

VIA DEL CORNO: SPAZIO PER LO SGUARDO, SPAZIO DELL'ASCOLTO. NOTE PER UNO STUDIO SUL PROBLEMA DELLA RAPPRESENTAZIONE DELLO SPAZIO NELLE *CRONACHE DI POVERI AMANTI* DI PRATOLINI
Via del Corno: space for seeing, space for listening. Notes on the representation of space in Pratolini's Cronache di poveri amanti

Adriana DE BERNARDO
Liceo «T. Ciceri», Como

Fecha de aceptación definitiva: septiembre 2006

RESUMEN: El objeto de este trabajo es investigar de qué manera se activa el espacio ficcional en la novela *Cronache di poveri amanti*, del florentino Vasco Pratolini.

Nuestro estudio intenta identificar los polos perceptivos (tanto auditivos como visuales) en los que se apoyan los lectores de esta novela del s. XX para acceder al espacio (representado o de representación) del texto. En ese sentido, se analiza la percepción individual y específica del espacio laboral o doméstico de cada uno de los personajes, que el autor activa por medio de un profundo estudio de las categorías sensoriales.

El énfasis de este trabajo en los procesos de espacialización como recurso de progresión argumental de las *Cronache* representa una aproximación crítica diferente al problema de la representación en la novela, indicando una superación del criterio hermenéutico de la figuratividad.

Palabras clave: Pratolini, espacio, figuratividad.

ABSTRACT: The object of this paper is an investigation into the ways in which fictional space is activated in *Cronache di poveri amanti*, a novel by the Florentine writer Vasco Pratolini.

The study seeks to identify the perceptive (both audio and visual) poles on which the readers of this twentieth-century novel rely, in order to enter the *represented and/or represen-*

ting space of the text. It analyses the specific and individual perception of the working or domestic space of each character which is activated by the author by means of an in-depth study of sensory categories.

The article's emphasis on the processes of spacialization as the *plotting* engines of the *Cronache* highlights a different critical approach to the problem of the representation of space in novels, thus pointing to a possible overcoming of the hermeneutic criterion of the figurativeness.

Key words: Pratolini, space, figurativeness.

Se una visione panoramica dà consistenza all'incipit descrittivo de *Il Quartiere* –in cui la voce narrante schiude al lettore le principali linee direttive dell'orientamento topografico e affettivo, per poi puntare gradualmente l'obiettivo su ciascuna delle componenti dello spazio indicato– un ingresso *in medias res*, per così dire (articolato in una fitta serie di primi piani relativi ad accadimenti da poco compiutisi), immette, invece, nell'atmosfera notturna di un vicolo urbano, come se al lettore delle *Cronache di poveri amanti* fosse riconosciuta una competenza orientativa già acquisita.

E tuttavia nell'*incipit* di questo romanzo emerge, attraverso la nominazione di alcuni luoghi, un altro tipo di mappa: se non orientativa, essa è di natura simbolica più di quanto non possa apparire a prima vista.

Per la disposizione e i personaggi a cui rinviano, l'albergo Cervia, la camera della Signora, la mascaia di Corrado, la bottega del Nesi, rappresentano dei potenti centri di attrazione da cui vedremo irradiarsi l'azione, formarsi i movimenti della diegesi. Il racconto è dunque lanciato attraverso un susseguirsi di quadri spaziali interni ed esterni che vengono alla superficie percepibile e visibile del testo come effetti delle variazioni di un campo tanto sonoro¹ quanto luminoso² e che si differenziano sul piano olfattivo³.

Via del Corno, strada nascosta nel centro di Firenze, non balza subito all'attenzione del lettore attraverso un piano descrittivo tradizionale⁴, pur essendo un *espace chargé*, piuttosto, ciò che interessa è cercare di farla esistere come un insieme di immagini relative alla situazione e alle attività dei personaggi che la abitano.

Perciò, esse sono riprese, con veloci spostamenti (alto/basso) e simultaneamente, come dei calchi delle azioni di lì a venire, quelle che promuovono il racconto, immerse nel loro contesto ambientale: spazio lavorativo e spazio domestico.

¹ Il rumore di una vettura, lo scalpitare del cavallo di Corrado, il passo pesante dei poliziotti.

² Si pensi al canto del gallo provocato dalla luce lunare, preludio dell'alba; alle luci che si spengono come quella dell'albergo Cervia o quelle che restano accese nella casa della Signora.

³ «[...] affiorano i cattivi odori [...] i fagotti e la spazzatura domestica sono stati seminati fuori dalla porta»: la citazione e quelle seguenti sono tratte da PRATOLINI, V. *Cronache di poveri amanti*. Milano: Mondadori (Oscar narrativa), 1983, p. 7. D'ora in avanti: CPA.

⁴ Ovvero con un arresto del racconto, una pausa con funzione estetica, entrambi procedimenti che introducono nel discorso realista l'articolazione di visibile e leggibile. Ricordiamo che l'Albergo Cervia non è descritto subito dopo la nominazione.

Lo stato di semiquiete notturna («senza alito di vento»)⁵, seguito al primo evento (il banchetto di nozze) di un intreccio che inizia a rivelarsi di natura sentimentale, come si allude nel titolo, viene presto infranto e sconvolto all'alba dal ripetersi fragoroso dei trilli di una sveglia.

L'individuazione e la differenziazione di questa fonte sonora (come oggetto e come effetto di una risonanza che le pertiene) attiva la messa in scena della trama romanzesca. Ci appaiono, infatti, i primi barlumi di una configurazione ritmica del testo; essa si può intravedere come sistema di corrispondenze ed opposizioni tra personaggi che si manifestano nell'immediato (e saranno perciò individuate dal lettore), non tanto sul piano ontologico, ma per ciò che fanno o hanno intenzione di fare⁶.

Ad essere posti in primo piano sono perciò il ruolo sociotematico dei protagonisti (Nesi carbonaio, Corrado maniscalco), la loro espansione nello spazio («Ugo che gira tutto il giorno col barroccio»)⁷, gli oggetti metonimici concernenti il mestiere con cui vengono identificati. È notevole, sin da questa memorabile apertura, la concretezza figurativa su cui saranno imbastite le *Cronache*, l'attenzione particolare e profonda dedicata alla figurazione spaziale, da intendere non più soltanto come insieme dei luoghi dell'azione.

Poco prima che sia innescata la tramatura dell'episodio chiave del romanzo (la ricerca di un complice per l'occultamento di una refurtiva da parte di Giulio), via del Corno riappare, come in un processo identificatorio, per prendere forma. Una volta situata, essa costituisce un'unità compatta a sé stante (un'isola, un'oasi)⁸, luogo di soggiorno e non di passaggio («[...] esclusa dal traffico [...] occorre abitarvi per incontrarla»)⁹. Il menzionarla presuppone nel lettore una conoscenza della topografia fiorentina («È tuttavia, a pochi metri da Palazzo Vecchio»)¹⁰ che gli consenta di riconoscerla e inscriberla mentalmente in una carta preesistente al romanzo e alla lettura. Via del Corno è lo spazio contenente, organizzato dall'uomo e profondamente segnato dal suo lavoro, luogo del *faire narratif*.

La diffusione della notizia dell'esistenza del bottino proveniente dalla rapina avvenuta in via Bolognese riprende e fissa definitivamente il principio del movimento che la risonanza regola; esso fa percepire al lettore simultaneamente la situazione o il pensiero di ciascun abitante, la sua attitudine rispetto allo spazio che lo contiene¹¹, a sua volta costruita attraverso i poli percettivi dell'udito e della vista.

Il fronteggiarsi dei casamenti sui due lati opposti della strada implica la necessità di connetterli; il collegamento si verifica attraverso dei movimenti che, mantenuti permanentemente in circuito, ci lasciano immaginare Via del Corno come uno spazio

⁵ *CPA*, cit., p. 7.

⁶ «[Ci] sono cinque [svegli] in via del Corno [...] la più mattiniera è quella di Osvaldo. È la sveglia di un rappresentante di commercio [...] è [...] di precisione [...] e anticipa di un quarto d'ora il fragore della sveglia di casa Cecchi che ha il suono della campanella di un tramvai [...]. La sveglia di Ugo è [...] un po' più fioca e incerta: il contrario del suo proprietario che gira tutto il giorno col barroccio di frutta e verdure ed ha una voce di baritono nell'offrire la mercanzia», *ivi*, p. 9.

⁷ Le citazioni sono in *CPA*, p. 8.

⁸ *Ivi*, p. 14.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ «In via del Corno sono tutti inconsciamente degli ammoniti che porgono l'orecchio [...]», *ivi*, p. 17.

chiuso e aperto nello stesso tempo. Ciò che accade al suo esterno è raccolto, filtrato e diffuso a partire da quella sorta di 'ombelico' che è la bottega del ciabattino Staderini: lungo i suoi spostamenti e quelli della moglie Fidalma¹² circola il flusso degli accadimenti, si modificano gli stessi, fino ad inventarne di nuovi dopo averne stravolto il senso¹³. Il ciabattino e Fidalma appaiono sempre sulla soglia, agli angoli della strada, mentre salgono e scendono le scale dei vari appartamenti, anche in situazioni pericolose¹⁴.

Al sistema di produzione e circolazione di fatti e notizie interne o esterne a via del Corno corrisponde una maniera di abitare e occupare lo spazio, ma anche di percepirsi fra personaggi. Essa rilancia e assicura il passaggio, le trasformazioni di un flusso (vitale, questa volta) che non trasporta più solo notizie sensazionali, ma stati d'animo, sentimenti, emozioni:

Attraverso le finestre socchiuse e spalancate [...] si odono i respiri aspri di coloro che la stanchezza accompagna fin sul mattino¹⁵.

È chiaro sin dall'inizio il valore da attribuire a questo «si odono». L'attivazione, e poi la ciclica ripetitività di dispositivi spazializzanti di natura sonora, costruiscono la condizione di una spazialità come 'attante collettivo', depositaria di una particolare esperienza di interazione uomo/mondo:

Via del Corno è tutta udito, se le finestre sono chiuse, gli occhi hanno marinato il sonno; le orecchie sono all'erta per ogni singolo rumore che provenga dalla strada¹⁶.

Se la strada intera ci è fatta scoprire come un unico soggetto vivente che raduna in sé le competenze del vedere, dell'ascoltare, del parlare e dell'agire, i suoi abitanti allora, presi singolarmente, risultano un effetto di quello spazio sonoro prodottosi e automaticamente riattivato al compiersi di una giornata, nell'avvicinarsi delle stagioni. Esemplificativo a questo proposito è l'episodio del resoconto dei fatti avvenuti nella *Notte dell'Apocalisse*: l'attesa per il rientro di Maciste ed Ugo con il sidecar,

¹² A servizio prima presso Carlino, adepto del nascente fascismo, poi al Cervia.

¹³ Si pensi al momento in cui in via del Corno si viene a sapere della somma che il carbonaio Nesi versa alla sua amante, Aurora Cecchi. «Lo Staderini lasciò scarpe e lesina [...] traversò la strada e lo disse a Maciste [...] lasciò la mascalcia e incontrò Nanni [...] Nanni lo disse a Elisa [...] [ed ella] lo riferì all'ambiente dell'Albergo Cervia. Arrivò Fidalma [...] il marito ciabattino le dette la notizia [...] e salì a raccontarlo a Clorinda [...] e questa a suo marito Revuar [...] che riferì la notizia al barbiere. Dal barbiere al ciabattino: non vi fu orecchio cornacchiaio che poté sottrarsi alla rivelazione», *CPA*, cit., p. 77.

¹⁴ Dopo il racconto dell'uccisione del fascista di via dell'Ariente e la partenza di Maciste con il sidecar «la moglie del ciabattino non aveva resistito al desiderio di salire una rampa di scale e bussare alla porta di Milena. In sua presenza Margherita concluse il racconto del colloquio tra Maciste e Ugo [...] [e Fidalma] partì per riferire la notizia alla Signora, arrischiandosi sulla strada [...] al pianerottolo sottostante, Fidalma incontrò Bruno e i Carresi che le tendevano l'agguato: non si fece pregare per informarli. E le 'ultimissime' corsero, di porta in davanzale», ivi, pp. 270-271.

¹⁵ Ivi, 87.

¹⁶ Ivi, p. 270.

mentre si ignora ancora la tragedia che si sta consumando lontano da Via del Corno, si risolve nell'accentuazione e nell'accavallarsi di impressioni uditive:

«orecchie tese e tristi presagi»¹⁷; poi lo sperdersi dei passi dei poliziotti, l'esplosione del singhiozzo di Margherita, fino a quando non è tornato «il silenzio e gli orecchi ne sono stati pieni, pronti ad accogliere di lontano il rumore del sidecar [...] E i gatti ignari miagolavano, ciangottava l'acqua del monumentino scorrendo lungo la porcellana [...] Palazzo Vecchio ha suonato i rintocchi di ora in ora» [...]¹⁸.

Lo spasimo dell'attesa, concretizzato sul registro uditivo, ci giunge come il risultato di un processo di spazializzazione sonora. La maniera di abitare e vivere i luoghi attribuita ai Cornacchiali determina un nuovo ordine spaziale: se il quadro delle relazioni tra i protagonisti si instaura lungo l'asse percettivo sonoro, ecco rompersi le barriere imposte dalla vista. Essi, pur distanti fisicamente, si percepiscono, dialogano attraverso i muri delle case, le pareti delle stanze, acquistano coscienza del loro corpo, dei loro pensieri, quasi come in un atto di auscultazione¹⁹; infine, tra loro si immaginano solo in quanto avvezzi all'ascolto, oltre il buio, al di là del Cervia²⁰.

Lo spazio vissuto è conosciuto e dominato tramite dei 'ponti sonori', attraversando i quali «le parole [pervengono] nitide ai davanzali»²¹ o cadono nell'atmosfera²² e il silenzio, che interrompe apparentemente lo loro valenza comunicativa, ne diviene, invece, la condizione imprenscindibile²³. È il silenzio, infatti –come assenza di fonti sonore chiaramente udibili, ma non vanificazione dell'ascolto– che consente di accedere ad un contatto, ad uno scambio e ad una partecipazione di emozioni o sentimenti che altrimenti il peso della voce²⁴ arresterebbe.

¹⁷ Ibidem. Esse avevano convogliato, già durante la corsa e gli inseguimenti tra Maciste e i fascisti, l'intenzione di far percepire uno sconvolgimento della spazialità: «Gli spari e le grida hanno risuonato sulle mura, sui lastrici come su tam tam primitivi [...]. Come i fischi dei treni [...] i colpi delle rivoltellate, le canzoni squadriste, hanno echeggiato in ogni strada recandovi il terrore», ivi, p. 275.

¹⁸ Ivi, pp. 287-288. Qualche capitolo addietro era proprio il propagarsi di una fonte sonora, nel silenzio notturno, ad illuminare il lettore sul carattere di «attante collettivo» che assume Via del Corno: il suo essere cioè come un corpo vivente con reazioni all'unisono che condizionano l'agire altrui: le voci di Milena e della madre «svegliarono tutta Via del Corno [...] Nello spazio di minuti, ogni davanzale esponeva le sue teste e dall'una all'altra finestra si scambiavano congetture [...] Milena si affacciò alla finestra [...] Dopo di che fu il coro che entrò nella situazione e se ne impossessò [...] Via del Corno rimase in attesa delle notizie sui davanzali», ivi, pp. 124-125; in questo senso è importante anche il ritorno di Aurora e Otello Nesi, dopo l'inizio della loro relazione nella casa di Borgo Pinti.

¹⁹ Ad Otello «batteva forte il cuore, forte da sentirlo. Egli non voleva confessarsi che adesso aveva dimenticato io Nesi e pensava ad Aurora. Aurora gli batteva dentro il cuore», ivi, p. 73.

²⁰ Si vedano in proposito i seguenti passi: «Ugo si coricò definitivamente. Udì Beppino lagnarsi a bassa voce nella camera accanto: pensò che Maria dormiva nuda anche lei e la desiderò», ivi, p. 50 e «Nel profondo della carbonaia Otello sente lamentarsi e guaire come un cane [il padre]», ivi, p. 92.

²¹ Ivi, p. 145.

²² Ivi, p. 156.

²³ Così durante uno dei colloqui tra Mario e Milena «vi fu un silenzio simile ad una domanda e ad una risposta ch'essi formularono e si dettero nei loro cuori», ivi, p. 394.

²⁴ Anche il linguaggio, l'emissione sonora di parole è un segno dello spazio («Via del Corno è oscura la gente si riconosce con la voce», ivi, p. 47), dove serve per riconoscere l'identità. La voce lo crea, lo riempie con il suo volume, per restituirgli «parole tutte intere» (ivi, p. 45) o «nitide come scudisciate»

L'effetto spazio nel romanzo nasce così anche dalle variazioni della coppia dialettica rumore *vs* silenzio. Il fenomeno dell'intellegibilità della voce è minuziosamente studiato e i pensieri dei personaggi prima ancora di essere svelati sono suggeriti con le strofe di una canzone popolare. Ma anche la consapevolezza della vicinanza di qualcuno o dello scorrere del tempo, microeventi resi mediante percezioni sonore, portano a disegnare la spazialità delle *Cronache* come un meccanismo di risonanze²⁵ dove shock emozionali ed eventi si possono percepire in virtù delle proprietà di ripercussioni legate alle variazioni acustiche²⁶. Non a caso nel romanzo torna frequentemente l'immagine dell'eco²⁷.

Il fenomeno della propagazione, del riverbero che plasma le figure e le relazioni spaziali è rintracciabile anche nell'architettura del testo, a livello cioè dello spazio rappresentante²⁸. Nel suo procedere la materia narrativa avanza quasi 'doppiandosi', sotto forma di microunità verbali o aggettivali (lo stesso si verifica per immagini,

(ivi, p. 156); lo percorre («La Signora avvicinò le sue labbra di sangue all'orecchio del Nesi, avendo cura che la propria voce si incanalasse il più possibile nel timpano dell'ascoltatore», ivi, p. 52), gli si impone con la sua densità (modulandosi ora come «un sibilo roco di cicala moribonda», ivi, p. 21 ora come un tono «bisbigliato», ivi, p. 84, o «sgraffiato», ivi, p. 191), con i colori («grida di saluto e di augurio», ivi, p. 204, accanto a «berci spaventosi», ivi, p. 203), con la sua forza (Maciste sovrasta il frastuono con la voce). E ancora la voce può trasformarsi nel contesto fisico, ambientale, psicologico che la rende udibile e di cui subisce l'influenza. Si pensi alle parole di Gesuina «rivelatesi improvvisamente contro la volontà» (ivi, p. 318) a causa della suggestione del colloquio a bassa voce con Ugo, nella sua stanza; qui Gesuina è scossa da un sobbalzo all'udire la voce dell'uomo risponderle quando però ella stessa non aveva interrogato la sua persona fisica. Ricordiamo, infine, che la velocità o la lentezza con cui le parole sono pronunciate può dipendere dalla natura di un luogo: così infatti Maciste, guidato da un suono di lamentazioni in via della Robbia, alla vista del corpo dell'onorevole Bastai: «tenta di adattare la voce alle parole», p. 281. Il fenomeno della parola come flusso di elementi sonori, materia organica che tende a fuoriuscire o ad essere bloccata appare più volte nel corso del romanzo.

²⁵ È quanto accade durante la fuga di Mario e Milena, lungo la strada per raggiungere Tavernuzze dove si dirigono per trovare rifugio in casa di Margherita: «quindi fu metà della notte [...] e risentirono il volume delle proprie voci [...] la notte era ventilata, il cielo stellato: stormivano appena i cipressi con fruscii simili a bisbigli [...] qualche cane abbaïava ancora e quei suoni, ora cupi, ora acuti, ma isolati ormai, solitari, la vallata li raccoglieva entro di sé e sembrava trattenerli, diffondendoli poi a poco a poco in tutte le sue aperture, fino ad estenuarli, armoniosamente attutiti, in una lontananza oltre la quale si sperdevano [...]», ivi, p. 479.

²⁶ Anche sul piano linguistico si avverte un richiamo a tale modulazione narrativa: la nomina-zione sarà spesso data dalla somma di due sostantivi, o di un nome e un aggettivo. Come in una trama analogica è possibile con questo stilema suggerire un effetto di risonanze sul piano semantico (prolungamento del senso, duplicazione di un'immagine), come ad esempio *La Signora Tigre* o *Gesuina Bindolo*.

²⁷ Il gioco fitto e rapido dei passaggi interni/esterno (case/strada) che crea la struttura spaziale del romanzo (Via del Corno → resto della città → periferia), è reso possibile dall'intrecciarsi di impressioni acustiche minimali, dal loro diffondersi o venir meno, ai limiti della percepibilità («E nel silenzio, il ticchettio dell'orologio [...] sembrava venire da lontano [...] un rumore di passi pesanti dal piano soprastante [...] voci attutite, indecifrabili, distanti [...]», ivi, p. 318), fino ad oltrepassare i confini della credibilità mimetica e per questa via, segnalarci l'esistenza di uno spazio propriamente *fictionale*, temporaneamente libero da ogni rispetto della verosimiglianza. E così il ticchettio diventa «una compagnia un poco misteriosa» (ibidem) e «il silenzio da toccarsi con la mano» (ibidem) può dare l'impressione che «la vita [sia] sospesa [...]» (ibidem).

²⁸ Secondo M. Serres la letteratura funziona come un sistema di 'circolazione a catastrofi' (decessi o uccisioni di personaggi), in cui queste ultime non corrispondono ad arresti totali dell'intero sistema, ma solo a cambiamenti di fase e dunque rappresentano le condizioni di rilancio di un racconto.

temi, motivi) che ripetute fungono da agganci per portare avanti il racconto, allacciare episodi, situazioni diverse ma simultanee o infine sottolineare anaforicamente l'importanza di un dettaglio. È come se il 'pulviscolo quotidiano', che si intende fissare in una cronaca, non potesse impedire lo spargersi e il propagarsi delle particelle che lo compongono e che dunque tendono a rincorrersi, a non essere percepibili in una sola volta.

Così il resoconto di eventi quali l'uccisione dell'onorevole Bastai e di Maciste da parte dei fascisti, con un processo di distribuzione spaziale, è montato in piccoli pezzi autonomi che circolano e che ritroviamo dispersi²⁹, come frammenti di uno stesso nucleo da recuperare, per completarne il senso, aggiungendovi i particolari accumulati. Un sistema di ritorno agli stessi atti, ad uno stesso luogo, ma anche ad uno stesso personaggio, nonostante e anzi proprio a partire dalla sua morte; e infatti la morte di un personaggio può essere considerata come una potenza motoria del racconto, essendo ancora per lui possibile 'resuscitare' nell'identico³⁰. Ripercorrendo le sensazioni, le reazioni emotive provenienti da coloro che gli furono accanto, scopriamo che Nesi torna a rivivere nel figlio, mentre la sua ombra tiene in piedi il rapporto tra Aurora e Otello, il quale seppure all'inizio in aperto contrasto con il padre, finirà sempre più per assomigliarli fisicamente e psicologicamente, nelle scelte e nei comportamenti. Come Nesi padre, avrà un'amante, Liliana Solli, alla quale proporrà di andare ad abitare nella casa di Borgo Pinti, senza mai però lasciare la moglie: quasi si «volesse rispettare una tradizione», concluderà amaramente Aurora³¹.

Se fino a questo momento abbiamo cercato di mettere a punto come uno dei procedimenti con cui il lettore ricava le direzioni che immettono nello spazio *fittionale* delle *Cronache*, sia l'accumulazione di impressioni uditive e, di conseguenza, come i fenomeni di circolazione e propagazione del suono influenzino anche l'andamento diegetico, è ora opportuno rilevare l'importanza e l'organizzazione di un secondo asse percettivo: le condizioni di visione.

Via del Corno ci appare avvolta dalla luce lunare e tuttavia visibile a pochi, poiché è un vicolo stretto con le case addossate, le botteghe chiuse, nascoste all'ombra di Palazzo Vecchio. Qui i suoi abitanti intrecceranno le loro storie sentimentali, attraverso un gioco di sguardi fra le mura delle stanze che coabitano e le finestre che li mettono in comunicazione, precludendo alle conversazioni amorose vere e proprie,

²⁹ (Ri)raccontati altrove, da un'altra prospettiva rispetto a quella della voce narrante. È il caso della corsa in moto svoltasi durante la Notte dell'Apocalisse e rivelataci in più tappe o l'accenno all'incontro tra Ugo e Maria Carresi, di cui veniamo a conoscere qualche dettaglio solo nel quindicesimo capitolo.

³⁰ Si pensi all'annuncio della constatazione della morte virtuale della Signora, il cui corpo irriducibile «Sopravvive alla propria sciagura [...] quasi rifiorisce», *CPA*, cit., p. 456.

³¹ Ivi, p. 453. Significative a riguardo anche le vicende amorose di Bianca: dopo l'incontro con Eugenio, garzone di Maciste, al quale subentra nella gestione della mascaia in seguito ai fatti della Notte dell'Apocalisse, è proprio attraverso di esse che riprenderà il suo corso anche il destino di Margherita, ma «senza l'incubo della disgrazia», ivi, p. 456. La casa abbandonata tornerà ad essere illuminata, con le stanze, gli arredi, gli oggetti che rispecchiavano l'ordine e il gusto cari a Margherita (compagna di Maciste) nel periodo della sua felicità domestica.

spesso però tenutesi fuori dalla via³². Lo spazio dunque non sarà soltanto un *savoir* del narratore³³, ma si costruirà seguendo gli atti e gli spostamenti³⁴.

La vista è il predicato percettivo che (insieme all'udito) ci permette di acquisire le dimensioni, di osservare come è scavata la profondità del testo. L'esplorazione dello spazio del lavoro e della casa fa emergere il tracciato propriamente descrittivo del testo: il narratore guarda agire i personaggi e muoversi oggetti o animali, segnalando le variazioni di luce e di odori, evidenziando sul loro corpo le tracce lasciate dalle azioni che stanno compiendo³⁵.

Dall'osservazione della bottega di Maciste si delineano i primi indizi sulla natura della prospettiva geometrica (ovvero la struttura dei corpi) adottata dal romanzo: le proporzioni e le forme fuori dalla norma attribuite a questo personaggio, la particolarità della sua percezione verso le figure, gli oggetti, gli eventi che riempiono quel «mondo compreso nel quadrilatero di piazza Signoria, piazza Mentana, San Simone e Santa Croce»³⁶.

Il corpo di Corrado, scrutato sul luogo di lavoro, denuncia le condizioni e la qualità del suo mestiere, un tempo svolto spostandosi di paese in paese, prima di stabilirsi in città. Sarà dunque proprio attraverso la mobilità (prassi lavorativa peculiare dei Conacchiai), che riesce ad emergere un fuoricampo altrimenti invisibile³⁷.

Esso è determinato frequentemente dai movimenti degli ambulanti: Ugo, fruttivendolo, Revuar, dolciere. È il principio di diversificazione minuta delle professioni (sorta di sistema visivo a raggi prismatici) che definisce i luoghi dello spazio rappresentato come se essi fossero di volta in volta colti dagli occhi di quelli che vi svolgono un'attività lavorativa. Così le notazioni sui fagotti, le bighe di spazzatura non sono che la prospettiva particolare dello spazzino Cecchi e anche lo scorrere dell'acqua arriva al lettore attraverso un'attitudine visiva che proviene ad Ugo dallo svolgere il suo specifico mestiere³⁸. La visibilità di un avvenimento fuori quadro, accaduto e solo riferito (Revuar, ad esempio, che narra del massacro in via dell'Ariente), o delle conseguenze relative ad una brusca trasformazione sopraggiunta nella vita di un personaggio (come l'aggressione subita da Alfredo), è costruita seguendo lo sconvolgimento della routine lavorativa (così anche per il Nesi dopo aver scoperto la relazione Aurora/Otello). L'atto lavorativo e la sua localizzazione servono anche a mettere

³² Ugo abita, ad esempio, una stanza in subaffitto presso i coniugi Carresi. Maria ed Ugo si incontrano in cucina: «guardarlo le fa piacere, come si guarda la roba esposta nelle vetrine, anche se non si può comprare», *ivi*, p. 10. Così «il cuore [di Bruno] è sul davanzale della finestra di rimpetto, ove si affaccia una fanciulla [...] e gli fa cenno ch'è pronta per uscire [...]». S'incontrano in via della Ninna, a pochi passi da casa, ma in un altro mondo», *ivi*, p. 19.

³³ Automaticamente localizzabile nelle sequenze descrittive.

³⁴ È solo nel momento in cui Giulio vi entra che veniamo a conoscenza della conformazione interna della mascaia e poi della carbonaia.

³⁵ Esemplicativa a riguardo è la descrizione della ferratura del cavallo nella bottega del maniscalco: cfr. *CPA*, cit., pp. 39-41.

³⁶ *Ivi*, p. 12.

³⁷ Ci riferiamo agli altri quartieri, alla periferia in cui pure si svolgono azioni importanti, così Via del Corno è solo una parte dello spazio rappresentato. Ricordiamo anche l'esistenza di altre città (Pisa, Napoli, Treviso, Roma) o nazioni (Francia, Albania) invisibili al lettore.

³⁸ «Dopo quell'alba di ottobre [...] è trascorso l'autunno con le sue nebbie, i primi marroni e i cavoli neri. E poi l'inverno con il gelo, un accenno di neve, le mele renette. Ora è già primavera, sono comparse le ciliege e i piselli», *CPA*, cit., p. 367.

sotto l'occhio del lettore l'esistenza di problemi di inquadratura, di composizione e prospettiva che fanno parte dell'elaborazione della spazialità romanzesca come di quella figurativa³⁹.

In linea generale, osserviamo che la possibilità stessa di negare o esaltare il visibile nel corso del romanzo è in stretta connessione con la conformazione di uno spazio lavorativo o con le competenze professionali di un personaggio⁴⁰. Abbiamo osservato l'emergere della spazialità romanzesca, il suo venire alla luce sull'asse della percezione sonora e poi visiva, il suo identificarsi, in parte, come esperienza sensoriale accumulata con la diversificazione delle sfere pragmatiche in cui sono coinvolti i personaggi (ruoli professionali). Adesso perciò cercheremo di isolare l'altro aspetto della sua natura: quello cioè di svilupparsi come spazio domestico e di osservare le categorie sensoriali che lo definiscono.

All'interno di una casa e delle sue stanze, in particolare la camera da letto e la cucina –verso cui l'occhio del lettore è condotto con un continuo andirivieni⁴¹ tra esse e l'esterno della strada– si arriva e si penetra allorché diviene necessario tematizzare l'isotopia dell'essere:

La Signora pensa e i suoi pensieri sono sottili e composti come ogni cosa intorno a lei persuade del suo ordine e del suo raziocinio. La camera è ammobiliata del necessario, non vi è nulla di soverchio e decorativo, nulla di stravagante e irrazionale⁴².

La funzione dell'abitare è il paradigma che regola la 'fabbricazione' dell'universo domestico e di cui proviamo a decifrare i vettori sensoriali e affettivi. L'atto di far abitare si compie nella messa in scena della realtà corporea e più precisamente dell'intima relazione tra attività mentale e modello posturale, elaborata per ciascun personaggio⁴³.

Si delinea pertanto la propensione a dare consistenza volumetrica agli interni abitati mediante una fenomenologia dell'approccio sensorio:

A tentoni Ugo raggiunge la camera, si spoglia e tutto nudo accende una sigaretta. Ha fatto a meno della luce [...] La camera è bassa di soffitto, le lenzuola sono calde di

³⁹ «[...] il fuoco scoppietta nel fondo della mascalcia vasta e sfogata come un androne di palazzo [...] la bottega del carbonaio è al sottosuolo, l'uscio sulla strada lascia intravedere la bilancia sospesa ad altezza d'uomo [...] è forse più grande della mascalcia», *ivi*, pp. 11 e 15.

⁴⁰ Pensiamo all'isotopia dell'oscurità che si sprigiona dalla carbonaia per il primo caso e per il secondo alla sensualità visiva e tattile che esplode quando ci viene rivelato il contenuto della borsa dei campioni di Osvaldo Liverani, piazzista di merce cartacea; cfr. *CPA*, cit., pp. 158-159.

⁴¹ Se questo procedimento sottende anche lo spostamento del punto di vista, risulta accettabile l'ipotesi che vede nella conformazione spaziale una matrice delle forme narrative.

⁴² *Ivi*, p. 35.

⁴³ «La signora medita. È seduta dentro il letto [...] ha le braccia posate sulla coperta, si accarezza a vicenda le mani, si sfilava un anello dal medio [...], le mani sono lunghe e la loro magrezza accentua la nervosità delle dita, ove le nocche hanno lo spessore di una noce, per cui togliersi e mettersi l'anello senza dolore è un gioco di pazienza con il quale la Signora accompagna i suoi pensieri», *ivi*, p. 34. Ma si leggano anche i passi seguenti: prima di partire con il sidecar Maciste «aveva voluto restar solo per raccogliere le idee e decidere su quello che avrebbe dovuto fare [...]. Ora sedeva al tavolo, raccoglieva le carte, le contava distrattamente. Cercava di riordinare le idee», *ivi*, p. 255. E infine durante una visita a Margherita, Bianca «sorridente a bocca chiusa, asciuga un piatto col canovaccio e sembra isolata in un pensiero che la diverte. Scrollava la testa per compatire qualcuno, forse se stessa», *ivi*, p. 45.

sole [...] [sul comò] nel ritratto c'è Lenin che lo guarda [...] dal suo letto Ugo non lo distingue ma è come se lo vedesse vivo, a un passo di distanza, di giorno, in mezzo a un prato⁴⁴

e più avanti:

Timore e spavento assalgono Liliana quando è sola nella piccola camera soprastante la mascalcia [...] non si è ancora abituata ad assopirsi prima che sia passata la ronda. Il soffitto è basso; invano ella attende refrigerio dalla finestra spalancata. È intrisa di sudore, ma resta immobile. [...] [Nella camera della Signora] Rimasero sole, accesa la lampadina sul comodino, appena schermata. E per la prima volta Liliana era in un letto soffice e fresco. Guardò il soffitto: era alto e aiutava il respiro⁴⁵.

Essendo una eccezionale siccità estiva l'habitat climatico dominante lungo una buona parte del testo, è interessante notare come ciò renda più attive alcune specifiche categorie di sensazioni (quelle luminose e cromatiche, termiche, olfattive, cinesetiche) e come la finestra spalancata («per accogliere il refrigerio di una brezza che non viene»)⁴⁶ sia il dispositivo che introduce nello spazio domestico. Le notazioni luminose sono fondamentali affinché il lettore ricomponga e riconosca la statura, la mole delle carni, gli atteggiamenti, i gesti che riempiono la vita intima degli amanti⁴⁷ (Milena/Alfredo, Maria/Beppino, Margherita/Maciste e così via). Lo spazio domestico è poi la sede più appropriata perché l'abitarlo diventi una forma di esibizione di sé, relativa cioè ai propri oggetti (suppellettili, tessuti, arredamenti), alle proprie consuetudini alimentari⁴⁸. Ma esso rappresenta anche il trampolino di lancio per dare sfogo alla curiosità morbosa dei Cornacchiai, a quella loro abitudine di tenersi gli occhi addosso.

La strada denominata via del Corno, la città che la contiene, la periferia che la circonda, prendono forma come l'intersezione di campi sensoriali che si diramano dalle immagini sonore e visuali, olfattive e tattili di un'attività lavorativa e di una permanenza fra le mura domestiche. L'essere Cornacchiai si realizza nell'ambito dei due poli attrattivi dello spazio rappresentato: la casa e la bottega. Un essere del corpo e dell'anima, creato puntando l'attenzione sul modello posturale assunto dai personaggi e, in particolare, sulle sensazioni ottiche che ci segnalano le modalità di

⁴⁴ Ivi, pp. 47-48.

⁴⁵ Ivi, pp. 102, 103, 189.

⁴⁶ Ivi, p. 47.

⁴⁷ Indicativo a riguardo è il fatto che durante il dialogo tra Otello e Liliana in casa della Signora, il turbamento e le emozioni della donna visibili attraverso la gestualità e i moti suscitati in lei dal disagio che riesce a procurarle anche la minima fonte luminosa: «È calata la sera. Le ombre hanno invaso la stanza [...] la luce del cerino ha offeso gli occhi di Liliana [...] 'Basta con i misteri!', egli ha esclamato. Ha cercato la peretta della luce, ha acceso [...] Liliana si era riparata gli occhi colla mano per abituarsi alla luce. Poi si è seduta in mezzo al letto spaurita», ivi, pp. 384-386. Ricordiamo in proposito anche le circostanze che vedono nascere l'amore tra Ugo e Gesuina, in cui la luce lunare che filtra nell'oscurità delle camere, rischiarando i volti e facendo percepire al lettore i più piccoli mutamenti, dispone al colloquio come ad un momento di rivelazione.

⁴⁸ Si pensi all'appartamento della Signora, all'arrivo di Aurora in casa Nesi, dopo il matrimonio con Otello: al suo renderla un punto di ritrovo confortevole, il più gradito dai Cornacchiai, come un tempo lo era stata l'abitazione di Maciste.

occupazione degli spazi individuati. Un aspetto dominante di questa occupazione si ritrova nella 'pulsione scopica' e nel voyeurismo ossessivo con cui si effettua la messa in scena discorsiva dello spazio: ovvero circoscrivendolo nel percorso, nella posizione di un soggetto che guarda o è osservato⁴⁹. In questo senso, ad alcuni personaggi, in maniera più insistente, è perciò affidato il compito della promozione spaziale; tra i portatori di sguardo ricordiamo Nanni, lo Staderini, gli agenti della polizia e il caso particolare della Signora, senza però dimenticare la tendenza generalizzata dell'intera comunità dei Cornacchiai, ad imporsi sulle vicende di ciascuno dei suoi componenti, attraverso lo sguardo proiettato sempre all'esterno della propria cellula familiare. La postura fisica a cui si sono abituati svolgendo una determinata professione⁵⁰, fa in modo che siano gli occhi dello Staderini (e il potere di intervento che ne scaturisce), del brigadiere, dei suoi agenti e dell'ammonito Nanni a farci entrare in quel sistema di circolazione che è Via del Corno.

Sul piano delle azioni, il guardare e l'essere guardati⁵¹, spiati nei movimenti e finanche nei pensieri, rappresentano le condizioni percettive più indagate nel romanzo, come principio di conoscenza e di relazione fra gli esseri⁵², come possibilità offerta al lettore per districarsi, ricomporre il paradigma della strada: luogo dove si arriva e da cui si va via, dove ci si ferma o si circola, dove avvengono incontri.

Il personaggio che incarna magistralmente la 'pulsione scopica' di cui sopra è la Signora. La sua entrata in campo nel secondo capitolo porta un principio di differenziazione nella composizione dello spazio rappresentato; fino a questo momento esso era rimasto nelle mani di un narratore onnisciente, a cui ora, invece, si affianca un nuovo '*foyer de perception*':

Dal suo letto di dolore al secondo piano del n. 2 [...] segue il corso degli avvenimenti di via del Corno come stesse notte e giorno alla finestra, armata del Cannocchiale di Arcetri⁵³.

Benché immobile nel suo letto, la Signora è comunque un soggetto che seleziona e focalizza ciò che avviene e si muove nei limiti fissati dal narratore per Via del Corno, orientando lo sguardo di Gesuina, creatura a lei sottomessa e da lei segregata,

⁴⁹ Così lo spazio si attraversa per odio, amore, rabbia e con il timore di venire scoperti: è il caso ad esempio degli spostamenti di Aurora o Bianca.

⁵⁰ Il trovarsi cioè perennemente sulla soglia della strada (Staderini, Nanni) o sulla porta del commissariato o ancora in fase di interrogatorio (gli agenti, i brigadieri): «[...] alle otto [Nanni] si trova già sulla soglia di casa a cavalcioni della sedia [...]», *CPA*, cit., p. 22; «l'agente di guardia sulla porta [...] ha scorto di lontano [Giulio] [...] lo sta osservando [...] ha seguito tutte le sue mosse [...]. Il brigadiere non [...] ha tolto gli occhi di dosso [a Nanni] un solo istante durante l'interrogatorio, [...] si è accorto dell'attimo di sorpresa che [egli] ha avuto con se stesso», *ivi*, p. 110.

⁵¹ Dopo l'aggressione di Alfredo «i particolari [...] riferiti dalle ragazze riempivano via del Corno. Ma gli sguardi lo seguirono alle spalle [...] come una bestia feroce di cui tema l'assalto. Nanni e il Ristori furono i soli che dimostrarono di accorgersi del suo passaggio», *ivi*, p. 127.

⁵² Così Nanni «a cavalcioni sulla sedia controlla entrare e uscire [Elisa, la sua donna, 'avventuriera del Cervia'] col cinismo e la soddisfazione di un suo pari [...] Via del Corno l'ha già escluso dai suoi affetti, intrecciati come una catena da una finestra all'altra: vicini, avversi e solidali», *ivi*, p. 176. È chiaro dunque che in Via del Corno si vive in una prigione di sguardi pesanti come giudizi, attenti a non perdere il controllo delle distanze relative agli spostamenti di ognuno.

⁵³ *Ivi*, p. 26.

quasi fosse un prolungamento delle facoltà percettive della vecchia: «[...] soltanto l'occhio esercitato di Gesuina può udirla distintamente»⁵⁴. Favorito dalla localizzazione del suo appartamento (il trovarsi nello stesso stabile della bottega Staderini le consente di gestire lo smistamento delle notizie in arrivo e di apparire ai Cornacchiai un punto di riferimento), il personaggio della Signora offre al lettore una chiave per comprendere una proprietà dello spazio delle *Cronache*.

L'effetto di ingrandimento che porta con sé l'immagine del cannocchiale⁵⁵ sembra avvertire del fatto di aver a che fare, nel corso della lettura, con l'eventualità di uno scontro tra l'immagine spaziale effettiva e quella data dalla pluralità degli osservatori. Il moto di attrazione che dallo sguardo proviene, soprattutto da quello femminile, rappresenta un dispositivo sensoriale da cui possono originarsi i movimenti che conducono i Cornacchiai fuori dalla loro strada e delimitano di conseguenza una nuova microstruttura spaziale: la mappa dei luoghi dell'adulterio (Via dell'Amorino, Via del Melarancio, Piazza Orsanmichele e le Logge del Porcellino). L'atto di guardare con desiderio conseguente al passaggio o all'avvicinarsi di un corpo è pure un'abitudine comportamentale dell'essere Cornacchiai; il loro modo cioè di percepirsi nello spazio, facendolo emergere discorsivamente come un 'effetto' di forme e volumi propri della consistenza somatica:

Il Nesi stava sulla soglia [...] ti ho vista crescere davanti ai miei occhi e non mi sembrava vero quando vidi che avevi messo il seno [...] [Otello] guardava Aurora diversamente perché era provocante con quel suo seno e quei suoi occhi che ti passano da parte a parte [...] che sembrano portarsi tutto quello che fissavano [...]⁵⁶.

Non va dimenticato anche che via del Corno è un campo spaziale che si cattura e in cui ci si impone con l'impatto visivo di un'apparizione; così accade infatti ad Elisa, Liliana, La Signora⁵⁷.

La rilevanza della sensorialità visiva nel processo di spazializzazione si può dedurre anche dall'attenzione portata sui fenomeni della visione: la realtà che sostanzia i personaggi emerge dalle ossevizioni che essi compiono nell'oscurità⁵⁸ o per effetto della luce solare e lunare, imbattendosi di volta in volta in un abbaglio o nell'annebbiamento, nel riverbero, o in un riflesso. La difficoltà temporanea nel mettere a fuoco gli oggetti e le persone, le reazioni all'aumento o alla diminuzione dell'intensità

⁵⁴ Ivi, p. 31.

⁵⁵ E degli altri strumenti ottici (binocoli e occhialini) posati sul cassetto della sua stanza.

⁵⁶ Si vedano i passi in *CPA*, cit., pp. 63, 72, 75.

⁵⁷ «[Bruno] diceva [a Elisa] di averla desiderata fino da ragazzo, fino da quando, sette anni fa, lei apparve in via del Corno», ivi, p. 179; e ancora: «così Liliana è apparsa in via del Corno, equilibrandosi sui tacchi alti ai quali non è abituata, con un'andatura involontariamente provocatrice», ivi, p. 187.

⁵⁸ L'oscurità e la penombra che calano lentamente o all'improvviso sugli esseri, le cose, la natura e poi di nuovo il ritorno alla luce sono fenomeni atmosferici il cui accadimento predispone il lettore a prendere coscienza dell'intima, reciproca influenza, la localizzazione spaziale e la vita psichica di un personaggio: «l'oscurità favoriva la sua allucinazione [...] gli sembrava che quel buio tutto intorno fosse eterno e preludeva la sua fine [...] l'ombra era tutta su di lui ed egli non si accorgeva di avere gli occhi chiusi [...] finché Ugo non trovò la forza di sottrarsi all'incubo [...] la luce del giorno [...] lo distraeva, gli asciugava il pianto», ivi, pp. 300-302.

di una fonte luminosa⁵⁹, scaturite entrambe dal trovarsi in stati psichici alterati o in balia di forti emozioni, ci fanno intravedere lo spazio che circonda i personaggi, i dettagli, le relazioni interno/esterno, in funzione di una particolare esperienza visuale.

Possiamo provare ad estendere il significato di quest'ultima espressione, facendovi rientrare anche l'atto di meditare ad occhi chiusi: il paradosso è solo apparente, perché tale condizione esistenziale consente, invece, ai personaggi delle *Cronache* di osservarsi dal di fuori, di vedersi vivere e dunque pensarsi, seguendo il filo di una sequenza di immagini spaziali. È allora sotto forma di una ricognizione interiore (risalente al passato o proiettata nel futuro) relativa al proprio luogo di origine, allo spazio domestico e lavorativo, che più profondamente si modella l'identità dei protagonisti⁶⁰.

Ma quali sono le modalità di relazione che si instaurano tra essi e le figurazioni spaziali che abbiamo visto appartenere al narratore? È interessante scoprire quali sono gli effetti di un luogo e qual è la sua rifrazione attraverso la coscienza dei personaggi.

Entriamo a questo punto nel campo dello spazio percepito: categoria che cercheremo di mettere a fuoco attraverso il recupero di una costellazione di immagini sparse nel testo.

Via del Corno è una piccola parte nel dedalo della spazialità urbana (quartieri, piazze, chiese, viali, lungofiume, ferrovie) e semirurale (quella cioè dell'immediata periferia: colline, vallate, affluenti) circoscritta nel romanzo, linea di comunicazione che unisce lo spazio privato e lo spazio del lavoro. Strada di un vecchio quartiere («chiusa come tra due fondali»)⁶¹, circondata da sedi coercitive per eccellenza (Il Fascio, il Tribunale, il Bargello), può arrivare a coprire nei suoi due angoli l'immagine intera del mondo per Luisa Cecchi e Gesuina. La scarsità dei metri quadrati a disposizione («Via del Corno come orizzonte»)⁶², che la miseria o la segregazione portano con sé, fanno apparire l'esistenza ivi condotta come una prigionia.

Sul luogo di lavoro, all'interno delle mura domestiche si consuma per ciascuno il delirio dell'attesa e degli sguardi «quasi fossero tutti inconsciamente degli ammoniti [...]»⁶³, impressione relativa ad uno stato di restrizione che dolorosamente li rafforza. In seguito alla violenta strategia di appropriazione della città da parte delle bande fasciste, messa in atto con i massacri della Notte dell'Apocalisse, gli abitanti di

⁵⁹ Rileviamo che nell'episodio della Notte dell'Apocalisse, la misura degli spostamenti del sidecar e della macchina, tra città e periferia, la natura del suolo attraversato e l'identificazione stessa dei luoghi sono state rappresentate come conseguenze di uno straniamento percettivo indotto dall'intensità del plenilunio, seguito al primo uragano autunnale: «Quella corsa silenziosa e veloce, nella notte sui lungarni deserti, ove le luci dei lampioni perdevano intensità sotto la luce lunare, gli ricordava il cimitero del paese [...] [Se Maciste] si voltava vedeva i volti sbiancati dalla luna [...]. Il sidecar si inoltrò per un viale [...] le pendici delle colline erano a portata di sguardo. La luce lunare dava un rilievo alle cose della natura, ispessiva il silenzio [...] la notte conferiva al luogo una dimensione diversa nella quale faticava a ritrovarsi [...] l'asfalto bianco sotto la luna [...] le auto [degli squadristi] attraversavano un deserto di pietre e di luna», ivi, pp. 263, 267, 276.

⁶⁰ Si leggano i seguenti passi: ivi, p. 102, per Liliana; ivi, p. 300, per Ugo; ivi, p. 446, per Bianca.

⁶¹ Ivi, p. 13.

⁶² Ivi, p. 290.

⁶³ Ivi, p. 17.

Via del Corno avvertono con sgomento il peso dell'assedio in cui sono stretti, attendono passivamente, restando chiusi nelle stanze come «detenuti nelle celle»⁶⁴.

L'immagine della cella in cui i Cornacchiai visualizzano la qualità della vita nello spazio abitato è alimentata dall'ansia claustrofobica che corrode gli inquilini dei piani più bassi e spinge gli amanti ad incontrarsi fuori da Via del Corno, a desiderare di spostarsi per andare ad abitare in altri quartieri (Le Cure, ad esempio) dove «si sente il cielo anche senza alzare gli occhi e l'aria sembra migliore»⁶⁵.

La posizione geografica della strada a ridosso della mole imponente di Palazzo Vecchio fa sì che essa, al calare della sera, sia completamente avvolta dall'ombra e dall'oscurità, al punto da far espandere la metafora della cella, con cui veniva già identificata, dal senso di isolamento a quello di dannazione: Via del Corno come «pozzo infetto», «gironone dell'inferno», in cui allora si scontano le proprie pene, si compromettono peccati⁶⁶.

La riattivazione di motivi ed espressioni dell'archetipo dantesco per bocca dei coniugi Staderini⁶⁷ segnala che Via del Corno nasconde dietro l'apparenza dimessa e tranquillizzante, una spazialità disforica, sotterranea: si pensi alla bottega del Nesi o al sacrario fascista. Così per i Cornacchiai chi penetra nella carbonaia (luogo di tenebre) o vi indugia, senza chiamare aiuto («[...] per vedere cosa sarebbe successo»)⁶⁸, come Aurora e Giulio, intraprende senza accorgersene una discesa agli inferi, fino al ventre della terra e da cui poi sarà quasi impossibile risalire in superficie⁶⁹. Nella loro coscienza Nesi è «Lucifero in persona»⁷⁰ e il luogo dove esercita il suo potere commerciale o sessuale assume le sembianze di un antro di decomposizione e depravazione, inferno monocromo, nascosto tra le case familiari. Il modello spaziale dell'inferno prolunga il suo impiego fino a costituire il supporto metaforico per esprimere una concezione dell'esistenza⁷¹, una modalità di relazione tra i protagonisti, attraverso la figurativizzazione di un giudizio etico:

[Gli] Angeli Custodi [Aurora, Milena, Bianca, Clara] [...] avrebbero messo l'intera strada alla destra di Dio Padre Onnipotente [...] accanto a Gesù [...] Ma La Signora e Nesi l'avrebbero fatta sprofondare nell'inferno, coi piedi dentro la pece bollente e sul capo la cenere accesa⁷².

Ma la spazialità disforica non è la sola all'interno dell'opera. Se l'originalità dello spazio *fictionale*, a differenza di quello euclideo (in cui gli opposti si escludono), consente di accogliere tutti i possibili, sarà ancora attraverso l'osservazione dello

⁶⁴ Ivi, p. 302.

⁶⁵ Ivi, p. 19.

⁶⁶ Cfr. ivi, pp. 181 e 342.

⁶⁷ Cfr. ivi, p. 490.

⁶⁸ Ivi, p. 64.

⁶⁹ Cfr. ivi, p. 60.

⁷⁰ Così Clara, ivi, p. 142.

⁷¹ La vita può essere concepita come un «attraversare [di] fiamme e tentazioni» (ivi, p. 103), fino alla «caduta [al] precipizio» (ibidem), quando ci si abbandona alle forze naturali dell'anima, «ammalati di ossessioni, di sensi, di cupidigia [...]», ivi, p. 17.

⁷² Ivi, p. 70.

spazio percepito che potremo mettere in luce il prender piede di una seconda polarità: quella euforica.

La dimensione urbana (via, quartiere, città) in cui abbiamo visto vivere, intrecciare le relazioni interpersonali sulla base di quella pulsione allo sguardo e all'ascolto, assecondata più o meno visceralmente da tutti i protagonisti, finirà con il far nascere dentro di loro la convinzione di poter assimilare la strada ad una macchina teatrale: «Sempre nuovi numeri» disse lo Staderini [...] e Clorinda [...] «Via del Corno è diventata un Politeama»⁷³.

Via del Corno è «un infinito, animato di volti, di cose, di fatti»⁷⁴ a cui si può star dietro come spettatori, quotidianamente; i quartieri della città si riempiono di bizzarrie, «si aprono al bello e al miracoloso»⁷⁵ delle esibizioni che si protraggono durante le celebrazioni di antiche ricorrenze (come ad esempio la sera che precede la festività dell'Annunziata, il Carnevale, le fiere di Quaresima, lo scoppio del carro, il sabato santo). Lo spazio di ciò che è stabile e usuale, come l'attività lavorativa e domestica, conosce una diversa maniera di essere percepito⁷⁶: essa si fonda sul senso di «liberazione folklorico-fiabesco»⁷⁷ che si sprigiona dall'allestire o contemplare effetti spettacolari, figure comiche finte o viventi, travestimenti. Il teatro e la festa sono i contrasegni di una percezione carnevalesca della strada, nel senso bachtiniano⁷⁸. Si pensi all'episodio più significativo dell'arresto del Nesi: i Cornacchiai partecipano all'evento come ad «una festa non compresa nel programma della giornata»⁷⁹, ovviamente affacciati alle finestre come da «un palco di prim'ordine»⁸⁰.

La teatralizzazione⁸¹ come matrice percettiva dello spazio, proveniente dall'attitudine drammaturgica e dalla maestria nelle arti sceniche proprie dei protagonisti⁸², impone al lettore un mutamento delle sue aspettative: è in atto, infatti, una trasmissione ludica e fantastica delle coordinate spaziali finora circoscritte in un fondo di

⁷³ Ivi, p. 146.

⁷⁴ Ivi, p. 28.

⁷⁵ Ivi, p. 201.

⁷⁶ Quasi un esercizio di allontanamento «dal terrore della realtà» (ivi, p. 377) che lo segna con le sue tracce.

⁷⁷ Così in BACHTIN, M. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1988, p. 302. Forti sono «il richiamo e l'ansia di divertirsi» (CPA, cit., p. 205), nei Cornacchiai, i quali «debbono inventarsi l'allegria», ivi, p. 377.

⁷⁸ Cfr. nota precedente.

⁷⁹ Ivi, p. 140.

⁸⁰ Ivi, p. 138. Via del Corno si riempie di curiosi, come raramente accade, «ha messo l'esaurito» (ibidem) e come in un palcoscenico teatrale si gode il flusso delle apparizioni e delle maschere.

⁸¹ «Le rificolone dondolavano sulle teste e i fantocci, agitati ad arte, rappresentavano la loro commedia [...] le finestre erano al completo, come il loggione del Teatro Verdi ex Pagliano ad una popolare della Traviata», ivi, pp. 210-211. Il processo di teatralizzazione sarà attivo anche sul piano dello spazio rappresentante. L'autore ricorrerà ad un impianto teatrale per la strutturazione del romanzo, con l'intento di elaborare una forma narrativa sinottica, centralizzata e chiusa. Ma si leggano per la valenza teatrale delle *Cronache* l'introduzione di R. Jacobbi all'edizione da noi adottata (pp. X-XVI) e per le implicazioni teoriche del modello teatrale nella poetica pratoliniana, gli studi di G. Bertocchini e A. Barsotti.

⁸² La capacità di creare effetti scenici, illusioni ottiche, maschere, rinvia alla «secolare dimestichezza con le arti [...] del popolo fiorentino [...] all'inconscia rimembranza delle luminarie rinascimentali, quando i galeoni fluviali e imbelli di Lorenzo percorrevano l'Arno, con liuti e viole», CPA, cit., pp. 200-202.

verosimile. Le strade e le piazze si riempiono di presenze, di architetture fittizie, di oggetti conformati sul registro dell'orrido e del macabro, con l'intento di parodiare le forme, gli atti, le situazioni del quotidiano⁸³. I luoghi noti e ordinari sono occupati e vissuti come se fossero le tappe di un percorso iniziatico⁸⁴ la cui principale pratica magica e propiziatoria consiste nel confezionare manufatti. Ed essi, mentre doppiano iperbolicamente gli esseri e le cose del reale⁸⁵, ne rappresentano la commedia.

Il principio dell'esagerazione, spinto fino all'ineffabile nel gioco del visibile e dell'invisibile su cui si fonda la percezione dello spazio è nuovamente oggettivato nelle modalità di occupazione che ad esso riservano alcuni particolari personaggi. Ricordiamo l'episodio dell'invasione della piazza antistante S. Croce da parte di pagliacci, chiromanti, illusionisti, 'lettori di pensiero' nel giorno della fiera di Quaresima. Le loro esibizioni, volte a dimostrare l'esistenza di poteri sovrumani, che appaiono tali solo perché si compiono attraverso l'utilizzazione coreografica della piazza⁸⁶, producono un ribaltamento della sua funzionalità quotidiana: da cassa di risonanza per la propaganda politica⁸⁷ ad area di suggestioni magico-rituali, quasi come in un mondo alla rovescia⁸⁸. Così anche la descrizione delle reazioni seguite all'apparizione della Signora, la sera delle Rificolone⁸⁹ e alla cerimonia della Colombina, confermano l'ipotesi di uno spazio urbano sentito, durante la festa, come zona di esperienza collettiva del magico, dove si compiono presagi, scaramanzie e in cui gli esseri umani possono apparire con sembianze stravolte⁹⁰. E valenze magiche e

⁸³ Stravolgendo dimensioni e proporzioni.

⁸⁴ «I curiosi e i festaioli [...] manifestano con l'entusiasmo degli iniziati», ivi, p. 210. Tale carattere è sottolineato anche dall'«invasamento acustico» (cfr. ivi, pp. 208-209) che lo accompagna e ne scandisce i tempi.

⁸⁵ Così le rificolone sono «modellate alla foggia di [...]», «simili a [...]», «espressive in sembianze di [...]» o «sommiglianti a [...]», tutte le citazioni riportate sono in *CPA*, pp. 201-202.

⁸⁶ Cfr., ivi, pp. 376, 377, 380, 387.

⁸⁷ Data l'affissione dei manifesti che annunciano una dimostrazione fascista; si veda ivi, p. 377.

⁸⁸ Piazza Santa Croce si trasforma «in una sala da ballo ad ingresso libero e continuato, con pareti d'aria e soffitto di stelle [...] Dal suo altare illuminato, attraverso la porta spalancata, il vecchio falegname [...] occhieggerà sulla strada, e potendo si staccherebbe dal quadro per assaporare insieme a coloro che si divertono in suo onore un goccio di Rufina, una cartata di brigidini: per provare le gengive con un croccante di Revuar», ivi, pp. 288-289.

Precisiamo però che la festa non è l'unica occorrenza in cui emerge la connessione tra spazio e straniamento sensoriale. L'impressione di vivere o muoversi in una spazialità consueta, ma da cui ci si scopre mentalmente assenti o in cui ci si sente misteriosamente prigionieri come per effetto di incantamento, è un'inclinazione percettiva studiata dall'autore per il personaggio di Aurora e Gesuina. Aurora nell'appartamento di Borgo Pinti, dopo il rapporto con Nesi, cade in uno stato di trance: «Guarda davanti a sé, ma non vede niente, assente come in sonno, o come morta [...]», ivi, p. 61.

Gesuina dal canto suo, soggiogata dallo sguardo della Signora la cui faccia «sembra succhiare l'interlocutore» (ivi, p. 101), vive confinata nella sua casa come al di là di una «soglia stregata», ivi, p. 322.

⁸⁹ Scena costruita con una sorta di adynaton, ma rovesciato: «La Signora che si affacciava [...] significava il morto che resuscita, l'asino che vola, il Papa che esce dal Vaticano [...] E il Papa uscì, volò l'asino, il morto tornò alla vita», ivi, p. 212. L'apparizione della Signora è straordinaria anche per gli effetti scenografici che la precedono e la incorniciano: «la luce della stella cadente riverberava la Signora [...] [la sua esposizione è la] più bella [...] non perde mai la sua attrazione [...] lo spettacolo è suggestivo [...]», ivi, pp. 212 e 204.

⁹⁰ Come la Signora che ha «[...] un'aria ancor più spettrale, macabra e sovraumana, di fantasma diavolesco e di divinità», *ibidem*.

teatrali⁹¹ associate nella rappresentazione dello spazio percepito rivelano che essa può evolversi non solo verso una finalità figurativa; tale associazione, posta sotto il segno di un gioco di inganni sensoriale concernente in particolare la vista, sottintende allora una rappresentazione dello spazio nei termini di supporto assiologico.

L'esperienza dello spazio di cui sono portatori i personaggi delle *Cronache* sarà attiva fino a produrre sul piano etico (e a partire dal modello teatrale) una peculiare visione del mondo, ovvero l'identificazione della vita in sé come commedia, rappresentazione. Ma se l'articolazione di quest'ultimo aspetto tematico e strutturale della poetica pratoliniana è già stato ampiamente indagato dalla critica⁹² attraverso i vari romanzi, meno forse, o in maniera indiretta, ci si è soffermati sull'importanza e sull'estensione di quegli indizi (seppure minimali) relativi all'investimento magico-carnevalesco che abbiamo visto presiedere il processo di spazializzazione (rappresentazione/percezione).

Tali indizi fanno trasparire la latenza di un minimo comun denominatore: l'opposizione tra realtà e apparenze come uno dei fenomeni percettivi su cui più frequentemente lo scrittore si sofferma mentre dà spessore all'isotopia spaziale. Le condizioni di vita (l'essere cioè sotto gli occhi della gente) nella spazialità lavorativa o domestica che forma Via del Corno portano taluni personaggi a confrontarsi quotidianamente con la tragedia dello smascheramento che si impone alla propria o all'altrui illusione, proprio come accade alle figure circensi⁹³. Così Osvaldo, in una camera del Cervia, infrange le proprie aspirazioni di pace coniugale, osservando segretamente il corpo di Elisa muoversi: «ogni [suo] gesto è una finzione»⁹⁴. Il gioco delle apparenze è una chiave strutturale importante, nel senso che il suo svelamento, ovvero la presa di coscienza, l'accorgersi dell'illusorietà di un rapporto, di un sentimento, di un'idea rappresenta l'input che fa evolvere i rapporti tra i personaggi e dipende essenzialmente dalla natura del codice topologico.

In Via del Corno, come dirà Milena, gli individui sono imprignati «in mezzo a tutti i pregiudizi, le paure, le scomuniche che[essi stessi si mettono] tra i piedi»⁹⁵.

I pensieri e il comportamento dei personaggi non sfuggono ad un carattere spesso fittizio, al peso della dissimulazione come regola di vita individuale e sociale⁹⁶. L'identità psicologica è camuffata da maschere⁹⁷ scelte più o meno consapevolmente

⁹¹ Cfr. nota 81 e in particolare si legga la monografia che G. BERTONCINI dedica allo scrittore: *Vasco Pratolini*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1987.

⁹² Ma non in connessione con la problematica della rappresentazione spaziale.

⁹³ «Il pagliaccio Settesoldi esegue l'evoluzione più difficile della giornata, reggendo con la fronte e poi con il naso un bastone sul quale sono posate tre bottiglie a campanile: ci accorgerà che le bottiglie sono attaccate l'una all'altra con la pece [...] nell'ultimo quarto della fiera il sor Palazzi [...] disceso dai trampoli e con la giacca striminzita, appare un ometto ridicolamente basso [...]», in *CPA*, pp. 376 e 388.

⁹⁴ Ivi, p. 291.

⁹⁵ Ivi, p. 394.

⁹⁶ Così Liliana ad Otello: «Ti sei innamorato della mia apparenza», ivi, p. 385. E si pensi anche al significato assunto dal salotto della casa di Aurora, dopo il suo rientro in via del Corno; cfr. ivi, p. 450.

⁹⁷ «Bianca ha avuto un sorriso amaro che voleva mascherarsi di cinismo», ivi, p. 389 ed egualmente Aurora: «la sua disinvoltura, lo stesso cinismo di cui Aurora si compiace, erano la maschera dietro la quale ella nascondeva la frattura che si era operata dentro di lei», *ibidem*. Ma cfr. anche ivi, p. 84.

da coloro che sono cresciuti in via del Corno, rendendola uno spazio opaco in cui si muove e si pensa con la coscienza di dover apparire⁹⁸. Per taluni personaggi il travestimento è così completo da poter essere assimilato alle modificazioni subite da una creta malleabile nelle mani di un creatore⁹⁹. Pochissimi, in verità, coloro che hanno o raggiungeranno (Maciste, Mario, Ugo, Milena) la consapevolezza delle conseguenze portate dalla sfasatura tra essere ed apparire e che «scorgendosi sotto le scorze»¹⁰⁰ potranno faticosamente liberarsene.

I movimenti, gli spostamenti (allontanamento e avvicinamento) compiuti all'interno o all'esterno di via del Corno andranno perciò a costituire le fasi di un percorso (sentimentale e politico) intrapreso per acquisire un sapere nuovo: la scoperta dell'essere, dell'essere senza finzioni. Il problema del sovrapporsi illusorio delle apparenze e del loro progressivo dissolversi, rivelatosi all'analisi attraverso lo studio della modellizzazione magica dello spazio, assume un diverso rilievo, mentre si esplorano gli eventi particolari o i livelli più profondi della vita mentale, quali, ad esempio, possono essere gli stati di eccitazione e depressione.

Il contrasto tra visioni false e visioni vere ricompare così frequentemente e drammaticamente nel corso del romanzo, allorché un personaggio cade in uno stato di alterazione o assenza intellettuale. Così Nesi, al quale una febbrile capacità visionaria¹⁰¹ fa perdere conoscenza proprio sull'immagine fantasticata di una Signora Gatto-Mammone.

Il disagio psichico di barcamenarsi tra ciò che è reale e ciò che si immagina, senza il controllo della coscienza¹⁰² divora Osvaldo, imprigionato in quell'ossessione di morte, instillata in lui durante la cerimonia squadrista nel sacrario conclusasi in un atto omicida. Paradossalmente sarà proprio l'angoscia dell'irrivelabilità del vero a far piombare Ugo (dopo essere stato salvato dall'eccidio) in uno stato delirante in cui il movimento illusorio delle apparenze raggiunge il suo culmine:

Il suo cervello svaniva. Egli si sentiva stretto da due parti, come da due presenze fisiche ai lati del letto. Alle sue spalle i fascisti lo stavano colpendo per la confessione ch'egli aveva strappato ad Osvaldo [...] Davanti a lui i compagni [...] lo rimproveravano di aver teso un tranello a Maciste, di essersi posto al servizio dei fascisti [...] Nel suo delirio gli sembrava che tutto potesse essere vero [...] Giustamente i compagni gliene chiedevano conto, rifiutando la sua versione dei fatti, sulla veridicità della quale solo Maciste avrebbe potuto testimoniare [...] ¹⁰³.

⁹⁸ Importante a riguardo la natura dei pensieri che animano i Cornacchiali durante i preparativi che preludono al gioco della tombola, durante i mesi invernali.

⁹⁹ Liliana è «una squallida creta nelle mani della Signora», *ivi*, p. 101 e Milena «una creta ancora morbida, a cui ogni colpo di pollice può cambiare espressione», p. 93.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 325.

¹⁰¹ Nesi è infatti definito dalla moglie come «un malato immaginario», *ivi*, p. 113.

¹⁰² «Ora il suo cuore e la sua mente sono paralizzati. Egli è un sonnambulo che non ha coscienza dei propri atti [...] poi è caduto nell'assenza, nell'insensibilità che succede a un trauma», *ivi*, pp. 279-281.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 299-300.

«L'impossibilità di partecipare la realtà delle cose [...]»¹⁰⁴ scatena nella mente di Ugo un accavallarsi di immagini, convinzioni errate o assurde al punto che «più nulla si connette»¹⁰⁵. L'incapacità di pensare lo porterà a dare consistenza fisica agli incubi da cui pure non è riuscito a sottrarsi, gli manca infatti la forza di persuadersi che l'entità illusoria da cui si sente minacciato alle spalle, non è che la sua stessa ombra.

L'esperienza dell'inganno sensoriale assume una piega parossistica nella rappresentazione della crisi nervosa che colpirà la Signora dopo la fuga di Liliana. Perduto ogni controllo, bloccata dall'inerzia fisica, la sua vita cerebrale sarà ridotta ad una dimensione di pura immaginazione: popolata da sagome evanescenti, 'larve memoriali', propositi incompiuti come sembianze che appaiono e scompaiono, illusorie configurazioni¹⁰⁶, fino ad approdare alla follia.

È a questo punto che il tema del contrasto apparenze/realtà, svolto come un aspetto particolare del meccanismo psichico ed emerso sull'asse spaziale del racconto con un processo anagogico, sembra confermare tale derivazione. I due vettori modellizzanti dello spazio percepito¹⁰⁷, intersecandosi servono a dare consistenza allo smarrimento e all'esaltazione percettiva del folle. La posizione della Signora rispetto allo spazio, ora affollato dalle proprie false apparenze, è divenuta quella di chi ha perso ogni dominio e ogni senso della dimensione e le cui reazioni danno spettacolo di illusioni¹⁰⁸ a coloro che provano ad osservarla.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ivi, p. 301.

¹⁰⁶ Cfr. ivi, pp. 405 e 415.

¹⁰⁷ Quello magico (perdita dello stato di coscienza) e quello teatrale (gusto dell'esibizione).

¹⁰⁸ Emblematica l'immagine del dar forma alle bolle di sapone.