



RIVISTA di STORIA dell'UNIVERSITÀ di TORINO

MEMORIA

Mario Bonfantini: un salto nella libertà



© Archivio Storico dell'Università di Torino

Atti del Convegno di Torino

16 dicembre 2016

a cura di Chiara Tavella

Mario Bonfantini sceneggiatore e narratore

PAOLA TRIVERO*

Nella primavera del 1940 a Volesio, incantevole frazione di Tremezzo sul lago di Como, Mario Bonfantini, Mario Soldati e Alberto Lattuada si ritirano in una villa (affittata per l'occasione dal debuttante produttore Carlo Ponti) per lavorare alla sceneggiatura di *Piccolo mondo antico* (1941).

Bonfantini inizia così, ufficialmente, l'attività di sceneggiatore che nel suo fervido curriculum occupa una casella di consistente rilevanza. Il sodalizio con Soldati, regista e sceneggiatore, prosegue con *Malombra* (1942), *Tragica notte* (1942), *Daniele Cortis* (1947) e con la partecipazione, insieme a Emilio Cecchi e Cesare Pavese, alla sceneggiatura (dovuta a Carlo Musso, Ennio Flaiano e Soldati) di *Fuga in Francia* (1948)¹. E ancora: Bonfantini è nel *team* di sceneggiatori (Alberto Moravia, Corrado Pavolini e Mario Soldati) del primo film di Renato Castellani *Un colpo di pistola* (1942); mentre dalla sua riduzione del *Mulino del Po* di Riccardo Bacchelli, elaborata unitamente alla stesso Bacchelli, Luigi Camerini e Alberto Lattuada, viene tratta la sceneggiatura (ad opera di Federico Fellini e Tullio Pinelli) del film omonimo per la regia di Alberto Lattuada (1949).

Ad eccezione di *Fuga in Francia*, sono tutti film ricavati da testi narrativi, poiché, oltre al *Mulino del Po* e ai tre fogazzariani, *Tragica notte*, pur con differenti valenze sulla figurazione dei personaggi, è desunto dal romanzo *La trappola* di Delfino Cinelli (anch'egli facente parte degli sceneggiatori) e il raffinatissimo *Un colpo di pistola* dall'omonimo racconto di Aleksandr Puškin, da cui però si discosta per il forte risalto di un triangolo amoroso.

Della trilogia fogazzariana il più noto è, ovviamente, *Piccolo mondo antico* che, oltre a riportare un grande successo di pubblico, al Festival di Venezia valse ad Alida Valli (nella parte di Luisa Rigej) la coppa Volpi quale migliore interprete femminile e agli sceneggiatori il premio per la miglior sceneggiatura. Uno *script* che espunge, inevitabilmente, una serie di

* Università di Torino, e-mail: paolatrivero42@gmail.it.

¹ Segnalo i nomi degli altri sceneggiatori dei film citati. Per *Piccolo mondo antico*: Emilio Cecchi, il quale, secondo quanto ricorda lo stesso Soldati, revisionò a Roma il testo una volta terminato (cfr. MARIO SOLDATI, *Tre film scritti con Mario Bonfantini*, in *Mario Bonfantini saggi e ricordi*, Valstrona, Lo Strona, 1983, p. 115). Per *Malombra*: Renato Castellani, Ettore Maria Margadonna e Tino Richelmy. Per *Daniele Cortis*: Aldo De Benedetti, Luigi Comencini, Diego Fabbri, Ugo Lazzari e Tino Richelmy. Per *Tragica notte*: Emilio Cecchi, Delfino Cinelli, Lucio De Caro e Enzo Giachino. A questi film di Soldati si deve aggiungere la partecipazione di Bonfantini alla sceneggiatura di *Quartieri alti* (1945; gli altri sceneggiatori erano, oltre Soldati, Renato Castellani, Ercole Patti e Steno).

personaggi secondari del romanzo per privilegiare altri più finalizzati ai casi di Franco e Luisa e tra questi comprimari va ricordato il personaggio di Piero Ribera, lo zio di Luisa, particolarmente simpatico, da testimonianza di Soldati, a Bonfantini che scrisse per zio battute non presenti nell'originale ma estremamente congeniali a una figurabilità di impronta fogazzariana:

“(...) lo *zio Piero*, soprattutto, (...) era il suo favorito. Ne parlava come se lo avesse conosciuto in un tempo lontano e come si ricorda una persona molto amata che non c'è più. Attraverso l'infallibile ricostruzione che ne faceva Bonfantini, lo *zio Piero* era continuamente vivo davanti a noi (...). Per curiosità, recentemente sono andato a controllare il testo del romanzo. Avrei giurato che alcune frasi del dialogo del film fossero originarie proprio di Fogazzaro. Invece, no, sono nostre, suggerite da Bonfantini”².

Mutuati dal romanzo sono gli interscambi dialogici dialettali da intendersi, al di là di un'opzione mirata alla realizzazione di un esito filmico fedele al testo, come una contestazione al purismo linguistico propugnato dal regime fascista per il cinema, secondo quanto verrà successivamente evidenziato dalla critica. E il dialetto ritorna in *Malombra* ricalcando le scansioni dell'omonimo romanzo: è il lombardo per i domestici e i barcaioli, è il veneziano per certi personaggi nobili (ad esempio la contessa Fosca Salvador e il figlio Nepo). La critica vedrà, appunto, nell'impiego del vernacolo un netto segnale contro gli imperativi del regime e in tal senso sottolineerà i «meriti linguistici di straordinario coraggio e aperta vis polemica data la fortissima lotta per l'espulsione delle parlate regionali e delle espressioni straniere messa in moto dalla fine degli anni trenta dal regime»³. Ma, soprattutto, la critica tenderà generalmente a moderare i giudizi discordanti seguiti all'uscita di *Malombra*, come si può ben evincere dall'incipit di uno scritto di Bonfantini: «Da molto tempo un film non suscitava fra noi tanto calor di battaglia». E Bonfantini, con il suo spirito combattivo, scende in campo per difendere il lavoro svolto e dibattere la diade romanzo-grande schermo, coniugando la sensibilità del critico letterario con la consapevolezza delle ragioni del prodotto filmico in quanto «opera drammatica» e, principalmente, con le ragioni di chi scrive sceneggiature, le ragioni e i «primi principi del linguaggio cinematografico». Un linguaggio che nel caso di *Malombra* deve fare i conti con un «soggetto duplice, bicipite per non dire ancipite», ossia un soggetto comprensivo di due storie, due storie talmente complesse da poter bastare ciascuna per un intero film. Una tentazione a cui non hanno voluto cedere gli sceneggiatori:

² SOLDATI, *Tre film scritti con Mario Bonfantini*, 1983 cit., pp. 117-118.

³ GIAN PIERO BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 285.

“Il soggetto di Fogazzaro, dunque, così ricco di differenti suggestioni, così tentante e traboccante di inviti ad una traduzione plastica (inviti non menzogneri come il fatto pare abbia dimostrato), è in realtà un *monstrum*, se pure un *mirabile monstrum*! Sembra fatto apposta per il cine, ed impone al tempo stesso una struttura che è quanto mai lontana da quella rigorosa e serrata linearità che si suol pensare indispensabile ad una vicenda cinematografica. Tanto da indurre chi opera su tale materia alla facile tentazione di semplificare, sopprimendo addirittura uno dei due drammi a profitto dell’altro”⁴.

Pareri inclini al negativo si registrano per *Daniele Cortis* dove Soldati «spinge al limite il proprio “calligrafismo”»⁵: calligrafismo già adottato nei due precedenti film fogazzariani, quando, nella prima metà degli anni Quaranta, sceneggiatori e registi non cedono all’imposizione del regime di scrivere e produrre opere di propaganda e optano sovente per vicende ambientate in età romantica, con specifica concentrazione sui codici stilistici e scenici.

Per la realizzazione di *Fuga in Francia*, «insolito e coraggioso thriller politico, (...) un’opera da rivalutare per il cinema italiano»⁶, sicuramente preziosa risulta l’esperienza politica e resistenziale di Bonfantini, dal momento che il film affronta, intersecandole, tematiche politiche e sociali fortemente sentite nei primi anni del secondo dopoguerra: il fascismo sconfitto ma non ancora estinto, attraverso il tentativo di fuga di un fosco ex-gerarca fascista, e l’emigrazione clandestina nella disperata ricerca di un lavoro. E un frammento peculiare del passato militante di Bonfantini sembrerebbe riaffiorare in uno scambio di battute fra i personaggi paradigmatici degli espatri irregolari. Uno di loro riesce a salire su di un treno in corsa e al commento sulla pericolosità di simili gesti ribatte allegramente che «è vietato scendere dal treno in corsa mica salire»: un’affermazione che fa scattare il ricordo della temeraria azione di Bonfantini quando già rinchiuso in un vagone piombato, per essere internato in un campo di concentramento nazista, riuscì a fuggire buttandosi dal convoglio in corsa e unirsi alla Resistenza. Un’impresa descritta poi nel romanzo *Un salto nel buio*.

Se i film qui menzionati accreditano il rapporto ufficiale di Bonfantini con il cinema, diverse progettualità, pur non concretizzatesi, attestano comunque un legame particolare con la settima arte a iniziare dall’amato Stendhal con un *treatment* dattiloscritto, con correzioni

⁴ Lo scritto è giacente presso l’Istituto Storico della Resistenza di Novara (ISRN) nel faldone segnato Bonfantini, 13. Le citazioni che seguono, inerenti al ricco materiale presente presso l’ISRN, saranno indicate, d’ora in poi, con la dizione Bonfantini e relativo numero. Ringrazio il direttore Giovanni Cerutti per la squisita disponibilità e collaborazione alla consultazione dei documenti in questione.

⁵ Voce *Daniele Cortis*, in *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2017*, Milano, Baldini&Castoldi, 2016, vol. I.

⁶ Ivi, voce *Fuga in Francia*. A testimonianza di tale rivalutazione, ricordo che il film è stato riproposto, in versione restaurata, al Festival di Venezia del 2006.

autografe, della *Certosa di Parma* a firma anche di Soldati e Alberto Moravia⁷. Ed è Soldati a fare da tramite presso la Casa produttrice Scalera per un'idea di Bonfantini volta a trarre un film dai *Tre Moschettieri*, come si legge in una lettera del produttore allo stesso Bonfantini⁸. Sempre per i contatti con la Scalera, e a nome della casa produttrice, l'avvocato Ercole Graziadei scrive (lettera del 27 aprile 1941) a Bonfantini proponendogli di essere il «capo-sceneggiatore» di un film su *Umiliati ed offesi*⁹. In particolare, tra i vari progetti ritengo meritevole di una qualche attenzione il *treatment* Vittorio Alfieri. *Soggetto cinematografico tratto dalla "Vita"*, diviso in due parti e per mano del solo Bonfantini. Per l'adattamento dell'autobiografia alfieriana Bonfantini privilegia, specialmente, i capitoli X-XI dell'*Epoca terza* relativi a quello che il poeta etichetta «secondo fierissimo intoppo amoroso» (rubrica cap. X), vale a dire la *liaison* londinese con Penelope Pitt, *liaison* notissima per lo scalpore che suscitò nel jet set internazionale dell'epoca (1771)¹⁰.

Per la diade letteratura-cinema uno sceneggiatore può scegliere, in linea di massima, fra tre principali opzioni: seguire «il più da vicino possibile l'articolazione narrativa dell'opera di partenza»; focalizzare il plot su «scene chiave del libro»; elaborare una riduzione «sostanzialmente originale a partire da alcuni elementi del testo ispiratore»¹¹. Bonfantini propende, grosso modo, per una soluzione intermedia fra le due ultime e mutua gli avvenimenti dall'originale tramite la rievocazione fattane da Alfieri ad un nipote, a vent'anni dall'evento. Ma è soprattutto l'«accidente veramente da romanzo», riportato nella *Vita* (*Epoca quarta*, capitolo XXI) e consistente nell'aver Vittorio rivisto Penelope all'imbarco di Dover (1791), a divenire il *plot* fondante la seconda parte del soggetto poiché, diversamente da quanto possiamo leggere nell'autobiografia, tra i due avviene un vero e proprio incontro (e non un sorriso e uno scambio di sguardi) sul ponte di prua della nave diretta in Francia. Lungo è il colloquio tra i due antichi amanti, un colloquio cadenzato sul passato e sul presente e interrotto dall'arrivo a Calais, dove è in attesa Luisa Stolberg contessa d'Albany «bionda, bianca e placida, maestosa

⁷ ISRN, Bonfantini, 18. Specifico che nelle carte attestanti l'impegno di Bonfantini con il cinema ricorrere, per le sceneggiature, il lemma *treatment* che è notoriamente il lavoro preparatorio alla stesura finale: in esso si danno indicazioni sulla qualità dei personaggi (nascita, usi, costumi ecc.) che non verranno utilizzate nella stesura definitiva ma che servono a costruirli, insomma un romanzo del film.

⁸ ISRN, Bonfantini, 13.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Anche se quasi superfluo, rammento che il visconte Edward Ligonier, marito di Penelope, scopri l'adulterio, sfidò a duello il giovane conte Alfieri e chiese il divorzio. Alfieri, pur desideroso di sposare l'amante, vi rinunciò avendogli Penelope confessato di avere precedentemente intrattenuto rapporti con un suo palafreniere e avendo letto tutta la vicenda su una gazzetta.

¹¹ Riprendo le scansioni di Dwight V. Swain: cfr. SARA CORTELLAZZO, DARIO TOMASI, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza, 2005², p. 17.

nella delicata pinguedine dei suoi quarant'anni»¹². La contessa sorride ad Alfieri: egli bacia la mano a Penelope e «docile al richiamo scende rapidamente la scaletta». Se nella realtà Luisa si imbarcò con Alfieri, è chiara l'intenzione di incentrare il tutto sulla storia di Vittorio e Penelope: la chiusura del *treatment* prevede un'inquadratura su di lui il cui «viso si adegua a quello dell'adolescente di vent'anni prima» e a seguire su di lei «con un ambiguo sorriso sul volto assurdamente ventenne»¹³.

La pratica con il prodotto filmico, inteso in ampia accezione, si ritrova nella scrittura più propriamente narrativa di Bonfantini: si pensi a tante descrizioni paesaggiste dei due romanzi e dei racconti, risolte in una sorta di campo lungo o visualizzate da varie angolazioni (a titolo esemplificativo rammento le 'vedute' del racconto *La tentazione*) e si riconsideri la gestione dei dialoghi, dove, forse in ricordo o per inconscia memoria dell'esercizio filmico fogazzariano, le battute in italiano si intrecciano con quelle in dialetto¹⁴. Insomma, una scrittura felicemente dotata, come evidenzia Montale, dell'«arte di farsi leggere»¹⁵. Notoriamente il vissuto partigiano, con tutte le sue implicazioni, è l'avvincente protagonista di *Un salto nel buio*, ritma l'epilogo di *Scomparso a Venezia* e signoreggia in dieci dei quindici racconti. Propongo delle brevi schede per alcuni dei racconti in cui la «nostra bella guerra partigiana» (dall'enunciato presente nella *Svolta*) non appare sempre in prima persona, pur agendo a volte la Resistenza e l'antifascismo da indicatori cronologici per fissare il tempo dell'azione.

Il fidanzamento interrotto. Può trattarsi di *souvenir* rivisitato o di una pura fantasia, ma poco importa: ciò che vale è la cifra stilistica all'insegna dell'iperbole. Nel periodo della grande guerra e durante il fascismo, le smodate imprese dei cinque fratelli Astori, fisicamente giganteschi e caratterialmente violenti, culminano nella festa di fidanzamento del più giovane, Natale, invaghitosi a prima vista di una delicata fanciulla, Bianca Corda. Il festeggiamento si trasforma in una rissa smodata e paradossale quando, al termine del banchetto, si passa ai giochi. Natale e il futuro suocero si sfidano alla morra e il vecchio Corda, in svantaggio, accusa

¹² La descrizione del «degnò amore» (così è definita Luisa Stolberg nella rubrica del cap. V dell'Epoca IV della *Vita*) è evidentemente suggerita dai ritratti eseguiti da François-Xavier Fabre.

¹³ Per quanto riassunto rimando a ISRN, Bonfantini, 13.

¹⁴ In particolare, penso al bel personaggio di Lina, la protagonista di *Scomparso a Venezia*, con il suo delizioso veneziano. Per il romanzo si ha la testimonianza di un progetto (1973), non realizzato, di trarne un film (ISRN, Bonfantini, 13). Egualmente, segnalo per un film dal racconto *L'amore di Maria* la lettera (ISRN, Bonfantini, 13, 23 giugno 1962) di Dino De Laurentis a Bonfantini in cui il produttore dichiara che Maria, dovendo avere diciotto/vent'anni, non si confà a Silvana (evidentemente si trattava di Silvana Mangano).

¹⁵ Recensione alla raccolta *La svolta*, in «Corriere della Sera», 30 maggio 1965. La recensione, precedentemente, pubblicata in EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1970*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, t. II) è anche edita in MARIO BONFANTINI, *La svolta e tutti i racconti, con una nota di Eugenio Montale*, a cura di Rossana Infantino con testi di Massimo. A. Bonfantini ed Eugenio Montale, Novara, Interlinea, 2012, p. 232.

l'aspirante genero di barare e questi reagisce scaraventandogli addosso la tavola. Si scatena, di conseguenza, una selvaggia lotta tra gli Astori e tutti i presenti:

“Allora fu veramente l'assalto generale, di tutti gli ospiti, della sala intera, con urli e bestemmie, con sedie e sgabelli, come un ciclone. Ma gli Astori furono pari allo loro fama (...). I Corda e il loro partito però non cedevano (...) riuscirono a rovesciare lo sposo, che giacque sbuffando e stridendo col suo gran corpo disteso sul pavimento, e con sopra quattro o cinque avversari inferociti che lo calpestavano come se pigiassero l'uva. Ma riuscì chi sa come a rialzarsi, agguantò il più forte dei cugini e lo buttò di netto nel camino (...). Ma fu solo quando una pesante poltrona, lanciata in aria da Severino [uno dei fratelli] con spaventosa violenza, ridusse in mille pezzi il lampadario, che i Corda, terrorizzati dall'isolamento nel buio e in netto svantaggio di fronte ai cinque che continuavano a stare stretti tra loro, cominciarono a fuggire da tutte le parti”¹⁶.

Il combattimento si chiude con la vittoria dei cinque compiaciutissimi fratelli, dimentichi e incuranti del fidanzamento interrotto. Un racconto da intendersi come una tregua divertita e che potrebbe far intravedere il traduttore di Rabelais: un'eventualità da ritenersi non del tutto improbabile.

Un caso di coscienza. Il racconto si apre con una puntualizzazione temporale:

“Anche questa è una storia del «prima» di quel tempo cioè in cui mi riparavo alla meglio dall'intossicazione del «ventennio» alternando qualche fortunoso soggiorno all'estero ai lunghi periodi di letargo nel fondo della mia benevola provincia. E ora mi trovavo a Saint-Louis (...) la [città] più noiosa di tutti gli Stati Uniti”¹⁷.

Improvvisamente il torpore di Saint-Louis subisce una sferzata a seguito di un fatto di cronaca nera: l'assassinio di Mrs. Jones. Più di un indizio sembrerebbe convergere su Mr. Jones, il marito, datasi la singolarità della sua versione. Il dottor Jones, rispettabile Direttore di uno dei primi Istituti scolastici della città, sostiene d'essersi svegliato improvvisamente «alle prime luci» dell'alba per un lievissimo «rumore» e, pur scorgendo la moglie «insanguinata»¹⁸, d'aver impugnato la rivoltella, di avere scavalcato la finestra (può farlo agevolmente risiedendo al pianterreno) per inseguire un ipotetico ladro e avere sparato per due volte senza fortuna. Rincasato e riscontrata la morte della moglie, ha avvertito la polizia. Il resoconto di Jones offre la sponda a ovvie confutazioni di razionale buon senso, puntualmente registrate dal narratore

¹⁶ Ivi, pp. 61-63.

¹⁷ Ivi, p. 65.

¹⁸ Ivi, p. 67.

che ripercorre tutta l'istruttoria. Sembrerebbe, dunque, trattarsi di un *compte rendu* dalla linea oggettivamente impostata, tesa a fornire le argomentazioni di coloro che, in attesa del finale verdetto, si schierano pro o contro Jones. Invece il racconto si trasforma, per dirla con lo stesso autore, in una «singolare avventura psicologica»¹⁹ quando si ipotizza che da parte dell'inquirente si dovrebbe risalire alla vita privata di Jones per verificare la plausibilità di un non improbabile rinvio a giudizio. Allora, ecco Bonfantini passare da un distaccato interesse a un coinvolgimento teso a ricomporre i pezzi di un puzzle che, attraverso il profilo biografico del protagonista, perviene ad una conclusione: Jones ha ucciso la moglie perché esasperato dal legame coniugale. Persona informata sui principali casi del personaggio (da lui conosciuto), l'io narrante li ripercorre scoprendone un intrigante sottotesto teso a sovvertire l'irreprensibilità del dottor Jones, insegnante demotivato, apparentemente acquiescente ma in realtà stressato da una consorte autoritaria e smaniosa di primeggiare nella banale mondanità cittadina. Fedele al discorso indiretto, il bozzetto di una scontentezza familiare non si chiude sull'assassinio (ricostruito con la tecnica del flashback), anzi: la comprensione manifestata subisce un'antitetica inversione all'indomani dell'assoluzione, in istruttoria, del dottor Jones. Ora Jones viene visto con differente sguardo, lo sguardo di chi moralmente lo giudica per il gesto commesso, gesto sì liberatorio e però intensamente vile. E, soprattutto, il racconto si chiude sull'interrogazione dello scrittore che si ricongiunge idealmente all'inizio:

“Ma questo delitto, poi, l'aveva commesso davvero? O la sua colpevolezza non era che un frutto della mia fantasia, condizionata a sua volta, morbosamente influenzata dal particolare stato d'animo in cui ero venuto a trovarmi io, in quella dannata città, con quel clima, quell'atmosfera, quell'ambiente, e la tremenda solitudine morale di quei tre anni passati lì, che venivano ad aggiungersi, perdipiù, a tutti gli altri da me già vissuti in patria come al margine della vita associata?”²⁰

Il «ligéra». Recita l'incipit:

“Fedele come a un appuntamento che ci fossimo dati «laggiù», nella nostalgia di certe meschine e toccanti delizie della pace («se scampo, mi troverai tutte le sere tra le sei e mezza e le sette, che faccio la partita alla Bottiglieria»), ho incontrato l'altro giorno il ricordo di Sivonetti in via Crema”²¹.

¹⁹ Ivi, p. 93.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 95.

Chi è Sivonetti? Solo più avanti lo apprendiamo. Internato nel campo di Fossoli, Bonfantini tiene con alcuni compagni, delle «lezioncine di storia o di cultura politica elementare»²². Alle lezioni partecipa Sivonetti (non ne sappiamo il nome proprio) che vuole sapere se i programmi socialisti prospettano una «redenzione sociale»²³. Come mai la domanda? Perché Sivonetti è un ‘ligéra’, ossia, secondo il lessico della mala milanese, un particolare genere di ladro (non a caso la prima versione pubblicata era intitolata *Un ladruncolo*), un ladro caratteristico di certi ambienti e zone della città meneghina:

“Un tipo di ladro che non ha niente in comune col truffatore di stile, col borsaiolo specializzato, e tanto meno col rapinatore. Un ladro casalingo, per così dire, come il gatto, pigro e bonario in fondo come lui. Un «bravo ragazzo» che a un certo momento ha «voltato male»; ha smesso di lavorare perché non riusciva ad adattarsi agli orari, e non lo persuadeva dovere faticare tanto per guadagnar così poco; (...) e si è lasciato vincere dalla tentazione di mettere in mezzo qualche tipo dal portafoglio troppo gonfio, un certo pomeriggio dopo il mercato (...). E così, senza nemmeno accorgersene bene, si è poi trovato fuori dalla via giusta, magari con due o tre piccole condanne: ormai «schedato». Ma senza decidersi perciò a spiccare il volo, staccarsi dal quartiere che lo ha veduto bambino, dove consuma nel sordido bar (...) il provento delle sue modeste imprese (...); e dà persino qualche soldo in casa, dove la vecchia madre (...) ha finito di rassegnarsi, e la sorella lo disprezza ma lo sopporta”²⁴.

Dopo Fossoli, dopo la rocambolesca fuga e la militanza nella repubblica dell’Ossola, Bonfantini apprenderà, all’indomani della Liberazione, della scomparsa del ligéra in un lager tedesco e di lui confessa di essersi un po’ dimenticato. Sembrerebbe essere una memoria circoscritta all’esperienza resistenziale ma l’incipit ne ha svela un’ulteriore intenzione: la magica correlazione tra un luogo e una memoria ad esso connessa, memoria omessa – in questo caso – che improvvisa riaffiora alla vista di un ben preciso luogo. A Milano, a anni di distanza dal ’45, Bonfantini, recandosi in via Crema da un rilegatore, riconosce nel quartiere i luoghi descrittigli da Sivonetti, luoghi ora mutati per l’«anonima “modernità” di Milano» e forse non riconoscibili neppure dal ligéra stesso, eppure è stato sufficiente un punto, ossia il «cantone» evocato, là a Fossoli, ed il clic è scattato, è scattato il *rendez-vous* con la memoria: «Eppure

²² Ivi, p. 96.

²³ Ivi, p. 97.

²⁴ Ivi, p. 95-96.

tanto è bastato a me per ritrovarlo. E per sapere che lo incontrerò sempre là, il suo ricordo, che mi aspetta»²⁵.

In via Crema tanto si è modificato, viceversa il tempo non pare aver intaccato la fisionomia del Po all'altezza del Ponte Vittorio di Torino e l'immagine dello scenario intorno alla chiesa della Gran Madre che introduce, con un taglio intimamente colloquiale, il racconto *Una sigaretta*: «Come sai bene, l'aspetto del Po a Ponte Vittorio non è cambiato gran che dai tempi della nostra giovinezza, specie per chi viene dal centro avviandosi ai rioni oltre il fiume: le stesse vecchie case intorno alla rotonda della Gran Madre, gli stessi grandi platani»²⁶. E la constatazione sulla quasi immutabilità di Borgo Po vale ancor oggi poiché in essa i lettori torinesi visualizziamo nella descrizione proprio ciò che vedono, arrivando da piazza Vittorio e attraversando il ponte. Il perdurare delle cose, il ritrovare in esse le forme del tempo passato procura al narratore un senso «di piacere sicuro, continuamente rinnovato»²⁷ nel periodo in cui, per poco, torna a risiedere a Torino. Percezione di fiducia, nell'avvicinarsi al ponte, che sempre si riconferma e alla quale si lega un tragico evento: al tempo del nuovo soggiorno torinese qualcuno si buttò nel Po. Inutilmente Bonfantini ed alcuni altri arrischiano un salvataggio sino alla rinuncia finale e se Bonfantini non sa, e mai lo saprà, chi fosse colui che attuò il «gesto disperato»²⁸ tuttavia le scarse notizie apprese dal giornale lo legano, proprio in virtù della loro genericità, allo sconosciuto tanto da immaginarsi gli attimi precedenti il suicidio: sono la descrizione delle fattezze e dei frusti indumenti di chi si diede la morte così come li riferì una donna a cui l'uomo chiese invano una sigaretta.

“Mi accade, ancora, a lunghi intervalli di passare di là; ma nel mio ricordo, più di quello che ho cercato di fare, che ho visto e sentito io stesso e che ho ricostruito ora non senza sforzo, sempre rivedo, chiarissima e netta, precisamente la scena di cui non sono stato testimone. Il liso abito scuro come una divisa mortuaria sul gracile corpo, il terreo viso minuto dove gli occhi lucidi sembrano due buchi nell'ombra del cappello nero; indovino al moto delle labbra la voce atona con cui ha chiesto una sigaretta: l'ultima sigaretta del condannato a morte, e gli è stata negata anche quella!”²⁹.

Quei rasserenanti luoghi torinesi, intorno al grande fiume, rimasero insensibili testimoni della tragedia ma proteggono indissolubilmente il ricordo dello scrittore: «continueranno a tenerlo

²⁵ Ivi, p. 100.

²⁶ Ivi, p. 115.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 120.

²⁹ *Ibidem*.

legato a me, assiduamente presente, quando quelli che gli sono stati intorno nella sua vita probabilmente lo avranno anzi già forse l'hanno dimenticato»³⁰.

L'abbandono. L'abbandono è quello che si va consumando tra la famiglia Bonfantini e Mascherino, il gatto di casa. Con calibrata partecipazione, lo scrittore ci fa entrare nel suo entourage domestico, ripartito tra la casa brianzola delle vacanze (particolarmente congeniale al suo lavoro) e quella cittadina dove conosciamo il bambino Massimino, la moglie Mary (insostituibile dattilografa del marito), il nero Mascherino e la domestica Caterina. I primi piani sono riservati a Mascherino, alla sua crescita ed evoluzione che lo lega e poi lo distacca dal bambino; dal gatto Massimino prende per la prima volta coscienza della «naturale ferocia della vita»³¹. Mascherino si allontana gradatamente dalla famiglia e le sue, prima ritmate e via via più rare, riapparizioni sono oggetto di studio attento, affettuoso, e in ultimo persino accorato, da parte del padrone di casa e nell'evolversi del progressivo distacco – sino al finale «abbandono» – egli ravvisa il varco tra gioventù e maturità:

“Non di rado, e se ben ricordo proprio nei casi in cui assistevamo muti al suo avvio, Mascherino era già in corridoio che tornò indietro un momento, e venne ad accarezzarci con dolcezza e umiltà, in modo chiaramente consolatorio (...). Mi pare di aver già accennato che quello fu un tempo piuttosto triste per noi, per varie ragioni. Fra le quali la vicenda di Mascherino concorse certamente a confermarci un sentimento della vita non direi, no, più angoscioso, ma certo più rassegnato: come se fosse capitata, per misteriosa coincidenza, a segnarci il passaggio definitivo dalla giovinezza all'età matura”³².

³⁰ Ivi, p. 121.

³¹ Ivi, p. 105.

³² Ivi, p. 113. Per il racconto, mi piace precisare come sovente lo sguardo e i commenti di Bonfantini siano rivolti al figlio Massimo (Massimino).