

Ricordi figurativi ne *La stanza del Vescovo* di Piero Chiara



Andrea Mirabile

Il giorno dopo è proprio la Vigilia e la gente tacca
il portico con su i fagottini colorati di porcherie,
ma soprattutto enzobiagi e pierochiara che
si vendono come confetti a una pesca per zitelle.¹

Quando, nel 1976, Piero Chiara pubblica *La stanza del Vescovo*, è ormai un autore di sicuro successo commerciale, a dispetto dell'accoglienza talvolta tiepida riservatagli dagli addetti ai lavori. Anche questo breve romanzo, che mescola abilmente alcuni moduli classici del genere 'giallo' a frequenti inserti di carattere erotico, comicità e satira sociale, si garantisce da subito l'interesse del grande pubblico, con centinaia di migliaia di copie vendute, varie traduzioni e numerose ristampe; sia la struttura narrativa che quella tematica, infatti, appaiono sapientemente architettate per raggiungere un ampio spettro di lettori. Tuttavia il testo esibisce, oltre la superficie brillante delle vicende dei protagonisti, alcuni nuclei più problematici, tra i quali spicca quello imperniato sul legame tra amore e morte. Di grande interesse, inoltre, la massiccia presenza di dati riconducibili al campo della visione, soprattutto in riferimento alle arti figurative, e il modo in cui gli elementi visivi assumono singolari valenze allegoriche, in parte appunto legate al binomio di Eros e Thanatos. Al di là dello stereotipo di intrattenitore senza eccessive ambizioni letterarie, con cui spesso viene tuttora

¹Tondelli 170.

etichettato nonostante un rinnovato interesse critico, Chiara si rivela autore complesso, degno di un'attenta rilettura.²

Cominciamo con un sintetico riassunto dell'opera. Siamo nell'estate del 1946, sul Lago Maggiore. Il narratore (mai nominato), giovane che vive di rendita grazie ad una generosa eredità, dopo aver trascorso gli anni di guerra in Svizzera, passa le proprie giornate a bordo della sua barca a vela, *La Tinca*. Durante uno dei consueti vagabondaggi, stringe amicizia con quello che sulle prime sembra un elegante gentiluomo di mezza età, il Dottor Temistocle Mario Orimbelli. L'Orimbelli, laureato in Legge nullafacente, sposato ad una ricca ma sgradevole dama milanese, Cleofe Berlusconi, proprietaria di una grande villa sul lago, è reduce dall'Africa e maniacale donnaiolo. Tra un episodio boccacciano e l'altro, in cui Temistocle si distingue per voracità sessuale e assoluta amoralità, il narratore diventa presto ospite fisso della famiglia Orimbelli. Alloggiato in una confortevole quanto tetra stanza, che ospita i preziosi ma consunti abiti di un avo della Berlusconi, un alto prelato della diplomazia vaticana (il cui spettro a volte sembra visitare la camera), e un grosso baule di proprietà di Temistocle, il protagonista ha tutto l'agio di seguire la vita quotidiana dell'insolita famiglia. Questa include anche Matilde, prosperosa ragazza sposata al fratello di Cleofe, Angelo, commilitone dell'Orimbelli dato per disperso. Il narratore si infatua rapidamente della bella vedova, ma Temistocle non tarda a confidare all'amico di essere a sua volta innamorato di Matilde, e che il cognato non è affatto scomparso ma ha preferito far perdere le sue tracce, rimanendo in Etiopia. Dopo che la signora Berlusconi muore in circostanze misteriose, l'Orimbelli ne eredita le sostanze e sposa Matilde. Angelo Berlusconi, allarmato per una lettera ricevuta da Cleofe, torna in Italia e presto si scontra con

²Tutte le citazioni seguenti, ove non altrimenti specificato, provengono da Chiara, *La stanza del Vescovo*. Per informazioni più dettagliate sulla vita di Chiara (Luino, 1913—Varese, 1986) importante in un autore così nutrito di reminiscenze biografiche piuttosto facilmente identificabili, rimando agli insostituibili saggi di Enrico Ghidetti e Giovanni Tesio, oltre alla recente, documentatissima edizione completa dei romanzi, per cura di Mauro Novelli, *Piero Chiara. Tutti i romanzi*; il curatore, che parla di "pseudomemorialità" (xxvii), opportunamente mette in guardia da semplicistiche sovrapposizioni tra autore reale e narratore (comprensibile, ad esempio, proprio nella *Stanza del Vescovo*, dove non viene mai rivelato il nome della voce narrante, in prima persona). Interessanti osservazioni sulla ricezione di Chiara nella recensione di Stefano Giannini al volume curato da Novelli, in *MLN* 122 (2007): 213–15. Per quanto riguarda la fortuna editoriale de *La stanza del Vescovo*, essa viene senz'altro suggellata un anno dopo la pubblicazione del libro, nel 1977, quando Dino Risi dirige l'omonimo film con attori di vasto richiamo quali Ugo Tognazzi e Ornella Muti; Chiara stesso collabora alla realizzazione del film.

l'ex compagno d'armi, accusandolo di aver ucciso la prima moglie. Il presunto colpevole preferisce tuttavia il suicidio al carcere, e si impicca poco prima di essere raggiunto dalle forze dell'ordine. "Non saprete mai la verità," scrive in un sibillino biglietto d'addio. Tutto sembra precipitare verso un finale scontato; il narratore potrebbe ora diventare, senza alcuno ostacolo, l'unico amante della seducente e ormai ricca vedova, e condurre una vita agiata nella villa. Il giovane tuttavia preferisce, al lusso claustrofobico della dimora sul lago, le avventure spensierate in barca a vela—saluta per sempre la donna e parte.

Anche da questa scarna sintesi, è facile capire come ci si trovi davanti ad una sorta di campionario di tutte le risorse, immancabilmente ben calibrate, che hanno garantito la riuscita delle precedenti prove di Chiara: un avvincente intrigo dei sensi; i doppifondi inconfessabili della profonda provincia lombarda, con i suoi ritmi piacevoli e insieme soffocanti (resi anche col ricorso, moderato ma puntuale, a voci dialettali o regionali); l'irrisione di ambienti borghesi, fossilizzati in un perbenismo fuoricorso, oltre il quale si celano segreti inconfessabili; un accenno di mistero, tra il surreale e il paranormale.³ Eppure, al di sotto di tale apparentemente agile impianto narrativo, tra i sapori del poliziesco, dell'autobiografia, o del pezzo di costume, l'autore sembra particolarmente interessato a delineare la personalità e si potrebbe dire il valore simbolico dell'Orimbelli, cui da subito vengono dedicate ampie attenzioni. Fatto che non stupisce, dato che Temistocle è, *si parva licet*, una sorta di versione novecentesca del mito di Casanova, figura a cui Piero Chiara ha dedicato decenni di appassionato lavoro, diventando uno dei maggiori esperti internazionali dell'avventuriero veneziano.⁴ Certo non mancano anche tratti dannunziani, sottolineati soprattutto da Risi nella versione filmica del romanzo, fin dalle prime scene in cui il personaggio si presenta in tenuta da perfetto, anche se un po' attardato, esteta *fin de race*. Ad ogni modo l'Orimbelli, come molti altri analoghi antieroi chiariani (si pensi all'indimenticabile Vanghetta, l'erotomane protagonista de *Il pretore di Cuvio*, o al grottesco Paronzini, nella *Spartizione*) sembra dominato da una satiriasi che, più che di tipo sessuale, finisce per assumere la virulenza di una specie di vampirismo psichico: "Nella mia vita sono stato molto

³Alcune delle voci regionali di maggiore interesse ne *La stanza del Vescovo* riguardano la navigazione. Ecco allora l'*inverna* e le *montive*, due dei venti più frequenti sul lago.

⁴Delle numerose edizioni di scritti di Casanova a cura di Piero Chiara, si ricordi almeno la mondadoriana *Storia della mia vita*, la prima ad apparire in italiano, nel 1964–1965.

amato,” dice il curioso personaggio, “certe volte pensando all’amore di cui sono stato, e in fondo sono ancora oggetto, mi rendo conto che senza questa specie di *plancton* che mi avvolge, non potrei vivere” (39). Il rinvio ad una dimensione prettamente biologica, il *plancton*, per non dire animale, non è casuale. l’Orimbelli viene in seguito paragonato a un gatto, una salamandra, un pollo. Presto infatti ci si rende conto che ogni confronto col Vate e col Cavaliere di Seingalt viene immunizzato dalla convinta mancanza di eroismo dell’Orimbelli, calcolatore parassita da annoverare di buon merito in quella infinita schiera di inetti, in bilico tra megalomania e meschinità, che affolla la letteratura novecentesca. In questo caso il nome stesso del Dottore, come sempre in Chiara devoto seguace di Boccaccio (difficile non notare il pretore Merdicchione di *Vedrò Singapore?*), rafforza l’impressione di fondamentale debolezza e doppiezza dell’uomo, un ‘imbelle’ appunto, non solo individuo senza arte né parte, ma anche amante privo di autentici slanci amorosi, amico pronto al tradimento in caso di necessità, e altro ancora. La ricerca spasmodica di gratificazioni erotiche viene tuttavia sublimata da Orimbelli sia con citazioni oscene, o stravolgimenti parodici, di alto livello letterario, sia con toni di vitalismo variamente greve o filosofeggiante. Entusiasta della sua nuova vita in barca a vela, l’ex ufficiale esclama: “Meno male che è arrivato lei a liberarmi! Viva la *Tinca!*’ E ammiccò un’altra volta,” continua il narratore, “per farmi capire che cosa intendesse per tinca” (38). E, dopo una sortita sul territorio elvetico che non riserva soddisfacenti gratificazioni carnali: “Abbandoniamo la Svizzera’ diceva l’Orimbelli ‘non stiamo indarno, andiamo a cercar fortuna nelle nostre acque. Facciamo come San Francesco, che avendo in Oriente trovato quelle genti “a conversione troppo acerba . . . per non stare indarno—reddissi al frutto dell’italica erba”” (61). Di fronte all’ennesima preda, sottratta al protagonista dall’insaziabile compagno di scorribande, questi ammette: “È tutta debolezza [...] dovrei rispettare le donne degli altri, ma non ci riesco. Anche perché sono dell’idea che non vi è donna d’altri. La donna non può cadere in proprietà di questo o di quello. È libera di scegliere e di farsi scegliere” (69). Temistocle, insomma, è una specie di Swann di segno opposto: se il dandy proustiano sublima le sue conquiste femminili paragonandole a quadri e libri prediletti, Orimbelli esibisce interessi culturali solo per quanto possano venir ricondotti al campo amatorio, per solito sgravato di accensioni sentimentali.

La celebrazione dell’edonismo, e la vena goliardica che derivano da queste premesse sembrano, inoltre, ripropiate dal momento storico



Tavola 1. Particolare degli affreschi nel Santuario di Santa Caterina del Sasso, Leggiano (Varese). XVII Secolo. Fotografia per gentile concessione di dott. Renzo Dionigi.

in cui i fatti vengono situati. Si tratta dell'immediato dopoguerra, in cui il paese cerca di dimenticare, in modo forse un po' sbrigativo, le sofferenze patite, gettandosi con gioia liberatoria nei piaceri della vita. Almeno questa è l'atmosfera che Chiara tenta di ricreare, riuscendovi, nel corso del romanzo. I pochi villeggianti del lago, leggiamo infatti, sono presi da "struggimento di cuore al pensiero delle spiagge marine, che tra *bunker* e fortini appena smantellati andavano già riempiendosi di nudi femminili, di friggitorie di pesce, di *dancings* e di cinematografi" (10). Temistocle non è poi molto diverso da chi lo circonda. Come acutamente fa notare la voce narrante, il vecchio soldato:

Forse non era un demonio [...] ma un pover'uomo stravolto dalle guerre, che aveva imparato a prendere quello che la vita volta a volta gli offriva. Uno di quegli innocenti che in caso di fame mangerebbero anche i propri figli, se ne avessero, tanto sono convinti di essere sempre nel giusto, o meglio, di essere estranei al giusto e all'ingiusto. Capii che non era facile per lui, e del resto neppure per me, essere diversi o migliori dopo aver fatto fronte, negli anni lasciati alle spalle, allo sconvolgimento di un mondo che era cambiato nelle nostre mani, tra combattimenti e prigionie, fughe e salvataggi, senza darci il tempo di capire una semplice verità: che aver assistito a quegli

avvenimenti e avervi avuto parte, anche contro voglia, non era stato un danno ma una ricchezza. Convinti invece che ci avessero rubato gli anni migliori, a guerra finita volevamo, un po' tardi e quando era ormai tempo d'altre imprese, inventarci una nuova giovinezza, di recupero, approfittando dell'età ancora fresca e di un certo vigore del corpo. (48)

Oltre questo scenario dolcemente nostalgico, ma anche euforico, l'opera non tarda tuttavia a svelare una forte, anche se sotteranea, filigrana perturbante, che sembra voler mettere in guardia il lettore da facili e troppo celeri distensioni: "Sapevo per intuito più che per esperienza," avverte l'io narrante quando tutto sembra andare per il meglio, "che ogni gioco dei sentimenti nasconde sempre un dramma, lo prepara, quasi lo alleva tra allegre divagazioni e spensierate ebbrezze" (102). Lentamente, infatti, l'Orimbelli fa trapelare il verso notturno del suo solare ottimismo di facciata, manifestando un'identità divisa, quasi la presenza di un doppio difficilmente tenuto a bada (o più precisamente di un'"ombra," come Temistocle viene spesso definito dal narratore, dai contorni sfuggenti). Si tratta di un fenomeno frequente nelle opere di Chiara, soprattutto nelle ultime, in cui gran parte della vitalità narrativa viene affidata per l'appunto allo smascheramento di eventi ed individui dall'apparenza innocua, tra le pieghe della quale si cela ben altra, segreta fisionomia. L'occasione principale di tale svelamento viene, in questo caso, offerta durante una visita presso il Santuario di Santa Caterina del Sasso, spettacolare eremo edificato a picco sul lago. Qui, i resti contenuti nel sepolcro del Beato Alberto Besozzi di Arolo, come del resto qualunque cosa abbia a che fare con la morte, appaiono ripugnanti a Temistocle. Nonostante tale fastidio, il narratore stabilisce presto uno stretto collegamento tra la visione funerea e il suo superstizioso amico. La scena costituisce inoltre una sorta di matrimonio macabro, vagamente blasfemo, tra l'untuoso libertino e la sua amante:

Nella chiesetta, costruita sopra un gradino della parete calcarea, portai l'Orimbelli e Matilde davanti all'altare, quasi a tastoni, tanto è scuro l'interno di quel piccolo santuario. Andai a girare un interruttore e di colpo s'illuminò, sotto l'altare, una bara di cristallo. Il corpo del Beato apparve steso sopra un'imbottitura di seta bianca, con la faccia e le mani tostate dai secoli, una mitra sulle ventitré e un piviale d'oro indosso. Spensi la luce, e *la bara, che aveva la forma del baule dell'Orimbelli*, tornò nel buio. (110; corsivi miei)

Tale ripugnanza sembra essere suscitata, in Temistocle, da una intuitiva percezione speculare. Orimbelli rifiuta la visione della morte e



Tavola 2. Particolare degli affreschi nel Santuario di Santa Caterina del Sasso, Leggiuno (Varese). XVII Secolo. Fotografia per gentile concessione di dott. Renzo Dionigi.

del negativo—“Meglio non evocare,” sentenza affrettandosi a fare un gesto scaramantico, “non richiamare mai alcuna cosa nefasta, anche lontana nel tempo e nello spazio” (47)—essendone in qualche modo l’incarnazione metaforica. Poco dopo l’episodio della visita al sepolcro, l’io narrante insinua infatti un’altra interessante connessione, questa volta tra l’amico e il cadavere mummificato del santo: “Orimbelli che se ne stava disteso con le mani incrociate sul ventre e gli occhi aperti fissi ai bagli di sostegno della coperta,” suggerisce il protagonista, risulta “*simile in tutto, abbronzato com’era, alla mummia del Beato Alberto*” (113; corsivi miei).⁵ La stessa stanza del Vescovo, d’altronde, per quanto confortevole viene definita “una camera ardente di prima classe” (88), dove inoltre si sentono strani rumori, provenienti dall’armadio che conserva gli antichi abiti prelatizi. La doppiezza della personalità di Temistocle e degli ambienti e oggetti che lo circondano, peraltro, sembra investire anche il narratore, la cui sorridente giovinezza non deve ingannare circa i vari nodi

⁵ Il Beato, d’altro canto, secondo la leggenda diventa tale dopo una vita da faccendiere spregiudicato, per non dire senza scrupoli: a parte il diverso destino, le analogie con l’Orimbelli non sembrano limitarsi all’abbronzatura.

contradditori di un carattere sfuggente. Il protagonista per esempio, benché costantemente in viaggio sulla *Tinca*, non evade da percorsi piuttosto limitati, all'interno di uno spazio chiuso quale il lago Maggiore. Quest'ultimo, da specchio fatato su cui esaltare narcisismi intrisi di sole, può ribaltarsi in prigione dorata, da cui è impossibile anche pensare una fuga, trasformandosi quindi, di nuovo, in figura—se non della morte—certo dell'immobilità. Tale rete di rimandi e richiami allusivi (lo spettrale armadio in cui vengono custodite le vesti del Vescovo, e il baule di Temistocle che sembra candidato ad un futuro simile; la mummia del Beato, e la somiglianza tra questi e l'Orimbelli; il lago come spazio libero, e insieme senza vie d'uscita) viene tramata da Chiara in vista di pagine di tono sapienziale, tra il moraleggiante e il tragico, splendido contrappunto alle tante scene schiettamente ilari del libro, e sicuro antidoto a troppo scontate identificazioni biografiche e memorialistiche, facilitate dall'anonimato dell'io narrante: "La tranquillità dei paesi del lago, la pace delle ville di delizia coperte di azalee e di camelie, le nostre stesse divagazioni," chiosa esplicitamente il narratore, "non erano che un bel velo, sotto il quale si nascondeva la morte. Bastava tirare una tenda, aprire un armadio, accendere una luce nel buio, ed ecco apparire gli indizi, i segnali, il verde e il rosso della vera navigazione" (116).

È su questo scenario che viene sottolineata in più occasioni la commistione inevitabile di amore e morte, spinte creative e tendenze autodistruttive. Tale accoppiata agisce come autentica pulsione decostruttiva di tanti brani di puro *divertissement* fabulatorio, cui finisce per amalgamarsi fino ad una fusione inestricabile. Si è già detto dello sposalizio macabro di Temistocle e Matilde; anche dopo la scomparsa di Orimbelli il suo enigmatico baule, già vicino alle reliquie dell'avo Berlusconi, e in seguito paragonato alla bara contenente i resti del Beato Alberto, si rivela scrigno, soprattutto, di oggetti squisitamente erotici: molte cianfrusaglie, ma più di tutto lettere di antiche ammiratrici e "un reggipetto nero, due o tre paia di mutandine femminili, calze lunghe di seta e giarrettiere di velluto d'ogni colore. 'Ricordi di guerra' disse il Procuratore della Repubblica" (159). Al di là di questi passaggi piuttosto rivelatori, la specularità tra Eros e Thanatos, e più in generale un senso di caducità cosmica, sembrano costantemente investire i personaggi de *La stanza del Vescovo*, in consonanza con lo struggente teatro lacustre delle loro vicende—la cui bellezza appare spesso venata di tinte di crepuscolo, o marcescenti.

Il ricorso alle arti visive punta a valorizzare questo aspetto del romanzo; si ricordi del resto che i più antichi contributi giornalistici



Tavola 3. Particolare degli affreschi nel Santuario di Santa Caterina del Sasso, Leggino (Varese). XVII Secolo. Fotografia per gentile concessione di dott. Renzo Dionigi.

e critici di Chiara, appassionato di pittura fin dall'adolescenza, amico di pittori e scultori quali Viviani, Gentilini, Messina, Tozzi, Bartolini, mercante d'arte verso la fine degli anni Quaranta, riguardano mostre (che a volte contribuisce ad organizzare) e monumenti.⁶

Fin dalla *Figura femminile* di Franco Gentilini, che ammicca dalla sovraccoperta della prima edizione, non mancano riferimenti figurativi moderni, per cui una allegra merenda all'aria aperta tra i due velisti e le loro amiche, nude, pare una citazione abbastanza chiara, o addirittura un *tableau vivant*, dal *Déjeuner sur l'herbe* di Manet (37; si noti che l'autore scrive esplicitamente "sbarcammo con le nostre svizzerotte ignude per una colazione sull'erba tra gli urli d'entusiasmo dell'Orimbelli"; corsivi miei); una donna sottile, ma dai seni enormi, viene assimilata alle irreali figurine muliebri del gusto liberty (57); una giovanissima e procace orfana è paragonata alle immagini femminili di Cremona e Ranzoni (165), accenno erudito particolarmente pertinente, visto la sensualità malinconica dei due poco noti artisti,

⁶Cfr. Chiara, *Racconti* 1740–44.

il loro sodalizio, la comune frequentazione del Lago Maggiore e del locale salotto intellettuale ospitato dalla famiglia Troubetzkoy (tra le prime, come ci dice tra l'altro l'io narrante, a veleggiare sul Verbano).⁷ Tuttavia le ascendenze sembrano derivare dal gusto barocco, più che da quello romantico-decadente. Forse non è inutile, in questo senso, ricordare la grande raffinatezza di Chiara come traduttore di Góngora.⁸ Probabilmente anche da qui deriva la frequenza, quasi ossessiva, con cui il narratore paragona le grazie femminili ora ad immagini guerresche, ora al mondo della vegetazione, insieme esaltandone la potenza seduttiva, e suggerendone l'intima fragilità. Il testo spesso sembra teso a comporre un raro caso di *vanitas* letteraria novecentesca, dove i consueti frutti e fiori impiegati come *memento mori* in innumerevoli opere pittoriche, grafiche, scultoree secentesche sono diventati fiori e frutti di carne. Matilde viene pertanto paragonata a "un fiore di magnolia [...] una tuberosa grassa e delicata, con chissà quale bulbo nascosto" (19); la camicetta "gonfia del suo petto sembrava un enorme garofano" (25); lo stesso seno che viene descritto come "a pera spadona" (19, non senza ironia nei confronti del primo marito, che Orimbelli bolla come "spadone," ovvero evirato, nel gergo dei soldati italiani in Africa), culmine di un corpo "sodo e pieno come un uovo" (94); non stupisce che le occasioni di fusione sessuale, infine, siano "vendemmie" (162), o una "battaglia mortale" (95), che tuttavia conducono ad un immancabile "disinganno" (110)—forse lo stesso che, poco dopo la spiacevole visione della mummia del Beato Alberto, mette definitivamente in fuga l'Orimbelli, alle prese con la *Totentanz* di scheletri negli affreschi barocchi del santuario.

Appare ad ogni modo significativo, al di là di ogni valenza metaforica attribuibile a tali immagini, la spiccata potenza visiva dell'intero romanzo, fondata su un vedutismo tipico del primo Chiara, in seguito fortemente diluito ma mai del tutto abiurato. Notevole, soprattutto, il colorismo di Chiara nel descrivere il Verbano attraverso il mutare della luce sulle acque, cangiante, instabile quanto i sentimenti dei personaggi del romanzo. Ecco allora l'*inverno*, il vento che increspa

⁷Si veda Roberta J. M. Olson, *Ottocento. Romanticism and Revolution in 19th-Century Italian Painting* (New York: The American Federation of Arts, 1992).

⁸L'attività di Chiara quale traduttore dal francese, dallo spagnolo, dal latino, dal tedesco, non viene spesso menzionata ma costituisce un elemento importante del processo creativo dello scrittore, forse da mettere in relazione con un confessato amore per la storia della lingua e per i dialetti. Evidente anche la ricerca, tutta lombarda, e tanto apprezzata dall'amico e conterraneo Sereni, del *mot juste*, con frequente ricorso a tecnicismi dal mondo della vela, del gioco d'azzardo, delle discipline forensi.



Tavola 4. Particolare degli affreschi nel Santuario di Santa Caterina del Sasso, Leggiuno (Varese). XVII Secolo. Fotografia per gentile concessione di dott. Renzo Dionigi.

le correnti, le dissemina di “una miriade di punti luminosi” (41); alla fine dell’estate invece il lago “perde i suoi colori tenui e leggeri per vestirsi di azzurro intenso e qualche volta di scuro turchino” (81); a mezzogiorno ne salgono “riflessi in forma di cerchi luminosi” (88); le prime piogge lo rendono “d’un azzurro acciaio e poi color piombo” (136). Se il paesaggio lacustre viene per solito segnalato come vero personaggio, e tra i principali, delle opere chiariane, ulteriore spazio andrebbe assegnato alla presenza di tale forza visuale, che il narratore sa concentrare non solo sul lago ma anche su ambienti, cose, donne e uomini che consumano le loro esistenze sulle sue sponde. Da qui l’acribia quasi lenticolare nella descrizione di interni, ancora una volta insistentemente imperniata sui colori, e su dettagli spesso altamente rivelatori: a Villa Cleofe le scale hanno “la passatoia rossa come negli alberghi. Tra la ringhiera e la parete, nell’ombra del pianterreno appena diradata dalla luce che proveniva da una vetrata rossa e blu, si intravedeva una statua di bronzo: una pastorella col cestino al braccio, su un piedistallo di marmo nero” (17); la stanza del Vescovo è “una camera tappezzata di rosso, con un baldacchino di legno dorato sospeso al soffitto, dal quale scendevano a circondare

il letto dei tendaggi di broccato dello stesso colore della tappezzeria” (28). L’io narrante de *La stanza del Vescovo* insomma, certo memore di una tradizione realistica marcatamente lombarda, sembra prima di tutto qualcuno che vede, scruta, osserva quanto merita di essere raccontato: la memoria chiariana è, in primo luogo, di natura visiva. Tanto più che lo sguardo ostinato e paziente di chi narra, da cui consegue la solita meditata aggettivazione delle pagine dell’autore, e forse anche l’interesse di tanti registi cinematografici per i romanzi di Chiara come imperdibili occasioni filmiche, soverchia in numerose occasioni ogni tentativo psicologizzante o interpretativo; si ha spesso la sensazione che anche al lettore venga chiesto di vedere, prima di formulare giudizi o provare simpatie o esclusioni. È di Enzo Siciliano l’intuizione di tale consapevole antipsicologismo quale segno della modernità di Chiara, e paiono trovare conferma in questo senso anche alcune intuizioni del Lyotard di *Discours, figure* sulla stretta relazione, già suggerita da Freud, tra l’immagine e l’inconscio: come questo rifiuta la non contraddizione, la linearità temporale, le istanze morali, così quella tende ad eccedere la razionalità del discorso verbale, tanto e soprattutto quando le immagini vengono condotte alle loro più elevate possibilità significanti, nelle arti visive (10–14).⁹

E in effetti ciò che più sembra aver contato, in questo settore dell’officina dello scrittore, è la sua costante fascinazione per la pittura, già puntualmente rilevata da Giovanni Tesio, secondo il quale, in particolare per quanto riguarda la caratterizzazione fisiognomica dei personaggi:

Varrebbe forse la pena . . . di vedere come il *côté* figurativo frequentato da Chiara con continuità e competenza abbia più o meno direttamente influito. Certo la sua formazione di ‘lombardo’ . . . si alimenta anche di memorie pittoriche, come è dato trovare traccia nei racconti. A parte Bernardino Luini singolarmente affiliato al carattere inquieto e precario dell’‘io’ narrante nel *Piatto piange*, si possono cogliere tratti di comparazione figurativa in tutta l’opera di Chiara. Stando ai soli lombardi, il Ciseri nella *Spartizione* (“La scena non era diversa dal Trasporto di Cristo del Ciseri che allora si vedeva in mille riproduzioni,” p. 177), . . . l’Hayez . . . nel *Pretore*, chiamato in causa per la moglie del Vanghetta, Evelina: “Dalle due bande lucide e nere dei suoi capelli, pettinati come nei ritratti femminili dell’Hayez. . . .” (79–80)¹⁰

⁹Si veda Siciliano 2: 348.

¹⁰D’altronde, persino l’Orimbelli dice di aver trascorso un pomeriggio ad Ascona visitando “la casa del pittore Serodine” (56).

Si tratta in fondo di un fenomeno ricorrente negli autori di area lombarda, nei quali la tendenza al realismo viene non di rado filtrata da un confronto serrato con un'illustre tradizione pittorica, per cui molti scrittori sono anche critici d'arte, nei ranghi di un dilettantismo che va inteso solo come etichetta di distinzione professionale e non certo qualitativa: dalle frequenti intersezioni tra il Manzoni e le arti figurative, come splendidamente proposto in un celebre saggio di Mina Gregori, al Gadda dell'*Adalgisa*, forse il più vicino agli esperimenti di Roberto Longhi tra letteratura e critica d'arte, dal Testori cantore esaltato di Gaudenzio Ferrari e Martino Spanzotti, Tanzio da Varallo e Giacomo Ceruti, fino all'Arbasino delle innumerevoli pagine ekphrastiche in *Fratelli d'Italia*.¹¹ Ciò che tuttavia contraddistingue l'atteggiamento di Chiara in questo filone, e ne marca l'originalità, è il suo deciso investimento in chiave narrativa della fonte pittorica, non di rado con una disinvoltura filologica che rasenta il travisamento. Tra i molti possibili, l'esempio più lampante va forse cercato ne *Il piatto piange*, dove la figura di Bernardino Luini assume a sprazzi la fisionomia di un personaggio tra gli altri, per cui i dati storici della biografia dell'artista, e alcune sue opere, vengono trasfigurate in chiave fantastica in direzione sia di una maggiore aderenza alla cornice romanzesca, sia di sottili richiami autobiografici. Luini, di cui lo scrittore conosce la sofisticata cultura iconologica per averne curato mostre e cataloghi, dove i legami dell'artista con i circoli misticheggianti e palingenetiche della Milano cinquecentesca vengono giustamente sottolineati, viene in certo modo ridotto a naïf avventuroso ma solido, o artigiano di buona volontà ansioso di allontanarsi dal piccolo borgo natale, cui tuttavia rimane legato in quanto mai dimentico della nascita "da povera gente in povero paese."¹²

¹¹ Si ricordi che Chiara è, appunto, anche eclettico critico d'arte, avendo curato monografie su Caravaggio, Dürer, Carnovali, Lempicka, Viviani. Quest'ultimo soprattutto, con la sua biografia zeppa di aneddoti vagamente surreali, l'amore per i paesaggi lacustri e fluviali, oltre alla fama di 'balordo' di genio, potrebbe entrare a ben diritto nel laboratorio creativo di Chiara che, oltre a dedicargli brevi ritratti in forma di racconto (vedi Chiara, *Racconti* 1703) e a collezionarne con passione le opere, forse ne recupera certe suggestioni per le parti di descrizione del Lago Maggiore. È arduo invece selezionare delle parti ekphrastiche in *Fratelli d'Italia*, dato che quasi ogni pagina della grande opera arbasiniana ne è punteggiata. Due dei capitoli più segnatamente inclini all'ekphrasis sono senz'altro "Mantova-Ferrara" (949-60) e "Venezia" (961-79). Per l'*Adalgisa* si vedano in particolare le pagine 226, sul museo Poldi-Pezzoli di Milano, e soprattutto 224-25, su *Officina ferrarese* di Roberto Longhi.

¹² Nella premessa di un catalogo dedicato a Luini, Chiara scrive: "Il Bandello (Nov. I, 4) dopo aver descritto la decapitazione della contessa Bianca Maria de Challant [...] dice: 'chi bramasse di vedere il volto suo ritratto dal vivo vada ne la chiesa del Monistero

E tuttavia, anche quando la mescolanza tra critica d'arte e affabulazione si fa più complessa, lo sguardo di Chiara appare in grado di sciogliere ogni groviglio sfruttandolo come ulteriore occasione di racconto. Ed è probabilmente mediata dal ricorso alle arti figurative, anche tale "lombarda" efficacia nella resa dei dati visivi, che con la loro multiforme ma stabile concretezza sembrano assorbire le irrisolte tensioni dei personaggi, che permettono a *La stanza del Vescovo* di raggiungere un equilibrio di leggerezza quasi evanescente, immersa tuttavia nel gorgo ambiguo della sensibilità contemporanea; il romanzo si distingue infatti per una sorta di duplice identità, insieme tematica e ideologica: da un lato, quello più immediato, ci si trova davanti ai bagliori di un prodotto letterario di ampio richiamo; dall'altro,

Maggiore, e la dentro la vedrà dipinta. E lo si vede ancora oggi nell'affresco del Martirio di Santa Caterina del Luini. La Santa, a torso nudo, può essere benissimo la Challant in atto di implorazione, se lo dice il Bandello che viveva come il pittore all'epoca del fatto: *'... si cominciò piangendo a disperare e a domandar di grazia che, se volevano che morisse contenta, le lasciassero vedere il suo Don Pietro.'* La Challant, che secondo il Bandello chiese di vedere l'ultimo dei suoi amanti prima di morire, può aver fornito al Luini il modello della sua santa, decollata al pari dell'avventurosa e scostumata contessa. La discesa della invenzione luinesca nella realtà e addirittura nella cronaca del suo tempo, è in perfetta armonia con la narrativa fisiologica più che psicologica del Bandello. La scena del martirio di Santa Caterina d'Alessandria, tema esausto nella pittura italiana del Cinquecento, appare quindi riscattato dal pittore e tradotto in termini drammatici, in modo da superare e travolgere il riferimento sacro, venendosi a proporre come un dato della personalità dell'artista, ricco di *concretezza lombarda* e carico di tutta la violenza dell'epoca, anche quando pare evadere nelle favole o effondersi in angeliche visioni." Premessa al Catalogo della mostra *Sacro e profano nella pittura di Bernardino Luini*, Luino 9 agosto–8 Novembre 1975 (Milano: Silvana, 1975) 15; si veda poi pagina 17 per la descrizione di Luini quale artista artigiano; miei i corsivi. Ne *Il piatto piange* leggiamo inoltre: "Quel giorno stesso si trovò una stanza presso una sarta di via Terraggio, vicino alla chiesa dove ci sono gli affreschi del nostro conterraneo Bernardino Luini. Entrato, per noia, in quel primo giorno, dentro la chiesa, gli capitarono sotto gli occhi gli affreschi. Erano in ombra, ma si intravedeva una santa Caterina con un grosso seno semiscoperto, appetitoso. La santa guardava in alto, di traverso, seguendo con la coda dell'occhio la scimitarra che un uomo le stava menando a tutta forza sul collo. Ma la spada restava in alto, contro un cielo azzurro che era quello di Luino, e la santa col suo petto a sacco aspettava sempre. Con una mano abbandonata sfiorava il polpaccio nerboruto del boia, gonfio di tendini nella torsione che gl'imprimeva il corpo tutto teso a vibrare il fendente. Sembrava che gli volesse fare il solletico alla gamba per fargli mettere giù lo spadone." *Il piatto piange* (1962). *Piero Chiara. Tutti i romanzi* 108–09. L'affresco citato da Chiara è in realtà composto da due sezioni: si tratta in effetti di due affreschi. In uno, la Santa è per l'appunto a seno scoperto, ma l'aguzzino è fuori campo; nell'altro, Caterina è a seno coperto, e le sue mani giunte paiono sfiorare il ginocchio del carnefice. Se si esclude una semplice lacuna memoriale, insolita in uno scrittore in genere orientato alla precisione cesellata del dettaglio, e all'attento studio preliminare di ambienti e oggetti, l'autore sembra quindi fondere i due affreschi per pura utilità narrativa.

si viene turbati dall'inquietante doppiofondo allegorico, in chiave tanatologica, che circonda quelle stesse luci, e spesso contribuisce a farle risaltare, con il nero della propria densa ombra—la stessa che finirà per inghiottire il Dottor Temistocle Mario Orimbelli.

Vanderbilt University

BIBLIOGRAFIA

- Arbasino, Alberto. *Fratelli d'Italia*. Milano: Adelphi, 1993.
- Casanova, Giacomo. *Storia della mia vita*. Tradotta da Giancarlo Buzzi. A cura di Piero Chiara. 7 vol. Milano: Mondadori, 1964–1965.
- Chiara, Piero. *L'opera grafica di Giuseppe Viviani*. Padova: Rebellato, 1960.
- . *Il piatto piange*. Milano: Mondadori, 1962.
- . *La spartizione*. Milano: Mondadori, 1964.
- . *Disegni di Giovanni Carnovali*. Milano: Scheiwiller, 1968.
- . *Dodici acquarelli e disegni di Alberto Düver*. A cura di Lamberto Vitali e Piero Chiara. Milano: Scheiwiller, 1971.
- . *Il pretore di Cuvio*. Milano: Mondadori, 1973.
- . *La stanza del Vescovo*. Milano: Mondadori, 1976.
- . *Vedrò Singapore?* Milano: Mondadori, 1981.
- . *Tutti i romanzi*. A cura di Mauro Novelli. Milano: Mondadori, 2006.
- De Vit, Vincenzo. *Vita del beato Alberto Besozzi e storia del Santuario di Santa Caterina del Sasso sul Lago Maggiore*. Milano: Boniardi-Pogliani, 1856.
- Gadda, Carlo Emilio. *L'Adalgisa*. Milano: Garzanti, 2000.
- Ghidetti, Enrico. *Invito alla lettura di Chiara*. Milano: Mursia, 1977.
- Góngora y Argote, Luís de. *Sonetti funebri e altre composizioni*. Tradotta da Piero Chiara. Milano: Scheiwiller, 1955.
- Gregori, Mina. "Ricordi figurativi di Alessandro Manzoni." *Paragone* 1 (1950): 7–20.
- La stanza del Vescovo*. Diretto da Dino Risi. Con Patrick Dewaere, Gabriella Giacobbe, Ornella Muti, Lia Tanzi, Ugo Tognazzi, Marcello Turilli. MEDUSA, 1977.
- Longhi, Roberto. *Officina ferrarese. 1934. Seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940–1955*. Firenze: Sansoni, 1956.
- Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- Olson, Roberta J. M. *Ottocento. Romanticism and Revolution in 19th-Century Italian Painting*. New York: The American Federation of Arts, 1992.
- Siciliano, Enzo. *Racconti italiani del Novecento*. 2 volumi. Milano: Mondadori, 2001.
- Tesio, Giovanni. *Piero Chiara*. Firenze: La Nuova Italia, 1983.
- Testori, Giovanni. *Opere 1943–1961*. A cura di Fulvio Panzeri. Milano: Bompiani, 1996.
- . *Opere 1965–1977*. A cura di Fulvio Panzeri. Milano: Bompiani, 1997.
- Tondelli, Pier Vittorio. *Altri libertini*. Milano: Feltrinelli, 1980.