa sapeva anche rispetto alle chiacchiere che Tonino gli aveva riferito. Mentre è fermo alla fine di una rampa di scale per riprendere fiato, dal pianerottolo scende una donna che pare non essersi accorta di lui. Adorna di una boa di volpe spelacchiata, incrocia per un attimo il suo sguardo: «Rimase l'odore di [...] e soprattutto la sensazione di quegli occhi così chiari e trasparenti» (66).

Qui il testo si interrompe. Ma non possiamo non notare che gli occhi di Angelo sono gli stessi della prostituta, quasi fosse lei la madre. E sappiamo che le dicerie indicavano il padre nel conte Emanuele Castelbarco, marito di Wally Toscanini, che il regista chiamava zia. Lo rivela Gaia Servadio nel suo *Raccogliamo le vele* (Feltrinelli), suggerendo che forse da lì nasce l'interesse di Visconti per l'incesto, che in modi e con sensibilità diverse affronta in diversi suoi lavori cinematografici, tratti da testi letterari. In effetti, se è vero quanto dice la Servadio, era difficile proseguire un racconto che metteva in campo forse troppi temi che si stavano affastellando, la dissoluzione della famiglia, la malattia, l'adolescenza e la difficoltà di rapportarsi a figure femminili, se a tradire è la madre. Ma gli elementi che abbiamo sono davvero pochi per prevedere lo sviluppo narrativo di un racconto, che tuttavia postula un finale di morte sacrificale, quale suggeriscono il nome del protagonista, la sua postura finale e la figura osservata sul campanile della cattedrale, legati tra loro in una stringa che non chiarisce il senso, anche se lo reclama.