

IL GUSTO DI ESSERE UN LETTERATO

All'origine della narrativa di Alberto Vigevani

ABSTRACT – The study of the first section of Alberto Vigevani's literary works reveals his tendency to be part of the most exclusive culture and the most distinguished literature. His first narrative oeuvres (in particular, his debut work *Erba d'infanzia*, 1943) formally show his disposition to approach the Florentine literary manner (connected to the writings of the Twenties and the Thirties, especially «Solaria» and «Letteratura»), preferring its lyrical tone and stylistic preciousness. Vigevani's work depends on that same literary model also in terms of content; however, the essentially autobiographical nature of the narration and of the choice of the narrative units, brightened by the light of memory, don't enable his novels to convey elements linked to an existential or generation crisis, unlike what happens in the best Florentine models. In this respect, on the contrary, Vigevani learned from scholars like Giovanni Battista Angioletti and Carlo Linati. In the following years, this moved Vigevani's narrative away from the trend of the evolution of taste and affected the consequent possibility of fruition, in terms of a refined and antique literary taste.

Gli studi critici dedicati alla narrativa di Alberto Vigevani ne descrivono i lineamenti fondamentali in modo sostanzialmente concorde, iscrivendoli in «un ben connotabile filone narrativo e romanzesco. Di memoria d'infanzia e di adolescenza, e di esistenza nell'ambito di una borghesia autonomamente creatrice e produttiva e, nel suo caso, di sempre più consapevole discendenza ebraica»¹. Anche in riferimento ai livelli formale e stilistico, la sua scrittura è unanimemente ricondotta a un preciso modello letterario, a cui egli si attiene senza «scosse particolari»² e con sostanziale fedeltà: quello della narrativa degli anni trenta, della «lezione dei solariani, [del] loro invito a un più ampio circuito europeo». Ugual-

¹) Forti 1998, p. 288.

²) Forti 1988, pp. 238-239.

mente, negli studi si riconosce l'influenza che ha esercitato su Vigevani l'ambiente culturale fiorentino nel suo complesso, che egli frequenta negli anni della propria formazione; tra gli altri, è ad Alessandro Bonsanti che il giovane letterato «non dovette soltanto i primi aiuti editoriali ma anche l'incontro con una già sperimentata scelta letteraria»³.

Questa parentela è dunque riconoscibile nell'intero arco dell'attività di Vigevani narratore, con evidenza che varia da opera a opera, ma che non si pone mai in dubbio, pur tenendo in conto le articolazioni, la maturazione e gli sviluppi della sua scrittura. I caratteri della sua produzione più matura e più nota rivelano – e hanno costantemente rivelato, agli occhi dei lettori e dei critici – il debito di Vigevani nei confronti del modello elaborato sulle pagine di «Solaria» e di «Letteratura», e i suoi rapporti con l'opera di scrittori italiani (tra gli altri, Tozzi e appunto Bonsanti) e stranieri (da Proust in modo particolare, a Mann; da Alain-Fournier, ai letterati della «Nouvelle Revue Française», fino a Kafka) che sono stati i punti di riferimento di questa linea di ricerca letteraria. La forza di simili legami si dimostra talvolta tanta da avere indotto a fissare l'immagine dell'autore milanese proprio sulla base di questa discendenza⁴. Lo studio più specifico, che qui ci si propone, dei primi anni di attività letteraria di Vigevani – unito alle possibilità di ricerca ora offerte dal suo archivio⁵ – non mette in discussione l'esistenza di tale matrice, e anzi la conferma e ne rivela ancora la fondamentale importanza. Ma rivolgere più direttamente lo sguardo al tempo della presa di contatto da parte di Vigevani con le citate esperienze della letteratura novecentesca – da cui deriva molti dei nuclei e il repertorio formale della propria narrativa – permette un'ulteriore messa a fuoco della modalità con cui egli si appropria di questi elementi e stimoli; consente inoltre di interpretare, di caso in caso, la misura con cui egli a essi aderisce, o la sua tendenza a intrecciarli con altri di diversa provenienza. D'altra parte, l'atteggiamento che l'esordiente Vigevani dà segno di mantenere verso questi modelli sembra un dato decisivo per precisare ulteriormente i caratteri della sua idea di cultura e di letteratura. A un punto tale da permettere, infine,

³) Le due citazioni sono tratte da Romagnoli 1977, pp. 982 e 983. Pareri concordi si leggono in Russi 1982, p. 444; in Forti 1988, p. 239; e in Ragni 2000, p. 962. Lo stesso dato è, d'altra parte, messo in luce in ampia parte dei contributi critici più circoscritti e delle recensioni dedicati all'opera di Vigevani.

⁴) Una semplice rassegna delle recensioni che, nel corso degli anni, sono state pubblicate sulle opere di Vigevani potrebbe dare la misura di questo fenomeno. Tra i molti esempi possibili: *All'ombra di Proust nella Milano degli anni Venti* e *Anche Milano ha il suo Proust* (recensioni rispettivamente di Tesio 1984 e di Sgorlon 1984, dedicate alla pubblicazione di *All'ombra di mio padre*, una delle opere più rappresentative della poetica della memoria milanese di Vigevani).

⁵) L'archivio Alberto Vigevani è conservato presso il Centro Apice (Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale) dell'Università degli Studi di Milano.

di formulare alcune ipotesi intorno alle ragioni che stanno alla base del suo lavoro di narratore, e che si riverberano sull'intera sua produzione, determinandone l'immagine di scrittore.

1. *Un'idea di letterarietà e di gusto*

Vigevani – in primo luogo anagraficamente – non appartiene alla prima generazione di letterati che, gravitando attorno alle testate prima di «Solaria» e poi di «Letteratura», hanno condotto direttamente la ricerca e il dibattito sul nuovo modello romanzesco, poi affermatosi negli anni trenta. Egli, piuttosto, si inserisce in quell'ampio corso di produzione narrativa che a tale modello – ormai consolidato, e in qualche aspetto placato nei suoi fermenti più vivi – si ispira, con qualche nota epigonica. Ne dà egli stesso conto retrospettivamente, ricordando «il largo e lungo tavolo [dell'osteria Antico fattore, a Firenze] che occupavamo, noi “letterati”. Quando per la prima volta mi ci sedetti, provai un senso d'importanza [...]. Avevo poco più di vent'anni. A diciannove pubblicai un lungo racconto su “Letteratura” e già mi sentivo un epigono di “Solaria”»⁶. Si potrebbe, d'altra parte, ipotizzare la natura soprattutto fascinosa dell'attrazione che questo ambiente culturale esercita su Vigevani. Il giovane letterato milanese – che peraltro coltiva una rete di rapporti con alcuni altrettanto giovani concittadini, futuri protagonisti della cultura locale e nazionale⁷ (ma condividendo con loro soprattutto l'entusiasmo per le emanazioni delle recenti esperienze fiorentine⁸ e, come ora si vedrà, straniere, specialmente francesi) – si rivela disinteressato alle vicende di più ampio raggio della cultura della propria città, in una sua fase di sviluppo nel senso della «medietà» e di un modello su base industriale⁹.

⁶) Vigevani 2000, pp. 232-233.

⁷) È possibile ricavare un'idea di questi legami dagli studi dedicati ad alcune delle figure che a questo stesso ambiente partecipano. È il caso di Vittorio Sereni, su cui cfr. Ferretti 1999, alle pp. 13 (dove si cita Vigevani) e 14. Cfr. anche le «Notizie bibliografiche» contenute in Sereni 2002, p. XII. Tra i sodali del giovane Vigevani c'è anche Alberto Mondadori, per cui cfr. Ferretti 1996; si vedano in particolare le pagine XIII-XXIX, in cui compaiono molti dei nomi che compongono la rete dei rapporti giovanili dello scrittore: tra gli altri, Luciano Anceschi, Remo Cantoni, Alberto Lattuada, Mario Monicelli. Si può infine fare cenno al fatto che *ivi*, alle pp. XXI-XXV, Ferretti descrive l'esperienza di Mondadori regista di *I ragazzi della via Pal* (1935), in cui Vigevani ha una parte (notizie su questo episodio sono anche in Mondadori 2004, p. 55).

⁸) Luciano Anceschi ricorda: «Che cosa sia stata per noi tutti la Firenze di allora, e in essa che cosa abbiano significato Bonsanti, la sua rivista, le iniziative dei fratelli Parenti, credo sia nell'animo di tutti coloro che han vissuto quegli anni» (Anceschi 1984, p. 2).

⁹) «L'operosa Milano si sente tanto più lontana dalle difficili raffinatezze dell'alta letteratura novecentesca in quanto non rinuncia a perseguire una strategia di espansione

A Milano, piuttosto, egli è coinvolto, insieme con alcuni allievi di Antonio Banfi, nell'impresa della libreria culturale La Lampada¹⁰, e poi nel gruppo della rivista «Corrente»¹¹: esperienze, queste, che non a caso si distanziano dalla tendenza milanese maggioritaria, e si qualificano come poli di attrazione di fermenti culturali più elitariamente e letterariamente connotati¹². A tutto ciò si affianca ancora l'attività di Vigevani di libraio antiquario: avendola già praticata negli anni precedenti, egli le dà corpo nel 1941, con l'apertura della libreria Il Polifilo. Se questa esperienza, da un lato, sottintende il gusto per il recupero di rarità del passato, e un'idea innanzitutto di libro, e più in generale di cultura, improntata a criteri di eleganza, nobiltà e ricercatezza¹³, dall'altro lato anche gli altri interessi manifestati dal giovane Vigevani potrebbero rivelare la sua concezione di

della cultura libraria verso il basso. Sono le attrezzature aziendali di cui è dotata l'editoria cittadina a chiederlo» (Spinazzola 2005, p. 97). Su questo tema, cfr. anche Portinari 1989, p. 266.

¹⁰ Testimonianze della presenza di Vigevani presso La Lampada sono in Carpi 1998, p. 67, e in Lanza 1998, pp. 133-134.

¹¹ Giosue Bonfanti cita Vigevani in «Corrente» e la letteratura (Bonfanti 1991, pp. 56, 57 e 60).

¹² Riferendosi al gruppo banfiano e a «Corrente», Vittorio Spinazzola scrive: «Ed ecco, ora sì, Milano offrire finalmente agli intellettuali che ha generato o che ospita una serie di punti di riferimento e di libera associazione davvero significativi» (Spinazzola 2005, p. 111). Punti di riferimento, dunque questi, che – almeno secondo il generico criterio della connotazione nel senso della più pura letterarietà – possono essere accostati alle più mature esperienze fiorentine. Sembra significativo, d'altra parte, che ripercorrendo il proprio apprendistato letterario lo stesso Vigevani citi, pur a molti anni di distanza, la collaborazione alla milanese «Corrente» mettendola vicino a quelle che svolge negli anni della propria frequentazione fiorentina; fino al punto di confonderle tutte nell'unico insieme delle proprie frequentazioni nel «cuore della cultura italiana», che – a suo giudizio – in quegli anni era appunto rappresentato dalla città toscana: «[...] quando scrissi *Erba d'infanzia*, il mio primo romanzo, avevo vent'anni e vivevo a Milano. Ma il cuore della cultura italiana allora era Firenze. Lì erano nate le maggiori riviste letterarie: da «Prospettive», a «Corrente», a «Letteratura», che era l'erede di «Solaria» e dove uscì a puntate *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. Io collaboravo a queste riviste, con frequenti spostamenti tra le due città. Poi decisi di scrivere un romanzo» (Giovannini 1979, p. 20). La percezione, da parte dello scrittore, dell'unitarietà di queste esperienze fiorentine e milanesi ricorre in molte sue dichiarazioni: «Ho cominciato a scrivere veramente a sedici anni. Prima di critica teatrale, poi di narrativa incoraggiato da Giansiro Ferrata e da Alessandro Bonsanti, collaborando a «Letteratura», «Prospettive», «Lettere d'oggi» e a «Corrente», di cui sono stato tra i fondatori» (Simonelli 1990, p. 49).

¹³ È in questo senso significativa la caratterizzazione della libreria come di «un punto di riferimento soprattutto per i «libri rari» promessi nell'insegna di un negozio quasi nascosto ma ricco di cose preziose, un salotto riservato per intenditori» (Balsamo 1998, p. 49). Nello stesso volume, compaiono indicazioni soprattutto sulla fisionomia, sull'atmosfera culturale e sull'idea di gusto che caratterizzavano la libreria e la casa editrice Il Polifilo (avviata nel 1959) negli anni di attività di Alberto Vigevani; cfr. in particolare, oltre a quello di Balsamo, i contributi di Domenico De Robertis, Cesare De Seta, Gianfranco Dioguardi, Eugenio Garin, Lodovico Lanza. Lo stesso Vigevani, inoltre, descrive

una cultura distinta, orientata nel senso di un'aristocratica raffinatezza. Si profila dunque l'immagine dell'esordiente scrittore come di un aspirante letterato¹⁴ rivolto verso i fenomeni culturali così connotati e, come ancora meglio si vedrà, per lui riconducibili a un orizzonte estetico in cui prevalgono ragioni stilistiche. Si può pertanto pensare che proprio nella "repubblica delle lettere"¹⁵ fiorentina – e anche, per il suo tramite, nella voga dell'esemplare civiltà letteraria francese, di cui la «Nouvelle Revue Française» era allora l'emanazione più nota e ammirata¹⁶ – egli avesse scorto fenomeni congeniali a tale immaginario, coerentemente al proprio desiderio di inclusione in una sfera di nobile letterarietà. Un fatto questo, anche suggerito da un'osservazione di Cesare De Michelis, per il quale «sin dai suoi primissimi racconti, che risalgono agli anni dell'immediato anteguerra e della guerra, Vigevani [...] si rivela attento e intenso interprete della tradizione più inequivocabilmente letteraria del Novecento – non per caso esordendo a Firenze nella collezione di "Letteratura", diretta da Alessandro Bonsanti»¹⁷.

Una simile fascinazione, e la rilevanza di tali ragioni di gusto nell'accostarsi, da parte di Vigevani, al mondo delle lettere, potrebbero valere in primo luogo come chiave di lettura per spiegare il carattere più evidente del primo (e quasi per nulla indagato) segmento della sua attività: la tendenza ad assimilare e a mettere in pratica, in questi esercizi di scrittura pubblicati su rivista, elementi e stimoli riconducibili a poetiche e a fenomeni artistici differenti, talvolta tra loro distanti, ma tutti proprio connotati nel senso della più elaborata letterarietà. D'altra parte, con questo stesso atteggiamento egli si accosta anche alle riunioni milanesi del gruppo degli "ermetici"¹⁸: con una volontà di generica partecipazione alla sfera dell'arte più esclusiva e stilisticamente sofisticata (e con qualche tratto di compiacimento per sue le punte di «agonismo» stilistico),

direttamente lo spirito della propria attività di libraio antiquario in molte pagine di Vigevani 2000.

¹⁴) Il giovanile compiacimento di Vigevani nel sentirsi un letterato e nel dichiararsi partecipe dei fenomeni culturali per lui più ricchi di suggestioni risuona in altre sue dichiarazioni, come: «Uscendo dallo studio di Carlo [Levi], oltre che un letterato, mi sentivo un cospiratore» (*ivi*, p. 236).

¹⁵) Cfr. il capitolo che Giorgio Luti dedica alla letteratura solariana, in Luti 1972, pp. 75-142.

¹⁶) Cfr. Hermetet 2004.

¹⁷) De Michelis 1998, pp. 89-90.

¹⁸) Il carattere piuttosto generico di questa definizione emerge, in maniera significativa, dalle pagine del romanzo di Vigevani *Un certo Ramondès* (Vigevani 1966). L'autore, rappresentando tali proprie frequentazioni giovanili, attribuisce a "ermetico" un significato inclusivo di una sorta di nebulosa di fervori culturali diversi, che coinvolgono dai letterati più propriamente legati alla poetica dell'Ermetismo, ai lettori e cultori della «Nouvelle Revue Française» e di tutte le esperienze, soprattutto francesi, che attraverso di essa hanno risonanza al di qua delle Alpi.

piuttosto che di precisa adesione a una linea culturale o a una definita idea di letteratura¹⁹. Vigevani stesso dà conto di ciò, nell'ironico ritratto che di quell'epoca tratteggia in *Un certo Ramondès*: si rappresenta come "marcio *francisant*" e, come molti altri personaggi, preso da una forma di devozione nei confronti dell'area culturale genericamente individuata dalle pagine della «Nouvelle Revue Française»²⁰.

¹⁹ L'espressione «agonismo linguistico» si legge in Mengaldo 1989, p. 17. Mengaldo introduce il concetto di una «*élite* ermetica» (*ivi*, p. 1) e descrive lo «strappo della lingua della poesia da quella della comunicazione quotidiana» (*ivi*, p. 23). Secondo quanto si è sin qui osservato, si può ipotizzare che sia stata soprattutto tale connotazione marcata-mente letteraria del fenomeno ermetico ad attrarre alla frequentazione del gruppo milanese il giovane Vigevani; ancora Mengaldo, d'altra parte, rileva che: «Nella formazione di un linguaggio in gran parte comune contano certo le affinità elettive, le convergenze spontanee di poetica, e più ancora qual senso dell'appartenenza a una comunità squisitamente elitaria e gergale» (*ivi*, p. 20). Specie questo «senso di appartenenza» deve aver contato per Vigevani, piuttosto che una qualche forma di effettiva adesione alla poetica dell'Ermetismo. Egli, infatti, orienta subito diversamente il proprio modello di letteratura. Non è tuttavia da escludere la possibilità che alcuni degli elementi linguistici che – come si vedrà – conferiscono alla sua prosa un'evidente intonazione poetica, possano in qualche modo dipendere da questa sua vicinanza giovanile agli ambienti della poesia degli anni trenta. È comunque difficile distinguere singolarmente l'origine precisa di ciascuno di questi fenomeni: se siano appunto mutuati direttamente dalla poesia, o se invece lo scrittore li abbia tratti (come sembra spesso più plausibile) dal modello di narrativa fiorentino, che è a sua volta caratterizzato, come noto, dalla tendenza all'intonazione lirica. Ad ogni modo, conta soprattutto osservare anche in questa circostanza l'inclinazione di Vigevani verso il gusto e lo stile più ricercati della letteratura degli anni trenta, in un contesto in cui si intrecciano fermenti di diversa origine, ma tutti connotati nel senso di una marcata raffinatezza formale. E infatti lo stesso Mengaldo, nel suo discorso sull'Ermetismo, parla della creazione di una *koinè*, «che tanto più riuscì a porsi come modello generale quanto più presto estese i suoi radicali al di fuori della lirica "originale": voglio dire alla prosa evocativa e lirica a debole tasso narrativo (per fare due soli nomi, il primo Vittorini e il primo Pratolini [...]); e soprattutto alla lingua delle versioni poetiche, che proprio negli anni trenta divengono un capitolo fondamentale della nostra letteratura» (*ivi*, p. 18). Dal canto suo, Silvio Ramat aveva già dedicato alcune riflessioni alla permeabilità della prosa di Romano Bilenchi – che è un modello, come si dirà, importante per Vigevani – agli «eventi poetici contemporanei» (cfr. Ramat 1973, p. 47).

²⁰ In questo ritratto della Milano culturale della fine degli anni trenta, Vigevani sottopone a una sorta di requisitoria – condotta con le armi dell'ironia destabilizzante che attraversa il romanzo – l'assolutismo dell'ideologia della parola che allora vi imperava. Un sorriso, quello dell'autore, che da un lato indubbiamente produce un effetto di messa in discussione della realtà rappresentata, ma che dall'altro, in realtà, si rivela a tratti bonariamente assolutorio. Gian Carlo Ferretti (in Ferretti 1966) avanza il «sospetto di una segreta, inconsapevole complicità dello scrittore con tutti», determinato dal fatto che «nell'insieme del romanzo questo momento è continuamente insidiato, e spesso lentamente, morbidamente risucchiato dal gusto di una tessitura squisita, quasi floreale, in cui anche le istanze morali più forti si lasciano dolcemente sommergere». Dal punto di vista dell'identità autoriale di Vigevani, è dunque interessante osservare il fatto che – anche quando egli, da una prospettiva più matura, pone criticamente l'atmosfera in cui si è svolto, e che ha orientato il proprio apprendistato letterario – ad essere considerato in qualche modo superato è soprattutto l'atteggiamento di assoluta e cieca adesione

Si potrebbe dunque attribuire un'uguale natura al rapporto tra Vigevani e il Surrealismo; un interesse sorto, forse, proprio per il tramite degli amici "ermetici"²¹, o piuttosto (ma i due casi non sono necessariamente in alternativa, nel contesto di quella nebulosa di stimoli, scambi e incontri tra personaggi tra loro anche dissimili, che costituisce la "repubblica delle lettere" a cui egli partecipa tra gli anni trenta e quaranta) derivato dai rapporti da lui coltivati nella "più europea" Firenze: significativi quelli con Antonio Delfini e, soprattutto, con Tommaso Landolfi²². Lo scrittore milanese, dunque, in *Un tentativo* – il primo testo da lui pubblicato, su «Corrente» di luglio e agosto 1939²³ – si esercita nella rappresentazione immaginaria, dominata dal gusto per le immagini ricercate e esotiche²⁴, del ritrovamento di una grande perla, e di una sorta di metamorfosi dell'io narrante – che si era posto a suo guardiano – in pesce, che è infine pescato e mangiato. In *Di una insoddisfatta coscienza*²⁵, invece, il ricorso alle risorse dell'immaginario è impiegato dall'autore nell'attribuzione di una sorta di consistenza fisica a una domanda di carattere esistenziale del protagonista. Vigevani mette qui in atto un meccanismo che si potrebbe ricondurre, almeno in una certa misura, al territorio del fantastico, laddove l'io narrante rimane sospeso nell'indecisione se a colpirlo sia stato un corpo reale, oppure se abbia subito il contatto di un'entità – provvisoriamente e misteriosamente dotata di fisicità – sorta dalla propria dimensione interiore: infine il protagonista riconosce nel fenomeno un dubbio di carattere spirituale. Da questo gruppo di testi su rivista, emerge inoltre, e in modo particolarmente visibile, l'interesse di Vigevani

(con qualche carattere di ingenuo entusiasmo) a una sfera di "letteratura come vita"; egli, invece, non mette in dubbio la scelta di un modello di narrativa che ha nella connotazione fortemente letteraria una delle sue cifre fondamentali. La natura della prosa di questo stesso romanzo, pur parzialmente eccentrica rispetto alla maniera più caratteristica dello scrittore, ne è la conferma.

²¹) Ancora in *Un certo Ramondès* si riconosce, dietro al personaggio del «giornalista principe», la figura di Curzio Malaparte, impegnato a comporre il numero (realmente pubblicato) di «Prospettive» dedicato al nuovo romanzo francese. In questo contesto, dunque, potrebbe essersi stabilito quel contatto che porta Vigevani – come ora si vedrà – a scrivere di Surrealismo sul numero monografico della stessa rivista (*Il Surrealismo in Italia*, numero monografico di «Prospettive» 4, 1, 15 gennaio 1940).

²²) «Strinsi amicizia con Antonio Delfini, qualche sera, uscendo dai tavoli da gioco, familiari a lui e a Landolfi, di cui ammiravo, per l'atmosfera kafkiana, *Il mar delle blatte*, da poco pubblicato nelle edizioni degli eroici fratelli Parenti» (Vigevani 2000, p. 233). D'altra parte, è noto il fatto che «qualche esperienza surrealista» fosse tra i «riferimenti assidui» della narrativa tra «Solaria» e «Letteratura»: cfr., tra gli altri, Ferrata 1957 (si cita da p. 378); e Id. 1978, pp. 329-330.

²³) Vani (pseudonimo di Alberto Vigevani) 1939, p. 2.

²⁴) «Illuminava tutta l'acqua nella vasca formata dagli scogli e sembrava che una sirena spogliandosi lì, per caso, una sera l'avesse dimenticata» (*ibid.*). Nelle trascrizioni dei testi letterari ci si attiene, per quanto possibile, alle grafie originali.

²⁵) Vani 1940b, pp. 3 e 5.

per l'esercizio delle risorse dell'immaginario in articolate rappresentazioni di carattere onirico. Così accade in *La compagna dei sogni*²⁶, in cui il sogno raccontato – che consiste nel percorrere, da parte dell'io narrante e di una misteriosa presenza femminile, i locali di una villa – si svolge in un'atmosfera inquietante e orrorosa, con qualche venatura di allucinato erotismo²⁷.

Mentre questi testi rivelano, almeno in qualche aspetto, le suggestioni derivate dalle letterature surrealiste, Vigevani ancora più apertamente esprime il proprio interesse nei confronti del Surrealismo per via teorica, dedicandogli una coppia di contributi saggistici²⁸. Utilizzando la prima persona plurale – e identificandosi così nel gruppo dei letterati a cui si associa – egli riconosce un «debito verso i surrealisti»²⁹, a cui si deve soprattutto, a suo giudizio, l'aver posto in primo piano l'elemento del sogno: «[...] la possibilità di entrare in relazione con un universo di struttura ben più complessa di quello che ci è *calcolato* da svegli, relazione più connaturale e più ricca»³⁰. Si rivela in linea con quanto si sta qui osservando il fatto che, in questi articoli, Vigevani finisce con l'isolare in maniera piuttosto disinvolta l'elemento onirico, per lui ricco di fascino, prescindendo dai limiti della poetica surrealista: esso è privato di un

²⁶ Vani 1941b, pp. 28-31.

²⁷ «Nei muri s'aprono alcove con grandi letti coperti di trapunte e adorni di cortinaggi pesanti, a fiorami, orlati d'oro antico, ricchissimi. Con ribrezzo m'accorgo che ogni cosa è spruzzata di sangue: dobbiamo, io e la mia ignota compagna, che ho riconosciuta come donna, alle improvvise tenerezze e vertigini che suscita in me la vicinanza del suo corpo ogni volta che siamo per scontrarci, rinunciare a coricarci. L'idea d'una lotta furibonda tra gli assassini e le loro vittime, che quelle macchie e il disordine dei letti suggeriscono, dapprima nemmeno ci sfiora» (*ivi*, p. 28).

²⁸ Entrambe i testi sono pubblicati su «Prospettive»: il primo nel numero monografico a cui si è già fatto cenno; il secondo è datato al dicembre dello stesso 1940, e vi si legge: «Appunto il Surrealismo ha condizionato una apertura delle sorgenti del meraviglioso, un'apertura su cieli che i testi (dei quali si dovrà ben parlare) sostengono come le terre di una scoperta recente, sotto il velo offuscante d'una critica fino a ieri à trompe l'oeil: quel corso naturale dell'irreale a cui applicare una fenomenologia basata su alcune costanti d'intensità dell'immaginazione e della sua risposta, appunto, nel linguaggio: di quelle cifre dell'immaginario che sono i punti di ricupero del fantastico collettivo. L'onirico collettivo come sorgente di una composizione che compendosi per una facoltà acuitizzata della coscienza, e del suo movimento oggetto-soggetto, ci concederebbe la cifra del sogno come suggerimento e proprio ambiente della poesia» (Vani 1940d).

²⁹ «Sottovoce (perché hanno fatto molto rumore) siamo condotti a riconoscere il debito nostro verso i surrealisti, quello d'averci condotti a una concezione meno superficiale della poesia (una concezione letteraria, e di misura: poesia e non poesia) che fosse vitale, di conforto, prima di tutto, a quelle ragioni che ci spingono a vivere, la stessa cosa di quelle ragioni, la loro autonoma vita, quella crescita interna e feconda; d'una poesia che nominasse l'immensità e l'imprecisione, ancora, di quell'altra vita, che ne faccia il tetto infinito di un mondo finito, e nelle cui espansioni, fratture, intervalli, ne scopra il linguaggio segreto, sul "miroir du merveilleux"» (*ibid.*).

³⁰ *Ibidem.*

ruolo funzionale rispetto al livello dei significati del testo³¹, ed è svincolandolo da procedimenti di scrittura immediata³²; egli, d'altronde, ne ravvisa la portata anche in opere non propriamente dipendenti dalla poetica e dal «metodo» di composizione surrealisti, portando in sostanza il sogno al livello di un elemento genericamente fecondo di suggestioni letterarie³³. Un elemento che, nel caso della sua scrittura, si rivela sostan-

³¹) Secondo quanto Vigevani scrive in questi due testi – e secondo la maniera in cui egli stesso lo mette in pratica nelle proprie opere – l'elemento del sogno, soprattutto, è da lui sollevato dal proprio ruolo in quel processo di «conquista» della «parola valida», che Carlo Bo – il quale è pure rappresentato in *Un certo Ramondès* tra i frequentatori della comunità letteraria milanese, e potrebbe dunque aver fatto da tramite tra Vigevani e le poetiche di matrice francese – descrive come peculiarità e fine della scrittura letteraria di matrice surrealista (nell'«Introduzione» a Bo 1944). Più in generale, si potrebbe ravvisare in Vigevani una variante ancora più accentuata di quel carattere che Giorgio Petrocchi descrive come costante nell'incontro degli scrittori italiani con il Surrealismo: «I nostri surrealisti, che meglio converrebbe chiamare prosatori “magici”, o magari “irrealisti”, accettano del Surrealismo francese la semplice piattaforma letteraria, senza andar molto in là con le indagini dell'inconscio» (Petrocchi 1989, pp. 164-165).

³²) Si potrebbe leggere in questo senso un ulteriore passo dell'articolo di Vigevani: «Entro questo ordine surreale ci conduce il sogno, ma il sogno non è ancora poesia, è l'oggetto disincantato dalla sua operazione che si compie in una presa di possesso di quei segnali, di quelle corrispondenze, che ci offrono la cifra per la totalità della realtà, fuori anche, cioè, da quella che è concepita incoscientemente. Le possibilità di nutrimento della poesia sono infinite, ma esse muovono appunto a portarci a una conoscenza di quei rapporti che formano l'occasione stessa dell'essere, cogliendone la struttura, ricostruendone il senso. L'esperienza del sogno ci conduce a quella disorganizzazione del mondo per cui è possibile un ritrovamento delle radici (“racine du jour tendre” Eluard), la poesia è la via della ricostruzione, poi, del reale, che si basa sulla conoscenza delle relazioni percepite nel sogno. [...] La ricomposizione degli oggetti al loro stato di meraviglioso, al loro volto di conoscenza, trova il suo equivalente nella ricostruzione strutturale della poesia che deve ispirarla – di qui l'influenza reciproca – che è la vita: poesia - sogno e sogno - poesia. L'isolamento di una parola al suo dato evocativo, che è il risultato più palese dei minori, e perciò dei più ortodossi, tra i surrealisti, è una cifra che non accoglie le ragioni più intime di una poetica del sogno. Una frase allusiva, che muta e che perciò crea il suo oggetto, costantemente e intensamente allusiva, giunge invece a un rinnovamento e a una costruzione sintattica. L'opera di arte è costruzione, una costruzione che ottiene il suo canone ogni qual volta si propone l'isolamento e l'ispirazione di un nuovo oggetto» (Vani 1940d).

³³) «L'insegnamento di Eluard? Non violento ma paziente (per quelli che avevano creduto soltanto alla violenza). Per cui la suggestione del sogno non si limita ai pochi nomi cui il metodo si adattava, ma si scioglie dalla volontà delle scuole e si espande come una macchia d'ombra, sulle pagine antiche e nuove: la scandita e doppia sintassi di Caradano, la scientifica ebbrezza di Paracleso, il sortilegio d'un Sceve, la violenza e l'ironia dei germanici. Melville perfino, l'impalco marino della sua frase lunga e sussultante; Kafka che procedeva a chiedere risposte mai giunte (ma a noi, e a lui, il messaggio in qualche modo arrivò) cui tendeva una volontà di religione» (*ibid.*). Lo stesso concetto Vigevani espone nell'altro articolo, dedicato a *Kafka e il Surrealismo* e pubblicato nel numero di «Prospettive» su *Il Surrealismo in Italia* (Vani 1940a): «È un fatto che le annessioni al Surrealismo di alcuni artisti sono per lo più limitate a certe zone in cui è possibile notare uno specifico carattere surrealista. Per Kafka è avvenuto lo stesso [...]. Surrealista in senso lato è ogni artista, per quanto si rifiuta di accettare la realtà esteriore come “donnée” incontrovertibile,

zialmente declinato nel modo dell'ornamentazione stilistica. Tornando infatti alla messa in pratica da parte di Vigevani di tali suggestioni nei propri primi esercizi di scrittura creativa – come nel citato *La compagna dei sogni*, dove più marcato sembra il riferimento allo stile landolfiano, per il cui tramite potrebbe anche derivare il riverbero di una certa «atmosfera kafkiana»³⁴ – si può osservare come i suoi “debiti” col Surrealismo consistano sostanzialmente in elaborate rappresentazioni di scene immaginarie, e soprattutto di sogni e di quadri di carattere notturno, misterioso e, in alcuni casi, angoscioso. Tutto ciò sarà presente nell'intero arco della produzione narrativa di Vigevani, anche nei testi caratterizzati dalla poetica, per lui più tipica, della memoria milanese di ascendenza proustiana³⁵. Tale fenomeno potrebbe dunque essere interpretato come il continuo riaffiorare dei suoi interessi e dei suoi gusti giovanili che si stanno descrivendo. Di gusto, infatti, si potrebbe in sostanza parlare, il quale si esercita attraverso l'impiego di tale repertorio di elementi nella creazione di immagini ricercate, scenografiche e abbondantemente elaborate:

Giunti all'ultimo gradino delle scale, guardiamo nel corridoio le ombre calare dinnanzi ai nostri occhi ancora oppressi, folgoranti di lampi e di meteore, e ci par di non poter credere a quella realtà. Ci par di venire da un mondo astrale e in movimento, e di ritrovarci nel buio materiale d'un altro mondo, ove appena gli occhi abbacinati di colori vividi come mai si videro quaggiù stentavano ad aprirsi. Dinnanzi a noi si aprono nel corridoio alcune porte a vetri a uguali distanze l'una dall'altra.³⁶

Anche in questo caso sembra essere specialmente l'alone di letterarietà a interessare lo scrittore, che da qui in avanti sfrutterà con una frequenza

ma, nell'affermare le essenziali distinzioni tra Kafka e il Surrealismo intendo per Surrealismo quella poetica che pretende a totale ed autonoma visione del mondo, che ha un suo linguaggio abbastanza preciso nella definizione di un suo rigore critico e metodo logico ricavabile dai testi di Breton, Aragon, Eluard, ecc.».

³⁴) Cfr. *supra*, nt. 22.

³⁵) Tra i numerosissimi esempi possibili, si pensi all'immagine del «grosso serpente» attraverso cui l'autore si compiace di rappresentare, dandole consistenza fisica, la fantasia legata al «cumulo d'impressioni e di episodi senza capo né coda» dell'io narrante, nell'incipit (a cui fa da sfondo la più tipica scenografia della Milano dell'infanzia di Vigevani) di *Il grembiule rosso* (Vigevani 1975a, p. 10). Sono, ancora una volta, l'entusiasmo e la disinvoltura del lettore e dell'ammiratore – quale Vigevani effettivamente era – della produzione più elitaria allora in voga, che permettono di spiegare un simile intreccio di riferimenti e di elementi, soprattutto stilistici, mutuati da poetiche più organiche e complesse, e soprattutto tra di loro così dissimili. Altrimenti (nella diversa ipotesi di un'intenzione, da parte sua, di più piena adesione a tali poetiche) troppi sarebbero i punti inconciliabili; basti pensare all'esplicita presa di distanza di Breton, nel suo *Manifesto del Surrealismo* del 1924, dalla narrativa proustiana (cfr. Breton 1966, p. 16).

³⁶) Vani 1941b, p. 29.

non trascurabile gli stessi elementi del sogno, della fantasia e delle visioni dei personaggi per arricchire dunque le proprie pagine di immagini elaborate e sorprendenti³⁷. In realtà, a tal punto queste possibili suggestioni di derivazione surrealista sono isolate dal modello originario, e liberamente assunte nel repertorio formale di Vigevani, che è talvolta difficile distinguerne l'esatta matrice, nel quadro composito dei modelli a cui egli attinge, secondo il proprio gusto per la bella pagina e le immagini preziose. Così, si veda il testo *Lettera a un cugino lontano*³⁸, in cui domina un'intonazione lirica³⁹, che culmina in una sorta di trasfigurazione della figura, idealizzata, del marito dell'io narrante (una voce al femminile):

Ed i vicini lo guardavano sorridendo e i ragazzi lo salutavano festosamente dalla via, prima di svoltare l'angolo, e il nostro balcone era alto, fiorito di gerani e la sera vicina che non si dispiaceva del commiato fruscando lungo la balaustra. Venivano le colombe a stormi che fregiavano il cielo, le nostre colombe d'Europa tu le devi certo ricordare quando tornano dal Sud, e sono contente di ritrovare mani amiche sui davanzali. Gli si mettevano sulle spalle e sulle mani, si trasformava in un grande veliero con tutte le vele che gli stormivano attorno al capo. E tutto si capiva, pareva non accorgersene eppure portava certo una minuscola chiave, e magicamente ognuno s'apriva con lui.⁴⁰

Sulla base di ciò, si può affermare che molti caratteri dei «componenti circoscritti e distinti»⁴¹ giovanili di Vigevani ne determinano anche la prossimità alle forme testuali del capitolo e del frammento di prosa d'arte (si ritornerà in seguito sui rapporti tra lo scrittore e questo modello); è questa un'ulteriore conferma della sua tendenza a orientare la propria scrittura, e soprattutto a costituire il proprio repertorio formale, in una maniera che spesso prescinde dai riferimenti più sistematici a poetiche o esperienze precise, e che si lega piuttosto alla varietà delle suggestioni derivate dalla «tradizione più inequivocabilmente letteraria del Novecento», secondo le citate parole di Cesare De Michelis.

³⁷) Una delle occasioni in cui questa tendenza culmina è il romanzo, o «favola apocalittica», *La fidanzata* (Vigevani 1947), per cui cfr. la recensione di Enrico Falqui, raccolta in Falqui 1961, pp. 214-218.

³⁸) Vani 1940c, p. 5.

³⁹) «Cugino mio, tu non hai conosciuto mio marito! Versava in me il suo miele non so di dove distillato, ed io mi ritrovavo felice e cantavo sul balcone all'alba pensando al suo lavoro, mentre curavo i gerani affacciata alla balaustra, sul giorno» (*ibid.*).

⁴⁰) *Ibidem.*

⁴¹) Così Enrico Falqui definisce la tipologia testuale del capitolo, in Falqui 1964, p. 11.

2. *Narrativa alla maniera fiorentina*

Dalla prospettiva appena descritta, dunque, si può analizzare la modalità con cui Vigevani fa soprattutto propri molti caratteri del modello della raffinata narrativa dell'interiorità e della memoria, derivato da «Solaria» e, soprattutto, da «Letteratura»; si può specialmente verificare l'equilibrio tra le sue ragioni stilistiche e di gusto da un lato, e il grado della sua adesione a una più completa idea di letteratura dall'altro. La prima occasione, in ordine cronologico, è offerta dal racconto *Ritorno nell'ombra*⁴², che rappresenta un precedente importante di molti caratteri del Vigevani romanziere più maturo e più noto. La storia, tutta incentrata sulla dimensione interiore del protagonista Andrea, si svolge in una villa «a metà strada tra il centro del paese e il torrente», in una posizione di separatezza dalla dimensione dei rapporti sociali; probabilmente esemplata su qualche precedente di matrice solariana, questa villa è il prototipo di molte altre – da quella di *Erba d'infanzia*, a quella di *Le foglie di San Siro*, per citare due soli esempi⁴³ – che fanno da sfondo alle narrazioni più introverse, e insieme tra le più tipiche, dello scrittore milanese: storie, svolte sul filo della memoria e della contemplazione, di vicende interiori di personaggi che consumano i propri giorni in una condizione di languore, che li tiene ai margini della vita vissuta pienamente. Qui dunque Andrea, un giovane «senza sguardo»⁴⁴ (che prefigura in modo embrionale l'omonimo protagonista di *Giovinezza di Andrea*⁴⁵), trascorre la propria vita – immobile, monotona e spenta⁴⁶ – insieme alla

⁴²) Vani 1941a.

⁴³) Si consideri anche, ad esempio, l'ambientazione di un testo come *Ritorno alla villa di un tempo* di Alberto Carocci (Carocci 1927) e la si metta in rapporto con la scena dell'arrivo alla villa del personaggio Giulio, in *Il grembiule rosso* (Vigevani 1975a, pp. 148-151). La distanza cronologica tra il romanzo e questo suo possibile precedente (se non diretto, almeno esemplare del più ampio modello di letteratura a cui Vigevani si ispira) può, inoltre, essere considerata come una delle molte prove della sostanziale fedeltà dello scrittore milanese al repertorio formale costruito negli anni del proprio apprendistato letterario.

⁴⁴) «La gente di qui conosce gli abitanti della villa; la signora in lutto e il giovane alto, senza sguardo, dai lunghi arti scimmieschi che mai scende al centro, a quelle poche case sulla piazza, con le tristi facciate bucate dai negozi e coperte d'insegne dove la banda suona alle feste e tutto è così previsto e naturale nella sua calma voluttà di vite minori e determinate ad uno sterile scambio che veramente sembra già intravvisto, non si sa se nella realtà o nel sogno» (Vani 1941a, p. 14).

⁴⁵) Vigevani 1959.

⁴⁶) «Non è possibile immaginare dal di fuori la disperazione di questa casa. Immobilità e sonnolenza, alcuna differenza nelle ore e povertà di colori e di luci. Essa potrebbe essere la strada medesima, un'appendice della strada, come un muro basso, nemmeno levato dalla polvere. Al pomeriggio la porta s'apre a capo di una breve scala e una signora vestita di bianco a puntini neri, recando un lavoro a maglia nelle mani, senza mai guardare alla strada si siede su una poltrona di vimini di contro l'aiuola centrale del giardino,

madre vedova, che lo tiene soggiogato alla propria personalità. La villa è per lui una «gratuita prigionia fuori dal tempo mosso», in cui egli smarrisce pure gli attributi fisici della propria giovinezza, rendendosi ancora più inadatto a un'esistenza di attive relazioni sociali⁴⁷.

Specie il ritmo lento e le atmosfere sospese della narrazione segnalano apertamente agli occhi del lettore la parentela di questo testo con la maniera stilistica dei racconti introspettivi di matrice solariana. Lo scrittore – inaugurando anche in questa circostanza un carattere poi tipico della propria scrittura, come si vedrà anche nel caso del romanzo d'esordio *Erba d'infanzia*⁴⁸ – dilata costantemente i periodi, che si presentano complessi e articolati; tende inoltre alla moltiplicazione dei particolari descrittivi e all'accumulazione dei dati visivi, uditivi (e spesso olfattivi), che impiega abitualmente nella creazione di immagini elaborate e ricercate, anche attraverso l'uso di metafore e ampie similitudini:

Quando partirono la villa restò a lungo chiusa, selvaggia e irta nel suo silenzio, le persiane abbassate e pareva una casa di delitto, un inservibile tempio abbandonato con l'erba che cresceva nei viali e – lo si vide quando tornarono – perfino nella veranda, magri ciuffi tra le corrose pietre del pavimento. Alla sera fantasmi rimasti senza nome – perchè al fondo ciò non poteva interessare al vivo nessuno di coloro che non erano partiti e ai quali non apparteneva la cura della villa e gli eventuali diritti degli spiriti – con poca gloria di bianchi lenzuoli battevano il capo al primo vento contro il mobilio, lasciando invisibili macchie di sangue, profonde però e pesanti, sui mattoni chiari che sembravano aver stillato un loro succo organico, e finalmente liberato; al vento, dalle porte, non più solide sui cardini, entravano sbuffi, e si rincorrevano nell'anticamera lunga, gelida ove a piè della scala era un marmoreo busto di imperatore romano col naso rotto ed una ironica smorfia nei lineamenti (certo un maestro e un richiamo di spiriti) cercando quelle brevi saccocce che l'umido a lungo andare conforma nella carta da muro, dove si divertivano a sibilar e a cantare, e sembravano giovinetti concitati a provare la forza del petto e il labbro implume sull'armonica di un maggiore, tornato da militare, con quel giocattolo caro ai suoi giorni ingenui.⁴⁹

Questa porzione di testo esemplifica anche la maniera in cui nelle narrazioni di Vigevani riaffiora, come si è anticipato, il gusto per gli elementi

vicino a l'abete, la schiena rivolta ai passanti, rari, come uno schermo a un interesse non desiderato e forse inesistente, che si fermerebbe in ogni caso sulla dura piega del collo che sostiene una testa sempre inchinata, con ostinazione, di chi nulla chiede al mondo, per un inesauribile risentimento, che più si divora e più si accresce. L'abito dichiara un lutto antico, portato ancora, che non ha più drammaticità e perciò nemmeno fine: come di una vita conclusa a vegetazione sull'abitudine» (Vani 1941a, p. 14).

⁴⁷⁾ In lui, gli anni «avevano lambito appena l'esterno della sua persona, indurendo la sua goffaggine, crescendo appena la sproporzione d'ogni suo membro» (*ivi*, p. 15).

⁴⁸⁾ Vigevani 1943.

⁴⁹⁾ Vani 1941a, p. 15.

di fantasia, fantasmatici o spettrali, inseriti nel tessuto delle più tipiche narrazioni dell'interiorità⁵⁰. Sembra inoltre qui confermato il dato della ragione stilistica e squisitamente letteraria (che in questo caso produce esiti ancora lontani dai migliori equilibri della prosa del Vigevani maturo) dell'inserzione di un'immagine come quella dei «fantasmi» che «con poca gloria di bianchi lenzuoli battevano il capo al primo vento contro il mobilio», e ancora di più della personificazione degli «sbuffi», che «si rincorrevano nell'anticamera» e che «sembravano giovinetti concitati a provare la forza del petto e il labbro implume sull'armonica»⁵¹.

⁵⁰) Si giunge per questa via al territorio del fantastico. Il personaggio è descritto mentre sente «maturare e nascere quel senso acuto, a strati, imposto alla sua condizione, d'un cielo d'ombra sospeso sopra il corpo castigato in quella posizione di passività. Così riconobbe le macchie dell'ombra, stillate sul pavimento e l'impronta delle dita d'una mano fragile – stretta dolcemente alle falangi – ma lunga, esile sul muro di fronte ai suoi occhi. Quando ancora percepiva il sole sulla tappezzeria blu brillava solo una lucida incorrotta notte di teatro e sul pavimento un giorno insulso, ma quando la sera giungeva al davanzale ed addensava oscurità nella camera dove giaceva il suo corpo macerato allora si segnavano le stille di sangue sul pavimento senza scopo e senza salvezza che sfilavano innocenti fino a che nel sangue sentiva ai margini la morsa corrompente del peccato ed era anche il contatto della caviglia libera di stoffa con il pavimento al quale la sera restituiva il brivido della pietra» (*ivi*, p. 16). Qualcosa di simile accade in *Erba d'infanzia* (laddove la “presenza” di Armenia, immaginata da Emilio, sembra assumere ai sensi di lui una consistenza corporale), e si pensi anche, ad esempio, a certe atmosfere di sospesa ambiguità del più maturo *L'invenzione*, specie dal punto della storia in cui la realtà e la finzione, agli occhi dei due protagonisti, si intrecciano fino a farsi progressivamente indistinte.

⁵¹) La scena finale del racconto è quella della fuga del protagonista; egli, fallito il tentativo di stringere una relazione con una donna e così di affrancarsi dalla propria condizione di languore, si abbandona alla violenza sulla stessa donna; finisce così per precipitare in uno stato di febbrile follia. In questa parte del testo si può osservare ancora il gusto di Vigevani per le tonalità cupe del racconto, e soprattutto il suo compiacimento per le immagini più ardite: «Lanciò quella figura in ebbrezza avvolgente e amorosa, troppo forte alle parole, nell'orrore scosceso della cresta, oltre il ciglio, nel tramonto sonoro e rossastro, turbinante vela sul baratro e l'infinito aperto che a groppi e a cavalcate le nuvole disegnavano immenso, a un alto gioco concesso. / Improvviso in lui si fece il silenzio e il tempo si sospese. Urlando si gettò per la china, ferendosi ai rovi, avvolgendosi come animale rabbioso, tra acque e ciottoli fino a che raggiunse l'irricognoscibile carne al fondo, senza respiro. / [...] Col suo sangue copriva e macchiava il corpo di lei gridando, ormai senza peccare, i suoi rauchi impropri commisti ad amorse evocazioni di nomi, che appena sorpassavano il labbro, intelleggibili. / Dal paese un improvviso scampanio li raggiunse, e il cristallo si ruppe infranto, attorno alla coppia, e il tempo ricominciò a scorrere, spiegandosi nelle luci diverse dei campi come una bandiera. / Penetrò nella follia come chi ne avesse da sempre avute le chiavi, senza esitazioni, senza affiorare nemmeno per attimi alla luce, e la porta che si richiuse sopra di lui non gli era mai stata veramente aperta. / Rientrò nella sua camera portato a braccia sfiorando con le sue bende il busto di marmo. Rise appena, bestialmente, vedendo quel naso rotto, e fu l'unico legame che lo riallacciò al passato. / La madre lo ebbe finalmente nel suo recinto e credette di trattenerlo per sempre senza accorgersi che allora definitivamente le sfuggì per altri e ben più dispotici padroni, i liberati numi dell'ombra [...]. Andrea non sapeva più niente, con lenchezza si rimetteva di quelle ferite: era entrato in un mare di sangue e di nero e ogni tanto

L'adesione alle forme chiuse del racconto dell'interiorità, la lentezza della narrazione e la ricercatezza stilistica della prosa, il prevalere di atmosfere dilatate, sospese, e talvolta cupe, rappresentano le coordinate fondamentali a cui si può ricondurre anche l'esordio romanzesco di Vigevani. *Erba d'infanzia* è da lui composto negli stessi anni a cui risalgono i primi testi pubblicati su rivista⁵². Dato alle stampe sotto le insegna della collana di «Letteratura», edita dalla casa editrice fiorentina Parenti, il romanzo – anticipatore di molti aspetti di tutta la produzione dello scrittore – mostra dunque, e ancor più che nei casi precedenti, i suoi profondi legami con i modi della narrativa d'interiorità degli anni trenta⁵³. Tra i caratteri più evidenti del romanzo risaltano dunque ancora, a livello stilistico, la lentezza del ritmo del racconto e l'atmosfera di “luce soffusa” che pervade la storia del protagonista Emilio, o per meglio dire (data la natura scarsamente, o per nulla, narrativa di questa prosa) la rap-

apriva la bocca in una parola: e se mai le avesse potute udire e ricordarsi di un tempo, avrebbe in esse riconosciuto i nomi che non aveva prima trovati. / Sembrava un orologio il cui meccanismo si sia subitamente rotto, una di quelle esili pendole che si vedono ancora in campagna e si ritrovano nei solai, schiantate, con le gambe bendate a testimoniare nell'occhio spento sotto le tempie incavate la sua morte al giorno, definitiva, per la grande e ripetuta richiesta che ne avevano fatto le tenebre» (*ibid.*). Sono evidenti, in questo brano, gli stessi strumenti stilistici che Vigevani impiegherà, in misura ancora maggiore, nella rappresentazione degli incubi e dei deliri dei personaggi del romanzo d'atmosfera apocalittica *La fidanzata*.

⁵²) La data stampata in chiusura del testo (unica indicazione cronologica oggi esistente, in assenza del manoscritto e dei materiali preparatori) è «Lanzo d'Intelvi 1939-'42». L'edizione Parenti è datata 1943 («Finito di stampare il 31 agosto 1943»); ma, secondo la testimonianza dello stesso scrittore, l'effettiva uscita del volume avvenne solo nel 1945: «Il libro venne subito composto nella tipografia Parenti. [...] Ma fu qui che la pubblicazione si arrestò: io sono ebreo, e già nel '38, con le leggi razziali, ero stato costretto a scrivere con uno pseudonimo, Berto Vani. Poi Firenze fu occupata dai tedeschi, e le mie bozze dovettero essere messe da parte. Il libro poté uscire solo nel '45, dopo la liberazione della città» (Giovannini 1979).

⁵³) Il contesto in cui nasce l'opera, e il breve percorso editoriale che ne precede la pubblicazione, potrebbero già di per sé essere rivelatori dell'idea di letteratura alla quale l'esordiente Vigevani intendeva uniformare il proprio romanzo: «Quando lo ebbi finito andai a Firenze e lo feci leggere a Alessandro Bonsanti, direttore di “Letteratura”, considerato uno degli arbitri in materia. Temevo il suo giudizio, perché Bonsanti era noto per pubblicare solo lavori che a suo parere potevano rivelare un nuovo scrittore. Mi fissò l'appuntamento per il tardo pomeriggio, prese il dattiloscritto e mi riaccompagnò alla stazione conversando di letteratura. Pochi giorni dopo, ricevetti la sua risposta: va bene, lo pubblichiamo» (*ibid.*). L'autore, nelle sue memorie, rievoca ancora questa esperienza: «Bonsanti mi incoraggiò – al punto che ritengo di dovere alla sua cara amicizia se mi persuasi a pubblicare il primo libro, dal titolo (credo dovuto a un verso della Dickinson) *Erba d'infanzia*. Ed ero venuto a Firenze per correggere le bozze a mano a mano che componevano il testo i fratelli Parenti, nella piccola officina oltre il Mugnone, lungo il quale passeggiavo discorrendo di letteratura con Bonsanti. Il soggetto era spesso Proust o talora James, che entrambi ammiravamo» (Vigevani 2000, p. 233).

presentazione della sua dimensione interiore, sospesa tra realtà, sogno, e contemplazione:

Vedeva il paesaggio montagnoso trasformarsi ad ogni stagione, le candide e magnifiche distese di neve, che egli appena lambiva e segnava col suo rustico slittino, tramutarsi nei pascoli verdi e immensi dell'estate, riempirsi di macchie mentre il silenzio invernale si dilatava e si scioglieva davanti ai rumori che guadagnavano lentamente le cime: il moltiplicarsi delle acque, il brulicame e il ronzio degli insetti. Dietro quelle immagini uniformi scopriva le inestricabili radici dei suoi giorni, come folti e rinserrati cespugli nel fondo della memoria e gli pareva di non poter più riuscire ad aprirli ed a coglierne le segrete fragranze, scostando con la mano dei ricordi gli arboscelli tenacemente avviticchiati.⁵⁴

È indubbio che proprio all'area della letteratura fiorentina appartengono i precedenti di un simile repertorio stilistico. Si pensi alla «tecnica ancora crepuscolare» e alle «atmosfera [...] vagamente grigie e malinconiche»⁵⁵ della prosa di Gianna Manzini. Tale paragone, se da un lato può confermare una parentela⁵⁶, dall'altro lato rivela come a Vigevani, esemplando la propria prosa sui caratteri del possibile modello, sia piaciuto mutuarli nella loro declinazione più vistosa, o nella loro gradazione massima possibile, esponendoli poi in un periodare che molto risente della loro presenza e del loro peso⁵⁷. La lentezza del racconto è infatti uno degli

⁵⁴) Vigevani 1943, pp. 31-32.

⁵⁵) Fava Guzzetta 1974, pp. 7 e 9.

⁵⁶) Giorgio Petrocchi afferma che, più in generale, allora l'opera della Manzini «costituì un costante e significativo punto di riferimento» (Petrocchi 1989, p. 153). Vigevani stesso la cita, e definisce Gianna Manzini un'«elegante e nota scrittrice» (Vigevani 2000, p. 57). Sembra significativa, in rapporto a quanto si è sin qui osservato, la sottolineatura dell'attributo di raffinatezza dell'opera della scrittrice. Detto del fascino esercitato sul giovane Vigevani dalle esperienze più letterariamente connotate, egli potrebbe aver provato una naturale inclinazione per la prosa di un'autrice la cui immagine era quella di «un'esistenza illuminata dalla letteratura» (Martignoni 1985, p. 69).

⁵⁷) Ciò va, talvolta, a discapito del nitore e degli equilibri della scrittura: «Egli [Emilio] sapeva bensì, per l'esperienza che aveva compiuto alla morte del padre, che i sentimenti durano oltre alle persone che li hanno ispirati, oltre alla loro presenza corporale, ma dopo? Tornavano lentamente ma inesorabilmente donde erano venuti, fondendosi alle ceneri soffocate che giacevano nel fondo della memoria; e se talvolta avveniva che si risvegliassero, riacquistando tutta la forza greve e sonora d'un tempo, era tuttavia morta per sempre quella linfa viva e mutevole che si era nutrita del fermento destato nei sensi dai mille atteggiamenti, dalle innumerevoli parole attraverso le quali la persona che aveva destato quei sentimenti si distingueva allora dalla anonima folla delle altre e costituiva infine la miniera inesauribile in cui si trovavano seppellite le vere ragioni della durata dei sentimenti oltre all'immediata presenza dell'oggetto che li aveva ispirati. Diveniva dunque questa durata spirituale soltanto un gioco della memoria che era costretta, per piangere dietro una immagine inevitabilmente fuggitiva, a fingere quegli atteggiamenti, a pronunciare quelle parole immediatamente significative e capaci di destare echi profondi, evocazioni talora più forti e irrecusabili della realtà. Commedia cui l'animo si piegava sdoppiandosi

attributi principali di un romanzo come il manziniiano *Tempo innamorato*⁵⁸; lì, però, è pure presente una progressione narrativa. A questo modello, invece, Vigevani fa seguire nel proprio romanzo un “movimento a spirale” del racconto⁵⁹, emblematizzato dall’impiego quasi esclusivo del tempo verbale imperfetto, e legato al costante aggirarsi della voce narrante intorno alla condizione interiore del personaggio Emilio. In questo modo, l’effetto di omogeneizzazione della dimensione temporale – che, a livello contenutistico, è un carattere della condizione del protagonista – investe tutta la narrazione; ancora di più perché l’autore non opta quasi mai, a livello sintattico, per periodi lineari e limpidi, esercitandosi invece in costruzioni frasali ampie e articolate, che vengono espanse nella maniera già osservata in *Ritorno nell’ombra*. Frequenti sono inoltre le pause – ulteriore motivo di rallentamento del ritmo narrativo – di carattere contemplativo, in cui la voce narrante asseconda lo sguardo assorto e trasognato di Emilio sul paesaggio. È proprio in questi punti del testo che più chiaramente si osserva la tendenza dell’autore a intonare liricamente lo stile del romanzo, attraverso l’impiego di elementi linguistici propri della poesia, e a costellarlo di immagini ricercate e preziose, ottenute attraverso una tessitura linguistica abbondante e elaborata:

L’erba cedeva senza peso, restava tagliata a file, sparsa sul terreno a sec-care, infine veniva ammucciata a gerlate con un rastrello silenzioso, sul prato pelato. Emilio provava il dolce sentimento del tempo che saliva con la stessa inesorabilità dei falciatori lungo il prato, era cullato dal soporante ripetersi del secco rumore del taglio, che a poco a poco si perdeva il senso di dove venisse e pareva un ronzio naturale del prato, qualcosa che saliva e scendeva seguendo il monotono e pendolare oscillio delle falci. Un momento, nella loro curva luccicante, distingueva i fiori insulsi e inodori che nascono tra il fieno, o le sue narici ormai esperte scoprivano il profumo che emanavano gli steli recisi della menta. Rientrando Emilio trovava la casa verniciata e lucida d’ombra; la notte veniva fresca, contornava i muri, ne lambiva le porte ed egli si abbandonava al sonno, che si figurava allora come una buia macchia sulla limpida pagina del giorno.⁶⁰

È l’“aura poetica” il carattere dominante di queste pagine. Si può pensare a Giovanni Battista Angioletti come a un ulteriore punto di riferi-

e lacerandosi per potere con le opposte labbra della ferita immedesimarsi nelle voci d’un dialogo ricostruito magicamente» (Vigevani 1943, pp. 132-133).

⁵⁸) Manzini 1928.

⁵⁹) L’espressione è derivata da un commento di Sergio Romagnoli riferito alla natura introversa, di cui ancora si dirà, della narrativa dello scrittore milanese: «È un autobiografismo occupato nella ricerca di un “se stesso” e imperniato su di un esclusivo senso della memoria che si muove a spirale sull’asse di un tempo interiore» (Romagnoli 1977, p. 988).

⁶⁰) Vigevani 1943, p. 99.

mento di Vigevani nella progressiva costituzione di un proprio modello di narrativa. Le carte d'archivio rivelano d'altra parte il legame diretto tra Vigevani e il più maturo Angioletti⁶¹, anch'egli milanese. Questi, nel noto articolo datato 1929⁶², intende richiamare i letterati all'opportunità di conferire alla loro arte «una nuova aura poetica», e alla necessità di «introdurre la poesia nel racconto»⁶³. Ancora in seguito sostenitore del concetto di una «prosa evocativa»⁶⁴, Angioletti – che peraltro è egli stes-

⁶¹) È conservato, almeno parzialmente, il carteggio tra Vigevani e Angioletti. Questi era interessato al lavoro del più giovane interlocutore: «E scrivi “per te”? Come va il romanzo?» annota Angioletti in una lettera del 1945 (Archivio Vigevani / Carteggi / Giovanni Battista Angioletti; Angioletti a Vigevani, Roma, 9 novembre 1945, manoscritto). Una seconda lettera, del 1948, testimonia invece dell'impegno di Angioletti, non andato a buon fine, di sostenere un libro di Vigevani (quasi sicuramente *La fidanzata*) nel Premio Viareggio: «Per il tuo libro, a Viareggio, non mi fu possibile far altro che inserirlo in una “rosa” di candidati. Non so se hai visto l'elenco, pubblicato da qualche giornale. Speriamo che vada meglio quando uscirà il tuo nuovo romanzo (se io sarò ancora in quella giuria). Che fai di bello? Io, come forse saprai, sono alla radio, come redattore capo per il servizio conversazioni. Non faresti nulla per noi? Hai qualche argomento? O, magari, faresti una conversazione di carattere “bibliofilistico”?» (Angioletti a Vigevani, Roma, 31 dicembre 1948, manoscritto su carta intestata «Rai Radio Italiana. Giornale radio»).

⁶²) Angioletti 1929.

⁶³) «Bisogna introdurre la poesia nel racconto, a costo di dar grande scandalo ai guardiani delle tradizioni retoriche ed ai letterati scolastici. Ma, sia ben chiaro, poesia di sentimenti, non di parole, poesia umana, non aulica. [...] La vera arte del nostro secolo non nascerà che al soffio leggero, felice di una ritornata aura poetica» (*ibid.*).

⁶⁴) «[...] in quanto essa tende, come affascinata, ad una tranquilla magia che sostituisca il perduto senso religioso della creazione. [...] Lo scrittore di queste prose va in cerca di reazioni patetiche o pittoresche o puramente visive, e quando la reazione è autentica e non riflessa, allora riesce alla rappresentazione lirica. [...] Con i narratori propriamente detti non hanno che rapporti di reciproca sorveglianza; e quanto ai possibili sviluppi, essi sanno benissimo a quali pericoli vanno incontro. Sanno, ad esempio, che la loro indole naturale li porta ad una intensità sempre maggiore, ad una purezza assoluta e categorica; e sanno altresì che l'intensità e la purezza, dominio incontrastato della lirica, li allontanano sempre di più dalla rappresentazione oggettiva. Perciò essi sono in cerca di una speranza» (Angioletti 1931). Si può qui ricordare anche il fatto che, più tardi, nel 1946, Angioletti è pronto ad ammonire quegli scrittori che, a suo giudizio, si sarebbero troppo sbilanciati verso una concezione eteronoma del fatto artistico, svincolata dai motivi più squisitamente letterari, correndo così il rischio di far perdere, alla scrittura, questo carattere peculiare (cfr. Angioletti 1946). A queste indicazioni potrebbe dunque essersi rifatto ancora Vigevani quando – dopo la parentesi di *Compagni di settembre*, di una scrittura referenziale e intrisa di ragioni politiche legate alle circostanze della guerra e del suo esilio – rientra decisamente nei confini del modello di letteratura che aveva elaborato a partire da *Erba d'infanzia*, distanziandosi dalle esperienze culturali riconducibili ai temi e alle istanze neo-realiste. Anni dopo, Vigevani – usando parole in cui si può ravvisare un'eco del pensiero angiolettiano – spiegherà: «[...] secondo me, lo scrittore, prima di scrivere, ha bisogno di una lunga decantazione dei fatti e dei personaggi romanzeschi. [...] L'immediatezza è cosa del giornalista, più che dello scrittore della realtà. Io non sono uno scrittore realista (come non fui uno scrittore neorealista): questo mi pare indubbio. [...] È l'uomo epidermico che cambia, e questo è problema dei rotocalchi, da *feuilleton*, da letteratura minore. Problema

so legato, per quanto con una prospettiva talvolta critica, alla stagione solariana – si pone, come noto, in una posizione di sostanziale vicinanza al fenomeno della prosa d'arte. Riconoscere questo possibile legame di Vigevani, porta a osservare come egli, esordiente che da un lato si associa alla voga letteraria del proprio tempo, dall'altro è indotto dal proprio gusto a indugiare, se non ad attardarsi – ormai all'inizio degli anni quaranta – sulle posizioni dei cultori delle raffinatezze letterarie dei primi decenni del Novecento, a cui accorda stilisticamente le proprie narrazioni.

In riferimento alla schematizzazione proposta da Lia Fava Guzzetta, che pone la produzione narrativa di matrice solariana su una linea ideale di evoluzione – dalle opere ancora più legate alle ragioni della bella pagina, secondo il paradigma consolidatosi negli anni venti, a quelle in cui l'elemento propriamente narrativo meglio si emancipa da tale consuetudine⁶⁵ –, si potrebbe osservare che Vigevani, accostandosi a questo modello letterario ormai maturo, tende a retrocedere su tale linea, e ad assumere di preferenza forme di racconto ancora legate al gusto per la bella scrittura, e per la prosa raffinata e liricamente intonata. In ogni caso, e in parallelo a queste possibili periodizzazioni, si osserva che la scrittura di Vigevani della maniera fiorentina ricalca insistentemente le movenze più sinuose, così come tende a imitarne, talvolta accentuandoli, i caratteri maggiormente ricercati e più letterariamente connotati. Con ciò, e in linea con quanto si è fin qui osservato, si afferma l'ipotesi critica secondo cui Vigevani avrebbe assunto tale modello come un paradigma squisitamente letterario, sulla base della sua volontà di adesione a una sfera di gusto⁶⁶. A ulteriore sostegno di questa chiave di lettura – e soffermandosi ancora sul solo livello stilistico di *Erba d'infanzia* – si veda la maniera in cui Vigevani impreziosisce il proprio dettato con alcuni elementi riconducibili alla lezione di Marcel Proust, suo «idolo»⁶⁷ e «faro» delle esperienze letterarie in cui lo scrittore milanese si inserisce. L'opera del francese potrebbe aver rappresentato per Vigevani una grande fonte di immagini e di usi stilistici, da lui inseriti nel proprio repertorio forma-

della politica, anche. Non credo assolutamente possa essere problema della poesia o della narrativa, che è poesia in prosa (quando lo è), creazione libera» (Toscani 1975, p. 294).

⁶⁵ Cfr. Fava Guzzetta 1973, pp. 48-79.

⁶⁶ Sono note le caratteristiche formali degli scrittori imparentati sotto le insegne della narrativa di matrice solariana: essi «sentirono molto la lezione di decoro proposta dalla "Voce" e dalla "Ronda" e compresero l'importanza di alcune sperimentazioni e approfondimenti, che, addirittura, verranno colti come possibilità di arricchimento per un tipo di romanzo nuovo e saranno considerati degli spazi narrativi guadagnati se opportunamente inseriti in una struttura più complessa, ricca, spiegata su più piani, capace anche di accogliere proposte liriche, come, ad esempio, il diario e l'autobiografia» (*ivi*, pp. 23-24).

⁶⁷ La parola è adoperata dallo stesso Vigevani: «Proust, certo, resta un idolo» (Simonelli 1990).

le⁶⁸. Non si contano, infatti, le pagine del suo romanzo d'esordio (e poi di molti successivi) improntate al più tipico gusto proustiano⁶⁹.

3. *Le ragioni della narrazione dell'interiorità e della memoria infantile*

Il fatto che Vigevani si accosti al modello della narrativa di matrice solariana come a un paradigma specialmente di forme letterarie potrebbe essere confermato dall'atteggiamento – di scarso interesse, e talvolta di conclamata distanza – che egli rivela nei confronti della dimensione dei significati di cui gli scrittori, che partecipano ai fermenti più vivi di tale esperienza letteraria, fanno carico alle loro narrazioni per esprimere

⁶⁸) Anche questa prospettiva soprattutto stilistica con cui Vigevani si confronta con l'opera di Proust potrebbe dipendere, almeno in una certa misura, dalla mediazione di qualche lettura che dell'autore francese si era fatta in area fiorentina. Giacomo Debenedetti – con cui Vigevani era in rapporti diretti (cfr. Vigevani 2000, pp. 20-21) – parla di un «tono proustiano», di un'«atmosfera» che pervade la sua opera: «La magia poetica di Proust consiste tutta, si direbbe, negli uffici e nei riti con cui egli mantiene diffusa e viva e riconoscibile la sua trepida atmosfera; la quale poi da sola, come per se stessa mossa, sembra consegnarsi a forme precise; con la volubile noncalenza, con la inconsapevolezza delle nuvole quando compongono i loro giochi figurativi, in preda alle plasticatrici fantasie del vento» (Debenedetti 1929, p. 185, ma cfr. da p. 183). Si potrebbe dunque ipotizzare che le atmosfere e le movenze della prosa dell'esordiente Vigevani risentano anche del suo tentativo di approssimare il «tono» del grande modello francese. Allo stesso modo, nella rappresentazione, da parte di Vigevani, dei procedimenti memoriali (di cui ancora si dirà) si potrebbe scorgere l'imitazione di alcuni caratteri della scrittura proustiana. Ancora Debenedetti spiega che «la memoria è generosa, al romanzo di Proust, dei suoi filtri, delle sue tinte melodiose, delle sue patine sentimentali, delle sue vernici velate, delle sue patetiche brume» (*ivi*, p. 192). E così Vigevani rappresenta il processo memoriale di Emilio: «La sua infanzia divenne soltanto poi l'ampia e folta riserva dei suoi ricordi, la materia nella quale scavava per ottenere i pretesti onde potersi illudere sopra una maturità che il dolore stesso della sua infanzia – cancellato dallo smalto vivificante della memoria – aveva altrimenti cresciuto arida e triste, d'una tristezza placata e sommessata, che non era per questo meno radicata alla sua esistenza» (Vigevani 1943, p. 33).

⁶⁹) «Da quando era salito aveva avuto l'impressione d'inoltrarsi sempre più nel buio, un'impressione che gli ricordava altri momenti: quando rincasava tardi dalla scuola, d'inverno. Saliva allora le scale buie – c'erano poche lampade e debolissime – e sovente udiva una melanconica musica, sempre uguale, che una vecchia inquilina del secondo suonava al pianoforte in quell'ora. E adesso gli tornavano alla mente le note che scendevano liquide lungo i gradini invisibili dove egli aveva sempre paura di cadere e la monotona fuga finale come un'interminabile cavalcata di specchietti rilucenti nell'ombra sonora, che ancora intendeva mentre davanti alla porta di casa sua, al quarto piano, aspettava che gli aprissero. Si riscosse da quel ricordo e spalancò la porticina contro il muro; la luce dell'oblò raggiunse il ripostiglio e lo illuminò un poco, mentre la frase musicale moriva al suo orecchio» (*ivi*, p. 104).

l'«idea di mondo» che, come è noto e spiegato da Giuseppe Langella, li muove nella ricerca di una forma di rappresentazione adeguata. Per essi:

È in questione il ritratto morale dell'uomo, la definizione della sua natura, l'ordine dei problemi che gli appartengono, il significato e il valore dell'esistenza. Per questo non è affatto indifferente che il personaggio sia supposto arrivato od inetto, *enfant terrible* o santo, fresco della “lieta furia di un uomo di vent'anni” o appassito in un precoce insenilimento, calato nei salotti mondani o nei sobborghi di periferia, ferito da una prepotenza sociale o condannato all'incomunicabilità, artefice del proprio destino o in balia degli eventi, obbediente alla ragione o soggiogato dall'istinto, sensibile o arido, responsabile o alienato, dotato di un animo cristallino o di una psicologia contorta e viziosa e malata: la posta in gioco è troppo alta perché l'analisi letteraria non sconfini nella controversia filosofica o nella preoccupazione morale.⁷⁰

Proprio a partire dalla natura dei suoi personaggi, si potrebbe dunque prendere in considerazione e interpretare il rapporto tra la narrativa di Vigevani e questi più profondi livelli di significato. Come già indicato, la storia di *Erba d'infanzia* è tutta interna alla dimensione interiore di Emilio (e lo stesso vale per *Ritorno nell'ombra* e il suo protagonista Andrea), e al suo stato di sospensione tra realtà, sogno e assorta contemplazione del paesaggio in cui è immersa la villa in cui vive. È questa, come noto, una tipologia di personaggio ampiamente praticata dagli scrittori di matrice solariana. Tra i molti possibili modelli, oltre a quello già citato di Gianna Manzini, si potrebbe indicare in particolare quello di Romano Bilenchi, e del suo Sergio, protagonista del *Conservatorio di Santa Teresa*⁷¹. Come nel caso precedente, anche questo nuovo paragone, mentre da un lato conferma una chiara parentela, dall'altro mostra come l'esordiente Vigevani abbia ricalcato dal possibile modello la tipologia di personaggio (che «non conosce che i paradossi e gli abissi dell'individuo, il flusso di coscienza e le intermittenze del cuore»⁷²) nella sua forma più tipica e intensificata, quasi stereotipata, esemplandovi il proprio protagonista Emilio. Nel romanzo di Bilenchi la condizione di isolamento del protagonista Sergio è, come noto, un dato fondamentale. Non è però un dato assoluto: al personaggio sono in ogni caso assegnati alcuni attributi di dinamicità e di messa in relazione con la realtà esterna da sé. Soprattutto, proprio la risonanza nell'intimità di Sergio di tali frammentarie e pur faticose prese di contatto con il mondo esterno – sia nell'ambi-

⁷⁰) Langella 1989a, p. 150.

⁷¹) Bilenchi 1940. Vigevani stesso indica il proprio interesse per l'opera di questo scrittore: «Romano Bilenchi, che ammiravo tra i più promettenti scrittori della sua generazione, era sempre indisposto e andai a trovarlo due o tre volte a casa» (Vigevani 2000, p. 235).

⁷²) Langella 1989a, p. 173.

to dei rapporti familiari⁷³, sia a riguardo dalla dimensione storica e dei rapporti sociali, che egli intravede di riflesso attraverso le tensioni dei suoi parenti, e non può cogliere nelle esatte proporzioni – è l'elemento a cui l'autore fa carico dell'espressione nel proprio romanzo di tensioni e significati esistenziali e storici. Invece, in *Erba d'infanzia*, la “campana di vetro” che metaforicamente racchiude Emilio sembra sostanzialmente sigillata⁷⁴. Per questo, Vigevani nella propria storia dà spazio solo allo stato di languore e alle infinite pause di contemplazione del proprio protagonista. Privilegiando, attraverso la maniera stilistica che si è descritta, soprattutto il carattere lirico, al massimo vagamente e ricercatamente malinconico di tali quadri. In questo modo sono sostanzialmente ridimensionati quei caratteri della personalità di Emilio (non priva, evidentemente, di pieghe oscure), da cui potrebbero potenzialmente derivare motivi di tensione che attraversino la narrazione⁷⁵.

Tutto ciò dipende da scelte autoriali che, in realtà, non riguardano il solo livello stilistico del suo romanzo. La natura di *Erba d'infanzia* – e di molti dei testi successivi dello scrittore milanese – dipende anche largamente dalla sua concezione dei processi memoriali, e di conseguenza dalla sua idea di una letteratura della memoria, che egli sceglie come proprio paradigma di riferimento. Secondo Vigevani, i contenuti dei procedimenti memoriali – così come, d'altra parte, li rappresenta nello stesso

⁷³) Si consideri, ad esempio, la scena in cui Sergio chiede alla madre di essere accompagnato al fiume (cfr. Bilenchi 1940, pp. 46-49). È interessante, in particolare, osservare come qui l'autore – assecondando il punto di vista di Sergio – rappresenti con efficacia motivi di tensione e di inquietudine, a proposito degli «ostacoli oscuri e imprevisibili» (*ivi*, p. 48) che il bambino teme possano separarlo dalla realizzazione del proprio proposito, ingigantendo e deformando le proporzioni di quelli che nella realtà sono più futili e circoscritti motivi interni ai rapporti familiari.

⁷⁴) Questo dato è sancito, in maniera quasi emblematica, dal finale del romanzo, quando Emilio può solo assistere alla partenza dell'unico amico Antonio, scoprendosi incapace di seguirlo. Al protagonista non appartiene dunque quella condizione di vitalità che, invece, è incarnata da Antonio.

⁷⁵) Si consideri, ad esempio, la scena in cui Emilio, per un gioco crudele, lascia morire i piccoli pesci catturati durante il soggiorno al mare, che trascorre isolato e escluso dai giochi dei coetanei (cfr. Vigevani 1943, pp. 91-92). Questo fatto potrebbe essere la spia di un fondo oscuro, o almeno inquieto, della personalità di Emilio. Ma rimane sostanzialmente isolato nella storia, come un possibile spunto narrativo non sviluppato: l'autore, infatti – facendo ritornare Emilio alla villa – lo immerge ancora nell'atmosfera di sospensione tra sogno e realtà, riprendendo a rappresentarne la dimensione interiore con l'intonazione di malinconico lirismo che si è descritta. Diversamente accade invece, ad esempio, nel citato *Tempo innamorato*: «Ma sugli alberi c'erano uccelli, tanti; e ognuno, cantando, voleva stancare, finire la felicità. [...] / Il bambino disse (non parlava quasi mai, e le parole gli uscivano di bocca tremanti, di cartavelina – disse: / – Bisognerebbe ammazzarli tutti, questi uccelli. – E scagliò un sasso» (Manzini 1928, p. 74). Nel romanzo della Manzini questo spunto conduce immediatamente al nucleo narrativo dell'inquietudine del personaggio, che è sviluppato fino alla scena in cui egli si getta dalla finestra.

romanzo – sarebbero soggetti all’azione di “filtri”: in particolare, essi appaiono inquadrati in una luce rasserenante, come rivestiti da uno «smalto vivificante»⁷⁶; in questo modo, le ombre e le paure del tempo infantile sarebbero disperse nella nota atmosfera di «sogno» e di «incanto»⁷⁷. A questo dato caratteristico dell’immaginario di Vigevani si aggiunge la natura strettamente autobiografica dei nuclei narrativi che egli impiega, trafigurandoli (“travisandoli”, secondo lo stesso autore) variamente, nelle proprie narrazioni. Così nel romanzo d’esordio:

In *Erba d’infanzia*, che è il mio primo libro, c’è, di autobiografico, il senso di una persona che non ha avuto la madre; questo è un motivo ricorrente in quasi tutta la mia opera: la mancanza della madre. Io ho perso mia mamma in età di quattro mesi: è morta di spagnola, nel 1918; [...] mia madre, dopo avermi messo al mondo, morì, e mi restò mio padre. [...] Ed ecco quindi che la mia infanzia è stata dominata da una sete di amore materno, in parte saziata da quello paterno; la figura del padre, così, si ingigantiva e si raddoppiava; quindi queste figure dominanti, del padre e della madre, seppur travisate, perché in *Erba d’infanzia* il padre non è mio padre e la madre non è mia madre, mi hanno influenzato profondamente.⁷⁸

Come lo stesso scrittore suggerisce più recentemente, la sua letteratura potrebbe essere definita come letteratura «frutto di un’operazione della memoria»⁷⁹. Considerando i propri nuclei memoriali come potenziali

⁷⁶) «La sua solitudine era ciò che vedeva e conosceva, il deserto che la persona lascia intorno a sé dopo una serie di repulse; ed Emilio era giunto assai presto, dalle prime esperienze, a questa desolata conclusione. La sua infanzia divenne soltanto poi l’ampia e folta riserva dei suoi ricordi, la materia nella quale scavava per ottenere i pretesti onde potersi illudere sopra una maturità che il dolore stesso della sua infanzia – cancellato dallo smalto vivificante della memoria – aveva altrimenti cresciuto arida e triste, d’una tristezza placata e sommessata, che non era per questo meno radicata alla sua esistenza» (Vigevani 1943, p. 33).

⁷⁷) «Emilio godeva a rappresentarsi la sua infanzia come un lungo sogno, fin dai tenerissimi principi, del quale la casa e le sue stanze oscure, il grande prato e il cielo che lo ricopriva ne fossero l’ardente tessuto. La paura infantile e creatrice si mescolava per lui alla gioia di esistere e di tentare, che era nello stesso tempo un dolore sottile, inseparabile compagno. La sua giornata era seminata d’inesplicabili visioni, cui lo conducevano i giochi più innocenti, le parole meno significative. Il suo tempo correva lento e incantato come un placido fiume negli argini – ma al fondo lo attendevano mille gorghi, mille ignorate macchie d’alghe viscidie e lugubri. Ciò che è rimasto è il senso di quelle nascoste tentazioni del suo tempo addensato dall’angoscia, sentimento ora redento dalla lontananza in quello d’una perdita e ineffabile felicità» (*ivi*, p. 147).

⁷⁸) Tardonato 1973.

⁷⁹) «“Che senso ha?” [in riferimento alla definizione, per la sua opera, di “letteratura della memoria”], protesta in un leggero e misuratissimo sussulto. “In una forma o nell’altra, con maggiore o minore distacco, quasi tutta la letteratura, in specie narrativa, è frutto di un’operazione della memoria. E la memoria, per uno scrittore, non è accumulo o magazzino di ricordi, ma memoria creativa. Cioè la materia è quasi sempre autobiografica

nuclei narrativi, egli li trasfigura letterariamente (in misura variabile⁸⁰) e li ricrea in forma letteraria. Ciò che rimane è la matrice sostanzialmente autobiografica delle sue narrazioni, legate al «vissuto» personale, e talvolta intimo, dello scrittore. In questo modo gli eventuali motivi di carattere esistenziale o le eventuali ragioni di tensione al livello dei significati delle sue opere, rientrano quasi completamente nei confini della sfera del «vissuto» autoriale⁸¹, e non è a loro assegnata dall'autore la funzione di alludere a una condizione universale, o di rappresentare le «stigmati stesse di un'epoca», così come invece – come noto e come dimostrato da Langella – accade nelle migliori opere sorte dalle elaborazioni culturali di matrice solariana⁸². Inoltre, è anche da questo carattere sostanzialmente

ma rivissuta liberamente nell'immaginario. Non a caso Flaubert disse “Madame Bovary c'est moi” per intendere che in lei c'era anche il suo vissuto. Eppoi essere autobiografici che cosa vuol dire? Per me è una fantastica biografia del nostro vissuto narrare fatti della propria vita mescolando l'invenzione alla realtà. Anche se i personaggi sono reali vengono inevitabilmente trasformati dagli anni trascorsi» (Simonelli 1990, p. 50). Ancora in seguito Vigevani spiega in che modo si svolga tale processo creativo (rivelando, tra l'altro, qualche altra possibile traccia dell'ammirazione per la poesia surrealista): «Le mie opere sorgono in generale da immagini, che si raccolgono e si depositano verso ... dentro di me. Da immagini visive, da cristallizzazione di sentimenti, e anche da influssi, diciamo così, mimetici nei personaggi. Quindi non è che scriva sotto l'ispirazione, ma i motivi di cui scrivo, le cose di cui scrivo, sorgono in me in modo quasi surreale, come per i surrealisti, quasi un dettato spontaneo, dell'immaginazione, della coscienza. Immagini, ricordi di personaggi che vengono su: pach! all'improvviso, che io ho conosciuto quasi vent'anni fa, magari, e che ad un certo punto si impongono ... e mi obbligano a scrivere. [...] nella realtà questa ispirazione è un'amministrazione pignolesca, da ragioniere, ovverosia, se vuole, da Benedettino, come preferisce, per tradurre questa ispirazione in atto. [...] nutro quasi sotterraneamente queste cose, si formano in me come si forma molte volte una sorgente, per tanti rivoli e ... e poi, per far sorgere la sorgente, per farla venir fuori bisogna fare il pozzo artesiano, mettere il tubo, ecc., ci vuole l'ingegnere» (Tardonato 1973).

⁸⁰) Nella narrativa di Alberto Vigevani si potrebbero individuare, da questa prospettiva, due gruppi di testi. Il primo, proprio inaugurato da *Erba d'infanzia*, comprenderebbe le opere in cui i nuclei autobiografici dell'autore sono sottoposti a un processo di trasfigurazione letteraria più profondo (si pensi, in seguito, a *Giovinezza di Andrea*, o a *Le foglie di San Siro*). Nel secondo gruppo di testi, invece, il vissuto autoriale non sarebbe sottoposto a un vero processo di ricreazione immaginativa, e sarebbe piuttosto sottoposto ai soli filtri della memoria: potrebbe essere questo il caso delle prose di *All'ombra di mio padre*, o di alcune pagine di *Estate al lago*, *Fine delle domeniche*, o *Il grembiule rosso*, dove meglio si riconosce la “poetica della memoria milanese” per cui Vigevani è più noto.

⁸¹) Ci si riferisce, in primo luogo, all'affacciarsi, in molti quadri di infanzia milanese tra le due guerre, di una sorta di presentimento inquieto, che condiziona l'atmosfera del mondo dell'alta borghesia ebraica in rapporto al corso dei fatti storici. Si potrebbero inoltre indicare, in alcune pagine della produzione più matura di Vigevani, le aperture riflesse «su altro, forse su un oscuro e indicibile universo metafisico» (Forti 1998, p. 288).

⁸²) «L'età evolutiva era sempre stata intesa come una stagione transitoria, proiettata verso la vita adulta, senz'altro valore in sé che la progressiva acquisizione di una piena maturità. Ora, invece, acquistavano rilievo proprio i suoi difetti, le sue ribellioni, i suoi arbitrii, la sua sregolatezza, tutto ciò insomma che la distingueva dal comportamento

personale del discorso letterario di Vigevani (la cui figura di intellettuale non si associa a quelle che, nel panorama novecentesco, più apertamente incarnano contraddizioni e tensioni esistenziali o culturali) che dipende dalla ricomposizione dei vari nuclei narrativi in un quadro di contemplazione pacata, marcatamente lirica, e al più vagamente riflessiva⁸³.

La soverchiante tendenza alla sospensione lirica da un lato, e la matrice sostanzialmente intima e serenamente personale dell'altro, sono dunque le ragioni da cui deriva il fatto (già emerso dal confronto tra l'Emilio di Vigevani e il Sergio di Bilenchi) del mancato fare apertamente carico, da parte dello scrittore milanese, alla propria letteratura dei detti elementi di tensione. Un dato, questo, che sembra fondamentale per precisare ancora il quadro della sua adesione ai modelli degli anni trenta⁸⁴. A fonte dell'inclinazione di questi a rispondere, dunque, a un preciso progetto «militante» di rappresentazione di una crisi esistenziale dell'uomo novecentesco, «che aveva mutato volto»⁸⁵, Vigevani invece sembra accordarsi alla contemporanea voga della letteratura memoriale e dell'interio-

ponderato dei grandi. Era appunto per la sua natura intrinseca di età critica, che l'adolescenza poteva essere chiamata, adesso, a condensare esemplarmente la crisi di una intera civiltà. Scompenso tra progetto e gesto, confusione tra sogno e realtà, «dramma intimo», ansia di vita, ribellione alle leggi morali, diavolo in corpo, rovesciamento di tutti i principi, da connotati che erano di un periodo particolare del ciclo dell'esistenza, diventavano infatti, in quella congiuntura novecentesca, le stimate stesse di un'epoca, o altrimenti quel che restava dell'essere umano una volta divelti i cardini spirituali intorno a cui avevano ruotato le precedenti concezioni antropologiche» (Langella 1989a, pp. 208-209).

⁸³) Si pensi, ad esempio, al finale – esemplare dell'intonazione lirica della prosa di Vigevani – di *Estate al lago* (Vigevani 1958). Dopo una stagione di villeggiatura animata dai fervori e dai timori connessi al passaggio dall'infanzia all'adolescenza, il protagonista Giacomo, di fronte alla figura paterna, è in grado di ricomporre tutte queste sensazioni in una delicata luce rasserenante, secondo un'ottica di continuità del proprio percorso esistenziale, piuttosto che di sofferta rottura, così come invece accade all'Agostino dell'omonimo romanzo di Alberto Moravia, il quale, come noto, assegna al proprio romanzo significati e motivi di critica esistenziale e sociale che travalicano di molto i confini dell'esperienza singolare.

⁸⁴) È significativo – per registrare l'effettiva distanza tra la poetica di Vigevani e i fenomeni spiegati da Langella – ciò che lo scrittore milanese dichiara a proposito di Alain-Fournier: «[...] condivido profondamente quanto affermava Alain-Fournier. Lui sosteneva che il momento più bello della vita è proprio quello. L'infanzia, l'adolescenza, età in cui i colori del mondo sono più vivi e luminosi, le illusioni più fascinosose, e l'esistenza si svolge nel mistero di emozioni ancora oscure» (Simonelli 1990, p. 50). Prevalgono dunque, nell'idea di Vigevani di una letteratura dei nuclei memoriali infantili, le ragioni di una poesia intima e delicata, al massimo venata da una tenue malinconia, piuttosto che quelle della rappresentazione di una crisi esistenziale, personale o collettiva.

⁸⁵) Dal punto di vista della letteratura, l'uomo novecentesco «non corrispondeva più ai *clichés* cari ad Angioletti» (Langella 1989b, p. 241). Quanto si è detto, e ancora si dirà, sui rapporti tra Vigevani e lo stesso Angioletti, può dunque indicare quanto poco Vigevani si associ a questa più recente temperie culturale.

rità⁸⁶ – di nuovo – come a un paradigma letterario, a un modello formale (che comprende non solo il livello della tessitura formale, ma anche altri elementi quali, come si è visto, la tipologia dei personaggi e gli spazi della rappresentazione), secondo le note ragioni di gusto.

Pertanto, sulla precisazione delle ragioni e dei significati che Vigevani assegna alla propria scrittura letteraria, avranno avuto un ruolo maggiore altri modelli. Si è già fatto il nome, a proposito di questioni stilistiche, di Giovanni Battista Angioletti; egli, come noto, è in effetti l'alfiere di un'idea di scrittura come esercizio, in primo luogo squisitamente letterario, di una intenzione lirica, distinta dalle pratiche dell'approfondimento analitico, e della rappresentazione «di costumi borghesi, di perversioni, di “verità”, insomma»⁸⁷. E se, prestando almeno in una certa misura orecchio ai richiami di Angioletti, Vigevani da un lato non esita – come si è anticipato – ad attardarsi presso modelli di prosa che, all'inizio degli anni quaranta, potevano essere considerati superati dalle più recenti evoluzioni della forma romanzesca, dall'altro lato egli neppure considera ormai parte di un orizzonte inattuale l'opera di un autore come Guido Nobili, che infatti cita, accanto a Proust, tra i propri modelli di una letteratura «frutto» della memoria⁸⁸. Si potrebbero, anche in questo caso, riconoscere le ragioni soprattutto stilistiche che avrebbero

⁸⁶) «Il modello della *Recherche*, fondata sulla facoltà dei ricordi infantili di restituire il tempo perduto, ha suscitato tutta una letteratura della memoria involontaria» (Bosetti 1986, p. 57). Si cita Alberto Vigevani anche in Bosetti 1987. Ancora proposito di Proust, così come Vigevani a livello stilistico ne ha derivato un repertorio di immagini e di movenze scritte, così – a riguardo dell'elemento memoriale – si potrebbe affermare che lo scrittore milanese ne abbia ricavato un motivo contenutistico fondamentale, ma privato delle tensioni e dei risvolti di tipo conoscitivo dell'originale; la memoria è per lui piuttosto l'occasione per l'apertura della rappresentazione liricamente intonata della dimensione interiore dei personaggi da un lato, e dei quadri soprattutto di vita milanese dall'altro.

⁸⁷) «Bisogna, insomma, ridar valore all'eternità dei sentimenti, delle passioni, riconoscendoli in assoluto e quindi facendo derivare da essi – anche se taciuti – i gesti e i pensieri. Bisogna avere il coraggio di sostenere che non ce ne importa più nulla di analisi, di introspezione, di psicologismo, di colloquio interiore, di concretezza assoluta; e di costumi borghesi, di perversioni, di “verità”, insomma» (Angioletti 1929). Proprio l'eco di queste posizioni risuona nella più tarda dichiarazione di Vigevani, che in parte si è già citata: «[...] [il] significato della vita [...] secondo me è eterno e va al di là della condizione giornaliera. Io credo che l'uomo, profondamente, sia rimasto uguale da secoli. [...] È l'uomo epidermico che cambia, e questo è problema dei rotocalchi, da *feuilleton*, da letteratura minore. Problema della politica, anche. Non credo assolutamente possa essere problema della poesia o della narrativa, che è poesia in prosa (quando lo è), creazione libera» (Toscani 1975).

⁸⁸) «Proust, certo, resta un idolo e non nego che chi ha letto la *Recherche* possa anche sentirne una eco in me. Però, a essere sinceri, la vera lezione che ho ricevuto è stata quella di un autore italiano di fine Ottocento, ormai molto trascurato. Parlo dello scrittore fiorentino Guido Nobili e del suo racconto *Memorie lontane*» (Simonelli 1990, pp. 50-51).

indotto Vigevani a confrontarsi con la nitida ed elegante rappresentazione che Nobili, nel suo *Memorie lontane*, fa dell'esilio del granduca di Firenze dalla prospettiva del protagonista bambino, e soprattutto del suo idilliaco amore infantile per la piccola Filli.

Ancora sulla base dell'imprescindibile comunanza di un orizzonte estetico, potrebbe poi fondarsi il rapporto (in questo caso, e più apertamente, a livello contenutistico) tra l'opera di Vigevani e quella di uno scrittore come Carlo Linati⁸⁹, le cui eleganti passeggiate negli scenari brianzoli e milanesi, fanno certamente parte di quel terreno in cui affondano le radici letterarie anche dell'autore di *All'ombra di mio padre*⁹⁰. Comasco (o, più propriamente, lombardo), compiaciuto osservatore della Milano alto-borghese tra la fine dell'Ottocento e l'avvio del Novecento, esponente di un conservatorismo liberale che si associa alla sua inclinazione per un'evocazione moralista e nostalgica del passato⁹¹, Linati è linguisticamente e stilisticamente debitore al gusto toscano, e in questo modo compone elzeviri e raffinate divagazioni su sfondi lombardi, collocati in un passato che è «come un tempo aureo che la fantasia e il cuore nostalgicamente rievocano e nel quale si rifugiano»⁹². Vigevani – per una parte precisa della sua produzione, quella dei quadri memoriali milanesi – potrebbe essere persino considerato un prosecutore della linea tracciata da Linati (che a sua volta è molto critico, come noto, nei confronti delle soluzioni narrative più avanzate elaborate dagli scrittori della generazione successiva alla propria, e invece fermo sostenitore della raffinatezza di un Angioletti). Si veda l'elzeviro di Vigevani *Ricordo per l'Olona*, contemporaneo alla composizione di *Erba d'infanzia*:

Della propria città la memoria traccia ad ognuno una pianta diversa rilevata sugli avvenimenti che vi si segnarono con maggior forza e che

⁸⁹) «Linati, un altro Carlo, fu per qualche decennio in scarsa compagnia a rappresentare la vocazione letteraria, anche nel suo caso intinta di aeree politecniche (suo padre era ingegnere come Gadda), di una città di nebbie e trasparenze nordiche come le fredde acque che la circondano e allora vi circolavano dentro, tra alzaie, ponti e *tombon* dei Navigli, malauguratamente poi colmati dalla ottusità fascista che di Milano così distrusse la cintura che ne preservava a meraviglia il carattere peculiare» (Vigevani 1975b, p. 9).

⁹⁰) Vigevani 1984.

⁹¹) Vigevani scrive: «Ciò che diventerà arido reperto di archivio, un giorno, è colto qui ancora palpitante come un pesce appena tirato a riva, anzi ancora sussultante, nel corpo di una città che è così rapidamente mutata ancora sotto i nostri occhi, nel volgere breve del mezzo secolo di cui Linati è stato più che spettatore protagonista, e che in questi ultimi anni ingigantendo sembra essersi come spenta nell'uguagliante grigiore della civiltà di massa, nella greve uniformità dei ceti medi disdegnosi dei forti colori dell'individualità e del dialetto» (Vigevani 1975b, p. 10). È evidente la vicinanza tra quanto Vigevani ravvisa nelle prose di Linati (uscite in prima edizione nel 1946) e l'atteggiamento che egli stesso assume in alcune proprie pagine, come accade in *All'ombra di mio padre*.

⁹²) Mazzali 1979, p. 4082.

parendo oggi essenziali rimangono automaticamente uniti all'immagine dei luoghi ove si svolsero. Per un gioco prestigioso di corrispondenze, tali luoghi memorabili si accrescono oltre la loro importanza reale, facendo macchia sulla superficie altrimenti malcerta della città e soccorrono da lontano, alla nostalgia, ponendosi soli a rappresentare l'intera città. Non soltanto la memoria si lega alle immagini, ma pure al suono dei nomi – valore da non trascurare nella vita segreta della coscienza, nell'oppio e nella patina delle sue metamorfosi – e, tra i nomi che compongono alla fine la sonora, sebbene forse privata, esistenza di Milano, uno ha particolare valore per me, quello dell'Olona.⁹³

È qui esplicitamente messo in primo piano (quasi teorizzato, come in una sorta di dichiarazione della “poetica della propria città” di Vigevani) l'elemento del vissuto autoriale. Non sottoposti, in questo caso, a un procedimento di trasfigurazione letteraria paragonabile a quello attuato in *Erba d'infanzia*, tali nuclei e tali immagini si avvicinano proprio a quelli memoriali, spesso privati e personali⁹⁴, che costituiscono l'occasione delle prose dello stesso Linati⁹⁵. Così Vigevani fa proseguire la rappresentazione dell'Olona:

La nebbia rendeva tutto simpatico, leggero. Esalava acre unita al profumo secco delle castagne arrosto che svaporava caldo e dava un tranquillo tono di casa al luogo. Tutta la zona era conquistata dalla nebbia che s'infilava nei portoni e levava le sue muraglie compatte sopra l'Olona, insidiata appena, ai due lati, dalle parallele lampade gialle, sui nastri incerti delle vie che lo fiancheggiavano. La città diveniva sempre più improbabile e se ne avvertiva la presenza unicamente nella memoria, e ci si credeva silenziosamente. La nebbia univa il pomeriggio alla notte con un legame appena intuibile ma certo; la fantasia concessa avaramente dal giorno cedeva al sogno notturno e ne apriva le porte. Stava la nebbia come un regno di mezzo, un regno di esitazioni e di alternative.⁹⁶

Questo testo, di ascendenza così linatiana, – pervaso dall'ormai caratteristica atmosfera sospesa, intonato liricamente⁹⁷, e caratterizzato dall'al-

⁹³ Vani 1941c, p. 412.

⁹⁴ È il caso di *Sulle orme di Renzo* (Linati 1919), che Vigevani giudica il suo «libro più bello» (Vigevani 1975b, p. 9).

⁹⁵ «[...] su quella mia contraddetta e sulle sue adiacenze la memoria vuole ancora sospirare, vuol mettere fuori qualche ricordo o qualche altra figura di quel principio di secolo milanese» (Linati 1975, p. 28).

⁹⁶ Vani 1941c.

⁹⁷ Si è detto dell'origine, indubitabilmente derivata dal contatto diretto di Vigevani con i modelli fiorentini, di questo suo tratto stilistico. Al quale però potrebbe pure aver contribuito, nel quadro dei riferimenti letterari che si intrecciano nella sua prosa, anche il tradizionale dettato di Linati: si vedano alcune pagine di *Sulle orme di Renzo* (Linati 1919, ad esempio la contemplazione paesaggistica delle pp. 12-13), in cui si potrebbe pure scorgere l'origine dell'attenzione descrittiva di Vigevani per i particolari minuti; Linati adopera l'aggettivo «fiammingo» per definire il paesaggio lombardo che rappresenta

trettanto abituale gusto dell'autore per la bella pagina e le immagini preziose – confermerebbe dunque la varietà di suggestioni, più o meno aggiornate, che si affiancano al comunque fondamentale riferimento che Vigevani fa alla narrativa di matrice fiorentina. È questo un impianto formale la cui natura è strettamente legata ai criteri di gusto dell'autore che si sono descritti; e che corrisponderebbe alle ragioni prime della sua scrittura letteraria: quelle della raffinata rievocazione – intima, assorta, tutt'al più venata di una controllata malinconica – dei nuclei memoriali autobiografici. Una funzione – questa, che Vigevani assegna alla propria letteratura – che si potrebbe ritenere addirittura più pertinente alle poetiche di letterati come Angioletti, o lo stesso Linati, rispetto a quelle degli autori che, messo finalmente a punto un adeguato modello di rappresentazione romanzesca, fanno carico alla propria letteratura di tensioni e significati esistenziali o storici più cogenti.

Per questa sua sostanziale coincidenza con un orizzonte estetico che si potrebbe, genericamente, ricondurre al gusto più aristocratico della prima metà del Novecento, il modello di narrativa di Vigevani tende inevitabilmente a mostrare, già nei decenni della maturità creativa dello scrittore (se non dagli anni cinquanta, almeno dai sessanta e settanta, in cui egli compone le sue opere più rappresentative), i segni del tempo. Si rivela dunque come un esercizio tutto interno alla sfera della letterarietà, «di salute (narrativa) cagionevolissima, [che] respira l'ossigeno della letteratura, si estenua nell'incubatrice della scrittura magica, matura al calore artificiale di un'ovattata serra carica di profumi di glicini proustiani e dorate sabbie bassaniane»⁹⁸. Queste parole di Alcide Paolini, mentre da un lato sottolineano la fragilità della prosa di Vigevani in rapporto all'evolversi negli anni dei gusti e delle forme romanzesche, dall'altro suggerisce la possibilità di una sua sopravvivenza in una dimensione separata da questi stessi processi: in una sorta di «incubatrice», o di «serra», in cui tale esercizio viene sempre replicato per quello che è, come la coltivazione di un gusto aristocratico, distinto e ricercato, non privo di una connotazione sociale⁹⁹, a cui la patina del tempo conferisce un ulteriore alone di nobiltà. Si pensi dunque, infine, alle prose e alle narrazioni per le quali l'immagine di Vigevani si consolida, agli occhi di pubblico e critica, come quella del raffinato custode di una Milano – non a caso percorsa

(cfr. *ivi*, pp. 8-9 e 26-27), suggerendo un possibile riferimento descrittivo anche per alcuni quadri di vita milanese ritratti da Vigevani.

⁹⁸) Paolini 1970.

⁹⁹) Marco Forti definisce la voce narrante delle opere di Vigevani «portaparola, o percettivo osservatore di una borghesia “liberale” e “professionale”» ebraica tra le due guerre (Forti 1998, p. 292). Più in profondità, Sergio Romagnoli ravvisa l'impiego da parte dello scrittore di «un sopralinguaggio di compiacimento borghese» (Romagnoli 1977, a questo proposito cfr. le intere pp. 985 e 986).

da echi decisamente letterari – elegantemente intatta nella sua urbanistica degli anni tra le due guerre, e appena sfuocata dalla patina depositata dal tempo¹⁰⁰. Come una stampa o una fotografia d'epoca, o come un oggetto d'antiquariato – per ritornare all'altro grande interesse di Vigevani – la sua narrativa si realizza dunque presto nella perpetuazione dell'adesione a una sfera letteraria e di gusto, e di una ritualità di maniere, raffinati e aristocratici, nella cui inattualità lo scrittore e i suoi lettori continuano e riconoscersi sulla base di un criterio di elezione, al di fuori delle evoluzioni di stili, di temi e di significati che dagli anni cinquanta in avanti si affermano e si succedono negli esiti più avanzati della ricerca letteraria.

MARCO FUMAGALLI
ma.fumagalli1982@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|-----------------|---|
| Anceschi 1984 | L. Anceschi, <i>Bonsanti e «Letteratura»</i> , «Antologia Vieuvsseux» 20, 3 (1984), p. 2. |
| Angioletti 1929 | G.B. Angioletti, <i>Aura poetica</i> , «L'Italia Letteraria» 1, 14 (1929), p. 1. |
| Angioletti 1931 | G.B. Angioletti, <i>Prosa evocativa</i> , «L'Italia Letteraria» 3, 13 (1931), pp. 1-2. |
| Angioletti 1946 | G.B. Angioletti, <i>Scrittori del Ventennio e letteratura popolare</i> , «La Fiera Letteraria», 3 ottobre 1946. |
| Balsamo 1998 | L. Balsamo, <i>Omaggio ad Alberto Vigevani</i> , in <i>Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani</i> , Milano - Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 49-53. |
| Bilenchi 1940 | R. Bilenchi, <i>Conservatorio di Santa Teresa</i> , Firenze, Vallecchi, 1940. |
| Bo 1944 | C. Bo (a cura di), <i>Antologia del Surrealismo</i> , Milano, Edizioni di Uomo, 1944. |
| Bonfanti 1991 | G. Bonfanti, «Corrente» e la letteratura, «Autografo» 24 (1991), pp. 53-69. |
| Bosetti 1986 | G. Bosetti, «Solaria» e la cultura francese: l'influenza dei modelli della «Nouvelle Revue Française» sui narratori solariani, in G. Manghetti (a cura di), |

¹⁰⁰) Vd. a questo proposito: Forti 1988, p. 239; Romagnoli 1977, pp. 985-987; Vergani 1998, pp. 165-170.

- Gli anni di «Solaria»*, Verona, Bi&Gi Editori, 1986, pp. 57-76.
- Bosetti 1987 G. Bosetti, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, ELLUG, 1987.
- Breton 1966 A. Breton, *Manifesto del Surrealismo*, in Id., *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 11-49.
- Carocci 1927 A. Carocci, *Ritorno alla villa di un tempo*, «Solaria» 2, 11 (1927), pp. 41-59.
- Carpi 1998 F. Carpi, *La memoria e l'oblio*, in *Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 67-69.
- Debenedetti 1929 G. Debenedetti, *Proust 1925*, in Id., *Saggi critici*, serie I, Firenze, Edizioni di Solaria, 1929, pp. 179-198.
- De Michelis 1998 C. De Michelis, *L'incanto della memoria*, in *Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 89-99.
- Falqui 1961 E. Falqui, *Novecento letterario*, serie VI, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 214-218 (poi in Id., *Novecento letterario italiano*, IV. *Narratori e prosatori: da Svevo a Bassani*, Firenze, Vallecchi, 1970, pp. 888-891).
- Falqui 1964 E. Falqui, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del novecento. Antologia*, Milano, Mursia, 1964².
- Fava Guzzetta 1973 L. Fava Guzzetta, «Solaria» e la narrativa italiana intorno al 1930, Ravenna, Longo Editore, 1973.
- Fava Guzzetta 1974 L. Fava Guzzetta, *Gianna Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- Ferrata 1957 G. Ferrata, «Solaria», «Letteratura», «Campo di Marte», in *Libera Cattedra di Storia della civiltà fiorentina* (a cura di), *L'Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 371-399.
- Ferrata 1978 G. Ferrata, *Parigi, Firenze, la divaricazione*, in Id., *Prospettive dell'Otto-Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1978, pp. 307-352.
- Ferretti 1966 G.C. Ferretti, *Il baco nella polpa*, «l'Unità», 6 settembre 1966.
- Ferretti 1996 G.C. Ferretti, *Alla sinistra del padre*, in Alberto Mondadori, *Lettere di una vita. 1922-1975*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. I-CLXIX.

- Ferretti 1999 G.C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - Il Saggiatore, 1999.
- Forti 1988 M. Forti, *Vigevani: memoria, poesia, romanzo familiare*, «Nuova Antologia» 124, 2167 (luglio-settembre 1988), pp. 238-255 (poi in Id., *Narrativa e romanzo nel Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - Il Saggiatore, 2009, pp. 518-536).
- Forti 1998 M. Forti, *Dediche e «flashes» per Alberto Vigevani*, «Nuova Antologia» 133, 2208 (ottobre-dicembre 1998), pp. 287-302.
- Giovannini 1979 R. Giovannini, *Infanzia in trecento copie*, intervista ad Alberto Vigevani, «La Repubblica», 23 giugno 1979.
- Hermetet 2004 A.R. Hermetet, *I critici italiani e l'«esprit français», dai rondisti ai solariani*, in E. Esposito (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Atti del Convegno di Milano (26-27 febbraio e 1 marzo 2003), Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2004, pp. 37-49.
- Langella 1989a G. Langella, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.
- Langella 1989b G. Langella, *Il romanzo a una svolta*, in F. Mattesini (a cura di), *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 191-265.
- Lanza 1998 L. Lanza, *L'amico e il libraio*, in *Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 133-135.
- Linati 1919 C. Linati, *Sulle orme di Renzo*, Roma, La Voce, 1919.
- Linati 1975 C. Linati, *Milano d'allora. Memorie e vignette principio di secolo*, Milano, Longanesi, 1975.
- Luti 1972 G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1972².
- Manzini 1928 G. Manzini, *Tempo innamorato*, Milano, Corbaccio, 1928.
- Martignoni 1985 C. Martignoni, *Introduzione alla mostra bio-bibliografica*, in M. Forti (a cura di), *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, Atti del Convegno (Pistoia - Firenze, 27-29 maggio 1983), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, pp. 69-71.

- Mazzali 1979 E. Mazzali, *Carlo Linati*, in *Letteratura italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, vol. *Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati Editore, 1979, pp. 4073-4094.
- Mengaldo 1989 P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia*, in F. Mattesini (a cura di), *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 1-25.
- Mondadori 2004 C. Mondadori, *Le mie famiglie*, Milano, Bompiani, 2004.
- Paolini 1970 A. Paolini, *Delicati accordi poetici su corda sentimentale*, «Il Giorno», 21 gennaio 1970.
- Petrocchi 1989 G. Petrocchi, *La ricerca narrativa*, in F. Mattesini (a cura di), *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 147-168.
- Portinari 1989 F. Portinari, *Milano*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, III. *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 241-288.
- Ragni 2000 E. Ragni, *Il peso della memoria. Alberto Vigevani*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, IX. *Il Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 951-963.
- Ramat 1973 S. Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- Romagnoli 1977 S. Romagnoli, *Alberto Vigevani*, in G. Grana (a cura di), *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati Editore, 1977, pp. 981-1009.
- Russi 1982 A. Russi, *Alberto Vigevani*, in G. Mariani - M. Petrucciani (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea*, III, Roma, Luciano Lucarini Editore, 1982, pp. 443-451.
- Sereni 2002 V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella con la collaborazione di C. Martignoni, Torino, Einaudi, 2002.
- Sgorlon 1984 C. Sgorlon, *Anche Milano ha il suo Proust*, «Il Gazzettino del lunedì», 6 agosto 1984.
- Simonelli 1990 L. Simonelli, *Sono orgoglioso di essere un isolato*, intervista ad Alberto Vigevani, «Millelibri» 31 (giugno 1990), pp. 48-51.
- Spinazzola 2005 V. Spinazzola, *Scrittori, lettori ed editori nella Milano fra le due guerre*, in Id., *La modernità letteraria. Forme di scrittura e interessi di lettura*, Milano, Net, 2005, pp. 93-112 (precedentemente in *Editoria*

- e cultura e Milano tra le due guerre. 1920-1940*, Atti del Convegno, Milano, 19-21 febbraio 1981, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 21-35).
- Tardonato 1973 G. Tardonato, *Intervista con Alberto Vigevani n. 1, 11 settembre 1973* (l'intervista è conservata dattiloscritta nell'Archivio Vigevani, Carte personali / Critica letteraria e commemorazioni, fasc. 3); realizzata per la tesi di laurea *L'itinerario narrativo di Alberto Vigevani*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Magistero, Corso di laurea in Materie letterarie, relatore prof. Ines Scaramucci, a.a. 1973/74.
- Tesio 1984 G. Tesio, *All'ombra di Proust nella Milano degli anni Venti*, «Tuttolibri», 28 luglio 1984.
- Toscani 1975 C. Toscani, *Incontro con Alberto Vigevani*, intervista ad Alberto Vigevani, «Ragguaglio librario» 42, 9 (settembre 1975), pp. 294-296.
- Vani 1939 Berto Vani (pseudonimo di Alberto Vigevani), *Un tentativo*, «Corrente» 2, 14-15 (31 luglio - 15 agosto 1939).
- Vani 1940a B. Vani, *Kafka e il Surrealismo*, «Prospettive» 4, 1 (15 gennaio 1940).
- Vani 1940b B. Vani, *Di una insoddisfatta coscienza*, «Corrente» 3, 3 (15 febbraio 1940), pp. 3-5.
- Vani 1940c B. Vani, *Lettera a un cugino lontano*, «Corrente» 3, 8 (15 maggio 1940).
- Vani 1940d B. Vani, *Sogno e poesia*, «Prospettive» 4, 11-12 (15 dicembre 1940), pp. 18-19.
- Vani 1941a B. Vani, *Ritorno nell'ombra*, «Prospettive» 5, 13 (15 gennaio 1941), pp. 14-17.
- Vani 1941b B. Vani, *La compagna dei sogni*, «Lettere d'oggi» 3, 5-6 (giugno-luglio 1941), pp. 28-31.
- Vani 1941c B. Vani, *Ricordo per l'Olonà*, in *La luna nel corso. Pagine milanesi*, raccolte da L. Anceschi, G. Ferrata, G. Labò, E. Treccani, Milano, Corrente Edizioni, 1941 (poi con il titolo *L'Olonà di Milano*, sotto lo pseudonimo Tullio Righi, nel «Corriere del Ticino» del 22 giugno 1945).
- Vergani 1998 G. Vergani, *Vigevani scrittore milanese*, in *Ricordi e testimonianze per Alberto Vigevani*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1998.
- Vigevani 1943 A. Vigevani, *Erba d'infanzia*, Firenze, Parenti, 1943.

- Vigevani 1947 A. Vigevani, *La fidanzata*, Milano, Mondadori, 1947.
- Vigevani 1958 A. Vigevani, *Estate al lago*, Milano, Feltrinelli, 1958.
- Vigevani 1959 A. Vigevani, *Giovinezza di Andrea*, Firenze, Sansoni, 1959.
- Vigevani 1966 A. Vigevani, *Un certo Ramondès*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Vigevani 1975a A. Vigevani, *Il grembiule rosso*, Milano, Mondadori, 1975.
- Vigevani 1975b A. Vigevani, *Introduzione a C. Linati, Milano d'alora. Memorie e vignette principio di secolo*, Milano, Longanesi, 1975.
- Vigevani 1984 A. Vigevani, *All'ombra di mio padre. Infanzia milanese*, Milano, Mondadori, 1984.
- Vigevani 2000 A. Vigevani, *La febbre dei libri. Memorie di un libraio bibliofilo*, Palermo, Sellerio, 2000.