BibliotecaNova Isolotto

COMUNE DI FIRENZE

BIBLIOTECHE COMUNALI FIORENTINE

Quaderni di "LIB(E)RAMENTE – POLLICINO
per la BiblioteCaNova Isolotto" : i centenari

Piero Chiara

L'UOVO AL CIANURO

Un mondo favoloso e boccaccesco

con postfazione e guida alla lettura

a cura di

Umberto Manopoli

EDIZIONE COMPLETAMENTE RIFATTA

BIBLIOTECANOVAISOLOTTO

via Chiusi 4/3A – Firenze T/F 055 710834
http://bibliotecanovaisolotto.comune.fi.it

L'UOVO AL CIANURO

All'età di circa sessant'anni, il signor Pareille venne a stabilirsi nella nostra piccola città dove nessuno l'aveva mai visto prima. Qualche disgrazia, la vedovanza, un rovescio finanziario o diversi accidenti insieme, dovevano averlo indotto a cercare un luogo dove risultando sconosciuto a tutti, avrebbe potuto iniziare o ricominciare un'attività, senza avere d'intorno l'ambiente e neppure l'atmosfera dentro la quale era scorsa la sua vita precedente. Con pochi mobili e un grosso baule caricati sopra il carretto a mano d'un facchino, arrivò alla stazione camminando a testa bassa dietro i suoi penati.

Piccolo, triste e raccolto in sé, somigliante a Luigi Pirandello quale appare negli ultimi ritratti, il signor Pareille venne a collocarsi nel nostro tessuto economico e sociale come fotografo, ma di un genere particolare, perché la sua attività si limitava all'esecuzione di ingrandimenti.

«Fotografo di morti » disse subito il titolare dell'unico gabinetto fotografico locale.

Aveva affittato due grandi stanza al quarto e ultimo piano d'una casa della via Mercanti, dalla quale usciva quasi furtivamente ogni mattina con una grossa borsa e una cartella, avviato al treno o ai battelli che lo portavano nei paesi, dove andava di porta in porta proponendo ingrandimenti di fotografie. Convinceva ogni tanto qualcuno, dopo aver mostrato dei lavori già fatti che aveva nella cartella, si faceva consegnare vecchie fotografie di caduti in guerra o di morti recenti, e un paio di settimane dopo portava l'ingrandimento incorniciato al domicilio del committente.

Dai suoi giri tornava verso sera, carico della borsa e della cartella, s'infilava nell'andito e saliva alle sue stanze. La scala, scura e ripida, aveva quattro pianerottoli che prendevano luce da finestresenza imposte aperte sulla via, quattro rettangoli neri uno sopra l'altro dai quali a notte uscivano i pipistrelli. Ad ogni pianerottolo il fotografo sostava, posava un momento le sue borse e si avvicinava al davanzale. Dalle stanze di casa mia, che erano di fronte l'avevo osservato più volte. Col suo viso pallido, gli occhi scuri e rotondi, i capelli e il pizzo candidi sul fondo tenebroso che aveva alle spalle, pareva uno dei suoi ingrandimenti in bianco e nero. Non guardava nella strada né verso di me. Stava in sosta, con lo sguardo nel vuoto, a respirare un poco, poi riprendeva la salita per riapparire un minuto dopo nel vano soprastante, fino all'ultimo, dal quale si ritraeva per scomparire del tutto.

Una sera, per una illusione ottica o per pura fantasia, mi era sembrato di vederlo contemporaneamente a tutte e quattro le finestre, quattro immagini uguali e impercettibilmente diverse, come al cinema, quando si fermava la macchina.

Era certamente di notte, e nelle giornate di maltempo quando non usciva di casa, che il Pareille lavorava agli ingrandimenti. La luce delle sue finestre era sempre accesa fin dopo la mezzanotte, come avevano constatato i nottambuli e anche i bottegai della via Mercati, scandalizzati dallo spreco e inclini a pensare che un'abitudine simile non poteva essere del tutto innocente. Qualcuno diceva, scherzando, che il Pareille stava alzato la notte a battere moneta falsa. Altri immaginavano che ricevesse delle visite poco giustificabili o che insonne per antichi rimorsi, cercasse di allontanare da sé le ambasce e gl'incubi tenendo accese tutte le sue luci.

Quel po' di mistero che gli alitava intorno, suscitato più dalla sua riservatezza che dal suo modo di vivere, trovava alimento in una constatazione che pochi mancavano di fare. Il signor Pareille che si era stabilito in via Mercanti da parecchi mesi, andava e veniva, campava decentemente la vita e riscuoteva ormai un certo rispetto da chi gli abitava vicino, senza che si fosse venuto a sapere, da lui o da altri, donde provenisse e quali vicende l'avessero spinto alle nostre rive. Dati senza dei quali, in un borgo o in una piccola città, non è possibile trovare accoglienza.

Che si chiamasse A.G. Pareille, risultò subito da un biglietto da visita che il fotografo aveva incollato sulla sua porta e da una strisciolina di alluminio con i caratteri in rilievo fissata sulla sua cassetta delle lettere, nell'andito della scala. Che fosse piemontese, era possibile dedurre dal suo accento, a giudizio dei due o tre bottegai presso i quali faceva la sua poca spesa. Molti avevano cercato d'ispirarsi a quelle scarsi fonti, ma senza poter neppure penetrare l'enigma delle sue iniziali A.G. che precedevano un cognome mai sentito dalle nostre parti.

Se il signor Pareille avesse frequentato un caffè, si sarebbe saputo tutto di lui. Al caffè si finisce sempre col parlare e a chiunque scappa, presto o tardi, un riferimento qualsiasi che basta ad aprire la strada delle scoperte. Quando un nuovo arrivato si risolve a prendere le carte in mano o si lascia tentare dal biliardo, non c'è incognito che resista.

Ma il signor Pareille passava ogni giorno davanti al Caffè Clerici e al Caffè Ticino senza mai fermarsi e senza neppure gettare uno sguardo ai tavolini esterni, dove un campionario degli abitanti della piccola città sedeva in permanenza e donde partivano, all'inseguimento della sua figura che si allontanava, supposizioni e fantasie.

Il fatto che portasse due vere d'oro all'anulare sinistro, aveva consentito ad alcune persone di ritenerlo vedovo. E di un vedovo egli aveva l'aspetto, col suo vestito scuro e la sua cravatta nera, col suo sguardo triste e ritirato da ogni piacevole vista; fosse il lago, la piazza del mercato piena di banchi, il monumento a Garibaldi o anche una semplice vetrina di bottega di dolciumi in mostra o altre leccornie che potevano attrarre lo sguardo di un solitario senza alcun conforto umano, quale appariva il vecchio fotografo.

L'unica divagazione che si permettesse quasi ogni sera, era una passeggiatina sul molo. Arrivava fino ad una delle due torrette, poi ritornava, sempre con le mani dietro la schiena, quasi volesse far riposare le braccia, stanche di portare borsa e cartella per intere giornate. Ma non spaziava mai con lo sguardo sulla distesa del lago, non sostava a veder pescare,
non scambiava mai parola con alcuno.

Giunte a tal punto fermo le indagini su di lui, solo a un ragazzo, a un semplice che sapesse avvicinarlo senza destare i suoi sospetti, poteva toccare di mettere il naso nel suo passato. E capitò a me, senza merito e in conseguenza di una delle tante bugie che a quell'età mi sfuggivano facilmente, spesso senza scopo e solo come ipotesi o varianti della verità.

Una sera lo incontrai davanti all'andito della scala, al momento in cui rientrava dal suo giro nei paesi. Aveva, oltre ai soliti impedimenti, un involto che guardava con disagio. Tentai di prendergli quel sovraccarico, ma rifiutò cortesemente e col mento mi indicò la borsa che subito gli tolsi di mano, andandogli dietro per le scale fino in cima, e fermandomi alle sue spalle ogni qualvolta sostava per prendere fiato. Giunti alla sua porta mi fece entrare, posò il pacco sul tavolo e lo aprì.
Conteneva una dozzina di uova, che aveva comperato o avuto in regalo da qualche contadino soddisfatto dell'ingrandimento. Prese dal pacco un uovo e me lo regalò.

Con l'uovo in mano mi guardai intorno e vidi un letto, due sedie, un canterano, un baule, un tavolo e un camino spento. Il signor Pareille capì la mia delusione e mi fece passare nell'altra stanza, dove aveva il laboratorio. Mi trovai in un locale completamente buio, con la finestra imbottita di stoffa nera perché non trapelasse neppure un filo di luce. Il Pareille andò ad accendere la lampada a muro; vidi allora una grossa macchina fotografica a fisarmonica, posata sopra un piedistallo di mogano dal quale sporgevano delle manovelle che servivano a regolare l'altezza e l'inclinazione dell'apparecchio. Dall'obbiettivo, grosso come una bocca di cannone, pendeva fin quasi a terra un piccolo tubo di gomma rossa che terminava con una pompetta. Sulla parete di fronte alla finestra accecata c'era un ingrandimento in lavorazione, fissato a un tavolo. Doveva essere un uomo di campagna. Ritratto molti anni prima, quando usavano i baffi a manubrio, il cappello alla calabrese e il colletto con le punte rovesciate.

Sul tavolo notai delle grandi bacinelle di ferro smaltato, e nel mezzo del locale, dietro la macchina, una stufetta di ghisa con un tubo per il fumo che traversava tutto il locale. Dal rubinetto dell'acquaio, una canna di gomma nera portava l'acqua dentro la vaschetta sottostante.

Il signor Pareille mi lasciò guardare con comodo tutta la dotazione del suo laboratorio, poi mi presentò un ago tenendolo con la punta con due dita. Capii che voleva offrirmi il mezzo per forare l'uovo che mi aveva dato. Ma di succhiare quell'uovo non mi sentii, forse per un residuo di timore: mi avevano abituato, nell'infanzia, a rifiutare cibi, dolci e perfino caramelle regalate da estranei.

«Lo mangerò dopo» dissi.

Un po' contrariato, mi lasciò andare dicendomi di tornare quando avessi voluto, che mi avrebbe mostrato il funzionamento della macchina.

Scesi le scale, e benché fosse quasi sera fatta me ne andai sul porto, col proposito di lanciare l'uovo in acqua per vedere se affondasse. Mi pareva di non ricordare se le uova galleggiassero o no.

Dopo essermi guardato attorno, gettai l'uovo ai piedi del molo e lo seguii con lo sguardo mentre scendeva lentamente a posarsi sul fondo, dove prese a splendere e a biancheggiare in modo tale che tremai, avrebbe attirato l'attenzione dei frequentatori del molo l'indomani. Se il Pareille ci fosse andato per la sua passeggiatina, l'avrebbe certamente veduto. Ma anche i pescatori, i barcaioli, i pensionati e i ragazzi l'avrebbero notato e magari ripescato. Forse qualcuno mi aveva visto dal caffè o da una finestra effettuare quel lancio sospetto e il giorno dopo avrei dovuto spiegare da dove venisse quell'uovo e perché me ne ero sbarazzato. Il guardapesca stava continuamente in allarme e si occupava di ogni fagotto gettato in acqua, temendo sempre vi fosse calce o altro per stordire i pesci e pescarli di frodo.

Quando tornai al porto, la mattina dopo, vidi gente sul molo e m'insinuai nel gruppo. Guardavano tutti nell'acqua. L'uovo, colpito da un raggio obliquo di sole, irradiava un biancore di latte sul fondo verdastro.

«Buttano via le uova » disse un pescatore.

«Dev'essere un sasso» opinò un pensionato.

Passò una barca e il rematore guardò l'uovo, ma non si arrestò.

Me ne andai a girovagare per le strade e a sera quando vidi ritornare il Pareille dalla stazione, lo seguii fino in casa per tenerlo a bada ed evitare che andasse al porto. Mi misi a sedere su una delle sue sedie e gli chiesi d'insegnarmi il funzionamento della macchina degli ingrandimenti.

«Va bene» disse. «Te lo avevo promesso. Ma intanto, dimmi un po': l'hai mangiato l'uovo che ti avevo dato ieri ?»

Dissi di no, per timore che me ne regalasse un altro, ed egli non mi chiese di più. Si tolse il berretto, sfilò la giacca e si accinse a farmi vedere la macchina in funzione. Applicò una spina ad una presa e subito nel buio della parete di fronte si stampò un riquadro luminoso dove apparve un mezzo busto di donna. Era una giovane sposa tutta agghindata, con una grande testa di capelli.

«Morta a venticinque anni» disse il Pareille; e mi spiegò che la macchina proiettava ingrandita la figura sullo schermo, dove bastava mettere un gran foglio di carta sensibile per ottenere la stampa.

Mi parve un prodigio o una diavoleria e mi ripromisi di tornare altre volte, nei giorni di pioggia quando lavorava, per capire a fondo il procedimento. Per quella sera mio bastò, perché volevo andare a sorvegliare l'uovo.

Giunto sul molo guardai in basso, ma l'uovo non c'era più. Ne chiesi notizia a un pescatore che passava la giornata sul porto e seppi che un barcaiolo, tentando di smuoverlo con un remo, l'aveva fatto affondare nella melma dove forse si era rotto.

Il primo giorno di pioggia non si fece aspettare molto, andai dal Pareille a vederlo lavorare. Notai che rifotografava le fotografie da ingrandire, poi spegneva la luce e tappava la finestra lasciando accesa solo la lampadina rossa. A quella luce sviluppava la lastra in un bagno d'acido, poi la passava in una bacinella dove c'era un liquido che si chiamava iposolfito e quindi la metteva nella vasca sotto l'acqua corrente. Solo quando la lastra ben lavata si era asciugata all'aria, poteva proiettarla sul foglio di carta sensibile. Per ottenere un bel margine sfumato intorno al ritratto, fissava sopra lo schienale d'una sedia, a mezzo metro dall'obbiettivo, un cartone nel quale aveva aperto con le forbici un ovale dentellato.

Dopo una ”posa” di mezzo minuto, staccava il foglio dal muro e lo “sviluppava”. Standogli di fianco, spiavo l'apparire del ritratto sotto le piccole onde d'acido, nel fondo di una bacinella che il Pareille sollevava continuamente da un lato perché il liquido rivelatore accarezzasse uniformemente la carta.

Solo il giorno dopo, quando il foglio era asciutto, cominciava la seconda parte del lavoro, cioè il rinvigorimento dei tratti e delle ombre e l'emendamento delle sgranature e delle “mosche” che la dilatazione aveva provocato. Lavorava a tali finiture col carboncino, con gli sfumini, con un

raschietto e qualche volta con l'inchiostro di China e dei pennellini di tasso sottili come la punta di un baffo.

Potei veder nascere il ritratto della sposa morta a venticinque anni. Dalla bacinella era uscita la larva sbiadita di un volto femminile; ma il giorno dopo il Pareille, tenendo sott'occhio la fotografia formato tessera che aveva ingrandito, arrivò a ricostruire ogni particolare del viso con tanta esattezza che la donna sembrava viva e parlante. Più che un fotografo, era pittore e disegnatore, ritrattista capace di penetrare un carattere e di cogliere una fisionomia. Spesso teneva davanti, oltre alla fotografia che gli era servita per l'ingrandimento, diverse istantanee del medesimo soggetto, e con quelle si aiutava a raggiungere una somiglianza che andava ben oltre il risultato meccanico.

Come un vero artista, s'immedesimava nel suo lavoro dimenticandosi della mia presenza. Ogni tanto si alzava dalla sedia per andare a guardare il ritratto da una certa distanza, poi tornava all'opera senza distrarsi, mai sazio di rifinirla e di perfezionarla.

Vedendo simili risultati, e credendomi ormai iniziato ai segreti del suo mestiere, gli chiesi di prendermi come allievo ed aiutante, credendomi deciso a fare il fotografo. Sorrise in silenzio, poi guardandomi fisso mi domandò:

«Dell'uovo che ti ho regalato la prima volta che sei venuto qui, cosa ne hai fatto?»

«L'ho regalato » risposi «a una povera vecchia che sta in fondo al vicolo del porto.»

«Bravo » disse, e riprese il lavoro.

«Perché» proseguii «le uova non mi sono mai piaciute.»

«Bravo» disse un'altra volta. «Ma in quanto a fare il fotografo non ci pensare: è un povero mestiere che ci si mangia appena.»

«Ma lei lo fa questo mestiere.»

«Perché non so fare altro. E non altro mezzo per vivere, dopo quanto mi è capitato.»

Rimasi in silenzio ad aspettare che mi dicesse cosa gli era capitato, ma non parlò più.

Appena tornato a casa dissi che volevo andare dal signor Pareille ad imparare l'arte fotografica.

L'uomo si era rivelato così innocuo e bonario che i miei non ebbero difficoltà a lasciarmi frequentare la sua casa. Era un modo, per togliermi dalla strada e dalle cattive compagnie.

Diventato aiutante del signor Pareille, mi aspettavo da un giorno all'altro il racconto della sua storia. Ma vedendo che non si ricordava più di quel discorso, mi decisi un pomeriggio a domandargli dove avesse vissuto prima di venire al nostro paese e che diavolo gli fosse capitato.

Per nulla sorpreso, posò come un sigaro lo sfumino che aveva in mano e cominciò:

«Questo mestiere l'ho imparato in gioventù a Torino, andando a curiosare nel laboratorio di un povero fotografo che lavorava in fondo ad un cortile. Metti poi che ero pittore, per diletto e non per professione, ma assai bravo. Combinando insieme queste mie capacità, mi sono improvvisato fotografo quando ho avuto bisogno di guadagnarmi da vivere, cioè quando sono uscito dal carcere dopo diciotto anni di pena.»

Riprese tra le dita lo sfumino, e come avesse detto una cosa da niente, continuò:

«Ero un signore, ricco, onorato, invidiato da tutta la città. E in un momento mi sono caduti addosso diciotto anni di reclusione, che ho scontato uno dopo l'altro, fino a pochi mesi fa, quando sono stato dimesso.»

Senza accorgermi, mi ero avvicinato alla porta.

«Non avere paura » mi disse. «Non ho mai fatto del male a nessuno. Fu solo per un uovo che andai in carcere.»

«Per un uovo! » esclamai tornandomi a sedere.

«Per un uovo. Un uovo che fu causa di tutte le mie sventure.»

«Ero un signore» ripeté «ricco e onorato. Nobile per di più, perché mi chiamo Armando Giulio Pareille de la Bretellière e sono nobile. Vivevo nella splendida città di Torino e avevo quarant'anni, quando la nobildonna mia moglie morì improvvisamente, per cause tutt'ora sconosciute. Essa era ereditiera, assieme al fratello, di una grande sostanza. Con la sua morte, il fratello rimase unico erede del patrimonio, che cadde presto in sue mani, essendo morto un anno dopo il vecchio padre. Invano cercai di avere qualche briciola dell'eredità che il giovane si apprestava a dilapidare. Il

testamento privilegiava mia moglie, ma essendo premorta al genitore, la successione cadeva totalmente sul figlio superstite. Sono questioni legali che tu non puoi capire, ma ti basti sapere che mio cognato non continuò neppure a pagarmi la retta della dote di mia moglie, dote che non essendo mai stata costituita, era rimasta confusa col patrimonio paterno. Da tempo, fidando nell'eredità di mia moglie, avevo dato fondo al mio patrimonio personale. Versavo in gravi ristrettezze, e un giorno andai ad esporre a mio cognato la situazione nella quale mi trovavo. Egli abitava in una grande villa fuori della città, circondata da un parco che scendeva fino alla riva del Po.

«Il maggiordomo mi disse che il signore non rientrava mai per la colazione prima delle tredici e tentò di farmi parlare con l'amministratore, che per caso era in villa in attesa del padrone. Insistetti per ottenere un colloquio con mio cognato, e fui fatto accomodare in un salotto. Dal posto dove ero seduto osservavo un cameriere che preparava la tavola andando e venendo dalla cucina. Mancava poco alle tredici, quando lo vidi recare al tavolo un piatto con due uova. Sapevo che mio cognato aveva l'abitudine di sorbirne un paio prima della colazione, quasi a modo di aperitivo, ma in verità per ristorarsi degli sprechi d'una vita dissoluta qual era quella che menava fin dalla gioventù. Ad un tratto scorsi una mano che si stendeva sul tavolo e prendeva un uovo. Una tenda impediva di vedere a chi appartenesse quella mano, che poco dopo riapparve e posò di nuovo l'uovo nel piatto.

«Arrivò finalmente con grande strepito il mio odiato cognato. Appena mi ebbe visto, prevenendo ogni mia richiesta mi disse che con la morte di mia sorella era finita tra noi ogni parentela, per cui tutto ciò che mi poteva offrire erano due uova fresche della sua fattoria. E accennava a quelle che aveva davanti.

«Mi ritirai con un amaro sorriso, e preso il cappello nell'entrata, lasciai per sempre quella casa. Traversando il parco sbagliai strada e invece di arrivare al cancello giunsi presso una darsena, sul lato della villa che scendeva verso il fiume. Da un viale parallelo vidi venire in direzione contraria alla mia l'amministratore, che finse di non vedermi.

«Affacciatomi a guardare nell'acqua, scorsi un uovo nel fondo limaccioso del fiume, che in quel punto fa un'ansa stagnante. Sentii delle voci dalla villa e mi allontanai dal pontile, cercando l'uscita. Prima di arrivare al cancello fui sorpassato da un cameriere che correva in cerca d'un medico gridando: “ Il padrone sta male, il padrone muore!”.

«Mio cognato, appena liberato dalla mia presenza, aveva sorbito metà del primo uovo, quando lo colse un gran disgusto, seguito da convulsioni spasmodiche. Prima di sera correva per la città la notizia della sua morte.

«Ti chiederai come abbiano potuto incolpare me. L'uovo all'esame chimico rivelò tracce evidenti di cianuro. Il guscio venne osservato attentamente e si trovò che aveva tre forellini: due ai poli opposti, praticati dal cameriere, e un terzo attraverso il quale era stato iniettato il veleno, certamente con una siringa.

«Chi poteva avere interesse alla morte di quel giovane? Molte persone, con la vita che faceva. E per esempio l'amministratore che si era appropriato di una buona parte del patrimonio che maneggiava. Ma si disse subito: il cognato scontento. Chi era quella mattina in casa sua? Il cognato. Aggiungi che l'amministratore mi aveva visto provenire dalla darsena e che nel fiume, sotto il pontile, era stato trovato un uovo sanissimo e fresco, con due buchi.

«Fui arrestato la mattina dopo. Negai ogni addebito, ma venne fuori un altro teste, un pescatore, che mentre risaliva il fiume aveva visto un uomo del mio tipo gettare qualcosa nell'acqua poco dopo mezzogiorno. Il Pubblico Accusatore, nella sua requisitoria disse che la prova contro di me era perfettamente conchiusa, proprio come un uovo.

«Ho passato diciotto anni al reclusorio di Portolongone, nell'isola d'Elba. Quando sono uscito, ho cercato un luogo per andarci a vivere. Mi sono ricordato di questo paese dove ero stato in gioventù a passare una vacanza, e ci sono venuto con un piccolo armamento di fotografo e qualche mobile.

«Ti ho raccontato la mia storia » concluse gettando lo sfumino in una scatoletta «perché mi sembri un ragazzo serio e riflessivo che saprà far tesoro degli ammaestramenti che ogni storia contiene. Sono certo che non aprirai bocca su quanto hai sentito; in un paese come questo non è il caso di far

sapere da che posto vengo. Inoltre se i tuoi sapessero che sono stato in galera non ti lascerebbero più venire da me.»

Non quella sera, ma la sera dopo a tavola, cominciai a fare qualche allusione al passato del signor Pareille. Mollavo poco a poco, con l'aria di sapere tutto, cominciai dal nome: Armando Giulio, che spiegava le famose iniziali. Dopo una pausa aggiunsi: «Nobile Pareille de la Bretellière !.»

Fu un colpo. I miei cugini anziani e anche mio zio benché poco persuasi della nobiltà, misero in giro la notizia. Passato qualche giorno, sganciai il resto: l'avvelenamento del cognato, la storia dell'uovo, la condanna a diciotto anni e il lungo soggiorno dell'innocente a Portolongone. Per me il Pareille era innocente, e tale fu considerato quasi da tutti, tanto che intorno a lui nacque e si estese un sentimento di comprensione e perfino di ammirazione che gli aumentò le richieste di ingrandimenti. Tutti volevano vedere un nobile ridotto a fare il fotografo, un uomo che aveva tanto sofferto, che era passato da una vita signorile al reclusorio, per venire a respirare la nostra aria con tanta discrezione.

Nessuno osava chiedergli dei particolari, e sembrava naturale che anche i più curiosi si contentassero d'una rivelazione indiretta, fatta attraverso un ragazzo, perché apparisse meno cruda e non avesse il tono di una recriminazione o di una protesta.

La notizia correva ancora di casa in casa arricchendosi di particolari, quando al caffè, luogo di ogni decantazione, arrivò un certo Casagrande, nostro conterraneo che lavorava a Torino fin dalla gioventù e che ogni due o tre anni rimpatriava per passare alcuni giorni a casa dei nipoti. Gli raccontarono subito che un nobile torinese, accusato di un famoso delitto e reduce da Portologone, viveva da alcuni mesi in via Mercanti come fotografo.

Quel giorno stesso il signor Pareille passò davanti al Caffè Clerici. Prima ancora che glielo mostrassero, il Casagrande lo vide, lo riconobbe e lo chiamò a gran voce:

«Pareille! Vecchio Pareille, cosa fai da queste parti?»

Il Pareille si fermò e aspettò che l'altro lo raggiungesse. Parlarono qualche minuto tra loro, poi si separarono.

Tornato alla sua sedia e assalito dagli habituès il Casagrande sbottò:

«Macché nobile! Macché delitto! E' il Pareille, un fotografo che aveva un laboratorio vicino al mio, in fondo a un cortile, e che l'anno scorso è scomparso lasciando la chiave nell'uscio.»

Raccontò poi che il Pareille si era portato via le sue cose di notte e non aveva più dato sue notizie, specialmente al padrone di casa che aspettava l'affitto da un anno e ai bottegai della via, rimasti tutti creditori di piccole somme.

«Nessuno lo cercò né lo cercherà» diceva il Casagrande «perché è un povero diavolo, solo al mondo, che da trent'anni e più vive facendo ingrandimenti. Ha avuto moglie, una stiratrice malata di polmoni che guadagnava più di lui col suo lavoro, ma gli è morta da quattro o cinque anni. Dopo di allora ha ricominciato a far debiti e a raccontar balle, finché un giorno è scomparso.»

Ecco chi era il Pareille. Niente nobiltà, niente reclusorio, niente drammi di alcun genere. Un pover'uomo come tanti altri, con un piccolo mestiere, qualche mezza disgrazia alle spalle e una miseria cronica che lo seguiva dalla nascita.

Fu una grande delusione per tutti e specialmente per me che avevo creduto la sua storia e l'avevo propagata. Una delusione così cocente che non volli accettarla e tentai di mettere in dubbio le parole del Casagrande, il quale dopo aver ridimensionato il Pareille era tornato a Torino. Le sue chiacchiere al caffè non potevano bastare a smentire un Armando Giulio Pareille de le Bretellière.

Non era passato un mese dalla partenza dell'infausto Casagrande, quando al caffè comparve il famoso giocatore di biliardo Moriondo, un vecchio *viveur* torinese che aveva dominato in tutta Europa come professore di biliardo e che ormai girava per le cittadine di provincia, di caffè in caffè, in cerca di polli da spennare.

Appassionato com'ero al gioco e in ispecie del biliardo, corsi a vederlo mentre dava spettacolo.

Aveva trovato, il Moriondo, pane per i suoi denti. Il Forzinetti e il Melegari gli stavano a pari e

dimostravano come egli fosse inferiore alla sua fama o alquanto decaduto, a causa della vita scioperata e viziosa che aveva condotto, conoscendo qualche volta anche il carcere in varie parti del mondo perché come tutti i giocatori professionisti era baro e imbroglione nato.

Lo osservavo, mentre seguiva il movimento delle bilie, con occhi semichiusi a causa del fumo delle sigaretta che gli pendeva sempre da un angolo della bocca e che lasciava consumare tra le labbra, incurante della cenere che gli cadeva ogni tanto sui risvolti della giacca o sulla punta delle scarpe.

A partita finita lo avvicinai e gli chiesi se a Torino avesse conosciuto mai un nobile Armando Giulio Pareille de le Bretellière. Il Moriondo mi guardò di tra le ciglia rossicce e mi chiese:

«Perché?»

«Perché gli sono amico» risposi. «Abita qui a due passi e vado spesso a a casa sua.»

«Abita qui?»

«Sì, abita qui e mi ha raccontato la sua storia.»

«Il Pareille!» rincalzava il Moriondo. «Quel bel tipo del Pareille! Quanto giocare insieme abbiamo fatto! Un anno abbiamo lavorato in coppia sulla Costa Azzurra.»

«Come?» chiesi. «Anche lei faceva il fotografo?»

«Macché fotografo. Lavoravamo al tavolo di poker e al biliardo.»

«Ma il signor Pareille non era in prigione?»

«Sarà stato, qualche volta. Capita a tutti.»

«Ma dico per il delitto, per l'avvelenamento del cognato...»

«Ti hanno informato male ragazzo» precisò. «Per l'avvelenamento del cognato andò in galera l'amministratore Perotto, che se non è morto dev'essere ancora a Portolongone. Il Pareille finì col diventare erede del cognato, ma in pochi anni con le abitudini che aveva, rimase a secco. Ma dov'è? Dove abita?»

Era un giorno di pioggia e il Pareille doveva essere in casa a lavorare. Mi alzai, e seguito dal Moriondo salii le scale fino alla porta del mio maestro. Lo chiamai e venne ad aprirmi.

Quando vide alle mie spalle il Moriondo, lasciò cadere a terra un carboncino che aveva in mano.

Erano veramente amici e vecchi compagni d'avventura come capii dai loro primi discorsi.

Qualche giorno dopo il Moriondo se ne andò, dopo aver raggranellato un po' di soldi vinti a un giocatore vanitoso, il capostazione Feletti che pur di esibirsi con un grande della stecca, si era lasciato carpire un mezzo stipendio.

Quasi contemporaneamente scomparve anche il Pareille senza che avessi avuto più modo di vederlo. Partì forse di notte, lasciando la chiave nell'uscio come aveva fatto a Torino e portandosi via tutto il suo macchinario fotografico.

Restò in tutti, e in me più che in qualunque altro, il dispetto di non aver saputo di più e di non aver potuto chiarire quale delle versioni, Casagrande o Moriondo, fosse quella vera.

Potevano essere buone entrambe, magari integrando l'una con l'altra e portandovi quegli aggiustamenti e restauri di cui abbisognano le storie, dopo che per un lungo giro di anni e di interpretazioni hanno perso la loro freschezza.

Ma a me riusciva pur sempre misterioso e inspiegabile il significato dell'uovo nell'inquieta esistenza di Armando Giulio Pareille de la Bretellière, assassino impunito o vittima di un errore giudiziario, nobile o povero diavolo che fosse: dell'uovo che era stato all'origine delle sue disgrazie e che tanti anni dopo egli aveva rimesso in gioco al fine apparente di ammonirmi o di confondermi, ma in verità per verificare la sua innocenza o per confessare la sua colpa.

POSTFAZIONE E GUIDA ALLA LETTURA

Un uovo allegorico per un "autoritratto d'artista"

Per comodità del lettore, formuliamo subito l'ipotesi che sorregge la nostra lettura (nel prosieguo cercheremo di argomentarla come merita). L'ipotesi è che il racconto chiariano sia una sorta di "autoritratto d'artista" dominato al centro – come da titolo – da quell'oggetto ambiguo e inquietante che è *l'uovo al cianuro*, allegoria della vita minacciata fin dal suo nascere ("uovo", germe iniziale) da un implacabile destino di morte ("cianuro"). Non per nulla il Pareille (*pariglia*, il "doppio" cui Chiara affida l'indiretto discorso su se stesso) è un «*"fotografo di morti"*», come dice al suo arrivo «*il titolare dell'unico gabinetto fotografico locale*»; infatti non fotografa persone vive, bensì defunti (specializzato nell'«*esecuzione di ingrandimenti* […] *si faceva consegnare vecchie fotografie di caduti in guerra o di morti recenti, e un paio di settimane dopo portava l'ingrandimento incorniciato al domicilio del committente*»). Se dunque la vita, come tutto ciò che vive, vive-per-la-morte (fin da subito segnata dalla morte), il solo modo per raccontarla – per metafora: "fotografarla" – è cercare di differire la tendenza al fatale collasso che la insidia. Anzi meglio: se ne può differire il fatale collasso, solo *raccontandola.* Ecco dunque il narrare come salvaguardia della vita, la vita *raccontata* come unica possibilità di fermare-osservare-vivere la vita prima che la morte la dissolva (ma allora: quale "vita" può contenere la fotografia-racconto *di chi è già morto*? Alla domanda proveremo a rispondere più avanti).

Ma se la vita prende forma, consiste, perdura solo nei *racconti* che la narrano, bisogna ammettere che essa giunga allo stesso narratore di mestiere più che in presa diretta, già *narrata*, già tradotta in *parole* che in un modo o in un altro la *raccontino.* E questo avviene, nel caso di Chiara, nella diffusa e frammentaria "oralità" delle chiacchiere da Caffè: certo improvvisata, superficiale, incompleta, pettegola..., ma viva e pulsante e sempre pronta a arricchirsi di nuove linee e colori; insomma a "ri-crearsi" (rigenerarsi) nel "ricreativo" (piacevole, rilassante) di un ambiente – il Caffè – dove, tra carte e biliardo, la vita spontaneamente (e in piena verità) si svela e si confessa. Sorta di allegro "inferno" dantesco rivisto e corretto alla maniera chiariana, il Caffè ha guardiani non meno implacabili di Minosse (*Inferno*, canto V, vv. 4-15), che "ringhia orribilmente" (dice Dante), accoglie le anime dannate che si presentano al suo giudizio, ne ascolta le *spontanee* confessioni di colpa, le invia nei "gradi" (luoghi bassi, a discendere) che meglio si confanno ai loro peccati (non parla ma fa strani segnali con la coda): « *Dico che quando l'anima mal nata / li vien dinanzi, tutta si confessa; / e quel conoscitor de le peccata / vede qual loco d'inferno è da essa; / cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa*» (vv. 7-12). Ed ecco Chiara: «*Se il signor Pareille avesse frequentato un caffè, si sarebbe saputo tutto di lui. Al caffè si finisce sempre col parlare* […] *Quando un nuovo arrivato si risolve a prendere le carte in mano o si lascia tentare dal biliardo, non c'è incognito che resista*».

Senonché il Pareille non frequenta Caffè. Ed ecco allora che è l'io narrante – il "ragazzo" che racconta – a cercarlo: gli offre il suo aiuto, ne diventa infine l'apprendista. L'intenzione iniziale è solo quella di spiarlo, ma presto ne diventa il "doppio" *giovane* (il Pareille ha «*circa sessant'anni*»). Ne è degno? Si direbbe di sì, stante l'autoritratto che Chiara fa di se stesso giovane: egli è il «*semplice*» che solo sapeva e poteva «*avvicinarlo* [il Pareille] *senza destare i suoi sospetti…mettere il naso nel suo passato*». Non sciocco e non frivolo – sorta anzi di pensoso *puer senex* di ottimo cuore e innata saggezza – le sue stesse bugie hanno il carattere esplorativo della finzione artistica, "finta" in apparenza, ma veicolo e punto di sintesi di pur difformi verità («*E capitò a me* [dover avvicinare il Pareille, a me che ero] *senza merito e in conseguenza di una delle tante bugie che a quell'età mi sfuggivano facilmente, spesso senza scopo e solo come ipotesi o varianti della verità*»).

Un racconto-metaracconto di formazione, "aperto" e insieme rigorosamente "chiuso"

Naturalmente l' "autoritratto d'artista" affidato all'*Uovo al cianuro* esclude qualunque idea di ripiegamento intimistico, di colloquio segreto dell'io con se stesso. Né contiene bilanci postumi di alcun genere, avendo anzi i modi e i tempi di un monitoraggio *in progress* di cui non sono prevedibili gli sviluppi. Racconto "di formazione" di esemplare lucidità, la sua struttura è fortemente dinamica, *aperta* e *chiusa* al tempo stesso, e Chiara vi si racconta attraverso un *racconto-che-racconta-la-sua-idea-di-racconto* (metaracconto), nel quale il punto di vista scelto – quello del sé "ragazzo" – coglie il protagonista nel tempo reale del suo faticoso definirsi, tra aperture che cercano di chiudersi e chiusure che tendono di nuovo ad aprirsi. Spie eloquenti di tale struttura (aperta/chiusa o chiusa/aperta che dir si voglia) sono: a) il falso pirandellismo; b) la limitatezza-parzialità del titolo scelto, che copre solo una parte minima della narrazione e che anzi costituisce l'indizio-principe da cui partire per avviare una interpretazione corretta e approfondita dell'intero racconto chiariano.

a) il falso pirandellismo

Del (falso) pirandellismo si ha subito nozione all'inizio del racconto, quando presentando se stesso-Pareille, Chiara se ne esce in questa frase abbastanza gratuita: « *Piccolo, triste e raccolto in sé, somigliante a Luigi Pirandello quale appare negli ultimi ritratti...*». Che senso ha questo passaggio? Come si integra nel resto del discorso? Di Pirandello, nel seguito, non si fa altro cenno, anche se poi il pirandellismo sembra riaffacciarsi in chiusura, quando il "ragazzo", presa coscienza del proprio destino artistico, si assume l'impegno di unificare i due difformi ritratti che del Pareille danno la versione-Casagrande e la versione-Moriondo ("uno, nessuno e centomila"?). Ma la sua fiducia di poterlo fare («*Potevano essere buone entrambe, magari integrando l'una con l'altra e portandovi* [...] *aggiustamenti e restauri*») esclude che si tratti di vero pirandellismo (cioè di una visione intrinsecamente problematica *della realtà*). Pirandello c'è e si sente, ma svolge una funzione "di servizio": funge da supporto a una concezione dell' "arte del racconto" come paziente ricerca di convergenze tra i tanti e disparati punti di vista che emergono dai *racconti* che, su eventi e personaggi, si fanno al Caffè. E' bene sottolinearlo: dai *racconti* che si fanno al Caffè, non relativi alla *realtà* presente in quei racconti. Il "pirandellismo" chiariano riguarda dunque un problema *artistico*, non *filosofico*, perché in gioco non è tanto la realtà raccontata (ad es. quale sia la *verità* di un discusso personaggio), quanto il modo di raccontarla: armonizzando le narrazioni che la riguardano, così da poterle fissare in ulteriori *racconti* tali da rendere la "vita" più che vera, *verosimile*, e cioè credibile in proporzione diretta con la coerenza *artistica* che il narratore di turno ha saputo ottenere. Il "pirandellismo" di Chiara è dunque una metafora, un modo allusivo per denunciare non tanto la sfuggente fisionomia della "vita" in sé e per sé (così è, se vi pare), quanto l' indefinita perfettibilità dei *racconti* che permettono alla vita di essere "vita": di sconfiggere la morte-cianuro che fin da subito la minaccia, di proporsi come indefinitamente *narrabile* (nel *raccontarla*, e nel farlo sempre meglio, consiste infatti il dovere-piacere di ogni vero artigiano di "storie"). In questo senso il "pirandellismo" chiariano ha, nel presente racconto, una funzione strutturale d'insieme tutt'altro che trascurabile: chiamato in causa all'inizio, di nuovo tirato in ballo (indirettamente) alla fine, serve appunto, da un lato ad "aprirlo", avviarlo (a giustificarne le sorprese, a dare al "ragazzo" il senso di un'esplorazione mai davvero conclusa della *narrabilità* del mondo); dall'altro a "chiudere" un percorso di apprendistato artistico-narrativo del cui buon esito sono riprova l'acquisita coscienza dei propri mezzi e la fiducia con cui il "ragazzo" pensa di poter risolvere il problema-Pareille: chi egli sia veramente, dopo che il Casagrande e il Moriondo ne hanno rimessi in discussione i trascorsi e il ritratto. Quel problema è perfettamente risolvibile: basterà, come vedremo, sottoporre il Pareille (uno e molteplice) alle stesse procedure tecnico-artistiche che da "fotografo" egli stesso ha insegnato al giovane apprendista.

b) un titolo limitato-parziale (le due parti del racconto, i suoi caratteri enigmatico-allusivi)

E' facile accorgersi che il titolo proposto da Chiara risulta clamorosamente limitato-parziale, stante che di un "uovo al cianuro" si parla solo nei ristretti *limiti* dell'autobiografia che il Pareille propone al "ragazzo", tra *prima* e *seconda* parte del racconto; e che la sua ampiezza esplicativa (di titolo pertinente e azzeccato) – da pervasiva che dovrebbe essere – appare solo *in parte* giustificata, visto che l'uovo *al cianuro* appare preceduto, accompagnato, seguito da un uovo *sano* di cui, sebbene ingombrante, non è chiara la funzione (anche perché a un certo punto il motivo-uovo passa in secondo piano, a tutto vantaggio di un discorso di tecnica fotografica di cui non sono evidenti i rapporti con l' "uovo" stesso); senza dire che nella *seconda* parte di uova proprio non si parla, né avvelenati né sani (salvo qualche richiamo indiretto e del tutto marginale, come diremo). Si deve pensare a un errore di messa a fuoco di Chiara e a una titolazione infelice? Naturalmente no: e questo per la semplice ragione che un titolo tanto "ristretto" (limitato-parziale) è esattamente ciò che serve a simulare l'aspirazione a una compattezza e organicità di sviluppo (felicemente) illusoria e frustrata: a esprimere il bisogno di addivenire quanto prima a un discorso narrativo *chiuso* che invece, in perfetta sinergia con le *aperture* prodotte dal "pirandellismo", tende continuamente a *riaprirsi*: secondo una logica di robustezza e flessibilità insieme, che è poi quella che meglio asseconda un racconto "di formazione" fatto sì da un *vecchio* (il Pareille), ma riproposto attraverso le parole dello stesso *giovane* (il "ragazzo") che lo vive; e quindi tale da rispecchiare a caldo e in tempo reale – da un punto di vista basso-giovanile (avventuroso, "aperto") e non alto-senile (stucchevolmente saggio e "chiuso") – le tappe evolutive attraversate, con il loro brancolare, con la dolorosa provvisorietà delle loro certezze. E con l'effetto di immettere direttamente il lettore nel vivo stesso dell'oscuro ma palpitante definirsi della poetica chiariana (dell'idea che Chiara si è fatto a poco a poco dell' "arte del narrare"). Se il falso pirandellismo serve ad *aprire* il racconto problematizzandolo in una ricerca artistico-narrativa che alla fine trova la sua coerente *conclusione* (o chiusura: anche se chiusura virtualmente aperta), l'uso di un titolo tanto limitato e parziale serve anche a simulare, all'opposto, i continui effetti di *chiusura* che, in perfetta sinergia con le *aperture* prodotte dal "pirandellismo", obbligano il racconto a *riaprirsi* e a rimettersi in discussione: e che danno alla sua struttura complessiva, robustezza e flessibilità insieme.

Si è accennato alle *due parti* in cui il racconto si suddivide. Ma quelle "due parti" si rendono visibili proprio grazie alla limitatezza-parzialità con cui il titolo funziona, stante che l' uovo *al cianuro* appare e scompare tutto e soltanto *all'interno* del racconto autobiografico che il Pareille ammannisce al "ragazzo": un *racconto nel racconto*, bisogna subito precisare (racconto autobiografico del Pareille *nel* racconto complessivo di Chiara), che però proprio per questo fa anche da punto di equilibrio di una bilancia narrativa pensata-calibrata nei suoi dettagli più minuti. Infatti, *in uscita* (per così dire), l' "uovo al cianuro" non può che sparire, visto che la sua presenza si giustifica solo fin tanto che rimane unitaria e riconoscibile la figura del Pareille così come scaturisce dal racconto della sua vita disgraziata (disgraziata proprio perché l'uovo al cianuro gli ha procurato una condanna per assassinio e diciotto anni di galera). Quando però quella figura si sdoppia negli abbozzi (difformi) di racconto-ritratto che del Pareille tracciano il Casagrande e il Moriondo (in nessuno dei quali l'uovo al cianuro compare), la forza del titolo tende a esaurirsi, mentre in pari tempo la storia del Pareille, che sembrava chiusa, fatalmente si riapre (*seconda parte*): «*pover'uomo*», onesto ma dalla vita grigia e travagliata, per l'uno (il Casagrande), «*bel tipo*», personaggio dalla vita avventurosa, giocatore di mestiere, baro e dissipatore, per l'altro (il Moriondo), nessuno dei due racconti-ritratto ha ormai bisogno dell'uovo *al cianuro* per sostenersi (solo il Moriondo lo evoca indirettamente-impropriamente, e parlando non di uova ma di "avvelenamento": «*Per l'avvelenamento del cognato andò in galera l'amministratore Perotto*»). Viceversa, *in entrata* (*prima parte*), l' uovo *al cianuro* (che compare, ripetiamo, tutto e soltanto nel racconto autobiografico del Pareille), sembra rappresentare la controfigura maligna, avvelenata – il "doppio" – di un uovo *sano* che in verità è già apparso da tempo (donato dal Pareille al "ragazzo", questi se ne libera gettandolo nel lago) e che nell'autobiografia del Pareille torna in ballo, di nuovo sott'acqua (ma non nel lago, bensì «*nel fondo limaccioso del fiume, che in quel punto fa un'ansa*

stagnante»), senza che però se ne veda il rapporto con l' uovo *al cianuro* strumento del delitto di cui è accusato il Pareille: sia perché, come si è detto, comparso già prima (dono al "ragazzo") e indipendentemente dal successivo uovo *al cianuro*, sia soprattutto perché anche quando si *affianca* all'uovo *avvelenato*, l'uovo *sano* conserva rispetto a questo un ruolo del tutto autonomo (in quanto «*uovo sanissimo e fresco, con due buchi*»: non dunque un uovo inizialmente sano poi adibito a una funzione mortale, ma sano prima e dopo, anche se all'inizio "da bere", in seguito "bevuto").
A questo punto si capisce bene in che senso il titolo "ristretto" del racconto chiariano è esattamente quello che serve per innescare – proprio in quanto *limitato-parziale* – meccanismi di reciprocità e di disvelamento funzionali alla struttura *enigmatico-allusiva* visibile, sottotraccia, in tutta la narrazione. La sua *limitatezza* valorizza infatti la dimensione *allusiva* del racconto, se e in quanto il titolo, che ha comunque pretese generalizzanti, avendo un senso *solo all'interno* del "racconto nel racconto" che è l'autobiografia del Pareille, mette l'oggetto "uovo al cianuro" in un rapporto *allusivo* anche con gli aspetti-momenti della narrazione in apparenza più lontani dall'uovo-titolo. D'altra parte la sua *parzialità* non può che generare *enigmi*, visto che, in uscita e in entrata, crea sdoppiamenti di cui non è chiaro il senso. Infatti *in uscita* la funzionalità dell' "uovo al cianuro" (come oggetto-titolo valido per l'*intero* racconto chiariano, non per la *parte* relativa alla sola autobiografia del Pareille) se continua a reggersi sulla figura del Pareille, diventato questi un *enigma* (perché sdoppiato nei difformi racconti-ritratto del Casagrande e del Moriondo), anche il senso di quel titolo perde di pertinenza e di forza, visto che il Pareille conserva solo *in parte* i caratteri che gli erano propri (autobiografia). Viceversa, *in entrata*, la funzionalità dell' "uovo al cianuro" (di nuovo oggetto e omonimo titolo) è destinata ad apparire *parziale* almeno fin quando non si sarà sciolto l'*enigma* di un ente-uovo di cui l'uovo *avvelenato* è solo una delle due parti (appunto) che lo compongono, ossia fin tanto che non si sarà chiarito il significato dell' uovo *sano* con cui quello *avvelenato* è in rapporto. Date le corrispondenze (per reciproca *allusività*) che il racconto lascia intravedere, è da supporre che risolto l'*enigma* del rapporto uovo *sano*-uovo *al cianuro*, anche l'*enigma* del doppio Pareille (versione Casagrande e versione Moriondo) potrà trovare scioglimento. Così come è probabile che, risolto l'*enigma* del doppio Pareille e restituita unità al controverso personaggio, anche l'*enigma* del doppio uovo troverà adeguata soluzione. In che modo, naturalmente, è tutto da vedere.

Il punto di vista del "ragazzo" e l'ambiente narrativo del Caffè: allusività ed enigmi.

Quanto poi alle ragioni che inducono Chiara a creare un racconto di struttura tanto elaborata (un racconto, si potrebbe dire "narrato due volte", dal "ragazzo" e dal Pareille; cfr N. Hawthorne, *Racconti narrati due volte*, 1837 e sgg.), esse dipendono dalla volontà chiariana di raccontarsi: a) attraverso un "ragazzo" che, come si è detto, prevalendo il suo punto di vista (ossia l'ottica di un soggetto in crescita alla ricerca di se stesso), vive la propria esperienza, più che come conquista di certezze, come perplesso aggirarsi tra *enigmi* e *allusioni*; b) attraverso un "ambiente" narrativo che radicato nel Caffè e nelle sue chiacchiere, da questo parte ma a questo è anche costretto a ritornare quando ricostruzioni troppo frettolose e conclusioni sommariamente verificate lo rendono necessario. Che è esattamente ciò che accade alla metà del racconto. Infatti, come si chiude la prima parte? Con il "ragazzo" che lusingato dalle parole del Pareille («*"Ti ho raccontato la mia storia" concluse gettando lo sfumino in una scatotetta "perché mi sembri un ragazzo serio e riflessivo che saprà far tesoro degli ammaestramenti che ogni storia contiene"*»), si guarda bene – ma è previsto dal Pareille – dall'ubbidire all'invito al silenzio che questi gli rivolge («*"Sono certo che non aprirai bocca su quanto hai sentito..."*»); e che tuttavia apre bocca nella maniera astuta, ammiccante e un po' gaglioffa del giocatore di carte che centellina le proprie mosse; e che se parla, più che parlare, "molla" le sue parole, e se poi alla fine si decide a dire la verità, più che dirla la "sgancia", appunto come una carta a sorpresa («*Non quella sera, ma la sera dopo a tavola, cominciai a fare qualche allusione al passato del signor Pareille. Mollavo poco a poco, con l'aria di sapere tutto* […] *Passato qualche giorno, sganciai il resto: l'avvelenamento del cognato...*» ecc. ecc.). Eppure, proprio nel momento in cui il "ragazzo" sembra totalmente immedesimarsi, anche come gesti e

linguaggio, nell'atmosfera del Caffè, e a questa finisce per intonare l'andamento del suo racconto, la sua ingenuità lo tradisce perché scambia per oro colato l'inaffidabile autobiografia che il Pareille gli propina. Dovrà prenderne atto nel momento in cui, prima il Casagrande poi il Moriondo, demoliranno, ciascuno a suo modo, l'autoritratto a lui affidato dal Pareille. E dove? Appunto, e ancora una volta al Caffè, «*luogo di ogni decantazione*» di ciò che si dice in giro, punto di partenza di ogni "storia", ma anche luogo di verifica della loro tenuta.

Il "ragazzo"-giocatore-futuro narratore – lo si è appena visto – *allude* («*cominciai a fare qualche allusione al passato del signor Pareille*»), allude all'*enigma*-Pareille (enigma per gli altri, non più per lui, almeno così crede) confermando una volta di più che il racconto chiariano, anche strutturalmente, nasce e cresce in quel Caffè dove – tra carte e biliardo – la chiacchiera, il pettegolezzo, la diceria si sviluppano tra il dire e il non dire, sono un "gioco" dove ciò che non si sa diventa comprensibile a poco a poco e mai una volta per tutte, dove la verità più che detta, appunto è *allusa*, anche perché il piacere di scoprirla per mosse successive e sempre parzialmente, oltrepassa di gran lunga il suo possesso, e l'*enigma* che si dovrebbe svelare funziona prima di tutto come sfida e incentivo a scioglierlo: ossia fa parte esso stesso del divertimento del "giocare" (del resto la radice latina della parola è proprio "giocare, *ludere*, da cui "alludere"). Ebbene il racconto *aperto-chiuso* chiariano, anche come struttura, è perfettamente inscritto nell'ambiente del Caffè: e ne riproduce i cerimoniali di "gioco" attraverso il "gioco" incrociato, *enigmatico-allusivo*, che lega la prima parte alla seconda e viceversa. Infatti la prima – lo abbiamo già visto – rimanda, *allude,* alla seconda sdoppiando misteriosamente l'ente-uovo in un uovo *al cianuro* e in un uovo *sano* legati da un rapporto forte ma "enigmatico". La seconda rimanda invece, *allude,* alla prima in virtù di uno sdoppiamento, l'autoritratto del Pareille, che i ritratti difformi del Casagrande e del Moriondo, nel loro problematico rapporto, rendono ancora una volta "enigmatico". Se ne ricava che la reciproca *allusività* tra le due parti del racconto, contrapponendo sdoppiamento a sdoppiamento (dell'uovo e del Pareille), invita a sovrapporre e confrontare gli *enigmi* che esse implicano. A questo punto la domanda è: sono sovrapponibili l'*enigma* dell'uovo "sano" che compare nella prima parte (che cosa significa, perché tanto vi si insiste, qual è il suo legame con l'uovo avvelenato) e l'*enigma* di un Pareille, che le biografie-ritratto del Casagrande e del Moriondo sdoppiano sconfessandone l'iniziale unità (autobiografia)? Detto altrimenti: come è possibile che gli *enigmi* connessi allo sdoppiamento di due enti eterogenei (nella prima parte l'*uovo*: avvelenato/sano; nella seconda il *Pareille*: versione Casagrande-versione Moriondo), collaborino a generare un senso unitario? Sarà ovviamente il prosieguo dell'indagine a consentirci piena risposta a queste domande. Tuttavia il senso della reciproca *allusività* tra le due parti del racconto, è fin d'ora abbastanza chiaro: se la prima, con l'insistita presenza di un uovo *sano*, "allude", nella seconda, alla possibilità di elaborare una *narrazione* (virtuale) capace di ridare fisionomia unitaria alla figura ormai sdoppiata del Pareille (versione-Casagrande, versione-Moriondo: «*Potevano essere buone entrambe, magari integrando l'una con l'altra...*»), la seconda implica che il comparire e ricomparire, nella prima, del misterioso uovo *sano*, "alluda" alla possibilità di riscattare-blindare la vita già disgraziata del Pareille rispetto alle minacce di quell'uovo *al cianuro* che, pur pretendendo di fare da titolo all'intero racconto, il racconto però – *infatti* – nella seconda parte (felicemente) esclude.

L'enigma-uovo e i fraintendimenti del "ragazzo"

Non sarà per niente facile, per il "ragazzo", sovrapporre i due *enigmi* – rapporto tra uovo *sano* e uovo *al cianuro*, rapporto tra i *due Pareille* su cui il racconto si chiude – e risolverli come le facce di uno stesso problema, anche se il fotografo-maestro, pilotandone la ricerca, lo condurrà comunque a una soluzione. Ma sarà una soluzione semiconsapevole, come attesta anzitutto la persistente incomprensione da parte del "ragazzo" del significato dell'uovo *sano* nei suoi rapporti con il Pareille: tanto che alla fine è costretto a confessare: «*Ma a me riusciva pur sempre misterioso e inspiegabile il significato dell'uovo nell'inquieta esistenza di Armando Giulio Pareille de la Bretellière, assassino impunito o vittima di un errore giudiziario, nobile o povero diavolo che fosse: dell'uovo che era stato all'origine delle sue disgrazie e che tanti anni dopo egli aveva rimesso in*

gioco al fine apparente di ammonirmi o di confondermi, ma in verità per verificare la sua innocenza o per confessare la sua colpa». Eppure il "dispetto" di non poter sapere chi veramente sia il Pareille tende ad avvicinare significativamente l'*enigma* dell'uovo "sano" e, appunto, l'*enigma* Pareille, come conferma, nell'ambiguo passaggio ora citato che chiude il racconto, l'errore di prospettiva in cui cade il "ragazzo" quando attribuisce al Pareille intenzionalità opposte a quelle effettive: crede che, *in verità*, il suo fine fosse quello di verificare (avallare come vera) la sua innocenza o confessare la sua colpa (sua, del Pareille), e *in apparenza* quello di ammonire o confondere lui (il "ragazzo"), mentre è esattamente il contrario, perché "l'uovo che egli rimette in gioco dopo tanti anni" *non può essere quello al cianuro ma quello sano*. Infatti dal racconto autobiografico del Pareille non si ricava affatto la *verità* su chi sia l'assassino del cognato, stante che la narrazione autobiografica, invece di concentrarsi sulla misteriosa mano omicida che avvelena l'uovo e quindi sull'uovo *al cianuro*, arzigogola sulla presunta funzione di denuncia dell'uovo *sano*, avanzando due ipotesi contrapposte (entrambe *inverosimili*): a) che l'assassino abbia fatto sparire quest'ultimo (gettandolo nell'acqua) così da essere certo che il misfatto si compia senza possibilità di imprevisti, e che ne sia accusato il Pareille (prima nella stanza con il cognato-vittima e suo unico interlocutore); b) che ve lo abbia gettato lo stesso Pareille, vero assassino, il quale, nella frenesia del momento, sbaglierebbe uovo e invece di eliminare quello avvelenato (prova della sua colpa), si disfarebbe di quello sano. D'altro canto poco possono chiarire i racconti del Casagrande e del Moriondo: il primo perché nega che il Pareille sia mai stato coinvolto in fatti giudiziari, il secondo perché ammette la possibilità che sia stato in prigione, ma non perché assassino, bensì perché baro; precisando, come si è detto, che «*per l'avvelenamento del cognato andò in galera l'amministratore Perotto*». "Andò in galera", dice il Moriondo, attenendosi con ciò a una verità *giudiziaria* che non esclude affatto la possibile colpevolezza del Pareille: forse riconosciuto innocente dalla legge, ma in realtà assassino che l'ha fatta franca. Una eventualità che il "ragazzo" adesso (in conclusione di racconto) ammette come possibile. Anche se poi questo conta e non conta. Conta invece: a) che la "storia" raccontata dal Pareille non ha affatto i numeri «*per verificare la sua innocenza o per confessare la sua colpa*»; b) che essa devia e scarica su un uovo *sano* la tenuta di un intrigo "giallo" che non ne prevede affatto la comparsa (tanto che vi figura come superfluo o addirittura incongruo). E' chiaro allora – o dovrebbe esserlo – che l'uovo il cui significato riesce al "ragazzo", «*misterioso e inspiegabile...nell'inquieta esistenza di Armando Giulio Pareille de la Bretellière*», non può essere l'uovo *al cianuro* che sconvolge effettivamente la vita del vecchio fotografo, almeno stando al suo racconto; non è questo infatti che egli "*rimette* in gioco" al fine (apparente, pensa il ragazzo, ma di fatto sostanziale) di "ammonirlo o confonderlo", bensì quell'uovo *sano* che egli infatti ha già *messo* "in gioco" tempo prima, quando lo ha donato, all'inizio, "al ragazzo" e che poi si ripresenta, ospite inatteso e ingombrante, nel successivo racconto autobiografico a lui rivolto. Nell'intervallo tra queste due apparizioni, si situa l'accorta e discreta opera di monitoraggio con cui il Pareille cerca di sondare il "ragazzo" sulla sorte dell'uovo a lui affidato: «*"Ma intanto, dimmi un po': l'hai mangiato l'uovo che ti avevo dato ieri?"*», gli chiede quando ormai è in procinto di assumerlo come apprendista; e poco dopo: «*"Dell'uovo che ti ho regalato la prima volta che sei venuto qui, cosa ne hai fatto"*», gli domanda a apprendistato "fotografico" iniziato. Le risposte che ottiene sono significativamente diverse, negativa la prima, menzognera la seconda. Alla prima il Pareille evita di replicare, alla seconda – alla doppia bugia: l'ha regalato a una vecchia, «*le uova non mi sono mai piaciute*» – risponde con un doppio «*"Bravo"*», tra ironico e complice perché l'uovo, come vedremo, ha a che fare con la finzione (artistica) e la finzione è parente stretta della bugia. E' con questo uovo – *sano* e non *al cianuro* – che egli ha inteso "ammonirlo" o "confonderlo" (il "ragazzo" ne intuisce la possibile valenza ammaestrativa ma, non avendola chiara, ne sente anche e soprattutto gli effetti di disturbo, di "confusione"). Del resto perché mai il Pareille dovrebbe "ammonire" o "confondere" il giovane servendosi di un uovo *avvelenato* che di per sé non può interessargli, essendo del tutto funzionale a una storia di delitto che coinvolge solo il Pareille ed esaurendo il proprio compito nel farsi – e *solo nella vita e nel racconto del Pareille* – puro mediatore di morte, dunque semplice oggetto-strumento privo di significati "altri", di valenze simbolico-ammaestrative di qualunque genere.

Ma è proprio vero che l'uovo *al cianuro* è privo di valenze simboliche? Che esso resta unicamente se stesso, una "cosa" che serve a uccidere? Ovviamente no, perché se Chiara sceglie un "uovo" come arma del delitto (non, poniamo, un coltello o una pistola) ciò dipende appunto dalla possibilità di attribuire all' "uovo" (ma non a un coltello o a una pistola) sensi simbolici: che però risultano evidenti e forti solo perché l'uovo avvelenato, al momento della sua comparsa, entra nell'orbita misteriosa dell' uovo *sano* che gli preesiste e al quale si accompagna. E' vero che al "ragazzo" il significato di quest'ultimo sfugge; ma non gli sfugge che esso è parte integrante e determinante del suo rapporto con il Pareille: un rapporto certo anche diretto, ma soprattutto per *interposto uovo*, stante che è l'uovo (sano) a suscitare in lui la sensazione di un messaggio sottinteso e ripetuto (l'uovo messo e «*rimesso in gioco*») e tuttavia indecifrabile, e per questo tanto più coinvolgente quanto ambiguo. Tale è all'inizio, tale è alla fine.

Senonché, se è vero che l'uovo *al cianuro* assume valore di simbolo nel momento in cui entra nell'orbita dell'uovo *sano*, bisogna anche dire che la valenza simbolica dell'uovo *sano* si chiarisce nei suoi contenuti nel momento in cui questo compare affiancato all'uovo *al cianuro*: è infatti l'uovo *al cianuro* che ne illustra il senso perché Chiara, evidenziandone la funzione all'interno dell'autobiografia "gialla" raccontata dal Pareille, spiega *per contrasto* che cosa in realtà l'uovo *sano* significhi e in che senso la sua presenza dovrebbe "ammonire" (più che "confondere") il "ragazzo". *Per contrasto*, perché, come si è detto, il ruolo dell'uovo *sano* nella storia di delitto che pure lo evoca, sembra essere superfluo se non addirittura incongruo. Ebbene, quali caratteristiche ha la storia "gialla" raccontata dal Pareille al "ragazzo" e al centro della quale si pone – minaccioso e implacabile – l'uovo *al cianuro*? Quella di essere del tutto *inverosimile* e se vogliamo essere drastici "brutta" o almeno assai "brutta", cominciando proprio da una struttura "gialla" in cui ogni particolare anche minimo dovrebbe costituire un prezioso elemento di tenuta e che invece – come si è detto – non giustifica affatto la presenza del fatidico uovo *sano*, inzeppato a forza in un racconto in cui tutto in verità sembra intorcinato e poco credibile; dove l'assassino lascia in giro proprio l'arma del delitto (l'uovo avvelenato); la misteriosa mano assassina che avanza da dietro la tende potrebbe subito essere smascherata se il Pareille, invece di starsene lì imbambolato a guardare che cosa succede, decidesse di intervenire; dove i toni sono lagnosi e stracolmi di enfasi patetica, gli effetti facili e grossolani, la situazione convenzionale, l'incastro degli eventi confuso e dispersivo, i caratteri ispirati ai più banali luoghi comuni e via enumerando. Insomma una storia abborracciata e sbilenca, che però il "ragazzo" beve con fiduciosa ingenuità. Caso o calcolo? Calcolo naturalmente, perché è proprio la notevole "bruttezza" dell'autobiografia del Pareille – con l'esibita volgarità del suo uovo *al cianuro* – a dirci, per contrasto, qual è il senso di un uovo *sano* che, nonostante ogni sforzo, resta estraneo-ostile alla logica del racconto: alla sua non limpida struttura, alla prevedibile banalità dei suoi ingredienti, ai suoi toni enfatici ecc. ecc. In breve: le due uova, affiancate ed opposte, illustrano benissimo quella che in apertura abbiamo ipotizzato essere l'allegoria di fondo della narrazione chiariana.

L'ipotesi era che l' uovo *al cianuro* rappresentasse la vita nella sua datità di evento (germe iniziale) subito a rischio di morte (ciò che nasce è destinato a morire) e che il *narrarla* fosse il solo modo per dilatarne i tempi di sopravvivenza. Ebbene il *modo* di farlo è tutt'altro che inessenziale, e la misura di questo *modo* è appunto ancora l'uovo, ma l'uovo *sano*, emblema di una bellezza che – secondo tradizione – ha i requisiti della perfetta organizzazione formale e della luminosità, e che l'oggetto-uovo sembra incarnare come un esemplare paradigma, in virtù della sua *forma* compiuta-perfetta e dello *splendore* del suo "bianco", ossia per la luce che irradia (l'uovo che il "ragazzo" getta nel lago ne emette tanta che a nessuno – così crede – può essere sfuggito il suo gesto; posatosi sul fondo, l'uovo «*prese a splendere e a biancheggiare in modo tale che tremai*»; e poco dopo: «*Guardavano tutti nell'acqua. L'uovo, colpito da un raggio obliquo di sole, irradiava un biancore di latte sul fondo verdastro*»). Uovo-vita e uovo-bellezza, prevedibilmente, sono nel racconto chiariano sempre compresenti, costituendo le due facce di una realtà unica che proprio l'ente-uovo

rende insieme interconnesse e speculari; anche se poi è diversa l'accentuazione con cui si parla dell'una e dell'altra, e non è facile stabilire dove finisce l'uovo-bellezza e comincia l'uovo-vita, e viceversa: fermo restando che "bellezza" e "vita" sono legate a filo doppio, perché è vita tutto ciò che la bellezza (di una vita raccontata) sottrae alla morte, e la vita può sottrarsi alla morte che la insidia grazie alla bellezza dei racconti che la narrano. Così l'uovo ricevuto in dono dal "ragazzo" ma da lui rifiutato, è soprattutto l'uovo-bellezza, che comunque trova *nell'acqua* (tradizionale emblema-condizione di vita) il suo luogo elettivo. Più ambiguamente l'uovo «*sanissimo e fresco, con due buchi*» che ritroviamo nell'autobiografia del Pareille, è un uovo-vita che proprio la "bruttezza" di quella autobiografia abbandona al proprio destino di consunzione senza riscatto (e infatti appare, come uovo-bellezza, inutile e anzi incongruo o fuori posto): che sia stato sano e fresco è fuor di dubbio, ma appare ormai "bevuto" (i due buchi), la sua potenziale bellezza si è dileguata (infatti, diversamente dal primo uovo, non "splende e non biancheggia"), la sua forza di vita ormai è un ricordo, tanto che l'acqua che ancora una volta ne forma l'*habitat* più congeniale è quella dell' «*ansa stagnante*» del fiume (non lago, ma fiume: vita che scorre e si consuma) nel cui «*fondo limaccioso*» si è adagiato.

Si può ancora sospettare che il racconto piuttosto *brutto* ammannito dal Pareille al "ragazzo" sia frutto di un errore? Che non contenga un insegnamento? Quel racconto è "brutto" proprio perché intende ammonire sui rischi di morte (uovo *al cianuro*) che corre una vita *mal raccontata*; o sui rischi di impoverimento e di dissipazione che corre la bellezza (uovo *sano*) se non riesce a prendere in carico la vita prima che venga "bevuta" e gettata.

Il "ragazzo" non comprenderà mai, come si è visto, il messaggio *per interposto uovo* che il vecchio fotografo gli invia: e allora non resta a quest'ultimo che prendersi in giro attraverso le parole ironiche che il Pubblico Accusatore pronuncia (o finge che pronunci) nell'atto stesso di condannarlo: «*Il Pubblico Accusatore, nella sua requisitoria disse che la prova contro di me era perfettamente conchiusa, proprio come un uovo*». Come dire: se sulla complicità del "ragazzo" il Pareille non può (ancora) contare, che almeno possa contare sui cenni d'intesa, sugli ammiccamenti allusivi della pubblica accusa, che a questo punto sembra condannarlo non solo come uomo, ma anche come narratore: narratore che, lasciando all'uovo *al cianuro* libero campo, si macchia (con il suo "brutto" racconto giallo) non tanto del delitto del cognato, quanto di quello di lesa bellezza (lesa bellezza dell'uovo-bellezza, inutile e anzi incongruo in un racconto che non riesce a sfruttare la sua forma «*perfettamente conchiusa*»).

Dall'allegoria dell'uovo alla metafora del "racconto" come arte fotografica

Nella ricostruzione che Chiara fa di se stesso giovane, il "ragazzo" non ha né i mezzi né l'esperienza per comprendere il significato ultimo dell' "uovo" nella sua doppia valenza di uovo-vita (a rischio immediato di morte) e di uovo-bellezza, emblema di quella bellezza dell'*arte del racconto* capace di preservare ("raccontandola") la vita contro la morte. Tanto è vero che il racconto chiariano si apre e si chiude su reazioni, da parte del "ragazzo", di analogo segno, implicite o esplicite che siano: all'inizio, il forzato accoglimento di un dono che lo lascia interdetto («*Prese dal pacco un uovo e me lo regalò. Con l'uovo in mano mi guardai intorno...*») e di cui si libera con sventatezza, ma con molti sensi di colpa (lo lancia in acqua «*per vedere se affondasse*»), poi la ricerca di un significato che però, ancora alla fine, continua a latitare («*Ma a me riusciva pur sempre misterioso e inspiegabile il significato dell'uovo nell'inquieta esistenza di Armando Giulio Pareille de la Bretellière*»). Eppure, nonostante i molti segni di disagio (tra diffidenza, superficialità, imbarazzo, timore, nella prima parte; delusione, curiosità, sorpresa, dispetto, nella seconda), le spiegazioni di cui va in cerca sono a portata di mano: occorre però scendere di livello, passare dal piano troppo elevato della riflessione astratta a quello pratico della tecnica narrativa, perché la risposta a tante domande diventi possibile: e qui mostra tutta la sua efficacia l'invenzione chiariana secondo cui l'arte del racconto, così come Chiara la intende, è perfettamente (e metaforicamente) personificata da un narratore (l'alter ego-Pareille) "fotografo di ingrandimenti" e "fotografo di morti" (all'inizio: «*...la sua attività si limitava all'esecuzione di ingrandimenti*»,

«*“Fotografo di morti” disse subito il titolare dell'unico gabinetto fotografico locale*»). Le definizioni sono tutt'altro che identiche, come si vede, ma coerenti, ciascuna, con i significati attribuiti finora, in chiave più astratta, all' “uovo”: appunto uovo-vita (infatti il “fotografo di morti” ai morti ridà *vita* fissandoli in immagini artisticamente definitive, “belle”) e uovo-bellezza (se ne occupa il “fotografo di ingrandimenti”, che ingrandisce le foto di cui dispone per meglio vederne i difetti e sanarli). Con in più il dato non trascurabile che nella metafora della fotografia è implicita quell'idea dello *scrivere* (foto-*grafia*, e “grafia” significa appunto, in greco, “scrittura”) che tanto sta a cuore a Chiara, visto che i suoi racconti vogliono essere il perfezionamento *scritto* delle narrazioni *orali* che si fanno al Caffè. In sostanza il “ragazzo” appassionandosi alla “fotografia” si appassiona – anche se non lo sa – appunto a quell'arte dello *scrivere* racconti che, proprio perché la *raccontano*, salvaguardano e rendono durevole la vita, in virtù della loro *bellezza.* Non capirà nulla dell' “uovo”, ma capisce perfettamente qual è il senso del “fotografare” del Pareille, anche perché nella parola “fotografia” non è presente soltanto, come si è detto, una precisa allusione alla *scrittura*, ma anche a quella *luce* in cui la bellezza si manifesta (*foto*, sempre in greco, vuol dire “luce”). “Fotografare” vorrà dire dunque “scrivere con la luce”, ossia praticare una “scrittura illuminata”: una scrittura degna di restare (come tutto ciò che è “scritto” con intenti artistici) perché animata da interna luce-bellezza. Se la (doppia) simbologia dell' “uovo” necessita di mediazioni interpretative che mettono alla prova la poca cultura e l'inesperienza del “ragazzo”, l'arte “fotografica” cala l'idea di bellezza nel pratico di una serie di operazioni tecniche che, pur senza parere, alla bellezza comunque lo educano. In più gli offre la base intuitiva per precisare il senso di quell'arte dello *scrivere* alla quale si sente vocato e che – per metafora – l'arte foto-*grafica* richiama. Nel finale del racconto, dopo aver preso atto, *di nuovo al Caffè*, della sdoppiata-controversa identità del Pareille, presto accantona «*il dispetto...di non aver potuto chiarire quale delle versioni, Casagrande o Moriondo, fosse quella vera*», e si convince che potevano «*essere buone entrambe, magari integrando l'una con l'altra e portandovi quegli aggiustamenti e restauri di cui abbisognano le storie, dopo che per un lungo giro di anni e di interpretazioni hanno perso la loro freschezza*». Non si può dire ancora che l'*enigma*-Pareille e l'*enigma*-uovo facciano tutt'uno spiegandosi a vicenda: ma la convergenza è avviata, se è vero che le “storie” sono soggette, col tempo, a perdere «*la loro freschezza*», esattamente come le uova.

L'effetto di fascinazione sul “ragazzo” dei sapienti maneggi fotografici del Pareille è scontato: alle lezioni e ai messaggi non poco sibillini *per interposto uovo*, si sostituisce quasi subito il ben più interessante agire tecnico di un artigiano che *fa vedere* come si ottengono certi effetti e che, volendo, *può insegnare* le sue procedure a chi lo desideri e sia degno di apprenderle. Artista nel pieno senso della parola («*Più che un fotografo, era pittore e disegnatore, ritrattista capace di penetrare un carattere e di cogliere una fisionomia*») il Pareille mette le proprie abilità – tra carboncini, sfumini, raschietti, inchiostro di China e pennellini di tasso - al servizio di un mirabile spirito di sintesi che si può imitare e indefinitamente perfezionare («*Spesso teneva davanti, oltre alla fotografia che gli era servita per l’ingrandimento, diverse istantanee del medesimo soggetto, e con quelle si aiutava a raggiungere una somiglianza che andava ben oltre il risultato meccanico*»). E da quello spirito di sintesi rinasce la vita immaturamente troncata della “sposa morta a venticinque anni”, adesso morta-non più morta dopo che il suo ritratto è stato “scritto” nella forma compiuta-perfetta di una bellezza che la fissa per sempre nel suo intramontabile splendore («*Dalla bacinella era uscita la larva sbiadita di un volto femminile; ma il giorno dopo il Pareille, tenendo sott’occhio la fotografia formato tessera che aveva ingrandito, arrivò a ricostruire ogni particolare del viso con tanta esattezza che la donna sembrava viva e parlante*»). Mai come ora il “ragazzo” è stato tanto vicino a comprendere il significato dell' “uovo” che lo inquieta, nella sua doppia e interconnessa valenza di uovo-vita e di uovo-bellezza, anche se poi il linguaggio allusivo del Pareille continua ad apparirgli oscuro. Eppure quando il Pareille non gli parla attraverso l'*enigma* dell' “uovo”, ma usa le parole chiare e concrete della tecnica fotografica, capisce d'istinto che essa – la tecnica – non è un fine ma un mezzo, purché, naturalmente, la eserciti un fotografo-*artista* capace di andare «*ben oltre il risultato meccanico*» di cui si accontenta il semplice mestierante.

Fulcro di tanto pregevole impegno tecnico è l'*ingrandimento*: se il Pareille riesce a "scrivere con la luce", ciò avviene non perché l' "ingrandire" significhi di per sé ottenere automaticamente un "di più" di bellezza dalla foto ingrandita, ma perché questa – ingrandita – può meglio accogliere l'intervento dell' "artista" che, attento ad ogni minimo particolare, ne rileva i difetti anche più lievi e, eliminandoli, ottiene di valorizzare ogni dettaglio dell'immagine su cui lavora in rapporto all'insieme di cui fa parte.

E' quasi ovvio precisarlo, ma la tecnica dell' "ingrandimento" funziona in due sensi: da base di lavoro per il raggiungimento – a valle – di un desiderato equilibrio *artistico*, e da riprova – a monte – di un raggiunto equilibrio *umano* che peraltro proprio l'esercizio artistico serve a educare, aprendo in tal modo, tra *vissuto* e *arte*, una circolazione ininterrotta di perfezionamenti reciproci e progressivi. Ebbene, fin tanto che il dialogo tra il Pareille e il "ragazzo" tenta di svilupparsi *per interposto uovo*, il "ragazzo" sperimenta sì l' "ingrandire", ma nella forma di una *ipertrofia* di sguardo che scarica sul suo vissuto il disagio di un non comprendere fatto di ricorrenti turbamenti e fantasmi psichici. Mentre per parte sua il Pareille non esita ad ammannire al "ragazzo" un *racconto* (autobiografico) che volutamente "brutto", falsato da sproporzioni e mancata armonia tra le parti, nonché da vistosi difetti di verosimiglianza, risulta al servizio di un vissuto incattivito, sarcastico, ostinatamente autoassolutorio: libero di "ingrandire" per *enfasi* i fatti raccontati, almeno fin tanto che il "ragazzo", messo di fronte all'*enigma* del rapporto tra i due Pareille versione-Casagrande e versione-Moriondo, non ne tenti una accettabile "integrazione" (il che però avverrà quando sarà certo di una conseguita educazione all'arte e alla bellezza nel frattempo ottenuta grazie all' "arte della fotografia" appresa dal Pareille).

Ma tornando al "ragazzo", colpisce fin dall'inizio l'*ipertrofica* presenza dell'uovo (il fatidico uovo) nel lago dove il giovane l'ha gettato. Il senso di colpa che lo assale, dopo il gesto, trasforma quell'uovo in una presenza assurdamente ingombrante (all' uovo ipercresciuto sembra corrispondere un lago-bacinella): esso infatti attira l'attenzione di tutti e tutti paiono interessarvisi, tra rassegnazione e censure (pescatori, barcaioli, pensionati, ragazzi...): «*Quando tornai al porto, la mattina dopo, vidi gente sul molo e m'insinuai nel gruppo. Guardavano tutti nell'acqua* […] *"Buttano via le uova", disse un pescatore. "Dev'essere un sasso" opinò un pensionato. Passò una barca e il rematore guardò l'uovo, ma non si arrestò*». Un nuovo controllo da parte del "ragazzo" accerta l'avvenuta scomparsa dell'uovo, una scomparsa ancora una volta clamorosa, come se ormai quell'oggetto insignificante, con la sua *ipertrofica* presenza, inquietasse tutta la comunità, sollecitando azioni degne, francamente, di miglior causa: «*Giunto sul molo guardai in basso, ma l'uovo non c'era più. Ne chiesi notizia a un pescatore che passava la giornata sul porto e seppi che un barcaiolo, tentando di smuoverlo con un remo, l'aveva fatto affondare nella melma dove forse si era rotto*».

Non diversamente l'uovo ricompare "ingrandito", ma per *enfasi* questa volta, nell'autobiografia che il Pareille propone al "ragazzo" («*"Non avere paura" mi disse. "Non ho mai fatto del male a nessuno. Fu solo per un uovo che andai in carcere." "Per un uovo!" esclamai tornandomi a sedere. "Per un uovo. Un uovo che fu causa di tutte le mie sventure*»). Come sappiamo l'uovo "ingrandito" per *enfasi* in questa seconda apparizione finisce per sdoppiarsi tra uovo *al cianuro* (indispensabile per la tenuta del "giallo") e uovo *sano*, frutto di un'*enfasi* tanto più marcata quanto più la sua inutilità-incongruità ai fini della "storia", richiede – per giustificarne la presenza – una retorica in crescita esponenziale e un innalzamento senza controllo della temperatura emotiva del racconto. Non per nulla è proprio su questa *enfasi* malriposta e sviante che si conclude la narrazione del Pareille (come se l'organicità – la "bellezza" - che egli non ha saputo o voluto conferire al suo racconto si concentrasse sulla pleonastica presenza di un uovo-bellezza rigorosamente inutilizzato). Abbiamo già richiamato la strana, ammiccante conclusione del suo racconto, attribuendola allo spirito beffardo della Pubblica Accusa: «*Il Pubblico accusatore, nella sua requisitoria disse che la prova contro di me era perfettamente conchiusa, proprio come un uovo*». Ma quella frase potrebbe intendersi anche come triste e ironica postilla aggiunta dal Pareille alla dolorosa storia appena

narrata. Ma comunque la si voglia intendere, essa *enfatizza* i fatti ben oltre ogni rigoroso referto, così da sottolineare l'amara consapevolezza in chiunque la pronunci, che tutto si è svolto in barba alla distaccata e ferma misura che la bellezza richiede perché al posto della morte trionfi la vita: nel caso dell'Accusa, alludendo, con feroce *sarcasmo*, alla compiutezza-perfezione *di un delitto* che il senso del "bello" non ha spinto a contrastare ma solo a rendere più "bello" (inoppugnabile e autoevidente); nel caso del Pareille sottolineando con amara *ironia* quali effetti disastrosi possono scaturire dalle azioni di chi si illude di possedere il senso della bellezza e credendo di agire in suo nome, anziché salvaguardare la vita, favorisce la morte (nel caso specifico non solo la morte fisica del cognato, ma anche la rovina della vita di chi – sia vero o non sia vero – l'ha causata).

Artificio e naturalezza, bellezza e vita, "ritratto" e racconto

Nella laboriosa oscurità di un gabinetto fotografico – grazie agli *artifici* di cui diventa esperto – il "ragazzo" rieduca il proprio vivere a quel senso della bellezza che a poco a poco lo libera dai fantasmi psichici che alterano la sua percezione del reale *(ipertrofia*). In quella stessa oscurità il Pareille, esercitando al meglio la propria sperimentata bravura, smentisce con i fatti la storia autobiografica che, proprio *mentre lavora*, racconta al "ragazzo", una "storia" che falsata dall'*enfasi*, vale come esempio negativo da non seguire e che solo l' "arte" può ricondurre a coerenza e armonia. Nella laboriosa oscurità del gabinetto *foto*-grafico, in sostanza, può accendersi quella *luce* grazie alla quale l'artificio si fa tramite di una ritrovata naturalezza: non *verità dei fatti* ma *verosimiglianza del racconto* che i fatti riferisce.

Così se alla fantasia del "ragazzo", ossessionato dall'*enigma* dell'uovo, l'uovo gettato nel lago finisce per apparire tanto grande da suscitare l'impressione che il lago sia diventato, assurdamente, una sorta di insignificante bacinella, nel gabinetto fotografico tutto riacquista proporzione e naturalezza e dove dominava un angoscioso senso di morte, tramite l*'artificio,* tutto ritorna a vivere. Artificiale è l'acqua "chimica" di cui si serve il fotografo, diversamente da quella del lago («*...sviluppava la lastra in un bagno d'acido, poi la passava in una bacinella dove c'era un liquido che si chiamava iposolfito*»), eppure in quell' "acqua", contenuta in una vera e normale bacinella, sta per riapparire – promessa di nuova vita – il «*ritratto della sposa morta a venticinque anni*». Ma si confrontino, "spose" a parte, i due brani seguenti, dove in forma più immediata e diretta, è coinvolto lo sguardo stesso del "ragazzo", *ipertrofico* prima, poi, a contrasto, ormai rieducato a spiare i segni di vita ravvisabili nel "ritratto" che il Pareille fa riemergere – *ingrandito* – dall'acido di cui si serve: «*Giunto sul molo guardai in basso, ma l'uovo non c'era più. Ne chiesi notizia a un pescatore che passava la giornata sul porto e seppi che un barcaiolo, tentando di smuoverlo con un remo, l'aveva fatto affondare nella melma dove forse si era rotto*». Ma ecco poco sotto: «*Dopo una "posa" di mezzo minuto, staccava il foglio dal muro e lo "sviluppava". Standogli di fianco, spiavo l'apparire del ritratto sotto le piccole onde d'acido, nel fondo di una bacinella che il Pareille sollevava continuamente da un lato perché il liquido rivelatore accarezzasse uniformemente la carta*».

Naturalmente un "ritratto" non è un *racconto* e un *racconto* non è un "ritratto". Eppure nella visione chiariana il passaggio dall'uno all'altro, e viceversa, è e deve essere continuo perché se la bellezza tende di per sé al compiuto e alla stasi (alla illuminata compiutezza dell' "uovo"; detto in breve: al "ritratto"), è pur vero che essa ha il compito di salvaguardare la vita, che è avventura aperta, divenire, possibilità di "sviluppo" (e la parola, propria anche del gergo fotografico, la dice lunga: «*Dopo una "posa" di mezzo minuto, staccava il foglio dal muro e lo "sviluppava"*»). Ebbene, la metafora della "fotografia" può servire perfettamente a illustrare la compresenza di "ritratto" e *racconto,* purché – e Chiara lo precisa – le foto usate siano fotografie-fototessera, nel senso però non tanto anagrafico quanto metaforico di elementi di un mosaico (tessere) che l'opera di sintesi del fotografo-artista armonizza al meglio (e tanto meglio quanto più sono numerose), ma che nuove tessere possono sconvolgere («*...tenendo sott'occhio la fotografia formato tessera che aveva ingrandito, arrivò a ricostruire ogni particolare del viso con tanta esattezza che la donna sembrava viva e parlante* […] *Spesso teneva davanti, oltre alla fotografia che gli era servita per*

l'ingrandimento, diverse istantanee del medesimo soggetto, e con quelle si aiutava a raggiungere una somiglianza che andava ben oltre il risultato meccanico»). Quelle foto-tessera sono in altre parole "fotogrammi", istantanee di vita sottratte al flusso esistenziale (come i fotogrammi di un film), anche se questo non vuol dire che il loro perfezionamento ("ritratto") le fissi nella separatezza di un Bello statico e come tale freddo e "morto". Anzi, esse, una volta perfezionate, si aprono di nuovo e ancor meglio alla vita tanto da richiamare alla "vita" anche una «*sposa morta a venticinque anni*». Pensata insomma come *fotogramma*, la fotografia-fototessera è, virtualmente, un "ritratto" pronto a trasformarsi in *racconto*; ma anche un *racconto* suscettibile di convertirsi in "ritratto". Come sappiamo è proprio questo il compito che attende il "ragazzo": mettere a punto un nuovo "ritratto" del Pareille, dopoché il ritratto-autoritratto che di lui credeva di conoscere e possedere, appare sconfessato dai nuovi e difformi abbozzi di *racconto* biografico che sul Pareille gli forniscono, ancora al Caffè, il Casagrande e il Moriondo. Ebbene, questa idea della fotografia-fotogramma si fa strada nell'immaginativa del "ragazzo" (in forma quasi subliminale) fin dalle primissime battute del racconto chiariano: e precisamente in quell'apparizione frammentata, nel corso della quale il Pareille si mostra al "ragazzo" che lo spia, nell'atto di sostare ai quattro pianerottoli che portano alla sua abitazione. Nel suo intermittente riapparire «*...pareva uno dei suoi ingrandimenti in bianco e in nero*»; e più avanti: «*Una sera, per una illusione ottica o per pura fantasia, mi era sembrato di vederlo contemporaneamente a tutte e quattro le finestre, quattro immagini uguali e impercettibilmente diverse, come al cinema, quando si fermava la macchina*». Come dire: il Pareille stesso si offre al "ragazzo", fin dall'inizio, nella forma di una serie di fotogrammi che nella loro indecisa fisionomia di "ritratti"-*racconto* egli dovrà alla fine sintetizzare in un nuovo "ritratto" che integri i *racconti* difformi e nuovi, nel frattempo sopraggiunti (Casagrande e Moriondo) a turbarne le certezze (*racconti*-"ritratto"). Un nuovo "ritratto" assolutamente da ridisegnare, dopo che l'autobiografia lasciata dal Pareille al "ragazzo", da solida e credibile che appariva inizialmente, mostra di richiedere «*quegli aggiustamenti e restauri di cui abbisognano le storie, dopo che per un lungo giro di anni e di interpretazioni hanno perso la loro freschezza*».

Un racconto a "chiusura aperta", testimonianza di una sintesi in atto

Il "ragazzo" – dovremmo saperlo – non pretende affatto di integrare i *racconti* del Casagrande e del Moriondo in un "ritratto" del Pareille più *vero* di quello ricavabile dalla autobiografia di lui già accolta con fiducia e ora da ripensare alla radice: suo fine non è la *verità* (falso pirandellismo) ma appunto la *verosimiglianza* generata dalla *finzione* artistica (nel che il "ragazzo" – e anche questo lo sappiamo – è favorito, essendo incline a dire bugie «*spesso senza scopo e solo come ipotesi o varianti della verità*», segno di accesa fantasia e di capacità intuitiva, non certo di bassa propensione alla menzogna). Si tratta dunque di fermare i due film difformi (*racconti*) nei quali, in quel «*luogo di ogni decantazione*» che è il Caffè, il precedente ritratto-autoritratto del Pareille si è sciolto ed è rifluito; quindi ingrandire il fotogramma prescelto e poi, con l'aiuto di altri fotogrammi e tanto paziente lavoro (carboncini, sfumini, raschietti...), costruire da «*vero artista*», un ulteriore "ritratto" del vecchio maestro che sintetizzi nel modo più efficace le nuove, sorprendenti notizie su di lui ricevute. Otterremo un "ritratto" definitivo? Sarà difficile, perché ogni "ritratto" (non nascendo da una fotografia ma da un fotogramma) dipende dal film (dalla *storia* o *racconto*) cui appartiene, non solo come derivazione ma anche come possibili sviluppi (non solo la vita già vissuta ma anche la vita da vivere, fonte di *racconti* ulteriori del tutto imprevedibili). Il "ragazzo" ci lascerà dunque del Pareille un "ritratto" *provvisorio* e la chiusura del racconto chiariano sarà per forza di cose una *chiusura aperta.*

Ma sarà un "ritratto" *del Pareille* o non piuttosto dello stesso Chiara? Un Chiara non più diviso tra un sé che insegna (Pareille) e un sé che apprende ("ragazzo"), ma finalmente ricomposto nella (articolata) unità della sua storia umana e artistica? E in effetti il "ragazzo", pur ancora perplesso sul significato dell'uovo, conosce però ormai perfettamente la tecnica fotografica che il maestro gli ha insegnato e, deciso a metterla in pratica, si avvia a diventare la parte "giovane" non più del Pareille

ma di Chiara stesso: questo in quanto, impegnato a "integrare" i *racconti* biografici difformi del Casagrande e del Moriondo grazie alla padronanza degli strumenti *tecnico-artistici* che ormai condivide con il Pareille, la loro applicazione rivela che quei *racconti* (fonte di due virtuali "ritratti" in relativa contraddizione) si possono "integrare" in un ulteriore (provvisorio) "ritratto", solo pensandoli in chiave di diacronia, come tappe evolutive di un percorso biografico unitario quale può essere quello che un nuovo *racconto*, la nuova *storia* di una vita tradotta in *narrazione*, può produrre; un nuovo racconto che non riguarda più la controfigura fittizia del Pareille, ma direttamente la figura dell'autore-Chiara, a cui il "ragazzo" non è legato da un rapporto antagonistico ("ragazzo" che impara/Pareille che insegna) ma di contiguità (attraverso di lui, la sua parte "giovane", Chiara ricostruisce il faticoso definirsi di una vocazione che, nata nel Caffé, alimentata da un rapporto polemico con la famiglia e con le sue aspirazioni piccolo-borghesi, rischia di dissiparsi e di non essere riconosciuta come degna di rispetto e di sostegno). Riletto in questa chiave l'*Uovo al cianuro* non dovrebbe rivelarsi, in chiusura, troppo distante dall'effettivo percorso biografico dello scrittore Chiara, anche se, naturalmente, non in termini di rigorosa fedeltà documentaria ma di stilizzazione simbolica.

Appropriatosi perciò degli strumenti del mestiere (di fotografo-narratore), il "ragazzo" può ora diventare parte attiva del processo di ricostruzione dell' "autoritratto d'artista" che Chiara vuole lasciare di sé. Il suo sguardo ingenuo resta ingenuo, ma non è più smarrito e passivo come nella prima parte del racconto: e può tentare di reimmettere il doppio autoritratto-fotogramma del Pareille lasciatogli dal Casagrande e dal Moriondo in un film, in una *storia* capace di restituirgli la perduta «*freschezza*», ossia la perduta unità, non più però come unità del ritratto-Pareille, ma del ritratto (autoritratto)-Chiara: un "ritratto" che, ovviamente, appartenendo a una *storia* (quella di Chiara, non del Pareille) ancora *in fieri*, non può essere definito nemmeno provvisoriamente (e infatti il "ragazzo" pensa che le versioni Casagrande e Moriondo possano «*essere buone entrambe*», ma si guarda bene dal concretizzare l'ipotesi in un "ritratto"-Chiara qualsivoglia, limitandosi per adesso alla ricostruzione, parziale, del *racconto* della sua vita.

Il comprensibile "dispetto" indotto nel "ragazzo" dalle versioni Casagrande e Moriondo, dipende senza dubbio dal doppio *ridimensionamento* che la figura dell'anziano maestro nei loro racconti subisce (un «*pover'uomo*», dice il primo, un «*bel tipo*», lo dipinge il secondo): ma è un dispetto presto superato perché quel doppio ridimensionamento – paradossalmente – è proprio ciò che serve per *ingrandire* il fotogramma-Pareille così come lo stesso anziano fotografo lo aveva lasciato al "ragazzo" (fissato in una autobiografia *enfatica* poco credibile perché "brutta"); servendo in pari tempo al "ragazzo" di conferma che ormai può guardare al Pareille secondo le regole di un *ingrandire* che nulla ha in comune con l'*ipertrofia* di sguardo che lo affligge prima di apprendere la tecnica fotografica di cui invece adesso è padrone. In questo senso la seconda parte de *L'uovo al cianuro* non è soltanto un manifesto di buoni propositi ma l'esempio di una sintesi in atto, l'*incipit* di una *storia* "rinfrescata" cui un corretto ingrandimento permetterà di consolidarsi in un ritratto *fotografato* (ossia *bello*, o più *bello* di altri perché "scritto con la luce"). D'altra parte nemmeno l'ordine con cui la versione-Casagrande e la versione-Moriondo si succedono, è indifferente: l'ingenuo spirito di verità che anima il "ragazzo" non può barare sui trascorsi del Pareille giovane, cioè di se stesso. Sono quelli che ancora gli bruciano (il gioco, la vita scioperata), quelli in cui si manifesta il suo ribellismo giovanile e il suo rifiuto delle regole borghesi; quelli in cui si annida il grave rischio di dissipazione umana e intellettuale implicito nel suo giovanile stile di vita. Per questo è la versione Moriondo la seconda citata: seconda di fatto, ma prima nell'ordine di una ricostruzione di sé i cui inizi continuano a lanciare segnali di inquieto disagio.

Nonostante ciò l'intervento del "ragazzo" è deciso e fattivo e la sintesi auspicata già in corso. L' "ingrandimento ridimensionato" del Pareille doppia versione (o fotogramma) è segnato da due passaggi perfettamente sovrapponibili: «*"Macché nobile! Macché delitto! E' il Pareille, un fotografo che aveva un laboratorio vicino al mio..."*», sbotta il Casagrande. «*"Macché fotografo. Lavoravamo al tavolo di poker e al biliardo"*», dice il Moriondo. I due "Macché" smontano, il primo, il racconto autobiografico con cui il Pareille chiude la prima parte del racconto chiariano, il secondo – il più vicino al "ragazzo", quello che fotografa Chiara nei suoi inizi scapestrati –

l'immagine futuribile del Chiara apprezzato artigiano di storie di successo. Ed è proprio qui che si inserisce il processo di sintesi che il "ragazzo" non solo afferma possibile ma che in realtà ha già avviato. Infatti il Moriondo *non sa* quello che invece sa il "ragazzo" (che dal Pareille ha ormai appreso l'arte del fotografare-narrare) e nega, avvalendosi di ricordi *precedenti* ormai invecchiati rispetto a quanto sa il "ragazzo", che il Pareille faccia il fotografo. Eppure dovrà convincersi del contrario, perché *oggi* il Pareille fa effettivamente il fotografo. E il "ragazzo" glielo dimostra con i fatti accompagnandolo da lui, così come in precedenza è lo stesso Pareille che, passando «*davanti al Ceffè Clerici*», si fa vedere dal Casagrande, che lo riconosce e lo saluta: a riprova che la sua *storia* non è affatto chiusa, e che il "ragazzo" può benissimo correggerla, se lo giudica necessario, perché tutti i protagonisti sono lì, a sua completa disposizione; e, volendo, può benissimo progettare un "ritratto" del Pareille del tutto rinnovato, un "ritratto" del Pareille-*Chiara*, come quello della sposa morta a venticinque anni, ancora più "vivo e parlante" di quello conosciuto e poi scombussolato dalle versioni Casagrande e Moriondo (« *...arrivò a ricostruire ogni particolare del viso con tanta esattezza che la donna sembrava viva e parlante*»). Naturalmente è la versione-Moriondo quella che più fa le spese del lavoro di riaggiustamento e di integrazione compiuto dal "ragazzo", visto che è quella che abbisogna di più radicali «*restauri*», coinvolgendo Chiara nella sua discutibile reputazione di giovane scapestrato (ma d'altra parte è proprio il "ragazzo" in cui adesso lo scrittore si autorappresenta il più idoneo a risarcirlo di una nomea immeritata). Ecco allora il "ragazzo" che conduce sicuro il Moriondo allo studio del Pareille e che lo spiazza presentandogli un personaggio insospettato, un tempo giocatore di professione, adesso onesto "fotografo": «*Era un giorno di pioggia e il Pareille doveva essere in casa a lavorare* [ma a che cosa se non ai suoi ingrandimenti?]. *Mi alzai, e seguito dal Moriondo salii le scale fino alla porta del mio maestro* [maestro di che cosa se non di fotografie ingrandite]. *Lo chiamai e venne ad aprirmi. Quando vide alle mie spalle il Moriondo, lasciò cadere a terra un carboncino che aveva in mano* ».

Non si poteva concludere con un colpo di genio (e di riscatto) più clamoroso: proprio al Caffè, «*luogo di ogni decantazione*», compare qualcuno – il "ragazzo" – che ne sa di più di chi sta sempre al Caffè, bazzica solo i Caffè, non esce dai limiti di un' "oralità" fresca quanto si vuole, ma dal respiro corto e ansimante. Qualcuno che, contro l'ultimo che ha "parlato" (il Moriondo), riesce ad avere lui l'ultima parola ("scritta") tanto da trasformare l'altro in personaggio del suo stesso racconto. Come dire: la letteratura riesce alla fine a scrivere *storie* ancora più "fresche" di quelle che, grossolane e incomplete, si possono cogliere sulle labbra di chi sembrava detenere il privilegio della loro versione più recente. Più "fresche" perché più *belle* o, se vogliamo, più *belle* perché più "fresche", e nelle quali la perfetta calettatura dei particolari realizzata dall'artista provetto sa inscrivere non solo l'accaduto ma anche ciò che deve ancora accadere: come esige l'imprevedibile scorrere della vita.

Umberto Manopoli
per l'Associazione "Lib(e)ramente-Pollicino"