

# Due “dispersi” darziani: nuove domande per la critica

di Alberto Sebastiani

*La bibliografia darziana: una storia infinita*

È ormai evidente che non è possibile, a tutt'oggi, delineare in modo esaustivo la bibliografia darziana. Non per mancanza di ricerche, ma perché sembra che ogni ritrovamento di testi inediti o “dispersi”, ovvero editi, ma dimenticati e riscoperti spesso per caso, presagisca alla scoperta di altri ancora. Esistono, ad esempio, lettere che lasciano pensare all'esistenza di scritti ancora ignoti. Già nella compilazione del recente volume *Opere*<sup>1</sup> si era giunti al ritrovamento di un testo disperso, apparso con il titolo *Inchiesta sulla narrativa* nella rivista “Le carte parlanti” (a. V, n. 19, gennaio 1944), della casa editrice Vallecchi, richiesto espressamente a D'Arzo da Adriano Seroni in una lettera dell'8 giugno 1943, per un «fascicolo speciale» dedicato «ai narratori contemporanei che hanno pubblicato o pubblicheranno le loro opere da Vallecchi», che ospitasse loro «riflessioni e appunti sul problema narrativo».² Uno scritto, una dichiarazione di poetica, in cui il quasi ventiquattrenne “Silvio D'Arzo”, così si firma Ezio Comparoni³ (1920-1952) in quell'occasione, come già per *All'insegna del Buon Corsiero*, pubblicato da poco dall'editore fiorentino, parla delle difficoltà di ogni giovane autore, dell'impervio cammino che non sempre concede di arrivare alla capacità di «narrare», e lascia come in «esilio», magari alla ricerca di un'impresata «atmosfera», che però può essere considerata il primo passo verso la meta della maturità artistica.⁴

D'Arzo sente di vivere questo «esilio», ma cerca disperatamente la meta, concepita magari in modo impreciso, intuita, ma nella certezza della sua esistenza. La persegue attraverso una personale ricerca poetica, che cresce negli anni, che si muove nel racconto, breve o lungo che sia, per adulti e per ragazzi, o nel dialogo con i grandi autori europei e americani, sui quali scrive saggi che sono discussioni e riflessioni, in cui pone in relazione la propria e la loro ricerca.⁵ Le lettere conducono il lettore dietro le quinte di questo cammino, rivelano la sua impervietà, ma anche l'infaticabile tenacia di D'Arzo: autore, ideatore di volumi e promotore di se stesso e del proprio lavoro, del

quale è anche critico severissimo, per nulla indulgente. Ed è sempre grazie alle lettere che si sono recuperati i disegni di Gian Battista Cavani, collega e amico di Comparoni, per l'edizione, mai avvenuta, di *Gec dell'avventura*, altro testo di cui a tutt'oggi non si hanno testimoni. Illustrazioni delle quali lo scrittore è committente, ma anche vigile supervisore.<sup>6</sup> E proprio questa natura “imprenditoriale” lo porterà ai numerosi contatti con editori, critici, giornalisti, intellettuali italiani, ma anche all'incredibile progetto di promozione dei suoi testi per ragazzi all'estero, in Europa e negli Stati Uniti, che, anche per questo loro peregrinare, richiedono ancora ricerche e chiarimenti.<sup>7</sup>

Una storia infinita, dunque. D'altronde la geografia della produzione letteraria di Silvio D'Arzo è talmente complessa che in larga parte è ancora da esplorare. Sembra incredibile, pensando che lo scrittore reggiano è morto appena trentaduenne, ma la sua attività è stata incessante e intensa, fin dalla tenerissima età. Per questo, e per la mancanza di una documentazione esauriente in merito, continuano e continueranno a lungo ad apparire testi inediti o dispersi. Ne sono prova i due racconti che vengono pubblicati in questo volume: *La valanga* e *Fine di Mirco*. Se il primo risale al 1934, e sarebbe quindi il primo racconto dello scrittore reggiano pubblicato, il suo esordio, sotto lo pseudonimo “Raffaele Comparoni”, il secondo è una versione che presenta numerose varianti del racconto, già noto ai lettori darziani, uscito con il medesimo titolo su “Meridiano di Roma”, il 23 giugno 1940. Circa due settimane prima, infatti, *Fine di Mirco*, nella redazione che viene qui pubblicata, appare su “Quadrivio - Tevere. Grande settimanale letterario illustrato di Roma”, il 9 giugno 1940. Due testi, sconosciuti, dei quali è difficile ricostruire l'iter che li ha portati alle stampe, per assenza (al momento) di documenti, di materiale avantestuale, dei dattiloscritti e manoscritti relativi, ma sui quali è doveroso investire alcune parole per contestualizzarli, commentarli, e anche, necessariamente, per formulare ipotesi sulla loro genesi.

### *La valanga* (1934)

Come accade in molti casi analoghi, il ritrovamento, per questo come per l'altro racconto, è stato casuale. *La valanga* era “sepolta” in un'antologia degli anni Trenta e nessuno ne aveva notizia. Poi un incontro quasi da romanzo: nel 2006, alla manifestazione “Pordenone legge”, un lettore appassionato di D'Arzo conosce un libraio, questi gli rivela l'esistenza di un racconto sconosciuto di Comparoni, antecedente a quelli noti, il suo vero esordio, e il lettore chiama la casa editrice che ha pubblicato le opere dello scrittore reggiano.<sup>8</sup>

Il titolo del volume in cui era “sepolto” il testo è *Antologia dei giovani scrittori e poeti italiani*, pubblicato da Edizioni Novecento<sup>9</sup> di Milano nel 1934, con un'introduzione di Guido Milanese. Ospita testi di novantacinque autori, la maggioranza dei quali rimasti lontani dai successi letterari.<sup>10</sup> Non è dato sapere se il libro fosse il risultato di un concorso, o di una selezione di autori scelti da osservatori di riviste letterarie (in tal caso, sarebbe interessante scoprire dove Comparoni pubblicasse). Non è indicato nemmeno il curatore del volume. Milanese pare essere una firma che

ha una funzione promozionale. È uno scrittore in voga tra le due guerre, fascista convinto, autore di romanzi e racconti d'avventura, di ambientazione coloniale.<sup>11</sup> La sua introduzione non dice nulla di specifico sui racconti, suona oggi retorica e vuota, come un banale biglietto d'auguri:

Cari miei,  
voi mi suggerite un'immagine tolta dal mare in cui ho trascorso la massima parte della mia vita.  
Quando uno sciame di vele s'avvicina al porto nelle sere tempestose, se ne vede l'insieme punteggiare l'orizzonte, ma non se ne distingue particolarmente nessuna. Ed ecco che poco a poco quelle dotate di migliori qualità veliere vengono avanti, si distaccano dalla massa, ingrandiscono, lasciano leggere sullo scafo il nome che viene ripetuto in festa lungo tutta la spiaggia e si fanno riconoscere, mentre le altre sono ancora laggiù, ignote, anonime, pronte a svanire nell'oscurità della imminente notte.  
Lo sciame di vele siete voi: il mare è quello dell'arte, eternamente in tempesta. Il vento delle idee da cui siete spinti è gagliardo. Ma appunto per questo, mantenetevi larghi l'uno dall'altro, badando sempre ad avere spazio intorno, per evitar urti pericolosi e spesso letali.  
Seguite la rotta del vostro talento e della vostra sincerità, preparandola con lo studio e la ponderazione, senza curarvi di dove corrono gli altri e rispondendo col disprezzo a quanto l'invidio livore delle onde rotte vi getterà addosso.  
Non disperdetevi con l'avventura e l'impazienza il vostro nuovo carico da offrire all'Italia.  
Soprattutto, non fermatevi in gruppo, il che equivale a morir di ciarle.  
Già qualche nome, che è promessa, si legge tra di voi sull'indistinguibilità dello sciame.  
Avanti: per la mia gioia di vecchio marinaio, felice di segnalare le giovani vele e pilotarle all'ancoraggio.  
Avanti: per la festa della letteratura italiana, oggi resa triste da folle di ciarlatani impotenti, per quanto rumorosi, e impaludata in premi che spesso non si sa che cosa premiino.  
Con la pura energia dei vostri anni, spazzate via tutto ciò. Sotto, miei cari! Ben decisi e a fondo.  
Per farlo, voi avete le due armi migliori che possa offrire la gioventù: fede e sincerità.  
Ma bisogna adoperarle presto, perché sono appunto le due più pronte alla ruggine.  
Vostro:

Guido Milanese<sup>12</sup>

Retorica di quegli anni profusa a piene mani. Milanese potrebbe anche non aver letto i racconti. Al limite poteva conoscere qualche autore. Probabilmente non Comparoni, visto che il nome del prefatore non appare nella corrispondenza darziana, nemmeno citato con editori, amici, critici. Come d'altronde non viene mai citata questa antologia. Eppure sarebbe il suo esordio. È vero, per altro, che non si conoscono lettere di

questo periodo, e lo è altrettanto che, presentandosi a editori e critici (almeno stando alle missive pervenuteci), non citerà mai esplicitamente nemmeno le altre due opere uscite l'anno successivo: i racconti di *Maschere. Racconti di paese e di città*, pubblicati dall'editore Carabba di Lanciano, e le liriche di *Luci e penombre. Liriche*, stampate dalla Tipografia La Quercia di Milano, entrambi del 1935.<sup>13</sup> Anch'esse, come *La valanga*, appaiono firmate con lo pseudonimo “Raffaele Comparoni”. Ed è, ovviamente, nel confronto con i testi ospitati in queste due raccolte che va letto il racconto del 1934. Rispetto ad esse, però, l'*Antologia* offre una particolare sorpresa. Infatti, una fotografia e una sinteticissima biografia, in terza persona, introducono il racconto:

[Raffaele Comparoni] È un ragazzo. Nato a Reggio Emilia nel febbraio del 1920, frequenta il ginnasio. Ha in corso di stampa, presso un editore emiliano, un libro di poesie.<sup>14</sup>

L'unica altra biografia pubblicata, se si escludono quelle più o meno veritiere apparse, ad esempio, nelle lettere a Enrico Vallecchi<sup>15</sup> e a Emilio Cecchi<sup>16</sup>, si trova sulla rivista “Le carte parlanti” (a. III, n. 3, Firenze, 15 marzo 1942, p. 7) e appare in occasione dell'imminente uscita di *All'insegna del Buon Corsiero*:

Sono nato a Felletino (La Spezia) il 5 gennaio 1917. Ho fatto gli studi classici e mi sono laureato in legge. Dopo questa laurea, mi sono indirizzato al terzo anno della Facoltà di Lettere. Mi trovo da qualche tempo a Reggio Emilia – tre anni circa – dove lavoro senza quasi nessuna conoscenza e dedito ai miei lavori letterari. Collaboro a *Quadrivio* e a *Meridiano*. Altro non c'è. Quanto all'“Insegna del Buon Corsiero”, credo che sia molto meglio lasciarlo così com'è, con quell'aura cioè di sospensione che è coerente del resto col carattere dell'opera: aveva sulle prime pensato all'epilogo soltanto per amore di compiutezza: ma la caccia al diavolo, osservata nei suoi particolari e le sue fasi, avrebbe tolto molto di quell'aria così vaga ed imprecisa (s'intende, quando si tratta del Funambolo) che invece ho conservato per l'intera favola. In altre parole: la caccia al Funambolo, semplicemente enunciata – mentre le due donne pensano che sempre e ovunque si ricorderanno di quel sorriso triste e sempre ne saranno soccorse, ad ogni ora – oltre che essere, per dir così, meno compromettente, rende molto più facile il respiro.<sup>17</sup>

È una biografia falsa e lacunosa. Falsi sono il luogo e la data di nascita, sono taciute le pubblicazioni del 1935, ed è addirittura truccata la fotografia che appare col testo, con baffi finti e una pettinatura diversa da quella solita.<sup>18</sup> La biografia apparsa nell'*Antologia* del 1934, invece, se non altro, afferma correttamente il luogo e la data di nascita di Comparoni. C'è però, in questa, un dato che allo studioso darziano suona come un campanello d'allarme, una di quelle tracce che rivelano, o permettono di supporre, che possano esistere ancora altri volumi dello scrittore reggiano. Si tratta del volume in uscita per un «editore emiliano». In realtà, *Luci e penombre*, ovvero l'unico libro di poesie darziane noto, effettivamente pubblicato pochi mesi dopo l'uscita dell'*Antologia*, viene stampato da una tipografia milanese. Per qualsiasi co-



Biografia in “Le carte parlanti”, 1942

noscitore o studioso di D’Arzo, è chiaro che non è per nulla assurdo ipotizzare l’esistenza di un altro volumetto di poesie. Potrebbe trattarsi di un errore della biografia, o di un contatto editoriale finito nel nulla, al limite di una bugia di Comparoni, ma non è detto. D’altronde la produttività dello scrittore è nota<sup>19</sup>, ed è tale fin dall’infanzia. Se, infatti, *La valanga* viene pubblicata quando Ezio Comparoni è appena quattordicenne, un’età che rivela un’indubbia precocità della scrittura, non va dimenticato che le sue prime esperienze letterarie vanno fatte risalire ad alcuni anni prima. Se ne ha documentazione in una lettera all’intellettuale reggiana Virginia Guicciardi Fiastrì datata 17 agosto 1929:

Stimatissima Signora.

Non saprei esprimere la mia consolazione nell’aver Ella tanto buona acconsentito di leggere i miei versi! Per tanta bontà Iddio le conceda tutto quel bene che il suo cuore merita. Con distinta stima e ossequi.<sup>20</sup>

Essendo nato nel 1920, si deve dedurre che già all’età di nove anni Comparoni componesse versi. Allo stato degli studi, però, non è possibile sapere quali avesse letto la Guicciardi Fiastrì, né, ovviamente, se essi siano in qualche relazione con quelli di *Luci e penombre*.

*La valanga*, comunque, è ad oggi il primo racconto conosciuto di D’Arzo. Un’opera giovanile, certo, e come tale presenta diverse ingenuità, ma al fianco di una già evidente dote narrativa (per quanto in parte legata al gusto del tempo), e di una riflessione in cui è centrale il senso della finitudine<sup>21</sup>, l’idea della provvisorietà, caratteristica di tutta la sua opera.<sup>22</sup>

Il racconto, breve, è ambientato in un luogo imprecisato sulle Alpi e narra di un uomo che, il giorno delle sue nozze, deve lasciare la moglie a casa per soccorrere un escursionista inglese sorpreso dalla valanga, in pericolo di vita. Giacomo Faur-naiser, l’uomo, «intrepido scalatore», ha il dovere di intervenire in soccorso, ma verrà sorpreso a sua volta dalla valanga. La donna a casa l’attende in preghiera, che verrà esaudita solo in parte. Una curiosità: il nome della sposa presenta un refuso macroscopico (Fernando Golzi), ma sembra poco plausibile imputare a ciò il silenzio che è calato su questo racconto.

La storia dei due novelli sposi è divisibile in cinque parti: la situazione iniziale, con il matrimonio, i preparativi per la festa, l'uscita dello sposo chiamato al suo dovere; la disavventura del marito; la contemporanea attesa del suo ritorno, con la moglie che prega la Madonna; il ritorno e la fuga incomprensibile del marito; il ritrovamento del suo cadavere. La prima, la seconda, la terza e la quinta parte seguono una linea che potrebbe definirsi dei fatti, razionalmente comprensibili, accaduti nella finzione narrativa. La quarta è l'elemento fantastico che irrompe, spezzando la linearità razionale degli eventi. È l'avvenimento impossibile, è la manifestazione del desiderio che nasce nella terza parte, nelle preghiere della moglie.

Il ritorno del defunto per un ultimo saluto ai cari è un *topos*, ampiamente attestato nel repertorio folklorico. Ciò che maggiormente interessa, però, è che *La valanga* presenta già quel gusto del fantastico, quell'amore per le figure fantasmatiche, incorporee, lunari che caratterizzano la produzione darziana successiva. Qui è maggiormente evidente un amore per le storie di fantasmi, con i colpi di scena, spesso orrorificamente stranianti, nel finale. Ma è altrettanto evidente anche il tentativo di costruire un'atmosfera, quella stessa imprecisata «atmosfera» di cui parlerà nell'*Inchiesta sulla narrativa* di “Le carte parlanti” dieci anni dopo.

Nel racconto del 1934, come negli altri testi di quel primo periodo, dominano tinte fosche, ma, verrebbe da dire, a pastello, come rarefatte. Condizioni di precarietà, di ricerca di attimi di felicità di breve durata, cui succedono situazioni drammatiche, quasi a scontare il sollievo vissuto.

Come in *La valanga*, nei racconti di *Maschere* domina il lutto, la morte. *Rivalità selvaggia* narra del matrimonio mai realizzato tra Maso e Lina, del duello “rusticano” tra il fidanzato abbandonato e Pirso, che si conclude tragicamente per Maso. *La fine del Rosso* racconta le imprese di un brigante che sceglie, malato, di lasciarsi morire senza essere catturato. In *Sarrù* un disperato pastore sardo uccide l'usuraia che non gli concede il prestito, e torna a casa dalla moglie che partorisce, dandogli finalmente gioia, ma rumori non lontani sembrano annunciare lo straripamento del torrente, e quindi l'avvento della morte. Gosto, in *Sperduti su la strada*, muore solo e dimenticato nella sua capanna; lo zio di Giorgio, in *L'eredità*, muore maledetto dal nipote, senza contare la morte metaforica di Carlo, venditore ambulante in *Piccolo mondo degl'umili*, che abbandona la zona in cui lavora e la pensione in cui vive per fuggire da una delusione d'amore.

La medesima e inquietante presenza è in *Luci e penombre*, in cui la caducità, la meschinità e la miseria della vita, la finitezza dell'uomo, la sua precarietà sono costantemente ribadite e la serenità è qualcosa di irraggiungibile. E, contro tutto ciò, l'uomo, che «dal nulla nacque e al nulla torna» come una bolla di sapone<sup>23</sup> (*Bolle di sapone*), può solo cercare di «squarciare gli abissi dell'ignoto» (*L'uomo*), spingersi lontano e lottare «per la propria idealità» (*Immensità*), spiegare le vele e partire, per saziare la «sete di vita e di libertà» (*Il canto della libertà*). *Luci e penombre*, se lo si vuole considerare un testo omogeneo (anche se vi si possono riscontrare analogie tematiche più che una vera e propria coerenza interna), si sviluppa dunque sulla contrapposizione “morte” vs “ideale vitalità” (forse “disperata vitalità”, ma

di maniera). Un contrasto topico, espresso in modo spesso assai retorico, nel senso spregiativo del termine. “Luci e penombre”, infatti, è anche una metafora perfetta da un punto di vista critico, dato che il libretto mostra tutti i limiti di una raccolta giovanile, con numerosi cliché, un uso manieristico della mitologia e di *topoi* vetusti come la morte della poesia uccisa dal progresso. È inevitabile, d'altronde, data la tenera età. Come è inevitabile che si sentano in questi versi l'eco dei maestri, da Giacomo Leopardi ad Alessandro Manzoni, solo per citare i due casi più lampanti<sup>24</sup>, esattamente come sono evidenti modelli e ingenuità nei racconti.<sup>25</sup>

*La valanga*, però, se si esclude il *topos* dei poeti defunti che parlano in *Il lamento del poeta di Luci e penombre*, è l'unico testo di questo periodo in cui appaiono figure fantastiche, delle quali è superfluo ricordare l'importanza in un'opera futura come *All'insegna del Buon Corsiero*.

Con il racconto dell'*Antologia*, però, si incontrano sia in *Maschere*, sia in *Luci e penombre*, altre analogie: il contrasto tra la notte spesso tempestosa e l'alba risolutrice, anche se in modo drammatico; l'ambientazione in luoghi lontani dalla città natale di Comparoni, Reggio Emilia (ad esempio *Sarrù* in Sardegna, *L'eredità* in Brianza), o in zone di montagna. Ma soprattutto la presenza di “soglie”. Cioè il luogo dell'incontro che incombe, svelatore, stravolgente, sorprendente, straniante, che può lasciar intuire un lembo di senso di quanto avviene, o risultare il momento della disillusione, che catalizza l'attenzione, in cui si manifesta l'inatteso. In *La valanga*, come in molti racconti, la “soglia” è una porta. Quella di casa. È lì che avviene l'incontro tra moglie e marito, sulla “soglia”, nel luogo di scontro tra il desiderio e la realtà. La porta è la “soglia” dietro cui prega la moglie in attesa del marito travolto dalla valanga; che viene chiusa in faccia a Maso dalla madre della sua mancata sposa; dietro la quale si ode il vagito della nuova vita figlia di Sarrù; dietro a cui muoiono Gosto e lo zio di Giorgio, o si nasconde Rosso. È un varco che separa, più che unire. L'incontro tra i due sposi, in *La valanga*, sancisce la loro definitiva separazione. È come se, separati da questa soglia, esistessero un mondo interno, quello dei desideri, dei sogni, dell'ideale, e uno esterno, fisico, delle difficoltà, dei contrasti, della morte. Che incombe sempre, come fine di ogni cosa. Un tema che ricorrerà in tutta l'opera di Silvio D'Arzo, che culminerà nella realizzazione del suo testo più famoso, con la formulazione della spietata situazione che tutti i lettori conoscono, di *Casa d'altri*, ovvero la difficoltà di accettare di vivere, e quindi di riuscire a vivere, «in casa d'altri».<sup>26</sup>

*La valanga* è un racconto decisamente molto lontano da *Casa d'altri*. Non c'è ancora la consapevolezza, la profondità di quelle pagine, la forza e la personalità di quella scrittura. “Raffaele Comparoni”, l'autore del racconto nell'*Antologia*, è solo un quattordicenne. È però interessante notare questa costante dei suoi racconti: la “soglia”, un concetto che tornerà spesso nella produzione di Silvio D'Arzo, ma anche una parola chiave che lo scrittore reggiano utilizzerà per formulare, anni dopo, in *Inchiesta sulla narrativa*, l'idea dell'esilio in cui vive ogni giovane autore, o chiunque ancora non abbia raggiunto l'agognata meta, diventare un vero narratore:

Esilio, questo loco, che poi – nella più parte – non è proprio esilio, dopotutto, ma semmai un modo di aver coscienza di sé, questo piuttosto, uno “stare sull’argine”, dirò, con un piede già alzato sulla soglia.

È fin troppo facile affermare che *La valanga* è lo scrittore che si affaccia all’argine. Forse ha già consapevolezza che la “soglia”, che ora appare nei suoi racconti, e che domani citerà nell’*Inchiesta*, teorizzando metaforicamente la sua e altrui condizione artistica, è davanti a sé. È un’immagine suggestiva. È d’altronde affascinante, anche se non sempre risponde al vero, leggere un percorso omogeneo, lineare, nella formazione di un autore. È lecito e plausibile vedere nelle opere giovanili dei tratti che possono presagire alle caratteristiche della maturità, ma rischia di essere qualcosa di mistificante, falso. Anche per D’Arzo, per quanto non si possono ignorare nel racconto dell’*Antologia* alcuni aspetti stilistici, qui ancora immaturi, che, mondati dai vizi della tenera età, saranno poi caratteristici della scrittura della maturità dell’autore.<sup>27</sup> Da un lato, infatti, si rivelano ingenui eccessi, ad esempio, nei paesaggi di gusto romantico, profusi di immagini considerabili cliché, di maniera, ma anche in aspetti legati allo stile, come nelle descrizioni. Basti pensare a quella della porta di casa dei due sposi, meticolosa fino all’ossessione, decisamente ridondante:

rustica porta di quercia, di quella giovane quercia che cresce gagliarda ai venti impetuosi e alle gelide nevi di settentrione sui ripidi fianchi selvosi della montagna [...].<sup>28</sup>

O alla tendenza, tipica dello stile letterario alto, di far antecedere l’aggettivo al sostantivo, come, ad esempio, in apertura del racconto: «alpestre tempietto», «carniche roccie», «sacro giuramento», «candido altare». O all’uso diffuso di doppie aggettivazioni enfatiche («caldo pane biondo», «saporosa e fumante minestra»), di preziosismi («glauche pupille», «nivea tovaglia»). Va poi considerato, nella struttura della frase, il gusto letterario per la posposizione del verbo:

Giacomo, senza proferir parola, soffocando nel petto forte e generoso i profondi sospiri, *partì*.<sup>29</sup>

Come anche, da un punto di vista retorico, la ricerca dell’enfasi attraverso l’insistito uso di anafore:

*Ma* il vino spumeggiante sulla nivea tovaglia, *ma* il caldo pane biondo, *ma* la saporosa e fumante minestra, *ma* l’arrosto dorato che la madre aveva preparato con cura e pazienza la sera innanzi in segreto, non furono toccati.<sup>30</sup>

*Parlarono* rudi, senza inutili aggeggi né stupide finzioni; *parlarono* semplici e sinceri, pur sapendo di recar dolore al più caro dei compagni.<sup>31</sup>

Ma lui *non le* rispose, *non le* sorrise, *non le* rivolse uno sguardo affettuoso [...].<sup>32</sup>



## O quello dell'elenco:

Si sa che il loro compito è santo ma pericoloso e che *ogni affetto, ogni amore, ogni cura*, nulla rappresentano di fronte all'inesorabile dovere. Si devono prendere *funi, piccozza, viveri* e partire senza proferir parole poiché la necessità lo esige.<sup>33</sup>

## O quello del climax:

E la valanga precipita dalla vetta del monte, e tutto *avvolge, travolge e divelle*, pietre, alberi e rocce, nella sua corsa pazza [...].<sup>34</sup> emettendo un suono gutturale che sembrava un *rantolo di moribondo, un grido di dolore, un'esclamazione di furore disperato*.<sup>35</sup>

Discorso particolare va fatto per i paragoni. Le similitudini sono un elemento portante dello stile darziano, e numerose sono già in questo primo raccontino, per quanto, va detto, ancora poco personalizzate, alcune quasi banali: «udirono le labbra appassionate degli sposi pronunciare *come un soffio* il sacro giuramento», «due uomini forti e bruni *come la terra che li nutriva*», «gelo pungente *come punte di spillo*», «Faurnaiser corre *come una renna* per lo scosceso pendio», «nevischio tagliente *come vetro*», «terribile *come l'ira di un Dio sterminatore*», «quell'istante, lungo *come un secolo di dolori e tormenti*», «rigido *come una statua scolpita nella viva roccia*», «alto e forte *come un gigante*», «guaiolando *come un cane scudisciato*». Paragoni che spesso attingono al repertorio animalesco, come se ne incontrano anche, altrettanto topici, nei racconti di *Maschere*, dove però ne appaiono alcuni più originali, quali, per limitarsi a un paio di esempi: «il disco del sole appariva ancora *come un'enorme moneta d'ottone*» (*Rivalità selvaggia*), «l'ultimo riflesso del sole si era spento dietro una chiara nuvola, leggera *come un velario*» (*Sarrù*). Questo aspetto, che andrebbe considerato segno di maturazione, lascerebbe supporre che realmente *La valanga* preceda gli altri racconti poi apparsi nella raccolta del 1935.

D'altra parte, però, si incontrano anche alcuni aspetti che saranno propri della scrittura, decisamente meno ridondante, della maturità. In *La valanga* Comparoni è certo ancora lontano dall'adozione delle strutture essenziali dell'italiano parlato<sup>36</sup>, se si esclude la presenza di *lui* per *egli*, compensata per altro dall'occorrenza di *ella* («Ella stava presso il focolare»), e il periodare del racconto è ancora complesso, ma va comunque sottolineato, ad esempio, l'accostamento di un aggettivo legato al campo morale, al limite estetico, con un sostantivo che esprime una condizione fisica: «squallida stanchezza». È una relazione straniante, e formulazioni analoghe saranno proprie dell'uso scrittoria della maturità darziana.

Nel testo del 1934, inoltre, sono già riscontrabili i rimandi interni al testo tipicamente darziani, la ripresa di parole chiave, come «stanza felice», presente in apertura del racconto e ribaltata nel finale «stanza senza felicità». Soprattutto, però, sono già presenti gli interventi autoriali, poi onnipresenti nelle narrazioni successive, qui all'interno di un inciso:

Negli occhi che ridono ora, è una massima di non so più quale scrittore norvegese, fra qualche istante luccicheranno due lacrime amare che li faranno brillare di dolore come ora sfavillano di gioia. Difatti – *la loro felicità era troppo grande perché potesse durare* – fu bussato alla rustica porta di quercia [...].<sup>37</sup>

Sono parole, per altro, che non lasciano dubbi riguardo all’idea di precarietà, di finitudine, di miseria dell’uomo propria della narrativa darziana. A questo riguardo, sempre in *La valanga*, si trova anche il sintagma «piccolo essere impotente», riferito al Fournaisier di fronte alla valanga. La piccolezza e la miseria dell’uomo, *topos* letterario di antica data, che verrà rielaborato in modo molto personale da Silvio D’Arzo, è già in questo primo lavoro. L’espressione, così esplicita, non riapparirà più. Ricorrerà l’indicazione della piccolezza dei personaggi, ad esempio in *Essi pensano ad altro*, e anche il termine «impotente», riferito alle mani di Riccardo, sempre in *Essi pensano ad altro*<sup>38</sup>, o alla disperazione di Lelio («furiosa ma impotente»), alla collera di Sartorio, alla meraviglia di Schiavone («stanca e impotente»), in *All’insegna del Buon Corsiero*.<sup>39</sup> Un’espressione esplicita come «piccolo essere impotente», dunque, non apparirà altrove, ma il concetto attraverserà l’opera di D’Arzo. Questa immagine forte e netta, quasi una sentenza, testimonianza, se non già la consapevolezza, il sentore della precarietà, della piccolezza, al limite della meschinità della condizione umana fin dalla prima prova narrativa conosciuta.

Gli aspetti tematici, retorici, lessicali, sintattici, finora mostrati, rivelano dunque come *La valanga* sia un racconto legato, nello stile e negli argomenti, nonché nel gusto letterario, ai racconti di *Maschere* e ai versi di *Luci e penombre*. Come d’altronde è inevitabile che sia, dato che sicuramente è stato composto più o meno nello stesso periodo. Inoltre, presenta già timidi accenni allo stile della maturità. Il perché sia poi stato escluso dalla raccolta del 1935, il perché non sia stato più citato (almeno nei documenti noti), e come sia giunto alla pubblicazione nella *Antologia* del 1934, restano ad oggi domande senza risposte. Ma le esigono, perché potrebbero rivelare l’esistenza di altri testi dispersi e definire con più chiarezza quale sia stato il cammino darziano, dai primi testi ai racconti del 1940-41 e oltre, verso la maturità.

### *Fine di Mirco* (1940)

Tutti i darziani, lettori appassionati o studiosi che siano, sanno che dopo i racconti e i versi del 1935 (d’ora in poi dovremo dire: “del 1934-35”), si passa a quelli del 1940-41. Questi sono stati più volte raccolti e editi, ma della versione di *Fine di Mirco* qui pubblicata non si aveva alcuna notizia. Tutti conoscono la redazione apparsa su “Meridiano di Roma. L’Italia letteraria, artistica, scientifica”, il 23 giugno 1940, pubblicata anche in *Opere*<sup>40</sup>, ma quella presentata in questo volume è un’edizione antecedente. Appare due settimane prima del testo noto alle bibliografie, nella rivista “Quadrivio - Tevere. Grande settimanale letterario illustrato di Roma”, il 9 giugno (a. VIII, n. 33, pp. 4, 6), corredata da due illustrazioni di Ciarrocchi. Si è trattato, anche in questo caso, di un ritrovamento fortuito.<sup>41</sup>

La storia raccontata nelle due pubblicazioni è la medesima. Come è noto, narra di Mirco, una figura angelica, o qualcosa di analogo, che avverte un anarchico impegnato in una riunione politica delle cattive condizioni di salute, forse della morte, del figlio. Anche in questo caso, come in *La valanga* e nei racconti di *Maschere*, il tema della morte è centrale, e si incontra anche la porta, o meglio l'«uscio», come «soglia». Due elementi che ricorrono pure in alcuni degli altri racconti di questo periodo. Infatti, tra il 1940 e il 1941, sono pubblicati diversi testi a firma «Silvio D'Arzo» su «Quadrivio - Tevere», «Meridiano di Roma» e «Quadrivio. Grande settimanale letterario illustrato di Roma», le più importanti riviste romane: *I morti delle povere case* («Meridiano di Roma», 14 gennaio 1940), *Una storia così* («Quadrivio», 4 febbraio 1940), *Sera sul fiume* («Meridiano di Roma», 18 febbraio 1940), *Fine di Mirco* («Quadrivio - Tevere», 9 giugno 1940; «Meridiano di Roma», 23 giugno 1940), *Peccato originale* («Quadrivio - Tevere», 7 dicembre 1941). In essi il tema della morte appare ovunque: Marco deve elaborare la morte del fratello (*I morti nelle povere case*), il professor Lidemo Gori si confronta addirittura con la morte della Morte (*Una storia così*), il fratellino atteso non nasce (*Peccato originale*), sta morendo il figlio del leader degli anarchici (*Fine di Mirco*). La «soglia» appare esplicitamente, come sostantivo, in *Una storia così*: le «soglie del nuovo bosco»<sup>42</sup>, dove gli angeli conducono Gori, e dove il professore rinuncia a fermarsi; ma appare, sempre con il suo consueto valore separativo, anche l'«uscio», dietro al quale è nascosto il gioco assassino in *Peccato originale*<sup>43</sup>, o quello presente in *Fine di Mirco*, dietro a cui si svolge la riunione degli anarchici, e che, aperto, porta un'aria fredda, del mondo esterno da cui Mirco, unico tra i personaggi chiusi nella stanza, si scopre separato spazialmente e temporalmente.

Nei racconti del 1940-41 appare anche una nuova figura: l'angelo, presente in *Una storia così* e in *Fine di Mirco*, ma citato anche in *Peccato originale*. Un personaggio riconducibile al mondo del fantastico e del soprannaturale. Sono però angeli ben poco tradizionali. E diversi tra loro. Quelli di *Una storia così* sono messaggeri, caratterizzati dalla leggerezza («leggere come farfalles»), che «camminano lievi e composti come sogni», definiti «buoni»<sup>44</sup>, colti, tanto da conoscere Chesterton<sup>45</sup>, lontani<sup>46</sup> ma accondiscendenti.<sup>47</sup> Però, più che le classiche figure del cielo, divine, sembrano dei funzionari, non freddi, ma distanti e come indulgenti verso i comportamenti dell'essere umano, ai loro occhi quasi ingenuo, infantile, risibile. I suoi usi e costumi, la sua psicologia sembrano produrre pena, magari curiosità, ma nulla di più. Questi «messaggeri» sono figure eteree, e la loro iconografia non è certo quella tradizionale.<sup>48</sup> Come, per altro, non la è quella di Mirco, in *Fine di Mirco*: una figura malinconica e «contaminabile». Sembra anch'essa lontana, ma prova compassione per gli uomini, li guarda con «simpatia come di madre», «sentiva quasi di amarli», e quando si «contamina», parlando con loro, respirando i loro respiri, diventa «goffo e pesante» come loro.

Nel *Buon Corsiero*, pubblicato da Vallecchi due anni dopo, ma accettato dall'editore fiorentino nel 1941, quindi, verosimilmente, ideato e cominciato più o meno nel medesimo periodo in cui appare *Fine di Mirco*, si legge che gli angeli non portano con sé «un senso così fondo, così vasto, ed a tratti perfino un poco amaro, d'in-

quietudine», come invece porta il Funambolo.<sup>49</sup> Mirco vive questa «inquietudine», che è terribilmente umana e inumana allo stesso tempo, come lo sono i personaggi darziani, quelli incapaci di partecipare alla vita.<sup>50</sup> Quelli in esilio, diversi, altri. Quelli che restano al di là della “soglia” che divide invece di unire.

L'angelo Mirco, come Giacomo Faurnaiser defunto che torna sulla porta di casa, sono figure del soprannaturale, non in grado di partecipare alla vita, che restano sulla “soglia”. Faurnaiser è certamente ancora una figura stereotipata, figlia dell'immaturità artistica di “Raffaele Comparoni”, lontana dalla complessità dei personaggi che seguiranno. Una differente lontananza, invece, è la diversità dell'angelo Mirco da quelli di *Una storia così*. Quelli sono analoghi agli angeli che vede o a cui vuole credere Lauretta del *Buon Corsiero*, quelli che vivono in una «serenità quasi sconcertante»<sup>51</sup>. Mirco no: è contaminabile, ha compassione per gli umani, ma non riesce a comunicare con loro; è umano, ma dell'umanità darziana, radicalmente diversa, ospite poco a suo agio in «casa d'altri», sempre e ovunque. Ovviamente, dunque, Mirco e Faurnaiser sono due figure molto distanti tra loro, ma appartengono alla stessa famiglia. Quel sottoinsieme di personaggi fantastici proprio dell'insieme dell'umanità darziana, impossibilitata a vivere, come, secondo modalità via via sempre più raffinate, i personaggi di *Essi pensano ad altro* e dei romanzi successivi.



Il funambolo tedesco Arturo Strohschneider a Reggione Emilia, Corso Garibaldi

Il dialogo tra i personaggi del racconto del 1940 e quelli del romanzo ambientato a Bologna, ma anche degli altri testi del periodo, è pure in altri dettagli. Si pensi al paragrafo di *Fine di Mirco*, presente in entrambe le redazioni pubblicate, in cui si legge:

Mirco non parlava mai di politica né aveva le tasche. Perciò non era un uomo: era un angelo.

Solo gli uomini, strano, hanno le tasche: ne sentono un bisogno potente, irresistibile, anche se per lo più non se ne accorgono apertamente.

Create una notte lunga, senz'aurora, e metteteci un uomo solo, in riva a un mare vuoto del volo dei gabbiani: un uomo solo e senza tasche. Lo udrete piangere sconsolato.<sup>52</sup>

Le «tasche» sono la distinzione tra l'uomo e l'angelo, e sono una spia che richiede attenzione. Sono, in questo periodo, l'immagine della solitudine dell'uomo. Appaiono anche nel racconto *I morti delle povere case*:

Pensò per un momento a un castigo cattivo e inverosimile, ad una ben strana condanna: e di doverla portare per sempre, fino alla morte della famiglia, come il negro la sua pelle. Poi uscì fra gli uomini, per strada: e fu allora che s'accorse, che scoprì quasi, di avere le tasche, in cui affondò subito le mani, sorpreso come di un dono sotto il piatto.

Le tasche. Era vero. Se l'uomo non avesse le tasche, si sentirebbe troppo solo.<sup>53</sup>

Un passaggio pressoché identico si incontra in *L'uomo che camminava per le strade*:

Per ora egli vagava contento: di tutto, di sé, della notte ampia sulle case, delle sue tasche, in cui aveva affondato ora le mani. Le tasche. Era vero. Se ne accorgeva ora soltanto, sorpreso come di un dono sotto il piatto. Se non ci fossero le tasche, l'uomo si sentirebbe troppo solo.<sup>54</sup>

Questi passaggi potrebbero essere usati come chiosa esplicativa per le molto più sintetiche affermazioni che appaiono in *Essi pensano ad altro*:

Riccardo si cacciò le mani in tasca, per dimenticarle e dimenticare con loro anche se stesso [...]<sup>55</sup>

Una malinconia sconsolata come può avere soltanto un uomo in riva al mare di notte e senza tasche.<sup>56</sup>

O per le riflessioni dei due fratellini, nel racconto *Peccato originale*:

Non avevamo nemmeno le tasche, e neanche, d'altra parte, riuscivamo a comprenderle e ad amarle.<sup>57</sup>

Senza considerare che risale a questo periodo l'ossessione per i ciechi, usati come personaggi (semplici comparse e riferimenti ermetici, come in *Fine di Mirco*, o veri e propri protagonisti, come Ladi di *L'uomo che camminava per le strade*), o come termini di paragone in varie situazioni, sia nei racconti, sia nei romanzi.<sup>58</sup> Sembra dunque evidente che sia nato, o meglio si sia ampliato, il repertorio darziano, e che esista un travaso di materiale, di immagini, di formule, di espressioni tra i testi.<sup>59</sup> Ed è altrettanto evidente che i temi chiave dell'opera darziana si sono ormai consolidati. Il percorso di cui è frutto questa maturazione, però, è solo supponibile.<sup>60</sup> Mancano ancora molti documenti, purtroppo. E studiare questo momento della sua produzione non è facile.

I dati parlano chiaro: i racconti delle riviste romane, privi di qualsiasi biografia, nonché fotografia, dell'autore, appaiono dopo cinque anni di presunto silenzio. Dopo *Maschere* e *Luci e penombre* non viene pubblicato nient'altro. È però un silenzio poco convincente, da indagare. Non sono certo anni di inattività. Le lettere della casa editrice Garzanti e quelle a Vallecchi, tra la fine degli anni Trenta e i primissimi Quaranta, testimoniano una produzione notevole.

Prende vita in questo periodo *Ragazzo in città*, di cui si ha notizia nelle lettere fin dal 1939<sup>61</sup>, e che verosimilmente dovrebbe essere una prima redazione di *Essi pensano ad altro*. Prendono poi vita *L'osteria*, l'incompiuto *L'uomo che camminava per le strade*, *Peccato originale* come primo abbozzo di *Un ragazzo d'altri tempi*, e *All'insegna del Buon Corsiero*.<sup>62</sup> L'unico testo pubblicato con l'autore in vita è notoriamente l'ultimo, uscito per Vallecchi nel 1943 (ma datato 1942). Gli altri sono postumi.

Se tali scritti possono mostrare una netta maturazione nella scrittura darziana rispetto ai testi del 1934-35, resta comunque da scoprire cosa sia successo nei cinque anni del presunto silenzio. Capire in che momenti, in che modo, sia avvenuta quella maturazione. E se D'Arzo (o “Raffaele Comparoni”) non abbia effettivamente pubblicato altri racconti.

Il fatto stesso che *Peccato originale* e *Sera sul fiume* siano in stretta relazione con *Un ragazzo d'altri tempi* e *L'uomo che camminava per le strade*, e che ricorrano in testi diversi alcune espressioni, certe immagini, come quella delle tasche, sono fenomeni che dimostrano quanto il materiale travasasse da testi complessi come romanzi a più semplici come i racconti, o viceversa. Che i testi potessero essere scorporati. Che, quindi, possano esistere stralci dei romanzi noti pubblicati, ma dispersi. O che possano addirittura esistere altri scritti, magari nati nell'orbita dei romanzi, ma poi cresciuti autonomamente. Non sono fantasie, ma supposizioni lecite, legittimate anche dal metodo di lavoro darziano.<sup>63</sup> Sono domande che richiedono ricerche ulteriori.

Di certo, al momento, non si conoscono manoscritti o dattiloscritti inediti riconducibili al periodo. Come non se ne hanno dei testi apparsi su “Meridiano”, “Quadrivio” e “Quadrivio - Tevere”, né si ha documentazione o altro relativa a questa edizione finora ignota di *Fine di Mirco*. Non si hanno accenni, nelle lettere, ai nomi di Telesio Interlandi, Luigi Chiarini e Alfredo Mezio, rispettivamente direttore responsabile, vicedirettore e redattore di “Quadrivio - Tevere”, nemmeno nelle corrispondenze del periodo con Vallecchi. Inoltre, da nessuna parte appare alcun accenno specifico

alla pubblicazione di *Fine di Mirco*, come degli altri racconti apparsi sulle riviste romane. Solo un fugace accenno nella presentazione già citata, apparsa tempo dopo, nel 1942, su “Le carte parlanti”, e un’abiura alla pubblicazione di *Peccato originale*, quando, nel 1947, D’Arzo scrive a Vallecchi della trasformazione del racconto in *Un ragazzo d’altri tempi*.<sup>64</sup>

Come Comparoni sia entrato in contatto con le riviste romane non è noto. “Quadrivio”, “Quadrivio - Tevere” e “Meridiano” sono riviste che ospitano (anche se, in alcuni casi, solo occasionalmente), tra gli anni Trenta e i primi Quaranta, significative firme di vari ambiti culturali, non solo letterari: Giacomo Debenedetti, Ezra Pound, Elsa Morante, Mario Alicata, Carlo Muscetta, Antonello Trombadori, Girolamo Sotgiu, Alberto Bragaglia, Ugo Betti, Alberto Consiglio, Francesco Bruno, Giulio Carlo Argan, Carlo Cassola, Renato Guttuso, Luigi Chiarini, Marcello Gallian, Francesco Pasinetti, Filippo Tommaso Marinetti, Alberto Savinio, Luigi Diemoz, Giulio Petroni... Non risultano però, al momento, corrispondenze dirette con questi o altri collaboratori dei due periodici. Sarà necessario, quindi, attuare nuove ricerche anche in questa direzione.

Nel frattempo, comunque, *Fine di Mirco*, edizione “Quadrivio - Tevere”, offre molti spunti.

In primo luogo è una redazione diversa da quella nota, con varianti sostanziali e accidentali. Come per gli altri racconti, non si hanno manoscritti, dattiloscritti o bozze per verificare quali siano stati gli eventuali interventi redazionali e quali quelli d’autore. Il risultato è una versione che mostra difformità rispetto all’altra nella punteggiatura, in alcune scelte lessicali, ma anche per via di due corposi tagli rispetto alla redazione su “Meridiano”, nella quale, però, mancano una battuta e una similitudine particolarmente significativa, presenti invece in “Quadrivio - Tevere”.

Non è possibile affermare con certezza se si tratti di due redazioni originariamente identiche, sulle quali sono stati effettuati interventi successivi da parte dell’autore, magari sotto richiesta dei redattori delle riviste, o se si tratti di due redazioni originariamente diverse, scritte in due momenti differenti. La seconda ipotesi, data la vicinanza delle due date di pubblicazione, sembra poco plausibile, ma non è da escludere, perché la comparazione dei due testi riserva molte sorprese.

Per quanto riguarda le varianti accidentali, di sicuro l’edizione di “Quadrivio - Tevere” presenta una punteggiatura molto meno puntuale. Per limitarci a un esempio:

Il cielo ora, colle sue meste nebulose, era lontano da lui come le cose dimenticate: un mondo immensamente lontano, ora, quello: o più che lontano assurdo, irreal, come quello che ci fiorisce in mente alle volte e per un po’ ci rapisce, guardando i re dei tarocchi.

(“Quadrivio - Tevere” > *ultra*, p. 42)

Il cielo ora, colle sue meste nebulose, era lontano da lui come le cose dimenticate: un mondo immensamente lontano, ora, quello: o, più che lontano, assurdo, irreal, come quello che ci fiorisce in mente, alle volte, e per un po’ ci rapisce, guardando i re dei tarocchi.

(“Il Meridiano di Roma” > *Opere*, p. 476)

Come si vede, nella seconda edizione le virgole sono molto più ossessive. Così è anche nel resto del testo, e sono rarissimi i casi in cui, al contrario, le virgole vengono aggiunte. In due casi, inoltre, in luogo dei due punti<sup>65</sup> si incontra il punto fisso:

Ma il vescovo soprattutto. Un vecchio prelado anglicano, pallido [...] (“Quadrivio - Tevere” > *ultra*, p. 42)

Ma il vescovo soprattutto: un vecchio prelado anglicano, pallido [...] (“Il Meridiano di Roma” > *Opere*, pp. 476-477)

sentiva che era quello il momento. Certo come della luna che guardava ora vergine le cose. (“Quadrivio - Tevere” > *ultra*, p. 45)

sentiva che era quello il momento: certo come della luna che guardava ora vergine le cose. (“Il Meridiano di Roma” > *Opere*, p. 480)

Si notano poi alcune distinzioni nella divisione o nell'accorpamento di paragrafi, ma è possibile che si tratti di interventi redazionali. Ben più importante è notare un altro aspetto della punteggiatura: il trattino per l'incidentale. Un espediente grafico che, come si è visto, appartiene alla scrittura darziana fin dal suo esordio editoriale, nel 1934. Nell'edizione “Quadrivio - Tevere” di *Fine di Mirco* si legge:

il tempo era qualcosa di concreto, come i sassi e la pioggia, che passava in silenzio – senza fretta o lentezza: passava – sugli uomini, sulle cose e le acque.<sup>66</sup>

In quella di “Meridiano”:

il tempo era qualcosa di concreto, come i sassi e la pioggia, che passava in silenzio senza fretta o lentezza: passava sugli uomini, sulle cose e le acque.<sup>67</sup>

Non è una differenza solo di forma. Lo è anche di sostanza. Nel primo caso l'affermazione viene assolutizzata, non è legata direttamente alla vita degli uomini. Ha dunque un valore diverso. Inoltre, il fatto di isolare un'affermazione all'interno di un inciso è, secondo lo schema stilistico darziano, una delle forme di intervento della voce autoriale che specifica, corregge o puntualizza quanto narrato. In questo caso, tale operazione acquista particolare valore anche per la presenza del sintagma «senza fretta o lentezza», che gli studiosi darziani ben conoscono. È il «tic darziano» che appare anche in *Essi pensano ad altro*, in *Un minuto così*<sup>68</sup>, *L'osteria*<sup>69</sup>, nel saggio *Henry James (di società, di uomini e fantasmi)*<sup>70</sup>, e soprattutto in *Casa d'altri*, dove caratterizza «la gestualità senza tempo» di Zelinda.<sup>71</sup> È questa la prima volta che l'espressione viene pubblicata<sup>72</sup>, e sembra che nella prima edizione sia come sottolineata, pare le venga dato un rilievo maggiore rispetto alla seconda.

Continuando il confronto tra le due edizioni, anche per quanto riguarda la morfologia, la morfosintassi e il lessico, le varianti non mancano: numerose *d* eufoniche (e > ed) sono assenti nell'edizione su “Meridiano”, dove per altro la grafia «*lagrime*» (in “Quadrivio - Tevere”) appare «*lacrime*», mentre «s'immaginò che *ci* fosse» si mostra nella forma «s'immaginò che *vi* fosse», «ora che stava passando sotto un fanale» si presenta «ora che *egli* stava passando sotto un fanale», «*ammettiamolo*» si legge «*noi*



lo ammettiamo», «*ma* bensì antico» e «gli poggiava *quasi* sulla testa» si riducono a «bensì antico» e «gli poggiava sulla testa», «*sembravano* nascere a tratti da lei solo» è «*parevano* nascere a tratti da lei *soltanto*», «colletto azzurro-*marca da bollo*» è invece «colletto azzurro *marcadabollo*», il verbo e l'avverbio di «come un attore che *abbia* finito proprio *ora* la sua parte» appaiono «come un attore che *ha* finito proprio *adesso* la sua parte», «in quella sua *desolata* solitudine» è «in quella sua *disperata* solitudine», lo «sconsolato *dolore*» finale è «sconsolato *rimpianto*». Sono varianti di diverso peso: in alcuni casi si tratta di sostituzioni con sinonimi, in uno di un'univerbazione grafica, in altri dell'aggiunta del soggetto, o di riorganizzazioni formali, ma in un paio di casi cambia proprio il senso del dettato. Ad esempio: *dolore* e *rimpianto* non sono sinonimi equivalenti, il primo è generico, il secondo è più specifico, legato al tema della nostalgia, della perdita, ovvero a uno dei temi darziani per eccellenza.

Una questione diversa, invece, pone un'altra variante: «nell'oscurità densa come caligine e a momenti *impalpabile*»<sup>73</sup> di “Quadrivio - Tevere” si presenta in “Meridiano”: «nell'oscurità densa come caligine e a momenti palpabile».<sup>74</sup> A logica, in questo caso, si dovrebbe dar ragione alla seconda edizione, una scelta per altro confortata anche dall'occorrenza di un accostamento analogo in *Essi pensano ad altro*: «luce densa e palpabile della lampada».<sup>75</sup> Si potrebbe dunque trattare di un refuso redazionale. In questo caso, quindi, sarebbe anche lecito intervenire ed emendare l'errore. Ma negli altri casi non lo è altrettanto. Non è possibile conoscere l'autore delle varianti e, se si può pensare che le differenze nella punteggiatura possano essere frutto di interventi redazionali, sembra poco plausibile pensare che lo siano anche i diversi termini che appaiono nelle due redazioni. D'Arzo, per altro, è un autore scrupoloso, attento alle bozze, all'impaginazione, e soprattutto fonda buona parte della sua poetica sull'importanza della scelta lessicale, curando quasi maniacalmente il ritmo, il suono, il significato, il senso delle parole. Non sembra possibile che abbia abbandonato al suo destino, o alle mani altrui, in modo così pesante, il suo testo (i suoi testi?).

Senza considerare che le domande più interessanti che pone l'edizione “Quadrivio - Tevere” sono legate al fatto che non presenta alcune parti leggibili in “Meridiano”.<sup>76</sup> Dedurne che la seconda edizione sia quella completa sarebbe uno sbaglio. È infatti il caso di parlare di due redazioni differenti. Alla seconda mancano parti della prima, come alla prima parti della seconda. Nell'edizione di “Quadrivio - Tevere”, infatti, si legge una battuta assente in “Meridiano”:

E il capo teneva ancora, della vita di un momento prima, solo un gran pacco di fogli scritti che lasciò poi nelle mani di un compagno.

«*Sono qua*», *ripeté sollecito e ansimante*.

Ed uscirono all'aria. Il cielo li aspettava, come un vigile amico, alto fra i comignoli ed i galli di latta.

(“Quadrivio - Tevere” > *ultra*, pp. 45-46)

E il capo teneva ancora, della vita di un momento prima, solo un gran pacco di fogli scritti che lasciò poi nelle mani di un compagno.

Ed uscirono all'aria. Il cielo li aspettava, come un vigile amico, alto fra i comignoli ed i galli di latta.

(“Meridiano di Roma” > *Opere*, p. 481)

Non solo, sempre nella prima edizione appare una similitudine assente nella seconda:

qualche nera guardia notturna **come un pipistrello** scivolava in bicicletta sulle strade lucide di freddo.

(“Quadrivio - Tevere” > *ultra*, p. 46)

qualche nera guardia notturna scivolava in bicicletta sulle strade lucide di freddo.

(“Meridiano di Roma” > *Opere*, p. 481)

Si potrebbe ipotizzare che dalla redazione di “Quadrivio - Tevere” abbiano chiesto a D’Arzo di tagliare il racconto, per questioni di lunghezza, e che contemporaneamente questi avesse inviato il medesimo testo a “Meridiano”, dove invece non gli avrebbero creato problemi. A questo punto, D’Arzo, tagliando il racconto per “Quadrivio - Tevere”, potrebbe aver rivisto il testo e inserito le aggiunte e le varianti. È però solo una supposizione, per altro anche discutibile, in quanto sembra poco verosimile che l’autore abbia attuato la scelta di sostituire «rimpianto» con «dolore». A meno che non sia intervenuto sostituendo a «dolore» «rimpianto» nella correzione delle bozze per “Meridiano”, ammesso che sia avvenuta una correzione di bozze.

La verità è che senza documentazione di appoggio non è possibile rispondere a tutte queste domande, che il testo (im)pone con decisione.

D’altronde questo saggio non ha intenzione di chiudere, chiarendolo, un capitolo della produzione darziana. Al contrario: vuole dimostrare come, proprio a partire da queste nuove scoperte, la ricerca continui, e le domande, invece di trovare risposte, incontrino nuove domande, moltiplicandosi. Il che significa che è necessario moltiplicare le ricerche per fornire le risposte opportune.

Vale però la pena soffermarsi, chiudendo, sulla similitudine «come un pipistrello». Se i paragoni con il repertorio animalesco sono consueti, in D’Arzo, questo volatile notturno non vanta numerose presenze. Appare in un testo certamente più tardo quale *Tobby in prigione*<sup>77</sup>, ma soprattutto in un saggio, anch’esso successivo, scritto nel 1950 (come testimonierebbero le lettere ad Attilio Bertolucci e ad Ada Gorini<sup>78</sup>) e pubblicato su “Paragone” nello stesso anno: *Henry James (di società, di uomini e fantasmi)*. Nel saggio sullo scrittore americano, infatti, parlando della mostruosità dei fantasmi, D’Arzo scrive:

Non hanno storia né, quindi, società. La loro ottusa fedeltà a un ambiente è dettata da necessità, diciamo, biologiche e nient’altro, come quella di un pipistrello alla sua torre.<sup>79</sup>

In *Fine di Mirco* l’apparizione della guardia notturna evoca il suo girare, appunto, la notte, solo, senza vita sociale, preso dal suo dovere, silenzioso, nell’ombra. Si immagina appunto un giro sempre uguale, in effetti professionale e non biologico, ma il pipistrello, figura notturna topica, vampiresca, ibrida (tra il ratto e il volatile), repellente, con quel suo svolazzare goffo e improbabile, cieco come molti personaggi darziani,

risulta qui un significativo termine di paragone. È legato ai fantasmi, nel discorso su James, e i «fantasmi sono incorporei e come tali vivono una vita da esiliati». <sup>80</sup> È l'esilio, la lontananza, la distanza che si manifesta in ogni momento. L'immagine della guardia notturna, evidentemente, è un'apparizione fantasmatica, sfuggente. Come avviene anche in *L'uomo che camminava per le strade*, risalente più o meno al medesimo periodo di *Fine di Mirco*, dove si legge un'immagine pressoché identica a quella del racconto del 1940, ennesimo segno del travaso di materiale da un testo all'altro:

Si erano lasciati, quando, per le vie lucide di ferro, cominciavano a sparpagliarsi come pipistrelli le guardie notturne. <sup>81</sup>

Anche in questo caso la guardia notturna è un'apparizione. Insignificante, perché è più che altro un segno del tempo, la notte che sopraggiunge, e il personaggio Stresa non entra con lei in alcun tipo di rapporto. È un istante, un passaggio, una figura che sfugge, uno sfondo, se si vuole: qualcosa di biologicamente legato alla notte, come il pipistrello alla sua torre. In *Fine di Mirco*, Mirco, angelo contaminato e quindi divenuto uomo darziano, solo, precario, in esilio, che non riesce a varcare la "soglia", non può entrare in comunicazione con chicchessia. Lui e questo «pipistrello», la guardia, sono due figure che appartengono alla stessa famiglia, in qualche modo. Mirco e la guardia sono due esiliati, come fantasmi e pipistrelli: due solitudini diverse. Ed è feroce, D'Arzo, a mostrare questa scena: per Mirco è il primo incontro con un essere umano, da contaminato, da umano consapevole di essere tale. Ed è già un'incontro mancato, presagio di solitudine.