

OGGETTI E SOGGETTI

TESTI

8

Direttore

Bartolo ANGLANI
Università degli Studi di Bari

Comitato scientifico

Ferdinando PAPPALARDO
Università degli Studi di Bari

Mario SECHI
Università degli Studi di Bari

Bruno BRUNETTI
Università degli Studi di Bari

Maddalena Alessandra SQUEO
Università degli Studi di Bari

Ida PORFIDO
Università degli Studi di Bari

Rudolf BEHRENS
Ruhr Universität–Bochum

Stefania BUCCINI
University of Wisconsin–Madison

OGGETTI E SOGGETTI

TESTI

La collana accoglie testi artistici e critico-letterari inediti, o non più pubblicati da molto tempo, di personalità chiave della cultura italiana ed europea. Ogni opera è curata e sottoposta al vaglio critico di studiosi che intendono presentare aspetti nuovi, ignorati o dimenticati degli autori presi in considerazione.

Giani Stuparich

Racconti

a cura di
Cinzia Gallo

Prefazione di
Felice Rappazzo



Copyright © MMXV
Aracne editrice int.le S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Quarto Negroni, 15
00040 Ariccia (RM)
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-7941-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2015

Indice

Indice	5
<i>Prefazione</i> di Felice Rappazzo	7
<i>Giani Stuparich e la dimensione del racconto</i> di Cinzia Gallo	11
La vedova	35
Famiglia	49
La morte di Antonio Livesay	77
I ciclamini di Banne	99
La via del Purgatorio	113
Gli ospiti di Donna Rita	129
Gli estranei	145
L'altra riva	157
Lei, signor Bonivento!	189
L'addio	205
Ritorno sconsolato	213
Il vecchio e il cane	217
Solitudine	223
Padre e figlia	229
Nota ai testi	233
Varianti	235

Prefazione

Felice Rappazzo

Ripresentare, come fa Cinzia Gallo in questo volume, un gruppo di racconti di Giani Stuparich all'attenzione degli studiosi è sicuramente utile.

Lo spazio breve del racconto sembra infatti essere quello più appropriato alla scrittura di Stuparich. Una personalità letteraria votata alla riflessione e alla rievocazione memoriale e retrospettiva, alla tessitura di atmosfere e ambienti familiari e conchiusi, non trova la sua dimensione nel sincretismo romanzesco (sebbene Stuparich abbia praticato con discreto successo pure questo genere), ma proprio in una misura contenuta e distesa a un tempo, che individui e scelga alcune delimitazioni tematiche e stilistiche, e che tuttavia, in tale delimitazione, non trovi un vincolo, un taglio brusco come nella moderna novella. Il racconto, breve o medio che sia, consente l'affinamento dell'analisi, il tratteggio delle intermittenze del cuore, la coloritura affettiva e "locale", per quanto sobria e temperata essa risulti. La parzialità dell'indagine che la limitata estensione narrativa impone e consente non sarà dunque visione di scorcio, ma scelta di uno spazio ristretto e in qualche modo specializzato, nel quale la voce narrativa si ponga di fronte al personaggio e all'ambiente, ne compia una discreta analisi e, sempre con discrezione, li lasci infine al loro destino; in una sospensione di giudizio che non è allegorica o enigmatica, ma che suggerisca invece pianamente al lettore un esito possibile e talvolta inevitabile agli eventi e ai caratteri.

Si guardi a riprova, nei racconti che qui si leggono, all'assenza pressoché totale di ellissi narrative: gli eventi sono organizzati in successione logica, certamente non pedante, ma spesso minuziosa; rare pure le analessi, e per di più limitate al lavoro di rammemorazione dei personaggi (notevole al riguardo il racconto *La morte di Antonio Livesay*, nel quale il protagonista ricostruisce retrospettivamente le ultime e penultime fasi della sua vita). E naturalmente all'assenza di quei tagli bruschi, di

quell'andirivieni dei tempi che caratterizzavano già la novella di Verga; o alla dimensione allegorica e apicale di quella di Pirandello; e ancora all'immediatezza desultoria di quella di Tozzi. Insomma, l'assenza della *pointe*, del rovesciamento del finale che apparentano la novella alla tragedia, secondo un suggerimento ancora di Pirandello, lascia spazio alla costruzione analitica e alla dimensione memoriale.

Il fatto è che, sebbene a una certa distanza geografica e culturale, il modello di «Solaria» (e poi di «Letteratura») sembra imporsi, e con una certa facilità, anche in altre aree d'Italia, aree geografiche e culturali. Voglio riferirmi alla distensione narrativa, non certo al vitalismo sperimentale e alla propensione al fantastico tipico della rivista fiorentina e di autori ad essa interni o collegati come Vittorini, Loria, Bonsanti, Landolfi. Estraneo alle asperità della scrittura delle avanguardie, alle quali era peraltro stato prossimo negli anni della guerra, lo scrittore triestino sembra trovare nel clima culturale degli ultimi anni venti l'occasione per dar agio alla sua vena letteraria. Si noti che i primi racconti qui ripubblicati risalgono al 1929. E sono quelli che forse meglio lo caratterizzano. Col passare degli anni (lo ricaviamo anche da questa silloge), la misura si fa più breve, la scrittura più nervosa ed essenziale.

Una grigia elegia sembra il tono stilistico generale dei racconti: davanti ai nostri occhi sfilano ambienti, paesaggi, interni proletari ma anche piccolo-borghesi e perfino borghesi e nobiliari; e soprattutto personaggi precocemente intristiti. Di molti di questi ultimi si rievoca un tempo passato, reale o illusorio, nel quale una pienezza di vita sembrava darsi, o proporsi; dunque il distacco, la separazione, la rievocazione nostalgica tipica di questo modo letterario (nel quale tuttavia Goethe vedeva già il manifestarsi del tragico nella modernità), sono motivi ricorrenti, coerenti con la scrittura, a cominciare dai tempi verbali. Non si trovano solo *vinti* (il termine lo ritroviamo alla lettera nelle ultime righe del racconto *Ritorno sconsolato*, in esplicita opposizione a *vittoriosi*) o sconfitti. Troviamo soprattutto larve inappagate, figure rinunciatarie, inquiete e tuttavia operose. Quasi in tono minore, con lo sguardo di un dimesso realismo

(“elegiaco”, appunto), esse sembrano porsi come contrappunto quotidiano della crisi, e forse del limite, di una civiltà, più che come manifestazione energicamente basso-mimetica di contesti e realtà sociali. E non si tratta solo di figure femminili, che, in questa scelta, appaiono comunque preponderanti. Anche diversi protagonisti maschili sembrano contagiati da una vocazione alla sconfitta; o da un destino non tragico, ma ineluttabilmente insensato e non risarcito da alcun significato, da alcuna ipotesi di appagamento percepibile. Si vedano i primi due racconti: in *La vedova* una giovane e bella appartenente alla ricca borghesia rinuncia ad ogni prospettiva di nuova vita vinta dal senso di colpa per il marito morto; nel secondo, dal titolo tardottocentesco *Famiglia* (che sembra essere difatti un breve romanzo di formazione alla rovescia, ossia del disadattamento) a dover fare a meno di ogni risarcimento è un impoverito proletario, vitale ma impotente di fronte al destino. In *I ciclamini di Banne* ritroviamo ancora una giovane madre di due bambini, con alle spalle una duplice storia di amori disgraziati, e davanti a sé un futuro di rassegnata rinuncia e sacrificio. In genere, la propensione alla descrizione, se non proprio al descrittivismo analitico, sembra adattarsi a modelli stereotipi: dove il soggetto sociale individuato e preso in carico dall'autore sembra determinare anche il taglio narrativo. E dunque il chiaroscuro dell'elegia, la ricognizione psicologica orientata più ai gesti e agli atti che all'indagine del profondo, che tuttavia trapela in essi, appare proprio la misura stilistica appropriata e coerente con tale paesaggio umano, con tale materiale tematico. Si veda a mo' d'esempio in proposito, non escluso il ricorso a stereotipi, il passo che segue dal già citato *I ciclamini di Banne*: « Da tutta la figura di Lina spirava l'aria dimessa di quei caratteri femminili, abbastanza comuni, che sono impastati d'umiltà e di tenacia: il destino li malmena e li sferza ed essi si sottomettono alle percosse, si rassegnano ma non s'accasciano...»

Non è il luogo, questo, per affrontare alcuno dei quattordici racconti presenti nella silloge. Ricordiamo tuttavia che troviamo in essi, pur entro il tono generale, una certa varietà di temi e forme narrative; ed anche la presenza di motivi, o echi, che de-

finiremmo modernisti, come dimostra il saggio introduttivo di Cinzia Gallo. Così pare di poter leggere soprattutto *L'altra riva*, il più mosso, forse, e problematico dei racconti qui presenti: dove l'alterità enunciata nel titolo, più culturale che geografica (sulla riva del titolo, opposta al triste villaggio marino nel quale si svolgono i consueti rituali sociali, vive, malvista, una piccola comunità ricca, viziosa e a suo modo esotica) è casualmente incontrata e indagata dal medico protagonista del racconto, frustrato nella professione e oppresso da una moglie invadente. Per lui l'incontro con una affascinante dama, erede della ottocentesca *belle dame sans merci*, è anche occasione per una riconsiderazione di valori e convenzioni, non senza ricadute sulla sua consapevolezza di sé.

Rileggere i "minori": quando questi, com'è certamente il caso di Stuparich, dimostrino qualità letteraria e sensibilità, è certamente opportuno, per ridefinirne i caratteri e le posizioni all'interno di un più ampio contesto. Ed è, quest'obiettivo, perfettamente raggiunto dall'accorta silloge di Cinzia Gallo.

Giani Stuparich e la dimensione del racconto

Cinzia Gallo

1. Come afferma Romano Luperini¹, a partire dal 1929, anno in cui sono pubblicati, presso la casa editrice Buratti di Torino, i *Racconti* di Stuparich, questo termine prevale, fino agli anni Cinquanta, su quello di novella, assumendone il significato, che possiamo spiegare con le parole di Lukács: la novella «muove dal caso singolo e, nell'estensione immanente della raffigurazione, resta fermo ad esso»². È quanto notiamo nella narrativa breve del nostro autore, che si concentra nell'arco di tempo menzionato. Ai *Racconti* del 1929 seguono infatti, nel 1935, i *Nuovi racconti* (Milano, Treves), poi ripubblicati, assolutamente identici, nel 1947, da Garzanti. Nel frattempo, nel 1932, Stuparich dà alle stampe *Donne nella vita di Stefano Premuda*, otto racconti che, accomunati dall'uso della prima persona, passando attraverso le varie fasi della vita dell'uomo, rappresentano «una vicenda di formazione»³; nel 1942 appaiono le raccolte *Notte sul porto* (Roma, Tumminelli), che aggiunge il racconto omonimo ai quattro del 1929, e *Stagioni alla fontana. Racconti brevi* (Milano, Garzanti); nel 1944 *L'altra riva* ripropone i racconti del 1935, unendovene altri tre, *Povero Cincinnati*, *Ragazze romantiche*, *L'addio*. Del 1946, infine, sono *Ginestre. Racconti brevi* e del 1950 *Il giudizio di Paride e altri racconti*, tutti per l'editore Garzanti.

2. I quattordici racconti qui riuniti (*La vedova*, *Famiglia*, *La morte di Antonio Livesay* dai *Racconti*; *I ciclami di Banne*, *La via del Purgatorio*, *Gli ospiti di Donna Rita*, *Gli estranei*, *L'al-*

¹ R.LUPERINI, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in ID., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, p. 163.

² G.LUKÁCS, *Solženitsyn: «Una giornata di Ivan Denisovič»*, in *Marxismo e politica culturale*, Torino, Einaudi, 1968, pp.187-188.

³ A.M.MUTTERLE, *Stefano Premuda e il problema dell'unità narrativa*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo*, Atti del Convegno Internazionale, Trieste, 20-21 ottobre 2011, a c. di G.Baroni e C.Benussi, Pisa-Roma, F. Serra editore, 2012, p.45.

tra riva, *Lei, signor Bonivento!* dai Nuovi racconti; *L'addio* da *L'altra riva*; *Ritorno sconsolato, Il vecchio e il cane* da *Stagioni alla fontana*; *Solitudine, Padre e figlia* da *Ginestre*), fra cui si riscontrano elementi comuni nell'ambito di una diversità corrispondente ai «tanti piccoli specchi che la [vita] riflettono intera»⁴, documentano poi, a livello formale, il «travaglio espressivo»⁵, proprio della letteratura triestina, in cui si dibatte Stuparich ma anche tipico del genere, in linea, appunto, con l'estrema varietà della vita. Non solo, quindi, motivi di carattere pratico (nell'*Avvertenza* a *Notte sul porto* Stuparich dichiara di essere stato in parte costretto alla nuova pubblicazione, in quanto i primi racconti, del 1929, erano ormai introvabili) inducono Stuparich ai cambiamenti, sul piano contenutistico e formale, elencati, alla fine del presente volume, nelle «Varianti d'autore». Così, per esempio, ne *La vedova*, viene inserito qualche nuovo passaggio, la «dura e stretta cassapanca» (p.43) su cui ha dormito la protagonista diventa «una branda da campo» e, alla fine, «un divano», la suocera immagina che il figlio morto sia «triste», «deluso»⁶, osservando dal cielo il comportamento della moglie: tali cambiamenti modificano, in parte, la personalità dei personaggi, proprio perché la vita non è un dato definitivo.

È soprattutto, però, l'inserimento di *Notte sul porto*, a spezzare il cycle determinato dai primi quattro racconti, disposti a formare un chiasmo (*La vedova* e *La morte di Antonio Livesay*, incentrati sulle figure dei protagonisti, inquadrano *Un anno di scuola* e *Famiglia*, che rimandano, invece, a due istituzioni del mondo borghese), indicando la frantumazione della realtà. Anche in *Notte sul porto*, comunque, vi è un individuo, la cui vita, fino allora equilibrata, viene scossa da eventi fortuiti, casuali, di fronte ai quali sembra «perdere la bussola»⁷. Ricorda,

⁴ L.PIRANDELLO, *Avvertenza*, in ID., *Novelle per un anno*, a c. di M.Costanzo, Milano, Mondadori, 1985, vol.I, p.1071.

⁵ Questo giudizio di Pietro Pancrazi è in Cfr. Sandro Guarneri, *Bruno Maier e la «letteratura triestina»*, in «Il Cristallo», xxx, 1, 1988.

⁶ G.STUPARICH, *La vedova*, in *Notte sul porto*, Roma, Tumminelli, 1942, pp. 24, 31, 17.

⁷ ID., *Notte sul porto*, ivi, p.221.

pertanto, l'eroe modernista, presente negli altri quattro racconti del 1929 (ma vi è una minore tendenza all'analisi e una minima presenza dell'indiretto libero, eredità della tradizione naturalista), che si pongono nell'orbita di «Solaria», «organo militante del modernismo italiano»⁸, a cui rimandano il tema della memoria, la compenetrazione, propria, per Tortora⁹, della novella solariana, fra dati oggettivi e sentimenti soggettivi, la tendenza all'analisi. E se «Con il modernismo le pieghe dell'esistenza, gli attimi qualunque di una vita qualunque, acquistano diritto all'espressione»¹⁰, si spiega come già il primo racconto, *La vedova*, mostri una situazione familiare quotidiana assolutamente ordinaria, quella di una famiglia che si riunisce al ritorno dal lavoro del capofamiglia, per far risaltare la differenza della situazione specifica, pure questa generalizzata, come attesta l'assenza dei nomi delle protagoniste: una vedova con un bimbo deve affrontare le difficoltà della vita da sola, la cattiveria e i pregiudizi della suocera, gelosa della sua bellezza, della sua gioventù, dell'amore che aveva nutrito per lei il figlio, ormai morto. Il narratore, eterodiegetico, sottolinea subito il «disagio» della protagonista davanti allo «sguardo cattivo» (p.35) della suocera, alle occhiate degli uomini per la strada. Essa mostra, in tal modo, «l'insufficienza dell'io»¹¹ di cui parla Donnarumma, il suo senso di esclusione rispetto alla società, il suo disagio interiore, temi tipici della letteratura modernista. Non solo, di conseguenza, le sue stanze sono «un'oasi di semplicità e di quiete» rispetto alla «casa fastosa e arruffata» (p.45) della sua famiglia, ma essa, «Abituata a scrutarsi» (p.41), rivela la sua propensione all'autoanalisi, da ricollegare a Katherine Mansfield - per Stuparich «tra i miei narratori»¹², attraverso le sue riflessioni, in parte riferite dal narratore, in parte espresse

⁸ R.DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a c. di R.Luperini e M.Tortora, Napoli, Liguori, 2012, p.23.

⁹ M.TORTORA, *I Nostri simili e la novella solariana*, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge*, Atti delle giornate di studio. Trieste, 15-16 aprile 2010, a c. di D. Picamus, Pisa-Roma, F. Serra editore, 2011, p.44.

¹⁰ R.LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano* cit., p.10.

¹¹ R.DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, pp.25-27.

¹² G.STUPARICH, *Trieste nei miei ricordi*, Milano, Garzanti, 1948, p.171.

con indiretti liberi o con discorsi diretti. La sua psicologia complessa si nota nei suoi sensi di colpa che, sotto le pressioni della suocera, avverte per essersi riaffacciata alla vita, per aver assaporato i piaceri delle comodità, per essersi riappropriata del suo corpo di contro alla mortificazione che si era imposta («Per tre anni questa [una cassapanca] era stata il suo giaciglio, [...]», p.43). Come una punizione intende quindi la malattia del figlio e, per fronteggiarla, più che al medico preferisce affidarsi a Dio, a cui rivolge un'adorata preghiera, a confermare il «profilo cristiano»¹³ di Stuparich. Rappresenta così una terza figura di madre (personaggio centrale nella narrativa stuparichiana) differente pure dalla propria, dispotica e oppressiva, con cui aveva intrattenuto rapporti problematici, e dotata, invece, di spirito di sacrificio, secondo il carattere profondamente morale dell'arte stuparichiana. Madre e suocera sono, difatti, spesso qualificate con l'aggettivo 'vecchia', con connotazione negativa e atteggiamento polemico verso la borghesia, elemento unificatore tra i vari racconti¹⁴.

In *Un anno di scuola*, è la protagonista, Edda Marty, il cui nome, come ricorda Anna Pastore¹⁵, è un diminutivo di Edvige, che rimanda all'area semantica del combattere, a impersonare lo spirito antiborghese ed anticonformista che, anche su «Solaria», caratterizza l'adolescenza: è la prima donna a frequentare il Ginnasio maschile, per poi accedere all'Università, ammira Vienna, dove le donne vivono alla pari con gli uomini, sbandiera il proprio desiderio di autonomia («non voleva esser dominata, [...] non voleva rispondere che a sè stessa della propria vita»¹⁶). Ma il gretto provincialismo di Trieste emerge dalla vicenda, dai giudizi espliciti o implicite del narratore, dagli indi-

¹³ P.ZOVATTO, *La religiosità di Stuparich tra istituzione e coscienza etica*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo* cit., p.61.

¹⁴ Un'analisi approfondita dei racconti del 1929 è stata da me compiuta nella relazione presentata al convegno *The Short Story and Short Story Collection in the Modernist Period: between Theory and Practice*, Roma, Accademia Belgica, 12-14 settembre 2013. Colgo l'occasione per ringraziare la prof.ssa Mara Santi e il comitato scientifico.

¹⁵ A.PASTORE, *Giani Stuparich. Un anno di scuola. Spunti di lettura in margine all'edizione negli «specchi»*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo* cit., p.107.

¹⁶ G.STUPARICH, *Un anno di scuola*, in *Racconti*, Torino, Buratti, 1929, p.103.

retti liberi relativi ai pensieri di Edda, o ai commenti della gente, attenta solo alle apparenze («s'era mai visto una parente, una sorella seguire un feretro, vestita a quel modo?»¹⁷). Il suo modello è la sorella maggiore che vive, appunto, a Vienna: essa, infatti, malata, può giudicare la società borghese in quanto se ne mantiene lontana, secondo l'idea sveviana di malattia. La sua morte, tema unificatore, contribuisce alla maturazione di Edda, personaggio che conferma l'interesse di Stuparich per figure femminili in via di formazione, come spesso quelli delle novelle solariane, e tormentate. Dopo aver inutilmente protestato contro l'ipocrisia dei genitori e dei parenti, che organizzano un funerale tradizionale, pur conoscendo l'agnosticismo della morta, si sente inizialmente «inebetita» e trascorre la sue giornate, «come divisa dal mondo»¹⁸, in giardino, luogo simbolo del suo senso di esclusione rispetto alla società. Nel giardino prende coscienza che «la vita è sacrificio»¹⁹, altro tema comune, dopo che la raccomandazione di Hedwig («"Se tu cedi agli uomini, essi ti torranno la tua libertà"»²⁰) ha perso il suo valore di fronte al tentato suicidio di Pasini. Ancora nel giardino riceve per l'ultima volta Antero. L'orgoglio impedisce ad entrambi di manifestare pensieri e sentimenti, determina un'incomunicabilità che è peculiarità della società borghese. Da qui un contrasto fra apparenza, immaginazione e realtà, spia di un relativismo e di un soggettivismo da ancorare al modernismo (già Franco Musarra²¹ ha evidenziato i legami di Stuparich con il modernismo).

Anche qui si delinea una concezione negativa della famiglia borghese, oltre che della scuola, «un dovere secondario, una pratica necessità [...] ormai sorpassata»²²: la madre di Antero è egoista e possessiva, i genitori di Edda sono poco attenti ai bi-

¹⁷ Ivi, p.62.

¹⁸ Ivi, p.66.

¹⁹ Ivi, p.83.

²⁰ Ivi, p.80.

²¹ F.MUSARRA, *Ma quale ironia? Stuparich tra realtà e sogno*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo* cit., pp.67-73.

²² G.STUPARICH, *Un anno di scuola* cit., p.79.

sogni della figlia, invischiati nelle loro convenzioni e troppo condiscendenti. Sulla base di quest'atteggiamento antiborghese, Mitis dice ad Antero, «con sprezzo»: «Quanto sei imborghesito!»²³. Nessuno dei ragazzi, però, comprende i bisogni di Edda, come lei fa notare. Il narratore sottolinea il suo disagio e conclude con un indiretto libero:

Rivedeva Antero, Mitis, Pasini, Marzi e tutti gli altri [...] e sapeva intenderli anche più in là di quello che esprimessero con le labbra, poiché vedeva dentro le loro anime attraverso i loro occhi; ma lei a queste vite non partecipava per nulla; [...]. E in genere tutta la vita così cruda, con le sue malignità, coi suoi pericoli [...] le appariva come una mostruosa macchina da cui bisognava fuggire per non essere stritolati; anche la scuola, lo studio, quel suo arrampicarsi senza forze adeguate ma con la sola temerarietà del volere, dove la condurrebbero?²⁴

L'istituzione borghese della famiglia è ancora al centro del racconto omonimo, che inizia *in medias res*, quando cioè il protagonista, Ernesto, ha già moglie e figli: abbiamo quindi una struttura tradizionale, caratteristica modernista, di contro ai quadri staccati, segno di un certo sperimentalismo solariano, presenti nei testi precedenti. Ne *La vedova*, due sezioni prevalentemente narrative, una ambientata nella casa della suocera, l'altra nella casa dei genitori della protagonista, inquadrano la parte centrale, analitica, che si svolge per strada: camminare è, difatti, importante come lo è per Emilio Brentani. In *Un anno di scuola* si succedono ventuno distinte sezioni. In *Famiglia*, alla struttura tradizionale corrispondono temi quasi verghiani. Ernesto si distingue subito per il suo attaccamento ai figli e al lavoro. Egli, onesto, affettuoso, infaticabile, come indica il suo stesso nome, mostra subito la sua diversità e quindi il suo senso di esclusione rispetto alla sua famiglia d'origine, in cui i suoi quattro fratelli erano finiti su una brutta strada e la madre lo aveva spinto a fare lo stesso, ed anche rispetto alla comunità del suo quartiere. Analogamente al villaggio dei Malavoglia, anche le comari di San Giacomo fanno sentire la loro presenza maligna e pettegola.

²³ Ivi, p.109.

²⁴ Ivi, pp.51-52.

Loro bersaglio è, dapprima, la scarsa cura che la moglie, Teresina, nome in contrasto con la sua corporatura robusta, dimostra per la famiglia, delegando in ciò la figlia maggiore, Anna, che, pertanto, ricorda l' omonimo personaggio de *La Rigenerazione* di Svevo, e il marito, che non smette di adorarla. Come nei *Malavoglia*, l' interesse economico regola i rapporti affettivi, dopo che la morte di Teresina determina una svolta nella vicenda e la maturazione di Ernesto. La madre vorrebbe installarsi da lui dopo che, magazziniere, è rimasto solo ma la cognata Gemma l' ha preceduta. Questa rimette in sesto Ernesto e la sua casa, gli fa ritrovare la «volontà d' elevarsi socialmente, che tante volte e dagli uomini e dal destino gli era stata mortificata» (p. 66). Ma egli paga questo nuovo ordine e benessere della sua vita con la perdita del suo «buon umore» (p. 65).

Riprendendo, dunque, l' immagine negativa della famiglia emersa nei differenti contesti sociali dei racconti precedenti, anche la famiglia che ha formato si rivela deleteria per Ernesto: per l' incuria e la dissipatezza di Teresina, prima, e per la rigidità delle convenzioni borghesi, poi. Ernesto impara infatti che i vari ruoli comportano degli obblighi:

Egli aveva preso [...] l' aria dell' uomo che s' avvia ormai a entrare in una classe sociale superiore. Confidenza non ne dava più né a braccianti né a mondatrici; era diventato severo e [...] burbero, fatto insomma per subentrare nel posto di magazziniere capo (p. 66).

Si rivela però incapace, ed è "l' insufficienza dell' io" già vista, ad affrontare la chiamata in guerra; la sua morte, che ha, quindi, significato diverso rispetto agli altri racconti, attesta come sia stato solo l'interesse a tenere insieme a lui Gemma, che decide perciò di abbandonare tutti: a riprova dell' assenza di legami con la famiglia di Ernesto, la figlia, Anna, prova allora «un palpito forte di liberazione» (p.76).

L' opposizione vita - morte caratterizza pure l'ultimo racconto, *La morte di Antonio Livesay*, che inizia *in medias res*, quando cioè il protagonista, da tempo malato di cancro, ripensa alla sua esistenza, si tormenta per il dolore di dover lasciare la moglie, Ghita. Una novella di analisi, dunque, che porta alle estre-

me conseguenze l'attenzione all'interiorità. Antonio, entrato nella ditta del padre, di cui è succube, vede crollare, con la malattia, tutte le sue certezze ed entrare in uno stato di disagio, dettagliatamente descritto dal narratore (ha, tra l'altro, precedentemente sognato di fare il musicista, ricordando in ciò Elio, fratello di Svevo²⁵):

Così egli che fino al giorno della sua malattia, per quarantatré anni, era vissuto nella persuasione che il mondo fuori di lui fosse stabilito, regolato dalle sue leggi [...] e che dentro di lui tutto procedesse secondo le norme d' un cervello chiaro e d' un cuore senza passioni travolgenti, si trovò davanti a un mondo esterno che non capiva più, [...] e davanti all' improvviso sconvolgersi delle sue idee [...] che [...] eran diventati come gl' impazziti infusori d' una goccia d' acqua avvelenata. Ecco la ditta, gli affari, la borsa, i mercati, i mediatori, il denaro, ecco la caccia, la musica, l' amor tranquillo, goduto con la sposa intorno alla mensa, nelle passeggiate serali, nel letto – [...] diversivi d' una vita di lavoro – tutto crollare, spostarsi, accavallarsi, scomparire nel fondo, per lasciar il posto a pensieri imprecisi, a dubbi atroci e a immagini inquiete e deformate. Il dolore fisico [...] era forse meno grave a sopportarsi di questo capogiro mentale sull' abisso [...] spalancatosi nella sua anima (p. 89).

La malattia, strumento di scandaglio interiore, spingendolo ad un bilancio della vita, gli fa sentire, prepotente, la pressione dell' «incantevole piacere dei sensi» (p. 83), ma egli comprende che è impossibile cambiare vita. Ammette però, a confermare la religiosità di Stuparich, l' esistenza di un' entità soprannaturale capace di dare un senso all' ultima parte della sua vita:

Provava una strana sensazione: gli pareva come se qualche cosa ch' egli non voleva chiamar anima, perché non credeva che esistesse un' anima separata dalla materia, si fosse staccata finalmente dal suo organismo malato; sì, gli pareva che un pensiero sano stesse per nascere, da cui sarebbe stato accompagnato negli ultimi passi, [...] (p. 90).

Nuovamente, quindi, ritorna il concetto sveviano di malattia (l' interesse di Stuparich per Svevo è attestato dall' articolo *Italo*

²⁵ Mi riferisco alle notizie su Elio Schmitz fornite da C.BENUSSI, *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*, Trieste, EUT, 2007, pp.21, 27, 29.