

### 3. Il centro

Di nuovo una dicotomia, un'opposizione alla base di questo romanzo pasinettiano. Da un lato le nuove tecnologie cibernetiche di questo fantomatico Istituto Culturale Americano, detto il Centro, che produce organizzazioni e ricerche, e dall'altro l'ambiente italiano, della campagna veneta e piemontese. Come già in *Il ponte dell'Accademia* e in *Domani improvvisamente*, Pasinetti espone il suo punto di vista sulla nascente civiltà della comunicazione, denunciando come

la velocità informazionale renda sempre più difficile l'identità tra mezzo e messaggio [...] mentre si registra sempre più la prevaricazione del mezzo sul messaggio: pagine, copertina, struttura tipografica e segnaletica letteraria, travalicano ciò che è scritto nel libro, sono il libro e il libro vale per loro<sup>62</sup>.

Tutto ruota attorno al nulla di un'inesistente cultura, "si approntano inaudite statistiche su tutto e tutti, si vaglia, si setaccia ai «computers» si stampa e immediatamente si distrugge riciclando carta per prossime pubblicazioni"<sup>63</sup>:

Ecco che la stesura, la stampa e la rilegatura di pubblicazioni del Centro in migliaia di esemplari diventa semplice operazione preliminare; importante e caratterizzante è l'immediata operazione di riciclaggio per cui i volumi, eliminate le presenti fasi di distribuzione e lettura, ridivengono subito polpa di carta che ridiviene a sua volta carta pronta ad accogliere nuove stampe e a rivitalizzarsi in felici nuovi riciclaggi. (pp. 23-24)<sup>64</sup>

Il protagonista, Arrigo Paolotti, è il portavoce di questa nullificazione e porta in giro per l'Europa, e in particolare in Italia, il suo *blablabla* privo di sostanza. Il romanzo si sviluppa, infatti, *in itinere*, è un viaggio che conduce il protagonista tra Parigi, Berlino, Londra, attraverso convegni, impegni ufficiali, cene e *meeting* culturali in cui sono dibattute tematiche dai titoli altisonanti, ma di cui, effettivamente, non si riesce a mettere a fuoco il significato e l'essenza. Ecco come sintetizza il lavoro del Centro l'amico Archimede Busa:

<sup>62</sup> C. TOSCANI, *La civiltà dello spreco raccontato da Pasinetti*, in «Avvenire», 16 giugno 1979

<sup>63</sup> *Ibidem*

<sup>64</sup> *Il centro*, Milano, Rizzoli, 1979. Tutte le citazioni devono intendersi riferite a questa edizione.

Schema procedurale:

Una commissione commissiona a un Reparto un rapporto su un dato problema, progetto, programma. Approvati e contrassegnati preventivamente i temi dagli esecutivi e dai finanziatori del Centro, questi progetti vengono affidati, a rotazione, dalle Commissioni, ai vari Reparti-studio; qui donne e uomini di varie età in concorde armonia umana operano conducendo ricerche e redigendo testi. Il relativamente recente *Analisi e graduazione degli incentivi per sviluppi professionali pianificati*, ad es., in bozza era di 136 pagg. più i grafici con 20 Organigrammi-tipo stampati a colori ma ci sono cose anche molto più lunghe, p. es. *Ipotesi di elenchi statistici computerizzati del linguaggio gestuæ* superava le trecento. (p. 21-22)

Arrigo Paolotti è il dirigente di questa istituzione culturalpolitica internazionale, direttore generale esecutivo del "Centro" dove ha introdotto misure drastiche, ma risolutive, per ammodernare, semplificare e rendere più produttive le procedure operative di questo immenso organismo.

Il genio di Paolotti consiste dunque nell'aver movimentato quel momento immobile, allegramente alleggerendo e svuotando ogni atto svolto in esso. Con semplicità Paolotti ha conseguito, senza averne coscienza e/o farne parola, l'ideale genuinamente geniale della gestione come gesto gratuito, dell'organizzazione come organo libero, dell'atto amministrativo come atto puro. (p. 24)

E' un personaggio estremamente positivo, ammirato e ricercato. La sua presenza è fondamentale in qualsiasi occasione culturale di rilievo, e negli altri personaggi egli sa suscitare sentimenti favorevoli e positivi di stima e di ammirazione. Il viaggio in Europa nasce dalla volontà del Centro di estendere anche oltreoceano le innovazioni e gli ammodernamenti introdotti da Paolotti; è un viaggio ufficiale quindi quale riconoscimento dei suoi enormi meriti, ma il protagonista lo arricchisce con motivazioni personali che, non a caso, alla fine prenderanno il sopravvento.

La sua vicenda biografica è quanto mai complessa, nel tipico stile pasinetiano delle parentele contorte e dei legami estesi. Ricostruire l'albero genealogico dei personaggi coinvolti nel romanzo non è facile: al solito, "tutti sono legati a tutti", riprendendo una delle frasi-chiave tipiche del successivo *Dorsoduro*: i legami familiari si estendono a macchia d'olio a inglobare

personaggi che, seppure non ufficialmente imparentati, si considerano tutti ugualmente legati. Emblematico il caso di Ermanno Taglia, frequentatore abituale e perfettamente a suo agio nella abitazione dell'ex-fidanzato della sorella Pia, ora deceduto, e della moglie di questi Eulalia Bichi. Per quanto riguarda Arrigo Paolotti, egli è figlio di un aristocratico piemontese Vittorio e di una governante veneta, Marilena Cenzato, mai sposata. Nato poco prima del secondo conflitto mondiale, allo scoppio della guerra Arrigo è condotto dal padre in America, mentre la madre preferisce rimanere in Italia, dove morirà sotto i bombardamenti. Torna in Italia negli anni '50 per completarvi gli studi, cerca la zia Egle ma senza particolare impegno, e quando il padre dagli Stati Uniti lo raggiunge in Italia per fargli visita:

mi sconsigliò di continuare le ricerche. Lui però, secondo Archimede Busa, andò a farle visita e ci fu tra i due un battibecco tale che la zia Egle, sempre secondo Archimede, avrebbe gettato in faccia a mio padre un ferro da stiro bollente. (pp. 31-32)

Al ritorno in America il padre muore, lasciando insolute alcune questioni su cui Arrigo avrebbe preferito maggiore chiarezza, prima fra tutte il mancato matrimonio dei suoi genitori, a quanto pare per volere di lei più che di lui. Il viaggio che il Paolotti compie in Europa dunque, appena superata la soglia dei suoi quarant'anni e al culmine della carriera, è un percorso all'insegna del chiarimento, alla ricerca di qualcosa, una tipica *quest pasinetiana* come quella intrapresa da Giorgio Partibon in *Rosso veneziano* oppure da Bernardo Partibon in *La confusione*. E' un viaggio animato dal calore affettivo della curiosità:

Paolotti in Europa ci verrà da solo e con acute curiosità per trovare tracce vive di sentimenti, di zie. (p. 17)

dal desiderio di ricostruire e vivere un mondo di legami autentici e affetti forti del passato e del presente, da cui per molti versi era rimasto escluso:

Ho quarant'anni, ho raggiunto un mio *plateau* e avrò ora il tempo di dedicarmi a prolungati incontri e al completo spiegamento degli affetti. (p. 32)

I miei compagni di volo si sono addormentati e io chiuso fra loro evado con il mio pensiero verso parenti che ritroverò in Italia, e cosa possano essere stati i rapporti fra loro e mio padre, a suo modo patriota anche se non come il fornaio, e cosa diranno di me, specie la zia Egle, sorella dopotutto di mia madre, sempre citata anche questa come zia, zia Marilena, a me bambino. (p. 59)

L'incontro con la zia Egle è effettivamente chiarificatore, anche se non è facile dare il *la* alla vecchia parente ormai moribonda. I pomeriggi si susseguono magari anche semplicemente «guardandola dormire», ma per Arrigo è sufficiente:

nessuno mi cerca più. Vivo per Egle. Non faccio più i conti del tempo a settimane ma a mesi. (p. 149)

Così è cominciata la serie indimenticabile dei miei pasti veneti. Mi ha tolto perfino il desiderio di pensare (p. 124)

Anche l'amico Busa coglie questo aspetto:

capisco intuitivamente tutto di Arrigo e quindi non c'è bisogno che né lui né io tentiamo di mettere in parole i motivi per cui lui vuol farsi passare di fronte agli occhi della mente immagini di suo padre; e poi senza dubbio, per lui e per me, la curiosità è acuita dalla presenza di Egle [...] Perché? Perché tutto di lei durante i lunghi anni lontani è stato in contatto molto vivo con gli uomini, contemplato, baciato. (p. 144)

Arrigo è uno dei personaggi più sereni e felici che si possono incontrare nel palcoscenico pasinetiano, ed anzi, una delle sue prime telefonate in Italia per il recupero dei rapporti con la "famiglia" avviene proprio in un momento di "sommo benessere":

Ed ecco che in atmosfera così gradevole scattò il momento giusto, mi venne naturale di fare una telefonata in Italia, (p. 101)

D'altronde, cosa può desiderare di più un uomo che ha raggiunto la piena affermazione sociale e professionale e che ha anche già trovato il "centro" della sua vita?

Arrigo Paolotti, al contrario di me, nella vita ha un centro, e qual è? La risposta può sembrare subdola e/o frivola: il centro, per Paolotti non è il Centro. P. è dirett. Esecut. Del C. ma il suo vero centro è Eugenia. (p. 13)

La giovanissima Eugenia (è, infatti, poco più che ventenne nel racconto) prova un amore puro e intenso per questo quarantenne di successo. Legata in qualche modo all'attività del centro (il fratello del marito della madre è Horace Buterweg che controlla l'Istituto per l'analisi del linguaggio e della comunicazione di Palos Rojos), Eugenia rappresenta per Paolotti il raggiungimento di sentimenti sinceri e autentici, è fonte di serena beatitudine che sovrasta qualsiasi altra preoccupazione:

“Oh, cara (caro), sei il grande amore della mia vita, sei la sola (il solo) che dà un senso a tutto. Non so se ti conosco, ci sono momenti in cui mi sembri una sconosciuta (uno sconosciuto) ma so che sei la donna (l'uomo) che conosco meglio al mondo. E neanche so se questo momento durerà, con te così perfettamente al centro di tutto e così bella (bello), solo so che intanto questo centro esiste e niente potrà spostarlo, mia cara (mio caro).” Ecco press'a poco quello che ci diciamo ripetendoci, rimbalzandoci le frasi in un bel duetto lirico pieno di tenerezza. (p. 34)

Raggiunto l'apice della carriera, ottenuto il pieno soddisfacimento nella sfera sentimentale, per Arrigo resta solo da risolvere la dimensione del passato, ottenere quei chiarimenti, e rinsaldare quei rapporti che si erano interrotti tempo addietro:

Paolotti: “E' il mezzo giusto. Ci siamo. Ho quarant'anni. Vita piena di senso. Andiamo verso il centro, il vero centro delle cose”. (p. 132)

Gradualmente, quindi, negli incontri con la zia Egle, si formulano le risposte a tante domande, il quadro si completa, e Arrigo giunge alla conoscenza di nuove verità. Tra le molte incognite sul suo passato primeggia il perché dell'abbandono da parte della madre, cui Egle risponde con queste parole:

Egle riprende dolce e fioca: “I valori ideali, il re e i ministri, Vittorio Alfieri, Vittorio Emanuele, queste cose, queste en-ti-tà dice Carlo, erano sue, di Vittorio Paolotti, e sul più bello lui va via, con te, per farti piccolo yankee, e allora no, gli ha risposto la Marilena, io resto, e qua è restata. Non per fare la guardia a quelle entità che erano di lui, di Vittorio, ma perché le cose qua si mettevano male, molto molto male. ‘puoi portarlo via, in salvo, fai bene, starà meglio così, il signorino.’” (p. 139)

La madre, dunque, aveva acconsentito alla sua partenza per metterlo al sicuro, ma non voleva abbandonare anche lei i luoghi natii, quasi sentisse il bisogno di mantenere un legame con quella terra, una ragione concreta per fare tornare entrambi in un secondo momento. Ma la guerra non le lascia scampo, e muore sotto un bombardamento mentre si reca in Piemonte dalla sorella Egle e dal marito di lei. Il corpo della donna risulta disperso e Vittorio Paolotti, al suo ritorno in Italia, non ha neppure una tomba dove piangere e portare fiori. La sua disperazione è forte, anche se non ne ha mai fatto parola con il figlio, e si manifesta solo negli incontri con la “cognata”, in particolare nell’ultimo:

Vittorio veniva a svegliarci, non sopportava più le angosce dell’insonnia, e dalla spossatezza perdeva i controlli e si metteva a piangere, non con le lagrime ma con dei singhiozzi secchi, corti, e sempre con gli occhi senza espressione e parlando in una maniera inaspettata, da caserma: ‘Questa è una maialata che la vita non doveva farmi... ne ho pieni i coglioni di questa esistenza...’ (p. 148)

Il padre non riesce a perdonarsi l’abbandono compiuto, non accetta gli errori commessi e, in primo luogo, di non avere amato a sufficienza quella donna: così, nonostante l’invito di Egle a rimanere in Italia, decide di partire per quello che sarà il suo ultimo viaggio:

‘Ormai, miei cari, parto, torno laggiù, ho compreso, non sono più nulla né qui, né laggiù...’ (p. 149)

Attraverso la rievocazione della tragedia paterna, Arrigo comprende l’importanza della dimensione affettiva e umana e la purezza dei rapporti autentici, e questi acquisiscono per lui una nuova centralità. E’ un personaggio decisamente fuori del comune nel panorama pasinettiano: semplice, affettuoso, pratico, e senza egocentrici problemi di nervi. Un personaggio positivo, la cui più grande qualità, come sottolinea il grandissimo amico Archimede Busa è di *essere*:

Io posso *parlare* di Paolotti perché io non *sono*, non *esisto* come è e *esiste* lui. (p. 11)

La sua morte, nel finale del libro, giunge pertanto ancor più inaspettata e immotivata. Molti personaggi lo avevano avvertito in precedenza di un pericolo imminente: dalla minaccia ricevuta dal ladruncolo a Parigi:

Il curioso è che durante questa operazione finale continuò a borbottare farneticando e parlando con il "noi": "Statti accorto, Paolotti, non ci incanti, non credere di poterti mimetizzare, noi ti scoveremo sempre furbacchione bastardo con il tuo Centro fottuto, lacchè dei militari che spargi per il mondo le pubblicazioni della propaganda imperialista..." (p. 90)

a padre Adolfo Buterweg, parente acquisito della sua Eugenia:

lo vedo in pericolo, minacciato proprio anche dall'interno del Centro (p. 127)

fino alla zia Egle:

"sta' attento, bambino, che ti ammazzano. " Mentre cade a pezzi nel sonno la si sente ripetere, sussurrare, in un veneto che le viene in sogno dall'infanzia: "sta atento, putin, che i te copa." (p. 136)

Arrigo viene ucciso nella sua camera d'albergo dopo aver presenziato ad un ricevimento a Venezia, mentre sta per parlare al telefono con la sua amata, dopo aver seppellito la zia Egle e aver ottenuto da lei chiarimenti importanti, dopo esserle stato vicino abbastanza da recuperare il piacere degli affetti sinceri ponendo tutto il resto in secondo piano. Ad ucciderlo è un artista omosessuale, Romolo Bembo, conosciuto casualmente a Berlino durante la sua peregrinazione europea. Lo psichiatra Predella che ha in cura Sven Lundquist, amico di Paolotti, è il primo a riconoscere in Bembo l'assassino e ne dà una lunga spiegazione psicologica:

Un assassinio chiaro e netto, sempre secondo il dottor Predella, voleva dunque dire per lui superare Flavio [il fratello] commettendo tale genere di azione violenta nella sua forma più estrema e più pura, dimostrandosi più ardito, più "rivoluzionario" di lui. (pp. 178-9)

Anche se è opinione diffusa che

Bembo, nello stato di ebbrezza in cui si trovava (alcool e barbiturici, pare), non abbia riconosciuto l'oggetto della sua violenza; c'è chi dice che l'abbia creduto padre Adolfo; altri,

suo fratello Flavio; in ogni caso non Paolotti, verso il quale provava se mai un'istintiva simpatia. (p. 179)

Archimede Busa, parlando con Flavio Bembo, elabora un'accusa più precisa:

Credo che Paolotti vi fosse insopportabile perché era un integrato rimasto integro. Ucciso da tuo fratello. Forse per sbaglio. Comunque la tesi che la sua vita potrebbe aver dimostrato è che l'integrato integro e libero viene eliminato dai rivoluzionari incapaci di rivoluzione. (p. 180)

Paolotti, dunque, è l'emblema del «l'integrato integro», di colui che, pur inserito con consapevolezza e successo nel sistema, non se ne è fatto soverchiare (come accade invece a Benito Giuseppe Crocetti Vidal in *Domani improvvisamente*); eppure attraverso la sua illogica morte, Pasinetti sembra voler escludere anche questa soluzione tra quelle possibili, in altre parole, neppure in questo modo è possibile resistere alle congiunture di un'esistenza che non tollera esiti positivi nell'evoluzione tecnocratica che il mondo sta affrontando. Ha infatti commentato Pasinetti in un'intervista con Claudio Toscani<sup>65</sup>:

Il fatto principale del Centro, come questo ente immaginario è condotto dal protagonista del romanzo cui dà il titolo, Arrigo Paolotti, non è la confezione di parole per immediato consumo, anzi, è il tentativo di bloccare la logorrea perniciosa, insomma di neutralizzare le parole medesime appena prodotte. L'«Istituto» del *Ponte dell'Accademia* era, più o meno, un'invenzione realizzabile, anzi oso dire auspicabile, e non c'è dubbio che là prevaleva, in questo limitato senso, un certo ottimismo. [...] in *Domani improvvisamente* [...] il nonsense verbale, rappresentato dal «Gruppo» nella gestione di B.G. Crocetti Vidal, non ha ancora raggiunto la fase più galoppante e delinquenziale, è trattato satiricamente e il suo esponente finisce in bellezza, in una trionfale guarigione erotico-culturale. Il finale del *Centro*, Dio sa, è tutta un'altra cosa; [...] in quei vizi o crimini che io per brevità designerei con formule come «abuso di linguaggio» o «millantata ideologia» le cose sono andate di male in peggio; un romanzo per forza registra tale aggravarsi, e le sue conseguenze pratiche nel tragico quotidiano; la morte violenta del protagonista è assurda e insieme logica, né mai ho avuto dubbi che il Paolotti dovesse finire in quel modo.

<sup>65</sup> C. TOSCANI, *Radiografie di scrittori. Pier Maria Pasinetti*, in «Il ragguaglio librario», anno 47°, n. 2, febbraio 1980

Nonostante la positività del protagonista l'autore infatti non si esime dal tracciare una sottile critica al "Centro" e ai risultati da esso perseguiti, basti considerare il tono assolutamente sereno e pacato con cui Paolotti descrive un gesto consueto che rasenta per noi lettori la completa assurdità:

mi consegna con la mano sinistra le bozze di *Nuovi sistemi di verifica degli indici di fluttuazione sociologica del linguaggio*. "E' venuto a trecentocinquanta pagine compreso i diagrammi completo." Noto che come al solito abbiamo un prodotto molto elegante. Stampato in bei caratteri Baskerville, tavole fuori testo splendide, il bozzetto della sovracoperta è un piccolo capolavoro della grafica. [...] Intanto vado nella stanza accanto al garage, dove tengo la lavatrice, la surgelatrice grande e anche uno dei vecchi inceneritori che si usavano al Centro prima che si fosse sviluppato quel sistema di riciclaggi che ha incomparabilmente sveltito il processing dei materiali; questo inceneritore è ancora utile per come, appunto come bozze di stampa, difatti quelle di *Nuovi sistemi di verifica* in un attimo sono ridotte a polvere azzurrina, qualcosa fra la cenere di sigaro fine e la cipria; bello. (p. 28)

Non meno significativa la posizione di Ermanno Taglia, rappresentante di un'Italia affascinata dalla novità di provenienza americana, che si adegua agli schemi imposti, in una furiosa giostra di carriere. I suoi progetti ricalcano infatti la logica che ha attivato in precedenza i processi di "sviluppo" americani del Centro, cui ora anche il resto del mondo, e in particolare l'Italia, aspirano a conformarsi:

[...] i suoi impulsi attivisti indirizzati verso il dominio sociopsichico su persone ed enti, e il suo programma globale per soddisfare tali impulsi. In breve l'ideale suo, e di altri come Horace Buterweg, sembrò essere una multinazionale delle industrie di cultura, con beni fondiari e azionari intitolati con tutta probabilità a società anonime nei soliti Liechtenstein ecc., sedi fantasma a sostegno delle sedi reali dove proficue gestioni del potere con le solite facciate d'incontri e scambi e congressi e spettacoli potessero solidamente stabilirsi. (pp. 97-98)

Esemplificativi a riguardo sono i suoi progetti dopo la morte di zia Egle di cui ha in amministrazione i beni:

l'incamerazione anche legale e catastale, dei beni falbo-paolottiani entro i propri "spazi culturali" e la programmata prosecuzione dell'inserimento e insediamento, in essi, di industrie per la fabbricazione seriale di prodotti culturali verbali quali l'enciclopedia da vendere a enti televisivi occidentali e

mediorientali ecc. ecc., previi restauri, spezzettamento dei saloni mediante trasparenti tramezzi di plastica che consentono il continuo controllo dei peoni, xerox e telex ed elaboratori, ecc. ecc. tutto da finanziare sperabilmente anche in petrodollari oltre che in quei dollari buterweghiani che il Taglia ormai chiama paleodollari, depositati in conti cifrati sorvegliati e amministrati dall'avv. Celosino residente in Svizzera. E così via. Ovvietà. (pp. 158-9)

Operazione che viene ovviamente contestata e rifiutata da Arrigo: «*la cosa non è*» commenta infatti alla fine della presentazione di Taglia, in nome di un'intensa capacità di rapporto e di partecipazione affettiva che anche Paolotti alla fine sembra ritrovare. Partito come capitano d'industria, emblema di questo fantomatico Centro, il protagonista riesce gradualmente a recuperare un legame con il passato, con le concrete realtà del privato, le uniche che sembrano poterlo salvaguardare dalla alienazione totale. Un personaggio positivo, dunque, come evidenzia anche Geno Pampaloni nella sua recensione al libro<sup>66</sup>, un personaggio che sfugge ad ogni definizione perché fondamentalmente e soprattutto è.

Il suo progressivo astrarsi dal chiacchiericcio del mondo, il suo sfuggire agli appuntamenti, il suo silenzio sempre più chiuso su progetti e futuro sono quindi, ambiziosamente, modelli di una nuova moralità<sup>67</sup>.

e come parafrasa adeguatamente Toscani:

solo il riavvento di una sana cultura contadina può spezzare il cerchio di questo nulla, esorcizzare le torri d'avorio che gli intellettuali d'oggi si sono di nuovo perfettamente erette<sup>68</sup>

Più esplicito nella sua critica ai moderni sistemi di gestione della politica culturale è un altro personaggio cui l'autore affida anche il ruolo di co-narratore: è Sven Lundquist, cugino dell'Eugenia amata da Arrigo, e ora ricoverato in un centro psichiatrico in Svezia:

È un posto molto cosmopolitico come la Montagna Incantata ma di più. (p. 18)

<sup>66</sup> G. PAMPALONI, *L'integrato apocalittico*, in «Il Giornale», 4 marzo 1979

<sup>67</sup> *Ibidem*

<sup>68</sup> *Ibidem*

A lui Pasinetti affida il ruolo di coscienza critica dei fatti, di osservatore polemico e talvolta addirittura cinico. Suo bersaglio, come si legge sulla sovraccoperta al romanzo, sono i dilaganti radicalismi della moda, fasulli ma potenzialmente perniciosi, rappresentati da "patacche della sovversione chic". Lundquist denuncia quindi tutto un mondo fatto di radicalismi esasperati, di atteggiamenti forzatamente controcorrente, di una certa avanguardia culturale costruita più che autentica. La sua avversione muove sia in direzione di Arrigo Paolotti, un tempo amico ma ora odiato in quanto questi gli ha sottratto l'amore di Eugenia, sia verso il padre, Alf Lundquist:

Mio padre, Alf Lundquist, per ordine di Horace Buterweg [...] ebbe il comando di un Istituto culturpolitico, e con la connivenza di uomini di governo, fomentò e finanziò moti di protesta di giovani per giustificare la susseguente repressione a mano armata. Lo schema è sempre il medesimo. Vedi incendio del Reichstag. Indi, eliminati i giovani che erano in possesso di teste proprie, sviluppò l'Istituto stesso come Ente formativo di Manageriali alcuni dei quali, appunto inventati da lui, usciti dalla sua testa come Minerva da quella di Giove, fanno adesso parte di squadre nazionali di governo. Siamo, in altre parole, ripeto nel nulla totale. (p. 19)

Adirato contro il sistema, deluso dai falsi movimenti rivoluzionari, privato dell'amore di Eugenia, Sven Lundquist si riscatta alla fine in un atto cui egli stesso dà il nome di "pietà". Di fronte al corpo riverso di Paolotti assassinato decide infatti di autoaccusarsi dell'omicidio, scelta apparentemente illogica, che lo porta poi al ricovero nella clinica psichiatrica, ma che invece rivela la comprensione e la compartecipazione «al vero centro delle cose»:

Lui era là bocconi, e ha visto aprirglisi di fronte un canyon enorme. Ecco, ha pensato, e ha detto a me, nell'attimo finale in cui sono entrato da lui e l'ho toccato, ecco, sono al vero centro delle cose, ho capito.

Dunque vede, Predella, solo io posso tentare, ripeto tentare, di vedere dal di dentro la morte di Paolotti, di vederla anche per voi ciechi. Ho pietà anche di voi, ma ora basta, andate via, lasciatemi tranquillo, ho tante cose da fare. (p. 177)

*Il centro*, che trionfò a Scanno nel 1979 e fu definito dai giurati un «meta-romanzo del linguaggio», è effettivamente "una satira del linguaggio e

delle megaburocrazie che lo adottano”<sup>69</sup> e rimarca chiaramente la capacità di Pasinetti di rinnovare i propri temi e il proprio stile “per penetrare con inedita efficacia nei problemi reali della società contemporanea”<sup>70</sup>. Un mondo caratterizzato dalla nevrosi e dalla frenesia di una vita dominata da macchine, schemi e statistiche a coprire un vuoto esistenziale che a conti fatti produce solamente tautologie, sofismi, elucubrazioni viziose o viziate.

Ma *Il centro* si distingue nell’opera narrativa di Pasinetti anche da un punto di vista più strettamente stilistico, come ha sottolineato Marga Cottino-Jones<sup>71</sup> nel suo saggio apparso nel numero monografico dell’*Italian Quarterly*. La studiosa, infatti, lo presenta come

il punto culminante della tecnica narrativa di Pasinetti per quanto concerne l’uso della plurivocalità e il predominare del discorso sul narrato.

Costruito sul tema del viaggio così come il precedente *La confusione*, il romanzo è complicato da un uso estremamente articolato della plurivocalità delle voci narranti, al punto quasi da distruggere l’importanza narrativa del tema narrato. L’interesse del lettore viene pertanto allontanato dal tema proposto, che risulta secondario rispetto alle modalità interpretative e significanti, in un processo di decentrazione che gioca ironicamente, fa notare la Cottino-Jones, anche con il titolo del romanzo, tanto da mettere in questione la tradizionale relazione titolo-intreccio.

Nei trentaquattro capitoli che costituiscono l’opera si alternano ben quattro voci narranti, e tutte in prima persona. Di questi, tre sono personaggi del racconto, il protagonista Arrigo Paolotti, e due testimoni, Archimede Busa, avvocato e amico di vecchia data di Paolotti, e Sven Lundquist, collega e innamorato della fidanzata del protagonista, mentre il quarto si qualifica unicamente con le iniziali P. M. P., non a caso le iniziali dell’autore. Estremamente curioso a riguardo è il primo capitolo dell’opera in cui l’autore implicito P. M. P. si presenta come «compilatore» di carte:

<sup>69</sup> F. ESCOFFIÉR, *Pasinetti primo a Scanno*, in «Il Gazzettino», 17 giugno 1979

<sup>70</sup> *Ibidem*

<sup>71</sup> M. COTTINO JONES, *Il Centro nella strategia narrativa di Pasinetti*, in «Italian Quarterly», Los Angeles, n. 102, 1985, p. 24

Più che altro io sono un compilatore. Per raccontare la storia di Arrigo Paolotti, delle sue azioni e vicende come direttore esecutivo del Centro e come uomo, e del suo decisivo viaggio europeo nel lontanissimo 1974, mi servirò di tre fonti: il Busa, il Lundquist, e lo stesso Paolotti. Indicherò queste fonti in cima ai rispettivi capitoli: *carte Busa*, *Carte Lundquist*, *carte Paolotti*. Il mio sarà una specie di montaggio o di collage.

Tenterò un minimo di ordine, sforbicerò carte in un punto per incollarle in un altro, ma questo non come mia azione di disturbo o di commento (le carte parlano da sé), piuttosto per tentare di chiarire la personalità degli individui e lo svolgimento dei fatti entro quell'entità, del resto tanto vaga, che è il tempo.  
(p. 7)

Se dunque, sottolinea la Cottino-Jones, già la scelta della narrazione in prima persona crea problemi di obiettività e credibilità, qui la situazione è portata quasi all'assurdo "in quanto tutte le voci narranti essendo in prima persona pongono gli stessi problemi di credibilità moltiplicati per quattro"<sup>72</sup>. Lundquist per il suo sospetto di malattia mentale è senza dubbio il meno affidabile dei tre, considerato poi il suo coinvolgimento emotivo alle vicende, come specifica lo stesso P. M. P.:

Lundquist è meno lucido e forse meno attendibile [...] è condizionato dai suoi insoddisfacenti legami professionali con il Centro e poi, molto di più, dal suo perduto amore per Eugenia, la fidanzata di Paolotti. (p. 8)

Paolotti, invece, registra gli avvenimenti con minuziosità quasi pedantesca, mentre Busa affronta e segue parallelamente lo svolgersi del viaggio di Arrigo, animato da una profonda ammirazione per l'amico:

Le carte Paolotti [...] sono generalmente formate da appunti, pezzi di diario e considerazioni autobiografiche, e riguardano molto la sua vita personale e affettiva, pochissimo quella professionale. [...] Sulle azioni paolottiane e sul paolottismo in genere non esistono messe a punto più lucide di quelle di Busa, con una delle quali, non a caso, il mio collage si apre. (p. 8)

Su tutte si erge P. M. P. con il suo lavoro a posteriori di compilatore attento e meticoloso, volto a tentare un minimo ordine, sforbiciando e incollando il materiale che ha a disposizione, con un atteggiamento distaccato

<sup>72</sup> M. COTTINO JONES, *Il Centro nella strategia narrativa di Pasinetti*, op. cit., p. 25

non solo cronologicamente («il lontanissimo 1974»), ma anche emotivamente, da perfetto narratore tradizionale. Anche Lundquist scrive a posteriori: le sue carte infatti sono registrate dopo la morte di Paolotti, e sono perlopiù in forma di dialogo-disputa con lo psichiatra Predella. Dalle carte Busa si apprende inoltre che Sven si era anche autoaccusato dell'assassinio di Paolotti: da qui la sua degenza in manicomio. Di conseguenza, sia la distanza temporale sia la particolare situazione psicologico-emotiva giustificano l'intonazione contraddittoria e spesso petulante delle sue enunciazioni e influenzano negativamente la credibilità del suo discorso. Archimede Busa, dal canto suo, scrive in contemporanea al viaggio dell'amico in Europa e si propone di chiarire il personaggio Paolotti, sia in qualità di dirigente del Centro sia nelle relazioni più personali, di cui è forse anche la voce più attendibile data la conoscenza e frequentazione dell'ambiente italiano e familiare del Paolotti stesso:

[Paolotti] è stato nominato, sulla soglia dei quarant'anni, direttore esecutivo del Centro, e si parla di questa sua prossima visita in Europa come d'un viaggio ufficiale. Ecco che riesce spontaneo riesaminare Arrigo Paolotti. Riorganizzare le nostre idee su Paolotti. (p. 10)

Confrontando le carte Paolotti con le Carte Busa, sottolinea la Cottino Jones, si nota che sul piano della narrazione la scrittura paolottiana si concentra sull'azione, il movimento, i fatti, mentre quella del Busa funziona da commento, parafrasi, soffermando l'attenzione sui rapporti fra le personalità coinvolte nelle vicende di Paolotti. Il rapporto si complica poi attraverso le carte Lundquist, effettivamente non centrali dal punto di vista narrativo (non introducono alcun elemento di rilievo nella "storia" di Paolotti), eppure significativi per il rilievo affidato alla emotività. Lundquist, infatti, nei capitoli assai brevi a lui affidati, abbonda in domande retoriche e monologhi interiori, che rivelano la sua profonda solitudine e il problematico rapporto con gli altri, e arricchiscono le vicende paolottiane di una voce critica e deformante.

P. M. P., dal canto suo, è compilatore ma anche narratore autoconsapevole e onnisciente, e i capitoli da lui narrati rivelano ora l'una ora l'altra funzione, di volta in volta rendendo esplicita la sua operazione di "taglia

e incolla”, oppure completando, arricchendo o anticipando lo svolgersi degli eventi. D’altro lato, in quanto “compilatore” egli è anche lettore, non solo perché concretamente deve leggere le carte per poterle ordinare, ma anche per il suo voler «chiarire le personalità degli individui e lo svolgimento dei fatti », ovvero per quella ricerca del significato che è il compito principale della lettura. Ecco allora che il romanzo non solo offre diversi piani di narrazione per la presenza di una plurivocalità narrativa, ma si dispiega in un moltiplicarsi dei piani di comunicazione con

narratori che sono sì gli enunciatori ma anche i personaggi del narrato [...] e le azioni [...] sono sì fatti agiti e narrati dai personaggi ma anche i temi di verbalizzazione, commento e critica dei narratori<sup>73</sup>.

Pertanto appare chiaro, dalla rapida sintesi qui presentata dell’analisi compiuta dalla Cottino-Jones, come *Il centro* sia un’opera altamente innovativa, non solo sul piano delle tematiche che essa rappresenta, aspetto che è stato ampiamente sottolineato e apprezzato da altri studiosi e dalla stessa giuria del Premio Scanno, ma anche per la notevole ricerca compiuta dall’autore sul piano dell’enunciazione, arrivando quasi “alla supremazia di essa sul narrato”<sup>74</sup>. Pasinetti propone con questo romanzo un modello concreto per un rinnovamento della strategia narrativa, ribadendo le sue convinzioni sulla inesauribile vitalità del genere romanzo.

---

<sup>73</sup> M. COTTINO JONES, *Il Centro nella strategia narrativa di Pasinetti*, op. cit., p. 28

<sup>74</sup> *Ibidem*

## Capitolo terzo

### Storia *versus* storia

#### 1. *Dorsoduro*

“Ciascun romanzo di Pasinetti [...] pur godendo di un grado di autonomia, è una tessera di un complesso e ambizioso mosaico narrativo [...] Nel massiccio *opus* pasinettiano ricompaiono gli stessi personaggi con alterna preminenza e diversa funzione all'interno dei diversi segmenti narrativi. E quando non si tratta degli stessi, saranno spesso personaggi legati a quel gruppo di famiglie (veneziane, medio-alto borghesi) che fornisce il sostegno sociale e corale della vasta narrativa.”<sup>1</sup>

Con *Dorsoduro* Pasinetti ritorna alla saga familiare, riproponendo il suo personale senso delle parentele e delle vicende generazionali cui aveva abituato il lettore con i primi tre romanzi. Superata la parentesi per così dire “sociale” di *Domani improvvisamente* e del *Centro*, questo romanzo ricolloca la narrazione tra le calli, i campi e i canali veneziani e riafferma la centralità del parlato, delle “ciacole”, sul tessuto narrativo propriamente detto.

La voce narrante di *Dorsoduro* è quella di Giorgio Partibon, figura già nota al lettore fedele di Pasinetti, in quanto, come ricorda Forni, è stato:

il giovane cavaliere senza macchia, sempre vibrante di tensione etica, che intraprende con la sorella Elena la *quest* del mitico zio Marco in *Rosso veneziano*; ed è il maturo marito e padre che orienta con intente riflessioni una *quest* che suo nipote Ruggero

---

<sup>1</sup> P. M. FORNI, *Tra storia e storia Pasinetti a Dorsoduro*, in «Italian Quarterly», Los Angeles, n.102, fall 1985, p. 31

Tava (figlio di Elena) ha a sua volta intrapreso in *Il ponte dell'Accademia*.<sup>2</sup>

Ora siamo negli anni Ottanta e Giorgio, sessantenne, per la casuale lettura di un necrologio su un giornale locale, si trova proiettato ai tempi della sua infanzia, quando era un bambino "sensibile e precoce" testimone-osservatore di un pezzo di microstoria veneziana:

ma quella che aveva aperto per me le porte della memoria e dell'immaginazione era stata la notizia, letta sul giornale, della morte di Alvise: l'Alvise che passa colorito e sorridente andando al lavoro fra i mercatini della frutta e del pesce in Campo Santa Margherita; e l'Alvise al buio prima dell'alba, che passa per Campo San Barnaba e fra gli alberi del Campiello degli Squellini, dopo aver chiuso gli occhi di sua figlia. (pp. 299-300)<sup>3</sup>

E' morto Alvise Balmarin, il dentista del quartiere, o meglio del sestiere veneziano che dà il titolo al libro. La sua morte rimanda indietro la mente di Giorgio ad anni molto lontani nel tempo, gli anni dei giochi infantili, dei primi amici e dei primi platonici amori, e anche gli anni del primo autentico contatto con la morte, quella di Giovanna Balmarin, la figlia del dentista appena deceduto. Da una morte ad un'altra morte, dunque, una semplice associazione mentale che però attiva il meccanismo del ricordo e determina nell'anziano Partibon la volontà di dare luce a quelle storie di cui è stato in qualche modo, se non protagonista, almeno spettatore.

E' la storia con la esse minuscola quella di cui Giorgio si fa portavoce e trascrittore. Lui, storico di professione, già dalle prime pagine del romanzo specifica:

Nella vita io mi sono abbastanza occupato di personaggi storici, ho scritto parecchio e anche parlato in pubblico di loro, in incontri internazionali, in università, ho addirittura esposto teorie, più o meno vuote di senso; un mio vecchio libro, *Psicologia dell'atto politico*, tocca quest'anno la terza edizione riveduta, [...]. (p. 11)

<sup>2</sup> *Ibidem*

<sup>3</sup> *Dorsoduro*, Milano, Rizzoli, 1983. Tutte le citazioni dal testo sono riferite a questa edizione.

Ora egli sembra “rovesciare il cannocchiale”<sup>4</sup>, rendersi conto manzonianamente dell’esistenza di tutte quelle persone che non compaiono solitamente dei manuali, ma che custodiscono “universi affascinanti e illimitati”<sup>5</sup>:

Mi accadeva questo, credo: che dopo essermi a lungo trovato a faccia a faccia con tanti personaggi pubblici e storici, una spinta nuova e piena d’energia e di curiosità mi portava adesso verso un personaggio privato, cioè non un “uomo senza qualità”, ma anzi, al contrario, pieno, di qualità inesplorate, un uomo che era stato singolarmente e fortemente se stesso: un universo, dunque, un campione, sceltomi dal caso, o da un’illuminazione improvvisa (ci sono persone che ho “conosciuto” meglio, a Venezia) fra gli innumerevoli che appartengono alla grande, inesauribile riserva degli uomini ignoti alle Istorie. (pp. 11-12)

Il necrologio, quasi come il manoscritto anonimo del Manzoni, è dunque per lo storico Giorgio l’ispirazione per le “note” che compongono il romanzo; ma a differenza del Manzoni, Giorgio decide di narrare vicende di cui se non protagonista è stato comunque testimone diretto o indiretto e di cui più volte ha rievocato il ricordo con amici e conoscenti:

sorsero onde, al largo nel mare dei ricordi, e queste onde, mi si avvicinavano, con moti, e spume, e riflessi, sempre più lucenti, e vivi. (p. 11)

Giorgio va avanti e indietro negli anni: non solo rievoca direttamente «quell’epoca che per *lui* è stata vivissima e decisiva» (p. 12), ma cita le conversazioni avvenute nel tempo su quegli stessi ricordi, e anticipa in prolessi il futuro dei personaggi, in un vero e proprio andirivieni cronologico. E’ la «lunga prospettiva del ricordo» in cui si vuole recuperare non tanto il tempo come durata, sottolinea Michele Rago, “quanto il tempo nel suo movimento, quindi nella labilità, nella dissoluzione minuziosa dei gesti, delle azioni, del continuo scambio di battute”<sup>6</sup>. Anche Michelangelo Antonioni, amico e lettore fedele delle opere di Pasinetti, parlando del romanzo ha commentato:

Abbiamo in *Dorsoduro* uno spazio fisso: il palazzo Bialevski e più in generale il sestiere che dà il nome al romanzo, e un

<sup>4</sup> M. RAGO, *E’ Giovanna il centro dell’universo*, in «L’Unità», Milano-Roma, 1 marzo 1983

<sup>5</sup> C. MARABINI, *Un ragazzo di 70 anni*, in «Il Resto del Carlino», Bologna, 3 febbraio 1983

<sup>6</sup> M. RAGO, *E’ Giovanna il centro dell’universo*, cit.

tempo in continuo movimento. Abbiamo cioè uno spazio che si immette nel movimento del tempo. Periodi diversi si intersecano parallelamente a salti da un luogo all'altro, nei limiti di quello spazio. E' il gioco della memoria.<sup>7</sup>

L'attenzione del romanzo si rivolge principalmente ai piccoli e grandi fatti che hanno costellato un periodo della infanzia di Giorgio, precisamente dal 1926 al 1929, da quando cioè egli a sei anni si innamora della tredicenne Giovanna Balmarin fino all'improvvisa morte di lei per leucemia galoppante. Ma sono anni decisivi anche per l'Italia:

se stessi facendo un pomposo trattatello di Istoria, ossia il contrario di quello che sto facendo, magari si intitolerebbe *Il regno d'Italia dalla completa eliminazione delle libertà civili al patto con la Chiesa cattolico-romana*. (p. 12)

Sono gli anni in cui le pagine dell'Istoria registravano il linciaggio del ragazzino Anteo, attentatore del Duce a Bologna, i contatti tra le nazioni, l'abolizione delle leggi liberali, il Concordato del 1929 tra il Regno d'Italia e il Vaticano.

Fin dall'inizio, dunque, il lettore è posto di fronte ad una opposizione incarnata nel personaggio di Giorgio: il contrasto tra la Storia con la esse maiuscola e quella con la esse minuscola. Egli, uno storico, parla di fatti esterni alla storia ufficiale ma, narrandoli, li scopre carichi di un valore identico, se non addirittura superiore:

non di rado potrà parere che io stia evocando e mettendo in scena piccoli aneddoti, casalinghi frammenti, "petessi". Ma il fatto sta che, tra le pieghe di quelli, vedo momenti e atti che poi sono stati decisivi nella vita degli individui, ciascuno un mondo mai definitivamente esplorato, e di come gli uni hanno influito sulle esistenze degli altri, in modo favorevole o in modo sinistro. (p. 164)

In *Dorsoduro*, infatti, i personaggi si muovono nelle trame della microstoria fatta di relazioni familiari, interfamiliari e di quartiere. Tutti sono legati a tutti, si conoscono, si frequentano, si cercano o si evitano. Chiacchierano, discutono, litigano o si amano. Possono sembrare inezie se

<sup>7</sup> M. ANTONIONI, *Note su Pier Maria Pasinetti*, in «Italian Quarterly», Los Angeles, n. 102, fall 1985, p. 45

comparate ai grandi fatti della Storia "ufficiale", ma, come si interroga la giovane Giovanna, «Cosa sono e dove avvengono, i fatti? *Chi fa i fatti?*» (p. 19). I fatti, le cose importanti, ci sono, ma sembrano elementi lontani di cui a Venezia giunge solo l'eco: sono "estranei", intrusi che provengono dall'esterno a turbare le quiete acque della laguna proprio come il deprecato «insediarsi di personaggi nuovi *negli ambienti* di Venezia...» (p. 27). Gli anni presi in considerazione, in effetti, sono anni ricchi di vicende ed episodi assai importanti nel procedere della Storia ufficiale, e Giorgio, in qualità di storico, non può ignorarlo:

E dirò che come ogni tanto riaffiora un vecchio tic, lo "storico" sepolto in me, ancora una volta, mi fa ricordare che quelli erano giorni di grandi "fatti", moti sinistri e violenze e anche incontri per la pace fra stati, fra cittadini negli stati, fra stati e chiese ...

Ma aggiunge anche subito dopo:

... immagini [di fatti] che per noi qui, nel nostro universo, non riuscivano a essere che vane ombre in confronto agli sguardi fra Caterina e Alvise, alla memoria della bellezza di Giovanna su quel letto, ai singhiozzi di Maria Afflitta, al tumulto dei sentimenti, a questi cuori, che andavano a pezzi, ma non per sempre, a Dorsoduro. (p. 294)

Tutto questo dunque rimane fuori, l'attenzione è rivolta esclusivamente al microcosmo di Dorsoduro, quella parte di Venezia che dalle Zattere arriva fino al ponte dell'Accademia, passando per san Trovaso e il campiello degli Squellini. Microcosmo del microcosmo è poi il palazzo Bialevski, vero *milieu* del romanzo attorno al quale ruotano le vicende e i personaggi dell'intero racconto. E' un palazzo veneziano appartenuto fin dal 1866 a «una famiglia inglese come nazionalità ma un po' complicata come origini e incroci, i Bialevski» (p. 9):

Abbastanza mescolato, come la famiglia proprietaria, anche il palazzo stesso, con stili diffondentisi dal classico rinascimentale a quel settecento andante, da casa di campagna, che è fra i principali tessuti connettivi delle pietre di Venezia. Per non parlare degli appartamenti contenuti dal palazzo, i quali a loro volta contenevano cassapanche rinascimento e mobiletti e poltronette settecento, a dozzine; poi però alcuni, degli appartamenti, quanto a sedie, sofà, poltrone, porte, tapparelle, lampade, vasi, nell'epoca di cui mi sono messo a scrivere,

1926-29 più o meno, arrivarono anche ai quadrati e spigolosi stili fascisti. (pp. 9-10)

In questo palazzo, oltre all'ultimo erede della famiglia proprietaria, Edward o Edoardo, ormai veneziano di adozione, che abita all'ultimo piano, risiedono altre famiglie o singole persone. Queste, assieme agli amici e ai parenti assidui frequentatori del palazzo, costituiscono la materia autentica del romanzo: «cronaca familiare», ha evidenziato Escoffier,<sup>8</sup>

gremita di quelle minuzie esistenziali, di gesti e impegni e parole quotidiane di cui si addensa la vita. Le «cose» accadono allora di riflesso, nelle reazioni dei singoli, affiorano dai loro slanci, dalle malinconie, dallo sfumato penetrare e ritrarsi nelle esistenze reciproche dei personaggi, ognuno dei quali, con le sue impalpabili cadenze, contribuisce ad arricchire il mosaico di una singolare qualità umana.

Non sono i singoli episodi, infatti, ad essere importanti, non succede granché di significativo nelle numerose pagine del romanzo; tutto si articola tra giochi infantili, vandalismi politici, visite a osterie, bagni al Lido, successi e insuccessi scolastici, una caduta da cavallo: non c'è una storia privilegiata, e tutti i mille rivoli nei quali il ricordo si espande hanno uguale rilievo. Il narratore ci conduce attraverso la quotidianità della vita dei numerosissimi personaggi che popolano il romanzo, dopo averceli tutti accuratamente presentati con veri e propri capogiri anagrafici: genitori, figli, amici degli uni o degli altri, le cui vite si intersecano in inestricabili rapporti.

In primo piano c'è comunque la famiglia Balmarin, che abita al mezzanino di Palazzo Bialevski: il dentista Alvise, N.H. («Nobilis Homo in quanto di famiglia gentilizia della ex repubblica Veneta» p. 10), elegante aristocratico, e la fedelissima moglie Caterina, con i figli Giovanna, Corrado e Osvaldo. Ad essi si affianca e contrappone la famiglia Tolotta Pelz, che occupa il piano nobile del palazzo: Silvio ed Elvira, con i figli Annibale, Maria Paola e Maria Matilde, in un curioso gioco di *pendant*:

dalla parte Tolotta Pelz c'erano queste due figlie, Maria Paola e Maria Matilde (rispettivamente, e sempre se calcolo bene, diciassette e quindici anni nel 1926) più o meno coetanee del

<sup>8</sup> F. ESCOFFIÉR, «Dorsoduro» in concerto, in «Il Gazzettino», Venezia, 11 febbraio 1983

Corrado e dell'Osvaldo della dirimpettaia parte Balmarin; a livello più basso poi (più basso, voglio dire, d'età e di statura) ci stavano i due tredicenni, Giovanna Balmarin e Annibale Tolotta Pelz. (p. 11)

Se in linea generale nessuno dei personaggi del romanzo occupa effettivamente il ruolo di protagonista, non si può negare comunque che queste due famiglie prendano gradualmente il sopravvento sulle altre, accentrando su di sé l'attenzione e guidando l'interesse del lettore. A voler fare un raffronto all'interno della narrativa pasinetiana questa dicotomia riprende per molti aspetti il rapporto che intercorreva tra i Fassola e i Partibon di *Rosso veneziano*, elaborando e ampliando le loro differenze caratteriali e ideologiche: se allora si trattava del contrasto tra "politici e artisti", qui ci troviamo di fronte ad una opposizione in senso lato tra storici e antistorici, cioè tra coloro per i quali "i fatti" sono qualcosa di estraneo e lontano, e coloro che invece considerano questi fatti (o si potrebbe dire i Fatti) l'elemento essenziale della propria esistenza.

Silvio Tolotta Pelz e Alvisè Balmarin, i due capofamiglia, sono stati compagni di classe dall'asilo infantile alla terza liceo, ma i loro atteggiamenti nei confronti della vita si sono mostrati presto ben differenti. Alvisè, figlio e nipote di medici veneziani di grande prestigio, ha scelto la specializzazione in odontoiatria, opzione giudicata dai più un ripiego invece che una vera e propria scelta, un lavoro che comunque egli pratica con passione e abilità e che vede come un «sobrio e lieto servizio del prossimo» (p. 33). I suoi pensieri, poi, sono soliti librarsi ad esplorare spazi cosmici, «le distanze valutabili in milioni di anni-luce», oppure volgersi alla speculazione del mondo minuto e quotidiano dei denti e delle gengive:

lo sconfinare delle entità viventi nelle due direzioni dell'infinito, la vana corsa della mente dietro a quei due estremi del minimo e del massimo per sempre inseguibili invano. (p. 33)

La sua frase-chiave «Ma la gengiva, Marta, è un universo» gli è valsa il soprannome di "conte Gengiva", eppure nella sua follia c'è sostanza:

Disegnava con la mente, fra sogno e veglia, terapie semplici e nuove, inediti spazzolini minutissimi, soffici eppure penetranti, che si inserissero tra dente e dente e fra gengiva e dente a scacciarne ciò che lui chiamava, in modo generico, il Germe. (pp. 33-34)

Tutta la sua vita trova riempimento nell'esistenza quotidiana: nel percorso «familiare ma sempre nuovo e movimentato» (p. 12) che da casa sua lo conduce allo studio dentistico:

per San Barnaba, Santa Margherita con i mercatini della verdura e del pesce, dove conosceva tutti, e poi il ponte e il campo San Pantalon [...] luogo di normali bellezze e incontri... (p. 12)

Si completa nelle conversazioni telefoniche con la moglie, di cui ascolta sempre e solo qualche parola, nelle visite ricorrenti agli amici più cari Edoardo Bialevski e il professor Berg, ma soprattutto nel grande amore della sua vita, la figlia Giovanna.

Dall'altra parte invece c'è Silvio Tolotta Pelz, integrato, coinvolto nei meccanismi del regime. Silvio è sempre "molto occupato" nel suo ufficio, quando non è in giro per il mondo a seguire quelli che

lui considerava fatti e problemi superiori, di vasta dimensione, storici, da non lasciargli ormai posto per altro. Roma, parate e cerimonie solenni, gli occhi dei sovrani, dalla loro speciale tribuna, fissi sul pontefice in trono, il parlamento riplasmato secondo l'Idea [...]. (p. 281)

Per Silvio, Alvise è un universo inspiegabile:

si persuadeva che Alvise fosse un fallito senza speranza; non capiva di che cosa nutrisse le lunghe giornate di quella che a lui, Silvio, pareva una ben opaca e meschina esistenza. Però non gli voleva male e tanto meno voleva umiliarlo. Anzi. [...] vedeva allora, in Alvise, un fratello errabondo da raccogliere e da far ascendere al rarefatto empireo dell'Idea [fascista]. (p. 157)

Centrali nella vita veneziana di Silvio gli incontri del sabato pomeriggio nel suo studio, ribattezzati dal figlio Annibale le «conclavi», in cui egli invita le personalità eminenti del giro veneziano, e si propone di «discutere pacatamente e costruttivamente le importanti questioni attuali» (p. 80). Sono gli anni del cosiddetto "fascismo in bombetta", quando ormai il movimento di

Mussolini cerca di circondarsi di un'aura pacata e rispettabile, abbandonando le frange più violente e vandaliche a favore di un'immagine di ordine e disciplina, e Silvio è l'esponente principale di questa nuova tendenza. Nel romanzo, comunque, trova posto una gamma ben più ampia delle motivazioni che hanno portato al consenso e al dissenso dell'ideologia fascista: i fratelli Sbordoni, per esempio, cognati di Alvise, che per quanto «facessero l'Italia» come diceva Silvio, sono ancora legati ad un'immagine rozza e brutale del fascismo, Leo Rutigliano il "feroce", Amedeo Passina, il vandalo misconosciuto dal padre, ed altri ancora. Verso tutti loro Alvise prova un forte senso di estraneità:

C'erano queste persone, questi discorsi, e io pensavo: quello là è Traverson, è Didi che era con me in seconda liceo, e quei due sono i miei cognati, e Silvio ha fatto l'asilo infantile con me, e altri li conosco da sempre, i padri, i nonni... e a un certo punto, cerco di descriverlo meglio che posso, ho questa impressione, l'impressione *che loro non erano loro*. Erano degli altri, non so chi, ma degli altri. (p. 83)

Alvise si sente lontano da quel mondo e da quei discorsi che per Silvio rappresentano la centralità. Per lui la vita è altro, annota Giorgio:

Nella vita esteriore di Alvise Balmarin, credo tutto sommato, i fatti più importanti erano stati i rapporti con donne - Caterina sua moglie primeggiante sempre - [...]. (p. 22)

E le altre donne: la sua assistente Minerva («un tempo lei e Alvise Balmarin dovevano essersi amati» p. 30), la moglie di Silvio, Elvira, verso cui il «sentimento silenziosamente concordato da decenni doveva essere *una rispettosa passione*» (p. 22), l'infermiera inglese amata mentre si trovava in Inghilterra per la specializzazione... Non c'è solo la passione sentimentale, comunque; tutta la sua esistenza è corredata da amore: l'amore tenero e affettuoso per i suoi figli e per gli amici di questi, il legame profondo con gli amici di sempre, l'amore generoso con cui ha sempre curato i suoi pazienti, sia quando era medico di campo durante la guerra sia ora come odontoiatra, e per cui tutti in fondo gli vogliono bene.

Il dottor Balmarin *dà a tutti*... [...] agli infelici... agli umili... soccorre tutti (p. 290)

“Lui [Alvise],” interviene Marta, “cerca di rendere l’esistenza degli altri un po’ più tollerabile. In quel che fa non ci sono né cose più alte né cose più basse”. (p. 292)

Il dottor Alvise. La mia mamma gli vuole un bene dell’anima. (p. 158)

L’amore pare essere infatti l’elemento unificante tra i personaggi del microcosmo di Dorsoduro: “tutti sono legati a tutti”, tutti amano tutti, si potrebbe dire con il Forni:

Un tessuto connettivo (fatto di una specie di unanimità affettiva, di un’intensa partecipazione all’esistenza e all’essenza altrui) [...] tutti hanno bisogno di tutti, tutti si appartengono.<sup>9</sup>

Alvise Balmarin incarna appieno il senso di solidarietà che Pasinetti ci presenta quale effettivo suggello dei legami interpersonali: “ciò che conta è amare” sigla Cavalleri nella sua recensione al libro. Di un amore umano, solo umano, anzi forse umanista (come umanisti sono per lo più tutti i personaggi positivi di Pasinetti), che non ha nulla da spartire con il trascendente, anzi, continua Cavalleri, con un evidente rammarico, “il problema del trascendente non se lo pongono proprio”<sup>10</sup>.

Un amore pagano, dunque, domina il romanzo: è l’amore che emerge dal *godimento* di ciò che la vita offre e di cui appunto si vuole assaporare la gioia e il piacere. Godere la vita nelle sue piccole cose, nel vino dei bacari, nelle passeggiate in gondola, nel cibo ricco e gustoso, e anche nel piacere carnale degli amplessi amorosi. Tutti i personaggi sembrano ricercare e gustare questo *godimento* della vita. “Il senso di questa storia di queste famiglie in *Dorsoduro* andrà ricercato nella quantità e nella qualità dell’amore che vi circola” commenta Forni<sup>11</sup>, “si fa un gran toccarsi, baciarsi, schiaffeggiarsi per avere costante conferma di riconoscimento, di realtà, di appartenenza. Toccarsi e parlarsi.”

<sup>9</sup> P. M. FORNI, *Tra storia e storia Pasinetti a Dorsoduro*, op. cit., p. 34

<sup>10</sup> C. CAVALLERI, *Pier Maria Pasinetti*, in *Lecture 1967-1997*, Milano, Edizioni Ares, 1998, p. 408

<sup>11</sup> P. M. FORNI, op. cit., p. 33 e p. 34

Al centro di questo universo affettivo ed emotivo, ci dice Giorgio fin dall'inizio, c'è Giovanna, la figlia di Alvise:

in quel mondo lei, Giovanna Balmarin, era il centro: un'immagine straordinaria di grande e luminosa serenità, e insieme, di molto strazio. (p. 10)

Lo stesso Pasinetti in un'intervista con Sandra Artom<sup>12</sup> commenta:

Giovanna Balmarin ha in potenza tutte le qualità della donna veneziana – si entusiasma Pasinetti – una forte fibra e un sano buon senso, sa suscitare affetti e grandi amori, ma non è una vamp, è serena, piena di humour e soprattutto ha il gusto dello spettacolo, della commedia anche in situazioni tremende, quando è consapevole della propria morte che si avvicina.

Giorgio ha avuto modo di innamorarsene intensamente, «con un tremore di luci e di emozioni», ma non è stato il solo: «vedo formarsi intorno a lei la rete dei tanti e tanti altri legati alla sua storia. Più la storia si allarga, più si scopre che tutti sono legati a tutti ...» (p. 12). Giovanna polarizza su di sé l'attenzione di quasi tutti i personaggi maschili del romanzo, oltre all'affetto intenso e ammirato di molte figure femminili.

E' il grande amore di suo padre:

Alvise si sente sollevato da un moto del cuore come da un'onda, di nuovo lo invadono il senso della realtà e il piacere di vivere, infatti quella è la voce di sua figlia Giovanna e ora in silenzio Alvise contempla la giovinetta venire verso di lui; sempre, per lui, è come veder entrare in scena l'attrice preferita. (p. 42)

Nonché l'unico amore di Maurizio Berg, il quale

Più o meno chiaramente intuiva che solo Giovanna poteva accendere in lui una certa luce calda, serena e abbacinante insieme... (p. 99)

Insomma, non c'era altra maniera di dirlo, Giovanna è stata il solo e unico amore vero della mia vita, il primo e l'ultimo. (p. 223)

<sup>12</sup> S. ARTOM, *Se la vita comincia a settant'anni*, in «Il Giornale Nuovo», 15 febbraio 1983

Alla stessa Giovanna dedica fantasie un po' turpi lo zio Ezio Sbordoni (p. 166), Annibale Tolotta Pelz le è sempre legato fin dall'infanzia, e Lamberto Gucciotti non riesce a reprimere per lei una forte attrazione. (p. 233)

Ma se Giovanna polarizza attenzioni e amore, tutti i personaggi sono comunque "legati a tutti", ogni esistenza è concatenata alle altre, e significative a questo riguardo sono le parole del professor Berg all'amico di Alvise:

E' venuto anche il piccolo Annibale. Annibale poi è andato dietro alla tua Novella e alla mia Giovanna. (p. 88)

In realtà avrebbe dovuto dire "la mia Novella e la tua Giovanna". Come sottolinea il Forni<sup>13</sup>, il lettore non sa bene a chi attribuire questo lapsus: magari a Giorgio che ricorda male, oppure a Berg che si è confuso, o addirittura a Pasinetti stesso che "tradirebbe così il senso della unanimità affettiva, della 'appartenenza totale' con cui concepisce la storia"<sup>14</sup>, quelle "parentele inventate" di cui l'autore aveva già parlato in *Rosso veneziano* e che qui tornano ad affermare la loro superiorità rispetto alle parentele vere.

Nel riportare le sue note, dunque, Giorgio, più che narrare delle vere e proprie vicende, pare interessato ad esplicitare questo intricato legame tra i personaggi, a comprendere "ciò che uno (ciascuno) è e rappresenta (per ciascun altro) in quella rete di fittissime relazioni e incessante elaborazione verbale della realtà che è Dorsoduro"<sup>15</sup>. Il microcosmo Dorsoduro, e in particolare il microcosmo del Palazzo Bialevski, si configura infatti come una società a sé stante, "protettiva e corale" commenta Forni, "un tessuto a maglie fittissime, tendenzialmente endogamico, rassicurante e opprimente come ogni certezza sentimentale" aggiunge Giovanardi<sup>16</sup>, che così continua:

tutto si smussa e si placa di fronte alla solida mole dell'edificio [...] e difatti l'unico momento di reale «disordine» si verifica quando un modesto incendio negli scantinati viene sentito come minaccia per l'esistenza fisica del palazzo, quasi lo scatenarsi irrimediabile di una dolorosa prospettiva di liberazione.

<sup>13</sup> P. M. FORNI, *Tra storia e storia Pasinetti a Dorsoduro*, op. cit., p. 34

<sup>14</sup> *Ibidem*

<sup>15</sup> P. M. FORNI, op. cit., p. 32

<sup>16</sup> S. GIOVANARDI, *Nero Veneziano*, in «Repubblica», Milano, 16 febbraio 1983

Già in precedenza l'episodio di vandalismo nell'appartamento di Edoardo Bialevski, registrato nei primi capitoli, aveva creato scompiglio negli animi dei personaggi, turbati da ingerenze estranee nel nucleo protetto e protettivo della loro abitazione. L'incendio, poi, descritto nel capitolo conclusivo prima del congedo, è il "grande fatto" che getta irrequietudine e frenesia in questo microcosmo pacato e abitudinario. Non è un incendio di grande portata, «non ha fatto danni di grande riguardo» (p. 245) commenta Giorgio, ma la portata dell'evento va rintracciata, come sottolinea il narratore:

nei fatti e moti del sentimento, in certe aperture dei cuori che quel piccolo evento ha potuto provocare, gli uni e gli altri davvero misteriosi, mai esauriti, recalcitranti alla falsità della spiegazione definitiva, del rapporto archiviato. (p. 267)

E' un momento di agitazione, di furore, in cui tutti si sentono più vicini e appaiono quasi più disposti a cercarsi e ad aprirsi:

Quella notte nel palazzo dev'essere stata come un andirivieni di apparizioni e di scomparse, su e giù per le scale, dentro e fuori degli appartamenti. (p. 259)

Tutti andavano su e giù per le scale, ciascuno entrava dove voleva, regnò un'indisciplina fra allegra e allucinata, e furono anche ore di rivelazioni, di aperture dei cuori. Ci fu chi scoperse luoghi fin allora ignoti, soffitte mai prima vedute, nascondigli. E anche in luoghi noti, per alcuni fu come esserci per la prima volta. (p. 249)

Durante la notte dell'incendio «certe antiche e tacite regole» (p. 249) sembrano essere temporaneamente sospese e una nuova occasione presentarsi per dare spazio a quell'immenso patrimonio di sentimenti che abbonda nei personaggi: Marta Rutigliano prende il coraggio per dichiarare il suo amore ad Alvisè, «non sai quanto ti ho pensato in tanti e tanti anni sempre e ti penserò sempre e sempre e sempre...» (p. 252); Emiliano Gucciotti si lascia andare all'istinto della passione verso Maria Paola, «l'uomo giusto sono io, Maria Paola, tu sarai moglie mia un giorno» (p. 254). Ma è soprattutto l'occasione per il giovane Osvaldo Balmarin di sentirsi finalmente vicino al grande amore della sua vita, Elvira Tolotta Pelz, e di scambiare con lei un lungo bacio: «Chi

avrebbe mai creduto possibile una cosa simile.» (p. 260), mormora poi Osvaldo.

Nella scena dell'incendio, quasi come una parata conclusiva, si affacciano sul palco quasi tutti i personaggi del romanzo, e tra gli assenti spicca senza dubbio Silvio Tolotta Pelz. "Silvio Tolotta dov'è?" si interrogano i presenti, e Marta risponde:

Ve lo dico io dov'è Silvio, è a un ricevimento per il nunzio apostolico, o per il principe ereditario o magari anche per il re Aman Ullah dell'Afganistan... (p. 249)

Storia versus storia. Silvio non c'è nel momento in cui viene scritta la storia di Dorsoduro, indaffarato a presenziare alla scrittura della Storia con la esse maiuscola. Egli comunque torna giusto in tempo per assistere alla scena del giovane Osvaldo tra le braccia della moglie, ma:

Il fatto importante, cruciale forse nella vita di Silvio, fu che non reagì, che rimase tramortito. Non aveva idee, punti di riferimento a cui appigliarsi. Lui da una parte e la coppia dall'altra furono come reciproche apparizioni, allucinazioni forse. (p. 260)

Frattanto nella mente vuota di Silvio Tolotta Pelz che scende verso il piano nobile echeggiano soltanto, per conto proprio, svincolate da qualunque senso, parole dette da personaggi eminenti e da lui udite nel pomeriggio alla conferenza, poi durante la scintillante serata conviviale: "il presidente eletto Hoover potrà portare l'America verso quell'imperialismo che è la conseguenza logica della sua potenza tecnica... Straripante produttività... Preoccupazione dell'America è il fallimento dell'Europa... ma l'America spera di essere strumento della sua salvezza...". (p. 261)

Silvio sarà assente anche all'altro fatto sostanziale della vita di Dorsoduro, la morte di Giovanna: è a Roma «dove ha assistito a cerimonie in occasione del concordato fra il Regno d'Italia e il Vaticano» (p. 277). Giunge a Venezia a cose concluse e «non era scontento» di questo. Eppure non è «glacialità nel senso dei rapporti umani», commenta Giorgio:

credo che il suo animo fosse così completamente occupato da ciò che lui considerava fatti e problemi superiori, di vasta dimensione, storici, da non lasciarli ormai posto per altro. (p. 281)

Per altri invece, negli ultimi giorni della sua vita Giovanna era stata al centro dei pensieri, di ansie e pene segrete o ostentate, di rimorsi anche. (p. 282)

La morte di Giovanna chiude lo spaccato di storia che Giorgio ha deciso di narrare nelle sue note, conclude nel dolore di una tragedia inspiegabile quelle vicende che sembravano all'inizio solo "petessi", quella storia fatta di "episodi minuti, esternamente impalpabili, ma che plasmano chi li ha vissuti e chi, sentendoli raccontare, li rivive"<sup>17</sup>.

Come ha commentato Carlo Sgorlon<sup>18</sup> nella sua recensione al libro:

Il mondo non è solo labilità teatrale, pettegolezzo sfasato e farneticante, «ciacola» effimera: è anche tragedia. E gli uomini sono immersi in una dimensione che sta tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo dell'universo; sono incastrati nel mistero. Perciò l'unica soluzione vincente è quella di fare del bene a chi ci sta vicino, nella nicchia in cui la sorte ci ha collocati. E' la filosofia del nobile Alvisè Balmarin, il dentista. Ma è anche, a libro chiuso, la filosofia dell'intero romanzo.

*Dorsoduro*, in conclusione, non è un romanzo politico; Giovanardi parla di memorialistica:

Il memorialista non fa storia, si limita a ricostruire gli ambienti, ad assommare minutaglie di vita altrui depositatesi come per caso nel repertorio dei ricordi: dà conto di un «mondo piccolo» spesso sconvolto, eppure nel profondo appena sfiorato dal «mondo grande» della Storia.

La Storia è presente solo in secondo piano; costantemente nel corso delle sue note Giorgio riporta l'attenzione sui grandi fatti, presentati per lo più come elenchi frettolosi, quasi giornalistici, giusto per ricordare che c'è anche questo, ma "non è questo il punto":

L'anno che si era aperto a Venezia con una sensibile scossa di terremoto, in Italia fu anche l'anno degli attentati [...] alla vita del primo ministro, Benito Mussolini che [...] aveva 43 anni. Il presidente degli USA, Calvin Coolidge, ne aveva 54. Adolf Hitler ne aveva 37 e Josef Stalin 46. (pp. 18-19)

<sup>17</sup> C. CAVALLERI, *op. cit.*, p. 407

<sup>18</sup> C. SGORLON, *Vita a Venezia*, in «Il Giornale», Milano, 27 febbraio 1983

mentre nella allora lontanissima Parigi Austen Chamberlain in visita faceva colazione con Raymond Poincaré e con Aristide Briand e di là veniva anche in Italia dove conversava con Benito Mussolini; qui a Venezia al teatro Goldoni si dava *L'Aiglon* di Rostand con Alda Borelli e nelle città italiane in genere quello che fino allora era stato detto il Sindaco veniva ribattezzato il Podestà [...]. (p. 35)

Le nazionali di calcio A e B battono rispettivamente il Portogallo e il Lussemburgo. Colpo di stato di Cian Kai Shek. Edison ottantenne a Menlo Park, e a New York, il presidente Calvin Coolidge che parla, a ottocento commensali in un albergo, del Nicaragua e della Cina. (p. 106)

In realtà più che sovvertire la consueta gerarchia dei fatti storici, Giorgio sembra interrogarsi su cosa siano esattamente i fatti. Come ha evidenziato Lucia Re in un suo lunghissimo saggio sul romanzo, *Dorsoduro* si presenta come una riflessione metastorica:

Pasinetti riflette sul processo di selezione, filtrazione e schematizzazione che porta lo storico in quanto narratore, a isolare "dei fatti" dal flusso continuo del divenire e a rappresentarli nella catena sintagmatica della scrittura come unità reciprocamente legate da un rapporto più o meno forte di causalità.<sup>19</sup>

Giorgio scrive agli inizi degli anni '80: alcuni degli episodi che narra sono vivi nella sua memoria, altri sono appannati, ad altri ancora non è stato presente; tutto è compreso nella «lunga prospettiva del ricordo», ma più che i caratteri soggettivi abbiamo le linee di una memoria collettiva, quella di un gruppo di cui Giorgio si fa portavoce. I tanti quadretti si inseriscono uno nell'altro, si arricchiscono via via di particolari e di colori, si precisano come accade per i ricordi evocati nella conversazione. Il gruppo cui si allude si fa chiaro nel congedo del romanzo, quando Giorgio conclude le proprie annotazioni riportando il tempo del narrato al presente. E' il presente di una chiacchierata serale in uno dei tanti caffè veneziani, in cui confluiscono i personaggi evocati dalla narrazione precedente e si fanno strada anche le figure future, come Aleardo Balmarin, figlio di Corrado e di Maria Paola Tolotta

<sup>19</sup> L. RE, *Il dialogismo e il problema della Coscienza Storica nella narrativa di Pier Maria Pasinetti*, in «Italian Quarterly», Los Angeles, n. 102, fall 1985, p. 70

Pelz. Sono pagine che possono apparire accessorie al romanzo vero e proprio, delle postille create per soddisfare la curiosità del lettore che vuole sapere come è andata a finire nel tempo la storia di quei numerosi personaggi di cui aveva seguito le vicende in una sezione limitata. In realtà, come ha sottolineato Lucia Re, queste pagine forniscono lo spunto per comprendere la ricchezza organizzativa e ideologica del romanzo, portando nuova luce anche sui capitoli precedenti.

Riprendendo alcuni punti del suo ricchissimo saggio, si può affermare che il congedo del romanzo lascia intravedere una prospettiva nuova sull'essenza del romanzo stesso. Nato dalla volontà di porre ordine ai pensieri e ai ricordi del passato, esso trova la sua completezza e unità non tanto nell'aver raggiunto alla fine questo progetto, quanto piuttosto nella acquisita consapevolezza che mettere a fuoco storicamente il mondo e i fatti di Dorsoduro è un'operazione che non giungerà mai a completamento. La narrazione si presenta dunque come una delle narrazioni possibili, non certo l'unica, uno dei possibili modi di ordinare gli avvenimenti e dare loro un «corpo effimero» (p. 276).

Quando Maria Paola si rivolge a Giorgio e lo apostrofa dicendo:

E poi tu, Giorgio, intanto sei egoista come tutti, e poi sei là bello contento di te stesso e di tua moglie e le bambine, che stanno parecchio in campagna, così puoi fare i tuoi comodi. Sei un borghese. Lo eri anche da piccolo, quando tutti dicevano che eri tanto precoce, no? (p. 299)

non è tanto l'accusa di essere borghese o meno ad avere significato, quanto “la strategia di demistificazione del narratore da parte dell'autore implicito, il suo essere umanizzato come personaggio tra altri personaggi, una voce tra le voci”<sup>20</sup>.

E più avanti, quando Aleardo ricorda il nonno Silvio – il fascista convinto, forse il personaggio più negativo del romanzo perché più intricato nelle fila della storia ufficiale - come “un uomo straordinario, allegro, mi ha insegnato a ballare”, Giorgio non può che commentare: “ecco Silvio, siamo in

<sup>20</sup> L. RE, *Il dialogismo e il problema della Coscienza Storica*, op. cit., p. 78

un mondo nuovo in cui anche l'immagine tua ha un posto chiaro, felice" (p. 303).

Pertanto, come ha sintetizzato Lucia Re:

gli anni 1926-29 non sono quindi accaduti una volta per sempre e non si tratta semplicemente di narrarne lo svolgimento dall'A alla Z: fin dall'inizio il narratore si presenta coinvolto in un dialogo con una serie di voci le cui testimonianze sul passato non solo contraddicono e correggono le sue percezioni, ma cambiano continuamente. [...] Il desiderio di mettere ordine nei discorsi degli amici si traduce in una interrogazione del passato, in un paziente e frustrante confronto tra le voci del presente e ciò che rimane delle voci del passato. Nel far ciò il narratore spera di ritrovare i fatti, ma scopre che solo una serie di interpretazioni diverse dei fatti, gli è disponibile, cioè, nuovamente, un discorso in continua evoluzione.<sup>21</sup>

E come commenta Giorgio durante la narrazione:

quelli e tanti altri fatti nelle versioni Bialevski li avremmo riascoltati, perlomeno Osvaldo e io, innumerevoli volte nel corso dei successivi anni e decenni sicché molti dei discorsi di Edoardo li ho ricostruiti parlando con Osvaldo, riproducendoli insieme a lui, e così i discorsi mai terminano a Dorsoduro ma come l'acqua si rifrangono, senza fine restando sempre aperti, in moto. (p. 130)

Giorgio è il narratore del romanzo, non narratore onnisciente, bensì omodiegetico, presente come personaggio nella storia narrata, testimone-osservatore sulla cui affidabilità però i dubbi si moltiplicano pagina dopo pagina, non solo per la sua conoscenza limitata a causa dell'età (aveva solo sei anni quando iniziano i fatti narrati), ma anche perché "l'io-narrante dialogizza sistematicamente le percezioni dell'io-narrato, sia alla luce dell'esperienza posteriore che attraverso la presentazione delle voci e delle percezioni degli abitanti di Dorsoduro"<sup>22</sup>. Più di un critico ha definito *Dorsoduro* un romanzo "corale", e, in effetti, se da un lato Giorgio racconta le sue percezioni e i suoi ricordi affidandosi alla sua «memoria cocciuta» (p. 269), dall'altro egli riferisce anche le opinioni di altri, le puntualizzazioni emerse nelle conversazioni avvenute negli anni, nelle chiacchiere serali, nella rievocazione

<sup>21</sup> *Ibidem*

<sup>22</sup> L. RE, *Il dialogismo... op. cit.*, p. 71

dei ricordi che pare essere l'occupazione preferita di questi rappresentanti della terza età veneziana:

“Da qualche tempo,” dice il regista Annibale Tolotta, “mi accorgo che tutti quelli con cui ho a che fare come lavoro, sono più giovani di me”. “Allora vieni qualche volta quando ci riuniamo noi e troverai persone più vecchie,” dice Osvaldo. [...] Dice Maria Paola: “Sere fa, Annibale, si parlava anche di te, con Maurizio Berg e altri”. “Ci si scambiava dei ricordi,” aggiunge Maria Matilde. (p. 297)

C'è un personaggio nuovo, però, in *Dorsoduro*, come ha evidenziato Jacques Renucci, “Venise comme *personagge-clé* et qui a une âme: les Rumeures”<sup>23</sup>. Le «Voci», quindi, quelle opinioni genericamente diffuse e solitamente immotivate che alimentano la «ciacola» di quartiere, e da cui nessuno sembra poter essere risparmiato. Il narratore le riporta solitamente in corsivo, per differenziarle nella stesura e renderle evidenti: sono commenti, il più delle volte negativi ma anche in qualche modo lodativi, come quelli su Giorgio stesso giudicato «*un precoce intenso, duro, difficoltoso*» (p. 12), talvolta addirittura infondati come la diffusa convinzione della dipendenza dall'alcol del dentista Alvisè, rivelatasi poi falsa.

La presenza stessa di queste Voci si inserisce quindi nelle note di Giorgio come ulteriore “ostacolo” al perseguimento del suo scopo. Come ha evidenziato Lucia Re, il narratore sembra qui riflettere sulla impossibilità di raggiungere la “verità storica”, che sia anche “semplicemente” la storia con la esse minuscola, perché non esiste una sola verità, ma tante verità quante sono le voci coinvolte. Ne consegue che la sua operazione narrativa non è tanto di imitazione della realtà ma del discorso umano, in quanto “è conscio di non poter *mostrare* la realtà o imitare l'azione che rappresenta, ma di poterla solo *ri-raccontare*”<sup>24</sup>.

Ne consegue la preponderanza nel romanzo dei discorsi diretti tra i personaggi o la riproduzione di detti, sentenze, modi di dire, che, come sottolinea Forni, si sono fissati nella mente di Giorgio e “che sono modi

<sup>23</sup> J. RENUCCI, *Pier Maria Pasinetti: des Vénitiens à Venise*, s.l., 28 novembre 1993: Venezia (come personaggio chiave e che ha un'anima: i pettegolezzi)

<sup>24</sup> L. RE, *Il dialogismo... op. cit.*, p. 73

d'essere"<sup>25</sup>, quasi come le frasi-chiave o le parole-chiave di *Il ponte dell'Accademia*:

Emiliano in organizzazioni giovanili del regime capeggiò uffici culturali e non mi ricordo chi, forse Osvaldo Balmarin, mi ha citato sue frasi, come questa metafora finanziaria: "Avevo aperto a Mussolini un conto nella mia banca di idee ma mi è rimasto in passivo". (p. 96)

Molto diffusa la storia di Bialevski seduto a tavola e che dopo aver già masticato e inghiottito vari bocconi di qualche risotto o di qualche spezzatino alza gli occhi dal piatto e le chiede: "Ortensia, mi piace questo?" e dopo il "ti piace ti piace" di lei, riprende a mangiare rassicurato. (p. 36)

O come il già citato «Ma la gengiva, Marta, è un universo» di Alvise Balmarin.

Anche i titoli attribuiti alle singole sezioni in cui è strutturato il romanzo riprendono il più delle volte locuzioni dei personaggi: «I tuoi quadri sono abbastanza belli Maurizio» (p. 96) era stato il commento di Paolo Partibon alle opere del giovane pittore, oppure «Una scolaresca indecente» (p. 111) era la consueta apostrofe del prof. Cesato ai suoi allievi, (altrove i titoli riprendono invece ironici riferimenti all'epoca fascista, «Anno VI E. F.» p. 192, oppure «Fra anno sesto e anno settimo» p. 206).<sup>26</sup> Dai discorsi dei personaggi emerge poi l'attenzione metalinguistica allo stile degli stessi, dal momento che, come già più volte ribadito dall'autore, "il linguaggio [dei personaggi] è il loro modo di esistere"<sup>27</sup>. Ezio Sbordoni per esempio lascia sempre le frasi a metà:

Il fascismo si sa forte. Non teme. Ma è, anche, fermezza e severità. Nella giustizia. Inoltre (p. 76)

<sup>25</sup> P. M. FORNI, *op. cit.*, p. 36

<sup>26</sup> A differenza di altri romanzi pasinetiani *Dorsoduro* non presenta una divisione in capitoli. Il romanzo è strutturato in due parti, intitolate significativamente "Annibale alle porte" (con un'evidente allusione ironica all'invasore punico, sebbene si tratti qui semplicemente del tredicenne Tolotta Pelz, creando una interazione tra Storia e storia che annuncia la materia del romanzo) e "Giovanna" (data la centralità della ragazzina nella sfera affettiva dei personaggi), seguite dal congedo, sottotitolato con un verso del coro del Nabucco "Va' pensiero sull'ali dorate", (riferimento che può leggersi come allusione al peso del dominio fascista nella ideologia del romanzo). Le due parti, escluso il congedo, sono a loro volta suddivise in varie sezioni, titolate ma non numerate, a sottolineare la loro originaria natura di "note", appunti, nella volontà della voce narrante.

<sup>27</sup> *Il ponte dell'Accademia*, Milano, Bompiani, 1968, p. 34

Leonardo Rutigliano riproduce nel suo parlato deformato e fitto di z sonore la violenza sadica che lo ha avvicinato all'ideologia fascista:

Ai milliori di voi verrà affidato il zupremo degli onori: l'onore di partezipare atti-va-mente come mi-li-ti, al tiro, ozzia, alla ezeecuzione capitale dei traditori della patria! (p. 47)

Viene evidenziata, poi, la pronuncia dialettale di Giovanna «pronunciava da veneta, “gnanche la mia” come prima aveva detto “senza gnente indosso”» (p. 240) o la traduzione dall'inglese di certe locuzioni tipiche, attribuibili per esempio all'americana Polly, «sua madre “aveva divorziato”» (p. 179). Altre volte nell'italiano comune sobriamente intellettualistico dei personaggi, si inseriscono anacoluti e pleonasmi che creano effetti di “sprezzatura espressiva”<sup>28</sup>, mentre altrove l'utilizzo di termini strettamente dialettali sopperisce alle carenze dell'italiano nella resa di particolari concetti:

ho idea però che il tono da zio già un po' ce l'avevo, insieme a quello da bimbo, diciamo a Venezia “scaturio”. (pp. 101-102)

La parola, dunque, riafferma la propria centralità in *Dorsoduro*, tanto che Michele Prisco parla di “pagina parlata più che scritta”<sup>29</sup>, e Pasinetti offre qui un esempio concreto della enorme potenzialità del linguaggio, della ricchezza e vitalità che esso possiede. L'atmosfera suscitata dalla rievocazione dei ricordi, l'immagine di Giovanna in tutta la sua bellezza, la dimensione dei sentimenti sia platonici che carnali che invadono i personaggi trovano tutte espressione in una prosa altamente suggestiva, una prosa che è “extension del suo contenuto”<sup>30</sup>. E', come afferma Michelangelo Antonioni, una prosa asciutta e ricca allo stesso tempo, cosciente della sua suggestione, che sa cosa vuole e lo ottiene:

l'aula è calda e dalle finestre semiaperte sono entrate grandi mosche ebeti che con brevi e forti ronzii [...] si buttano dalle lastre alle pareti, da quelle all'alto del soffitto; la penombra dello stanzone odoroso di sudore e d'inchiostro è rotta qua e là da polverosi raggi di sole. Maurizio Berg è in piedi, disfatto dalla noia e dall'afa; così esposto, bello e anziano, è guardato

<sup>28</sup> P. M. FORNI, *op. cit.*, p. 38

<sup>29</sup> M. PRISCO, *Venezian Graffiti “Anni Venti”*, in «Oggi», Milano, 9 marzo 1983

<sup>30</sup> M. ANTONIONI, *Note su Pier Maria Pasinetti*, *op. cit.*, p. 44

con compiuta acredine da quasi tutti i maschi e con dolce pietà dalle compagne chiuse nei loro grembiuli neri. (p. 115)

E in un altro passo:

E' allora che Maurizio si prende la testa fra le mani e ascolta dentro di sé, pieno d'amore, queste sue voci semplici, buffe anche, "non è possibile, Giovanna, che sia vera l'idea che io ho di te", "che idea?", "non so," le voci di quel suo amore, che doveva diventare alto dolore negli anni. (p. 45)

Fino all'ultima pagina, forse la più lirica:

Poi venne un largo respiro di vento, dal mare, era passato sopra i fari bianchi, sopra distese di sabbia soffice e d'acqua e ora entrava nella città, nelle case. Alla fantasia delle persone affacciate a quello spettacolo pareva che il vento con il rischiararsi dell'aria facesse esistere e brillare le immagini di cui Dorsoduro per loro era fatto, lontane e vicine nello spazio degli anni, tutte vive anche le più minute e familiari, gli occhi verde-oro di Giovanna e il letto dove è nata fra i riflessi dello specchio al quale Caterina e lei si adornano, e il brillio sulla lente della scatoletta delle istantanee del figlio piccolo di Chiodo, e i luccicori bianchi sull'abito della zia Madelaine stesa a terra e sulle benefiche gare che fasciano Maria Afflitta bruciacchiata e su quelle calcificate che serrano la clavicola di Annibale, e gli occhiali senza orlo e la penna d'oca di rame di Silvio, e gli occhi chiari di Berg intenti sul giornale bazaar e quelli di Alvise spazianti nelle dolomitiche vastità del Dente e quelli quasi bianchi di Elvira e i baci e i balli e le risa e i pianti e le follie e gli strazi e via via "all'infinito": così passava su Dorsoduro quel vento senza tempo, sempre nuovo, e tutto era presente sempre e quel vento passando apriva su tutto una luce immensa. (p. 306)

*Dorsoduro* è, in conclusione, un libro di non facile lettura, per le molteplici suggestioni che contiene, per la ricchezza tematica e l'intrico narrativo, ma non si può non concordare con Antonioni quando asserisce che esso sa regalare "emozioni inaspettate e profonde" e addirittura può "*scoppiare in mano*"<sup>31</sup> per la forte carica poetica che possiede.

---

<sup>31</sup> *Ibidem*

## 2. *Melodramma*

Con *Melodramma*, pubblicato nel 1993, la saga familiare dei Partibon, iniziata nel 1959 con *Rosso veneziano* e seguita nelle diverse tappe attraverso *La confusione*, *Il ponte dell'Accademia* e *Dorsoduro*, si rivolge al passato, agli anni successivi alla breve repubblica veneta di Daniele Manin, alla riscoperta delle origini di un destino familiare dai caratteri così peculiari e moderni.

Protagonisti e comprimari del romanzo sono infatti gli antenati dei personaggi con i quali i lettori di Pasinetti hanno ormai acquisito familiarità: tornando indietro attraverso le generazioni si incontrano i bisnonni e i trisavoli dei più noti Giorgio Partibon e Amedeo Passina, e si seguono le loro vicende, o meglio la difficile fase di passaggio che li traghetta da una gioventù di viaggi, di amori e passioni culturali, all'età adulta dei matrimoni e delle responsabilità familiari. Il tutto sullo sfondo di alcune delle vicende storiche più significative per la città di Venezia. A volgere lo sguardo agli anni della Repubblica di Manin sono gli stessi Giorgio Partibon e Amedeo Passina, affiancati da Bianca Angelone, cugina di Giorgio. La passione storica di cui sia Giorgio sia Bianca hanno ormai fatto una professione si unisce in questo romanzo alla curiosità per la storia privata di personaggi i quali, se da un lato hanno vissuto o quantomeno presenziato ai grandi fatti della Storia, dall'altro hanno inevitabilmente posto le basi per il presente dei personaggi-narratori:

Probabilmente è l'età che acuisce i sentimenti: penso a questi fantasmi di persone e sono anch'io folgorato[...]; mi sento diviso fra curiosità, angosce, gioie di scoperte; bisogna in qualche modo occuparsi di queste persone; vederle meglio; metterle in scena; farle parlare; vedere cosa succede; farle respirare. (p. 14)<sup>32</sup>

Tra documenti ufficiali, lettere private, primi dagherrotipi e ritratti di famiglia, prende forma nella mente delle tre voci narranti (Giorgio, Bianca e Amedeo) quella che può essere stata la vita dei personaggi di allora:

Tutti gli eventi, pubblici e familiari, come al solito si presentano [...] in pezzi slegati; non può, non possiamo, far altro che

<sup>32</sup> Tutte le citazioni devono essere intese riferite all'edizione: *Melodramma*, Venezia, Marsilio, 1993.

tentare di combinarli un po' con la forza dell'immaginazione più vera del vero. (p. 120)

Prima di affrontare le peculiarità narrative del romanzo è il caso di tracciare brevemente, per quanto possibile, le fila delle vicende. Nell'autunno 1850 Maffeo Partibon e Gregorio Passina, amici-nemici fin dall'infanzia, si incontrano a Milano dopo parecchi anni di lontananza: Gregorio ha vissuto in prima persona i fatti che hanno travolto Venezia nel biennio marzo '48 - agosto '49; Maffeo, al contrario, è stato a lungo lontano, peregrino per l'Europa all'inseguimento di una carriera artistica su cui molto a Venezia si è fantasticato, ma che in realtà presenta molti lati dubbi. La difficile conversazione tra i due si alterna tra la narrazione dei fatti veneziani e il bisogno di aggiornamento che Maffeo sente nei confronti della vita delle persone che aveva lasciato alla sua improvvisa partenza. I fatti di Venezia rappresentano un mistero per il giovane Partibon: assente da molto tempo e poco coinvolto in faccende politiche, Maffeo si era tenuto comunque al corrente di ciò che accadeva nella natia Venezia, completando le notizie che apprendeva dai giornali con vaghe informazioni comunicategli dal padre o da conoscenti attraverso missive. Le conoscenze di Maffeo sono tuttavia piuttosto confuse, legate più a motti celebri come il famoso «Venezia resisterà all'austriaco...» (p. 22) che agli eventi, presenti nella sua mente in “ordine sparso”:

Maffeo pesca nel suo bagaglio di informazioni sparse, ne estrae una, come il gestore di lotteria che legge il numero estratto dall'urna: - Tu Gregorio, facevi parte della Civica. (p. 29)

Trovarsi di fronte a Gregorio Passina, che di quei fatti era stato testimone, se non addirittura protagonista, è per lui fonte di nuova curiosità; questi infatti lo bersaglia di domande:

- Eri lì fin dal primissimo giorno, Gregorio, e sai tutto, son sicuro, hai visto tutto. (p. 22)

In una narrazione lenta e quasi didattica Gregorio informa Maffeo degli accadimenti veneziani, sempre incalzato dal «tu c'eri, tu eri là» dell'amico. La conversazione si protrae nelle ore, alternata a visite a caffè e taverne, ma

soprattutto alla casa di certi Serra-Binetti, con cui Gregorio pare abbia affari da sbrigare. Maffeo non riesce a seguire le azioni e le parole dell'amico nel pomposo appartamento in cui sono in visita, e le sue richieste di chiarimenti ricevono solo vaga soddisfazione. L'incontro, ad ogni modo, introduce nella conversazione alcuni importanti personaggi del passato su cui Maffeo manifesta ancora maggiore curiosità: tra questi spicca in particolare una donna, un tempo amata da entrambi, e ora, a quanto si dice, sposa del comunemente detestato Orazio Serra. E' Ifigenia Spatis, il centro femminile del romanzo: figlia di Ilario Spatis, dottore e studioso amato e apprezzato da tutti, e di una donna di straordinaria bellezza, morta però durante il parto, Ifigenia è coccolata da alcune famiglie amiche per il suo stato di orfana e per le sue eccezionali doti canore che potrebbero avviarla ad una promettente carriera operistica. Per Maffeo il solo sentir nominare la ragazza rievoca nella mente ricordi di tempi molto lontani, e con lunghi *flashback* il narratore mette a conoscenza del lettore il turbinio di pensieri che pervade la mente del Partibon. Dal passato al presente, molte cose sono cambiate e le notizie riferite da Gregorio lasciano Maffeo alquanto sconvolto: il dottor Ilario è morto, si è chiacchierato di un matrimonio segreto tra Ifigenia e Orazio Serra, ma soprattutto, durante il capitolare della repubblica, quando oramai i bombardamenti sulla città e il colera diffusosi tra i veneziani rendevano imminente la resa, Ifigenia è scomparsa. Dalle oscure notizie, però, Maffeo trae nuove chiarezze:

Ora vedo il motivo del nostro incontro. C'è un luogo, in questo stesso momento, non sappiamo ancora dove, e in questo luogo c'è lei. Fra poco è mattina. Stiamo avviandoci insieme a cercarla. (p. 123)

La seconda parte del romanzo<sup>33</sup>, infatti, vede i due amici di ritorno a Venezia e segue lo svilupparsi delle vicende tra la città lagunare e la campagna

<sup>33</sup> Anche questo romanzo, come già *La confusione*, non presenta una divisione tradizionale in capitoli: esso, infatti, è organizzato come un libretto d'opera di melodramma, e da un'opera in particolare, il *Rigoletto* di Verdi, sono citati i versi che sottotitolano le singole parti: dopo il preudio, in cui emergono le tre figure dei narratori e si motiva la stesura del romanzo stesso, la narrazione è scandita in tre parti come tre atti dell'opera, quasi premessa, svolgimento e conclusione nella trama delle vicende.

veneta, in un susseguirsi di incontri, nuove e vecchie conoscenze, conversazioni più o meno piacevoli, attraverso le quali Maffeo cerca di porre ordine ai frammenti di quel passato che l'ha visto lontano: egli vuole ricostruire i fatti, comprenderne le ragioni, riallacciare dei legami fondamentali per prepararsi a vivere il futuro. Come per il ritorno di Marco in *Rosso veneziano*, di Bernardo nella *Confusione* o anche, se vogliamo, di Gilberto Rossi in *Il ponte dell'Accademia*, Venezia si configura come l'unico luogo che possa riportare ordine nelle esistenze: da Venezia essi si erano ad un certo punto allontanati alla ricerca di un indefinito qualche cosa, di una ragione per la loro esistenza, di una risposta a quel male di vivere che solitamente attanaglia i personaggi pasinettiani. Anche Maffeo, infatti, soffre di un male che non ha rimedi farmacologici:

Abbiamo già notato che in diverse occasioni lo soverchiava la melanconia della noia – l'irritazione, l'offesa – che lui superava presto, elidendone la fonte e saltando, con l'occhio della mente, a un'altra scena. Ma vi erano offese più durevoli, nodi che restavano irrisolti, grumi di pena che lo facevano solitario, chiuso in silenzi massicci, incapace di trovare, da solo, una via d'uscita. (p. 81)

Altrove Giorgio specifica:

Le melanconie solitarie di Maffeo – vi accennavo già varie pagine fa – erano naturalmente incominciate durante l'infanzia. [...] Con l'andare degli anni e degli avvenimenti è naturale che quegli incubi e rimorsi si siano dissolti e allora le tristezze di Maffeo devono aver preso un carattere molto più chiaro e esposto, con allusioni a idee di vanità e noia universali, e a desideri di morte; e lui dominava quelle melanconie, pur come d'uso, esagerandole per meglio vederle; [...] . Ma c'erano situazioni, «posizioni» in cui tale misura anche Maffeo doveva essere del tutto incapace di prenderla. Di colpo, anzi, lo coglieva la paralisi [...] un nodo di sentimenti che non trovano il modo di sciogliersi in lacrime, meno che meno in parole. (pp. 94-95 con tagli)

La sua malinconia, la sensazione di noia esistenziale, lo accompagna negli anni, ed egli si accorge che in qualsiasi località si trovi, in qualsiasi situazione più o meno difficile, essa si ripresenta sempre, senza lasciargli respiro. Solo un nome, il ricordo di una persona riesce ad alleviare in lui questa sofferenza. E' Ifigenia:

*Tante volte, guai se non c'era Ifigenia a salvarmi.* (p. 108)

Dal suo arrivo a Venezia, Maffeo vaga per le calli e i campi traendo da quei luoghi noti nuova forza e consapevolezza; molte cose, però, gli risultano difficilmente comprensibili e molti aspetti del presente rimangono, per lui, avvolti nel dubbio. Sara Spatis, sorella di Ifigenia, lo apostrofa dicendo:

- Ti dico conténtati conténtati conténtati -, martella Sara, non crederai mica, Maffeo, che tutto sia rimasto ancora come era una volta, che tu facevi come che tutto era tuo e che tu capivi tutto? – Fa una pausa. Chiude, sigilla: -Eh-. (p. 136)

Maffeo, invece, desidera sapere, capire, e bersaglia chiunque incontri di mille domande, sulla sorte di Venezia, sugli eventi, ma soprattutto su Ifigenia. Nessuno sa dargli risposte chiare ed esaustive, ed anzi ritorna frequente come un ritornello il commento: «se non lo sai tu, Maffeo», affermazione che alimenta la confusione nella sua mente. Progressivamente, attraverso numerose conversazioni, e in particolare per mezzo di Maria Prosdocimi, il giovane Partibon prende coscienza di quello che Bianca chiama «il capovolgimento delle persone»<sup>34</sup>:

in primo piano Maria stessa, capovoltasi, agli occhi di Maffeo, da ragazza timida a giovane dama scaltra e segreta; e poi il suo fidanzato Gregorio, uomo tutto tensioni e problemi, fattosi ora feudatario ben piantato sui beni terrestri; per non dire di Orazio Serra, che la Serra-Binetti ha capovolto, per Maffeo, da spregiato bullo a amico che nutrive caldi sentimenti per lui; o le persone potevano anche apparire – vedi Sara, tutta praticità e poi d'improvviso, maniacale – simultaneamente dritte e capovolte, come le regine e i re e i fanti delle carte da gioco. (p. 222)

La consapevolezza dei possibili cambiamenti occorsi durante la sua assenza è per Maffeo una acquisizione importante per giungere all'incontro con Ifigenia. Sara lo aveva avvisato:

<sup>34</sup> Un fenomeno che lo stesso Pasinetti commenta così in un'intervista con IVO PRANDIN, (*L'omnibus romanzo*, in «Il Gazzettino», Venezia, 26 febbraio 1993): «I capovolgimenti non sono un difetto o un'incoerenza dei personaggi ma piuttosto i segni che alcuni di loro «si sviluppano fino a trasformarsi quasi nel proprio opposto»».

Se mai vi incontrerete, Ifigenia e te, Ifigenia sarà molto diversa da come tu puoi averla in mente, perché è stata molto amata.  
(p. 139)

E non si può negare che soprattutto il presunto matrimonio della ragazza con Orazio Serra abbia suscitato nel Partibon perplessità e incertezze.

L'incontro con Ifigenia avviene la sera della prima del *Rigoletto* di Verdi al Teatro veneziano La Fenice: è un incontro voluto dalla donna e orchestrato da Serafino Passina, amico del padre di Maffeo. Gradualmente i dubbi si chiariscono, i misteri si dipanano: Maffeo apprende direttamente dalla voce di Ifigenia, ma anche dagli altri, divenuti ora più loquaci, le vicende che non riusciva a capire. Ifigenia ha avuto un figlio da lui, nel breve e misterioso suo ritorno a Venezia prima dei fatti del '48; dopo il parto, all'esplosione dei moti, ella dalla campagna, dove si era rifugiata, torna alla Venezia invasa, ma ha un malore in una chiesa e viene portata in un postribolo; sta male, sente la morte vicina, una malattia che dal corpo le invade l'anima e la induce a rimanere per lungo tempo nascosta in città:

Non hai idea, Maffeo, quanto sia facile scomparire, Venezia stessa è piena di piccole dimore nascoste in punti della città molto complicati da trovare, e con dentro nascondigli, salottini, cucine scure, piccole alcove, in case dove nessuno sa chi tu sia, e poi ci sono le campagne, non dimenticarti che le nostre campagne sono sterminate, profonde, piene di luoghi segreti e di gente che passa anni senza vedere una persona nuova.  
(p. 248).

osserva Ifigenia nei suoi racconti a Maffeo. Dal suo isolamento ella esce raramente; sente il bisogno di aspettare, qualcosa, qualcuno, e questo qualcuno è forse proprio Maffeo. All'arrivo di questi, infatti, Ifigenia decide di porre termine alla sua auto-segregazione e riprendere la vita "pubblica" assieme al figlio, ed anche a Maffeo, il quale, seppur sposato a Maria Prosdocimi, sarà sempre più vicino a lei che a qualsiasi altra donna:

Mai Ifigenia gli è apparsa tanto reale, tanto plausibile, gli sembra si riscoprirla. (p. 286)

Ad ogni modo, però, “riassumere un album di famiglia è come raccontare le pose dei soggetti senza mostrarle”, come osserva Sergio Pent nella sua recensione<sup>35</sup> al romanzo; e, infatti, a voler sintetizzare l'intreccio di destini privati, di vicende, di incontri che si dipana nel romanzo, si rischia di sottrarre all'opera di Pasinetti la natura più autentica della sua *verve* creativa.

I personaggi che compaiono nella narrazione sono infatti numerosissimi e tutti legati fra di loro da intensi legami di affetto o di odio, di speciale amicizia, ammirazione o rivalità, oltre che naturalmente a legami parentali; ma, commenta Giorgio «le parentele vere sono le parentele inventate. E' una frase che è come un motto per noi» (p. 251), e Maffeo sviluppa il concetto, dicendo:

Le parentele, nipote, zia, cognata, suocera, bisnonna eccetera, sono nomi, parole, e in ogni caso, le parentele bisogna reinventarle, salvo che inventate non lo siano digià. (pp. 256-7)

Significativo a riguardo è il rapporto d'amicizia che ha legato da sempre Orseolo Partibon, padre di Maffeo, Ilario Spatis, padre di Ifigenia, e Serafino Passina, zio di Gregorio, tanto che, alla morte dei primi due, al terzo non resta che esclamare:

cosa sto a fare io qui? – Si guardava intorno come cercando incoraggiamento non a compiere un atto suicida ma a sperare in una benefica morte e in un Aldilà nel quale il sentimento dell'amicizia, suprema linfa vitale, continuasse a scorrere. – Cosa c'è nel mio avvenire? Quali risorse, quali sentimenti ed affetti? E a pensarci, cosa c'è nel mio passato? (p. 266)

Nella volontà di riunire una volta per tutte i numerosi personaggi del romanzo, ecco che Giorgio si affida ad un immenso, quanto ipotetico, dagherrotipo preso durante uno dei tre matrimoni celebrati nel finale del romanzo, quello tra Gregorio e la sua “serva” Clorinda Meo (si erano sposati nel frattempo Maffeo e Maria, ex-fidanzata di Gregorio, già incinta di quel Taddeo che diverrà nonno di Giorgio, e Sara Spatis con Raimondo Vladominic). E' un dagherrotipo che «esiste - dice Giorgio – negli spazi della memoria e/o dell'immaginazione», dal quale, «in un momento non so se di

<sup>35</sup> S. PENT, *Dagherrotipo lagunare*, in «L'Indice del libri del mese», n. 7, luglio 1993

maniaco bisogno d'ordine o di semplice stoltezza, ho compilato e numerato l'elenco delle persone» che vi compaiono. Oltre all'elenco in ordine alfabetico secondo i prenomi dei ventitré adulti che vi compaiono (incluso il "putto", il figlio di Ifigenia) Giorgio articola un complicato schema sulle relazioni tra questi:

un prontuario che si serve dei già forniti numeri per designare i personaggi, e indica mediante segni i rapporti matrimoniali(\*\*) e/o di fratellanza (--) esistenti tra loro. Oltre a questi personaggi fra loro «connessi» ci sono naturalmente gli «slegati» ossia privi di ogni legame vuoi matrimoniale vuoi di fratellanza. E' implicito che queste indicazioni di stato civile nulla hanno a che fare con i concetti di «invenzione» nell'ambito delle famiglie e delle parentele, come questi vengono più volte espressi, in queste mie note, da alcuni dei personaggi qui sopra elencati. (p. 338)

Come sottolinea Sergio Pent<sup>36</sup>:

Il romanzo si sviluppa in un intrecciarsi di destini privati, con moderati colpi di scena ma con un profluvio di vicende minori in cerca ciascuna di una sua collocazione [...] I numerosi personaggi sono cesellati come figurine di un fondale d'epoca preciso e dettagliato: una passeggiata tra memorie ufficiali ammantata da sospetti romanzeschi.

Seppure lasciati in secondo piano nella seconda e terza parte del romanzo, infatti, le vicende della storia ufficiale sono comunque sempre presenti nelle menti dei personaggi, nei loro colloqui, nelle loro paure. "Il '48 ha lasciato i suoi segni terremotati" commenta Pent<sup>37</sup>, e nei personaggi il ricordo dell'esperienza si affianca alle incognite e alle speranze per il futuro. Nuove figure si affacciano sulla scena:

-il conte Cavour, personaggio che appare destinato a grandi cose; il suo re Vittorio Emanuele, e il marchese d'Azeglio che è a capo del governo piemontese, gli hanno affidato portafogli ministeriali importanti e io ho sentito parlare molto bene di lui da amici anche inglesi e francesi, (p. 319)

commenta Serafino Passina, e nuove prospettive si aprono per il futuro della Storia. Eppure, come è proprio della ideologia pasinetiana, la Storia con

---

<sup>36</sup> *Ibidem*

<sup>37</sup> *Ibidem*

la esse maiuscola non può sovrastare gli eventi del privato, e come è stato adeguatamente sintetizzato<sup>38</sup>:

la vita e le tensioni individuali proseguono a scorrere sotterranee a cercare, ognuna per sé e come sempre, scampoli di sicurezza, trame di verità, solide radici affettive.

E così, nella terza parte del romanzo i tre narratori si dilungano con «qualche finale escursione nel futuro, fantasticando su questo dagherrotipo immenso e sempre disposto ad ampliarsi» (p. 351), informando il lettore sulle sorti dei personaggi così come dell'Italia:

Per la liberazione di Venezia [...] si è dovuto aspettare sette anni fino al 1866 [...] ma Gioacchino nostro non ha vissuto quel momento. [...] Volontario con Garibaldi, seguì il Generale in Trentino e cadde da eroe. (pp. 354-355 con tagli)

L'intervento delle tre voci narranti, tra cui spicca quella di Giorgio, l'unico a dire effettivamente 'io' nel romanzo, è in effetti capillare in tutta l'opera, in un complesso intersecarsi dei due piani temporali del presente: quello che vede protagonisti Maffeo, Ifigenia, Gregorio e gli altri, e quello nel quale Bianca, Giorgio e Amedeo sfogliano i manoscritti, guardano la tv, ma soprattutto esprimono i loro commenti sulle vicende del passato. La struttura, quindi, di questo romanzo, che è indubbiamente un romanzo storico (per Pasinetti, anzi, "quale romanzo non è storico?"<sup>39</sup>), presenta delle peculiarità e degli aspetti notevolmente innovativi su cui si è soffermata in un ampio saggio Cristina Della Coletta<sup>40</sup>:

La fluttuante e corale oralità del romanzo e il suo ricco dialogismo soppiantano la voce autoritaria ed accentratrice del narratore onnisciente e mettono in crisi la visione «oggettiva» della canonica terza persona del testo storico. La realtà caleidoscopica e polifonica del passato è colta in tutta la sua provvisorietà, mentre lo scarto tra molteplici prospettive e dimensioni temporali crea vari livelli narrativi che sovvertono la scontata linearità del discorso storico-teleologico. L'infatuazione dello storico per la *verità* degli eventi *reali* è ironicamente svilita attraverso la contrapposizione di testi

<sup>38</sup> *Ibidem*

<sup>39</sup> P. KIDNEY – F. L. SAVOIA – F. SANTOVETTI, *Intervista con Pier Maria Pasinetti*, in «Carte Italiane», vol. 5, 1983-84, p. 13

<sup>40</sup> C. DELLA COLETTA, *Il teatro della storia e il mondo del Romanzo: Melodramma di Pier Maria Pasinetti*, in «Studi Novecenteschi», XX, n. 45-46, giugno-dicembre 1993, pp. 237-262

molteplici, ognuno dei quali coglie e traduce la realtà in stili diversi e in prospettive spesso contraddittorie.<sup>41</sup>

Giorgio, Bianca e Amedeo si sono appassionati alle vicende dei loro antenati, li hanno “scoperti” attraverso ritratti che girano per casa, lettere provate, racconti orali, e sentono il desiderio di conoscere, di sapere di più su di loro. Giorgio e Bianca, abbiamo già detto, sono studiosi di professione, ed hanno quindi dimestichezza con manoscritti, documenti e reperti vari, sanno come maneggiarli e cosa trarne, ma soprattutto sono consapevoli della necessità dell’esistenza di una “prospettiva” con cui guardare alla storia:

Noi non siamo Dio, che ha saputo e visto tutto, e altrettanto certamente, quella mattina del 22 marzo 1848, non eravamo in alcun modo «là». Ma appunto per questo ci par di sapere e vedere le cose, come si dice, in prospettiva. Questa però è tutt’altro dalla prospettiva che poteva avere il mio bisnonno Maffeo, per non parlare della sconfinata divina prospettiva. (p. 30)

E’ la prospettiva, per esempio, che emerge dalla constatazione della contemporaneità dei fatti veneziani e delle avventure dei cercatori d’oro nella *Death Valley*, avvenuta proprio nel 1849. La contrapposizione di eventi così diversi, eppur concomitanti, li pone – entrambi - in prospettiva, cioè “li estrania dagli usuali codici interpretativi”<sup>42</sup> ed offre «colori e sensi del tutto diversi dalla comune cifra che li data» (p. 13). Il valore della “prospettiva” di Bianca e Giorgio è quindi, come sottolinea Della Coletta:

la loro capacità di essere allo stesso tempo dentro e fuori dalla scena storica, e di intrattenere un rapporto di distanziamento critico e di partecipazione affettiva<sup>43</sup>

e non è, dunque, quella dello storico tradizionale per il quale,

l’alterità temporale *deve* essere compresa ed esorcizzata stabilendo uno schema progressivo e causale che connette passato e presente. Da questa prospettiva, la realtà contemporanea emerge come la logica conseguenza di tutto ciò che l’ha preceduta, come naturale conclusione di una serie di

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 239

<sup>42</sup> C. DELLA COLETTA, *Il teatro della storia e il mondo del Romanzo...*, op. cit., p. 248

<sup>43</sup> *Ibidem*

circostanze che ha avuto origine in un mondo certamente remoto, ma non più incomprensibili.<sup>44</sup>

Con *Melodramma*, infatti, Pasinetti opera in base ad una concezione totalmente diversa che porta alla rottura di una visione esclusivamente lineare del tempo: il passato e il presente vengono concepiti come dimensioni multiple collegate e coesistenti nella coscienza dei personaggi. E' quello che già Gilberto Rossi, aveva asserito in *Il ponte dell'Accademia*:

Sto cercando di dire che un fatto, un avvenimento umano non è mai afferrato intero, mai del tutto capito, e ciò semplicemente perché *continua ad accadere*.<sup>45</sup>

Si viene a creare cioè un dialogo tra i due ambiti cronologici, tra il passato narrato della Repubblica di Manin e il presente narrativo di Giorgio, Bianca e Amedeo. La costante dialogizzazione impedisce che il passato si configuri in paradigmi conclusivi e "teleologici"<sup>46</sup>, che i due livelli narrativi appaiano come "entità opposte e separate da una linea cronologica", e fa sì che divengano piuttosto "principi concettuali coinvolti in un processo dinamico di appropriazione e di distanziamento critico"<sup>47</sup>. Giorgio/Pasinetti lo aveva già teorizzato in *Rosso veneziano*:

non è che ci sia il passato o il presente, non è che il tempo vada avanti o indietro, è che il tempo ci circonda da tutte le parti, ogni persona che osservi è come sempre pronta a sprofondarsi in tutte le direzioni in questa cosa che porta con sé, il tempo, che te la allarga, te la complica.<sup>48</sup>

L'autore, quindi, con *Melodramma* mette in pratica, concretizza in strategie narrative quella sua concezione della dimensione storica che aveva già teorizzato in tutta la sua produzione romanzesca precedente, e lo fa attraverso lo strumento principe del discorso diretto. I dialoghi, da sempre preponderanti nei suoi romanzi a definire le personalità delle figure in gioco, acquistano qui un nuovo valore, dal momento che coinvolgono tutti i protagonisti, sia quelli del passato sia quelli del presente. Da un lato, infatti, l'autore attribuisce a

<sup>44</sup> C. DELLA COLETTA, *Il teatro della storia e il mondo del Romanzo...*, op. cit., p. 242

<sup>45</sup> *Il ponte dell'Accademia*, Milano, Bompiani, 1968, p. 144

<sup>46</sup> C. DELLA COLETTA, *Il teatro della storia e il mondo del Romanzo...*, op. cit., p. 242

<sup>47</sup> C. DELLA COLETTA, op. cit., p. 244

<sup>48</sup> *Rosso veneziano*, Roma, Carlo Colombo, 1959, p. 212

Maffeo e ai suoi compagni “voce, vita e movimento”<sup>49</sup>, e li sottrae così alle griglie di un tempo ormai inaccessibile, dall’altro “la dimensione discorsiva del presente non è annullata”<sup>50</sup>, come avviene invece di solito nella narrazione storica tradizionale. Mentre un romanzo di stampo tradizionale tende a presentare il proprio ordine come naturale e scontato, in *Melodramma* i narratori vengono rappresentati nell’atto stesso di raccogliere e ordinare il loro materiale, di discutere e di confrontarsi sulle diverse supposizioni. Il loro lavoro è mostrato *in progress* e non come atto compiuto e risolto una volta per tutte; anzi, proprio “lo scambio di voci e scarto tra i diversi punti di vista fanno sì che ogni personaggio partecipi alla costruzione di una trama di per sé mai conclusa e definitiva”<sup>51</sup>. Dialogizzando le voci narranti tra di loro e con il passato, Pasinetti toglie il velo a quello che è il processo che conduce alla rappresentazione del passato, palesandone le fasi costitutive che Della Coletta<sup>52</sup> riassume in: ricreazione mnemonica, inferenza creativa e sistemazione logica. Se la prima fase è quella comunemente intesa nelle operazioni di ricostruzione storica, in cui i ricercatori maneggiano documenti e testi letterari presenti in archivi pubblici e privati, ma anche:

parole, pezzi di frasi, schegge di immagini, come frammenti di storie a fumetti, o come appunti presi in qualche lontana aula scolastica fra distrazioni e ironie, ma anche come cenni di melodie, di arie d’opera (p. 10)

la seconda è quella su cui più manifestamente punta il dito Pasinetti per destrutturare le ricostruzioni tradizionalmente intese:

non si può essere sempre dappertutto ma si può lavorare d’immaginazione (p. 62)

dirà infatti Bianca a Giorgio, e questi qualche pagina più in là:

non possiamo far altro che tentare di combinarli un po’ con la forza dell’immaginazione più vera del vero (p. 120).

<sup>49</sup> C. DELLA COLETTA, *op. cit.*, p. 241

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 245

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 247

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 246

D'altra parte, asserire il valore dell'immaginazione creatrice nella ricostruzione del passato, come evidenzia Della Coletta<sup>53</sup>, implica necessariamente aprire "un dialogo con i diritti della storia" e difendere "l'accuratezza fattuale contro preoccupazioni di ordine puramente estetico". Ecco allora che per il ritorno di Maffeo e Gregorio a Venezia Giorgio commenta:

bello sarebbe poter immaginare che vi entrassero [...] per il ponte ferroviario ma riteniamo non fossero ancora riparati gli archi distrutti dagli assediati (p. 123)

oppure quando il piccolo Gioacchino è recuperato da Maffeo e Ifigenia:

bello sarebbe vedere tutti e tre stretti sul cavallo di Maffeo ma è più probabile che lui si fosse provveduto d'un biroccino (p. 257)

Le voci narranti dialogano, si è detto, anche con il passato, in costanti interventi con cui i tre del presente si associano alle vicende e ai pensieri dei loro antenati:

qui il mio futuro bisavolo tende l'orecchio e io con lui. E Bianca, e Amedeo. In coro escludiamo signor Bajamonte che Maffeo diciannovenne si trovasse a Parigi (p. 147)

e già in precedenza:

e perché, allora, [...] ci domandiamo all'unisono per così dire, il mio bisavolo e io (p. 49).

Anche da questi esempi emerge chiaramente l'intenzione dell'autore di rivelare attraverso questo romanzo tutti i limiti e le debolezze del romanzo storico tradizionale, offrendo al contempo una valida alternativa dalle innumerevoli potenzialità. Per perseguire questo scopo, inoltre, prosegue nel suo saggio Della Coletta, Pasinetti si serve anche di un intenso scambio dialettico con altri generi letterari, e in primo luogo con il teatro. Già dal titolo il romanzo sottolinea l'importanza del melodramma all'interno dell'opera, sia sul piano del narrato sia dal punto di vista strutturale. Per quanto riguarda il primo caso, si è già visto che l'incontro tra Ifigenia e Maffeo ha luogo alla

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 251

'prima' a Venezia del *Rigoletto*, e di questa *pièce* vengono riferite le difficoltà che Francesco Maria Piave, il librettista, e Giuseppe Verdi hanno incontrato a causa della censura austriaca, inserendo pertanto la faccenda all'interno del narrato. Inoltre ritornano frequentemente l'affinità musicale presente tra i protagonisti e la passione che Maffeo ha per il mondo del teatro; egli stesso è connotato più volte come «uomo teatrale» e la realtà ai suoi occhi si presenta per lo più attraverso il prisma deformante delle luci del palcoscenico:

Maffeo vede in Venezia rivoluzionaria, non vasti moti macabri di masse in rivolta [...] c'era stato l'assassinio singolo, isolabile, sceneggiabile (p. 30)

visione per certi versi condivisa da altri personaggi:

«E come la Maria», spiega Sara, «lo intendo anch'io, Maffeo, e cioè che è tutto un vivere e far scena, che bisogna far scena per comprendersi» (p. 300)

Dal punto di vista strutturale, invece, si è sottolineato che il romanzo è organizzato non in capitoli, bensì in un preludio e tre atti (v. n. 2). E' una scelta, questa, che, per Cristina Della Coletta, rafforza il proposito stesso di Pasinetti di "dialogizzare" la forma del romanzo storico: utilizzando una forma chiusa per definizione, quella del dramma, l'autore denuncia il principio per cui "ogni modo di tradurre il passato in forme narrative è un modo di imporre chiusure su una storia che, originariamente, non aveva tale chiusure"<sup>54</sup>; d'altra parte, ponendo in evidenza la dimensione discorsiva propria del romanzo, egli fa anche sì che questa forma "*chiusa* esploda, per così dire dall'interno":

Scegliendo l'ordine narrativo di un dramma in tre atti, Pasinetti dichiara che non c'è un modo trasparente, scontato, ed ideologicamente libero di organizzazione testuale, e che gli artifici formali, le strategie narrative con cui diamo un senso al reale avranno valore conoscitivo se accettiamo che sono rappresentazioni del mondo che inevitabilmente portano con sé l'ideologia di chi le ha prodotte.

---

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 256

In conclusione *Melodramma* propone una concezione totalmente nuova del romanzo, precisamente del romanzo storico: esso infatti avvia un dialogo tra il romanzo e la realtà, un dialogo che non vuole essere univoco e conclusivo, ma che al contrario mira ad evidenziare le relazioni esistenti tra il mondo e le forme utilizzate per rappresentarlo. In particolare, intersecando le peculiarità strutturali del romanzo con quelle del dramma (si ricordi che per Orseolo Partibon «il melodramma è cosa senza tempo, slancio di sentimenti, libero dalla storia.» p. 216), il romanzo di Pasinetti apre la strada ad una visione più problematica del rapporto tra la costruzione formale e i contenuti tematici di qualsiasi narrazione, sostenendo l'importanza di una costante e chiara dialogizzazione tra queste dimensioni.