

## LA PROSA E LA LINGUA DI RAFFAELLO BRIGNETTI NELLE OPERE ATALATTICHE

MIRELLA MASIERI  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** – Despite the fact that the sea has been Raphael Brignetti's essential figure, the greatest inspiration for his works, the indisputable main character of each of his stories, it is mistaken to define him simplistically as a "a sea writer". With works and tales that have nothing to do with the marine element, he demonstrated the great ability to spot the smallest variations of reality and to represent them in different ways thanks to a skillful manipulation of language and syntax, though keeping it firmly within his distinctive style. Beyond the confines of the sea, he discovers and represents with a polyhedral method a world of history, emotions, experience, hurts, and a path of misery – an original style that carries the mature works to an extraordinary lyrical dimension. The variety of themes converges with stylistic and linguistic experimentalism, showing a laborious process of linguistic and structural refinement where the pragmatic value of each element represents the final goal.

**Keywords:** Brignetti; language; syntax; experimentalism; sea.

La definizione di “scrittore di mare” attribuita dalla critica a Raffaello Brignetti (Isola del Giglio 1921 - Marina Marciano 1978) non ha reso pienamente giustizia a questo scrittore, poiché lo ha rinchiuso in un confine assolutamente limitato rispetto alle sue capacità eclettiche. Certo, non si può negare che il mare sia stato il grande protagonista delle sue storie e che abbia rappresentato la complessa metafora della vita e della morte, dello spazio e del tempo, scandendo, pertanto, i ritmi dell'esistenza di ogni essere dell'universo (Citati 1967; vedere anche Bertacchini 1971; Murzi 2002; Gialloredo 2007). Una visione, questa, che ha avvicinato lo scrittore toscano a molti grandi modelli italiani e stranieri, per i quali il mare è stata la base dei loro racconti, come Conrad, Melville, Stevenson, Defoe, Vittorio G. Rossi, Mario Tobino. Anche se occorre specificare che per questi autori il mare è solo una meravigliosa scenografia, un'avventura, un'occasione per vivere seducenti avventure. Per l'autore toscano, invece, è una linfa vitale da cui non si può prescindere, l'elemento che rende possibile la sopravvivenza per tutti gli esseri viventi, esattamente come il liquido amniotico per un feto, è l'essenza di tutto poiché rappresenta l'eraclitiano concetto del perenne mutamento delle cose, dell'incessante movimento della natura.

Ma benché una parte cospicua dei suoi scritti siano una testimonianza irrefutabile che Brignetti e il mare sono due termini ormai accorpatis nella narrativa del nostro tempo, in alcune opere questo elemento è assente, dimostrando la grande capacità dello scrittore di rappresentare la vita nella sua complessità. Infatti, questi scritti, molti dei quali sorprendentemente ignorati dalla critica, sono la testimonianza dell'eterogeneità dei campi di indagine in cui l'autore spazia liberamente, sperimentando temi e soluzioni stilistiche che, in varia misura e con successive rimodulazioni, rifluiscono nelle opere di maggiore impegno letterario. Pertanto, se è vero che il mare ha sempre rappresentato per Brignetti il fondamento della sua vita e, quindi, della sua ispirazione, è altrettanto vero che egli ha saputo cogliere gli aspetti più eterogenei e complessi della vita, che si riflettono in uno stile e in un linguaggio assolutamente originali. Tutte le opere di Brignetti, infatti, sono

contraddistinte da uno stile non narrativo e non facile, ma complesso, finemente lirico che risente innanzitutto dell'influenza del suo maestro, Giuseppe Ungaretti, "lo scarnificatore della parola, esperto raffinato dei silenzi-pausa tra immagini senza legami logici espressi" (Bonea 1974, p. 85), e poi degli studi matematici dello scrittore, che lo portano ad elaborare precise e schematiche costruzioni sintattiche a sostegno delle complesse architetture delle trame.

Ma il processo, attraverso il quale Brignetti raggiunge uno stile del tutto originale, lontano dagli schemi neorealisti del tempo, teso a descrivere gli articolati percorsi umani attraverso simbologie spesso difficili da interpretare, è lento e laborioso. Esso è caratterizzato da una sperimentazione linguistica e tematica, attuata soprattutto nei *Racconti* (Brignetti 2014), che rappresentano un vero e proprio banco di prova decisivo, una prima fase in cui sondare diverse soluzioni stilistiche e contenutistiche, che troveranno già un immediato riscontro nel primo libro, *Morte per acqua* (Brignetti 1952), per poi esprimersi in maniera evoluta ne *Il gabbiano azzurro* (Brignetti 1967) e soprattutto *La spiaggia d'oro* (Brignetti 1971). La coniugazione di classicità e modernità è sicuramente il traguardo più importante che lo scrittore raggiunge, donando alla prosa un ritmo mai noioso o paludato, ma incisivo, avvolgente e lirico.

I racconti sono anche la dimostrazione dell'abilità di Brignetti nel raffigurare la vita nella sua eterogeneità, con i temi più diversi e, nel contempo, fare emergere attraverso una simbologia raffinata e spesso oscura paradigmi universali. Infatti, il valore metafisico che lo scrittore, nella maggior parte delle sue opere, ha attribuito al mare, qui è ricercato in ogni cosa, nelle infinite sfaccettature della realtà, dimostrando così la sua capacità di osservare e rappresentare la vita nei suoi molteplici aspetti.

A parte i racconti di cui si parlerà più avanti, l'unico romanzo che rappresenta una digressione dall'ambiente marino è *Allegro parlabile* (Brignetti 1965), dove il mare non è più la grande distesa equorea, ma quello della lingua, che lo scrittore toscano sente di manipolare e plasmare con libertà in un contesto di assoluta precisione sintattica. Per combattere l'usura delle parole ormai consumate e legate a concetti imbalsamati, ripetitivi e conformisti, Brignetti si getta nel complesso lavoro della sperimentazione linguistica che gli consente di sfoggiare una immensa quantità di neologismi, sostantivando aggettivi, aggettivando sostantivi, creando sigle, fondendo lemmi diversi, creando abili giochi di parole, in una costruzione sintattica sempre attenta ed elegante. Ma il romanzo è anche una forte e sarcastica condanna contro il mondo politico e letterario contemporaneo, una satira culturale di una società corrotta, che ha trovato una consona espressione in una lingua originale al limite dello stravagante. La realtà analizzata da Brignetti, soprattutto nei racconti che si vedranno più avanti, qui assume un aspetto più anticonformista, dove la riprovazione per l'intelligenza umana al servizio del raggirato nasce anche da esperienze personali. È un neorealismo tutto personale, quello di Brignetti, dove l'espressione della realtà si arricchisce di una attenta e profonda indagine, di simbologie spesso oscure, di ironia sottile e pungente.

Il romanzo narra la storia di Gaudenzio La Satrapia, un furbo arrampicatore, privo di istruzione e di scrupoli, che alla fine degli anni sessanta (cronologicamente ci si spinge, infatti, oltre la contemporaneità) fonda un ente ultramoderno, il L'ECH C'È, che ha lo scopo di promuovere l'innovazione politico-sociale, permettendo la totale socializzazione e comunicabilità tra i cittadini e tra questi e lo Stato. In questo particolare edificio di ventisette piani completamente in vetro, ad eccezione dei piccoli bagni, è concentrata la satira contro il mondo politico e letterario, contro le mode e l'immoralità di persone come il protagonista: una satira espressa sempre con tono oraziano, fondato sull'ironia, che solo a tratti si intensifica assumendo l'amaro sapore del sarcasmo. Decisamente significativo è un brano in cui l'autore elabora un'ironia sottilmente pungente, che racchiude in sé il

senso profondo di tutto il romanzo e che – come riteneva Bonea – “potrebbe intitolarsi: *l'ombrello*” (Bonea 1974, p. 36), proprio per la centralità che assume nell'episodio questo oggetto e per la satira pungente contenuta in esso:

La Satrapia agiva sotto un ombrello.

I cittadini estasiati ne ammiravano il viaggio lento o marziale, ondulante, nervoso, verso i piani superiori o quelli in basso, dagli scantinati alla trina dei chiacchieracci: però oltre ogni dire ne ammiravano, sopra, l'oggetto a cupola, nero e sufficientemente ampio, che ne ripeteva l'ondulazione, gli scatti, il vago giro, come un'eco e come se lo doppiasse.

L'ombrello era sì un ombrello, ma conteneva un segnale – una semantica – altrimenti solenne che quella di un comune parapigioggia o parasole. Era – si sarebbe potuto dire – un parapresidente.

Veniva tenuto per il manico da un uomo apposta. La abilità di questo ombrelloforo era sembrata a tutti sapiente a cominciare dal primo momento. Non succedeva passo, gesto, penzolamento a destra o a sinistra, inchino o raddrizzamento del presidente, senza che l'ombrello ne facesse altrettanto. Più che un oggetto, esso così pareva di essere animato. [...] l'ombrello sembrava che pensasse unicamente in virtù della perizia dell'ombrelloforo; indizio chiaro della perspicacia del presicapo, che dopo aver optato per l'ombrello – in tal modo rendendosi inconfondibile, ma nel contempo declinando altre suppellettili distintive come uniformi, scettri, cimieri o collari –, era stato del pari attento nella scelta della persona che lo doveva portare (Brignetti 1965, pp. 34-35).

Così come in questo brano si trovano termini assolutamente originali (*chiacchieracci* o *ombrelloforo*), così in tutto il romanzo esplose una libera e liberatoria manipolazione verbale: nascono così parole quali *mafiorra*, *camafia*, *sonoroso*, *fracassoso*, *ubicongrui*, *pillolisti*, *vanessi*, *coioso*, *pappabocca*, *troppoli*, *cacaritti*, *carchigo*, *inottemperativo*, e così via. A volte Brignetti procede soltanto a lievi alterazioni di termini correnti, ma persino in questo caso “si percepisce l'insinuante gusto letterario per una originalità studiata a spese dell'abitudinario e dell'usuale” (Bonea 1974, p. 41).

Sebbene *Allegra parlabile* costituisca “nell'arco evolutivo della narrativa brignettiana una zona ‘allogria’ dalla costante tematica: il mare” (Bonea 1974, p. 41), molti critici non sono riusciti a separare l'elemento marino dal romanzo e, forzando la mano, hanno cercato comunque di stabilire qualche legame con esso, anche se a livello puramente metaforico.

C'è da dire che proprio per la natura del romanzo che analizza, condannandola, la realtà politica, sociale e letteraria del tempo, Brignetti fu duramente attaccato da parte della critica, che lo accusò di aver subordinato un fiero personalismo a una obiettiva comprensione delle problematiche del periodo attraverso un linguaggio urtante e provocatorio. Si ricordi, ad esempio, Pedullà, che ne criticò il qualunqueismo del giudizio storico e l'aristocraticità della ribellione:

Di che natura è sennò questa satira che non risparmia né il clero né i radicali né i socialisti né i meridionali né gli scienziati né i politici né gli intellettuali di sinistra? (Pedullà, 1965)

Occorre però dire che probabilmente su certi giudizi molto ha giocato l'orientamento politico di alcuni critici, ai quali Brignetti in varie interviste replicò affermando di aver tradotto in parole letterarie e con la massima neutralità una verità storica, mirando in particolar modo all'analisi culturale degli avvenimenti e ai meccanismi intellettuali che muovono ogni situazione (Anon 1967).

Ma a differenza del romanzo *Allegra parlabile*, nei racconti, il rapido svolgimento obbliga, innanzitutto, alla sintesi e alla essenzialità, per cui la realtà è affrontata in maniera diretta, cogliendone il fondamentale nucleo simbolico, del quale si offre una rappresentazione immediata e puntuale. In tal modo, ogni racconto diventa un tassello del

personale processo conoscitivo di Brignetti, la descrizione, con uno stile evidentemente *in fieri*, della scoperta di una verità particolare e che, proprio per il suo carattere definitivo e incontestabile, ha un valore generale, universale. La varietà tematica dei racconti non è la manifestazione di un superficiale eclettismo, dell'edonistico "assaggio" di frammenti di vita, ma costituisce invece un'omogenea e coerente composizione della propria visione del mondo, che mostra di essere costantemente ancorata alla multiforme esperienza della vita concreta. La trasformazione simbolica della realtà non deriva, dunque, dall'applicazione di astratti schemi letterari, ma scaturisce da una sua ponderata e spesso sofferta esperienza di vita.

I 24 racconti sono accomunati da temi o aspetti particolari, affrontati naturalmente da punti di vista diversi, ma sempre riconducibili ad una omogenea visione della realtà.

Si veda, ad esempio, come l'inquietudine dei giovani del dopoguerra e la loro spasmodica ricerca di una dimensione esistenziale costituiscano il perno intorno al quale ruotano le vicende di *Nella vita forse non riusciremo*, *I volti di cenere*, *Le vele di carta*, e come, con percorsi differenti, convergono verso una conclusione paradigmatica. La condizione dei protagonisti è esattamente quella della generazione in cui la ripresa economica e la riorganizzazione sociale si scontrano con l'incapacità, da parte dei giovani, di costruire un futuro solido, una vita ricca di ideali e di punti fermi.

La ricerca costante e mai appagata di soddisfazioni effimere, fondate praticamente sul nulla, si esprime in tutta la sua angosciante vuotezza, come vuoti sono i personaggi (simili in questo a quelli di Federigo Tozzi) che rivelano la loro natura abulica, disorientata, complessata, impotente, restia a maturare. L'assenza di azione esalta una crescente introspezione, che trova conclusione in una pirandelliana crisi di identità, in una sterile ricerca del proprio io devastato dalla loro stessa impotenza morale.

*Nella vita forse non riusciremo* è un dialogo tra due giovani tutto incentrato sulla ricerca di qualcosa di indefinito, un oggetto, una persona, un ruolo, qualsiasi cosa, insomma, che dia un senso al loro vagare inconcludente. Così come appare inconcludente il tedioso susseguirsi dei discorsi, che si riducono più che altro in comode retoriche di autocommiserazione.

Stessa condizione di smarrimento e stesso senso di vuotezza si trovano ne *Le vele di carta*, dove, in una Roma caotica e confusa, tra passanti indecisi, disorientati e distrattamente in balia del tempo, due ragazzi, Gabriele e Irene intavolano un dialogo vuoto e inconsistente, che non porta assolutamente a nulla. Lei è una ragazza immatura e frivola, che cerca di dimostrarsi profonda e saggia, lui un pittore in crisi esistenziale, un individuo che si compiace dei suoi discorsi nebulosi, cercando di convincere se stesso e gli altri che l'omologazione sia una protezione dalle negatività e dai rischi della vita. Da qui la ricerca costante e mai appagata di soddisfazioni effimere, fondate su un continuo movimento circolare, che inevitabilmente riporta sempre allo stesso punto. Un movimento circolare che si ritrova in molti racconti, delineando mirabilmente l'evanescente inseguimento di qualcosa di oscuro, indefinibile e inafferrabile. Anche in questo racconto si evidenzia la particolarità del linguaggio singhiozzante, ripetitivo, dei dialoghi fumosi, sempre interrogativi e incalzanti, con continue ellissi, specchio della vacuità dei pensieri e della continua indecisione dei personaggi:

Scesero insieme la scalinata e di nuovo si fermarono. A poca distanza da loro brillava l'acqua della Barcaccia; alcune navicelle di carta, lasciate da qualcuno là dentro, vagavano in una specie di oceano dal fondo invisibile. [...]

– Non sembra neppure di essere al centro di Roma –, osservò Gabriele. Irene guardava certi garofani di un rosso acceso, violento, piantati nel mezzo di un banco di fiori; sembrava che non avesse ascoltato. Poi disse: – Non è il centro di Roma. A me sembra che certi punti siano soltanto il centro di loro stessi, siano loro stessi e basta: ti pare? – Facevano anch'essi i

discorsi vaghi e vuoti di tutti gli altri. Era un centro, dunque, ed essi ci si trovavano dentro. Gabriele fu sorpreso di scoprirsi in quella situazione, ma non gli dispiacque. Essere su un campo di calcio, pensò; marinai in mare: rassomigliare alle cose. È il modo migliore dopo tutto (Brignetti 2014, p. 153).

*I volti di cenere*, in particolare, preparatorio del primo romanzo di Brignetti, *La deriva* (Brignetti 1955), è il racconto che meglio esprime l'angoscia e lo sfaldamento esistenziale dei giovani cresciuti ai margini della seconda guerra mondiale. Una festa organizzata a fine estate da un gruppo di ragazzi, che però, persi a rincorrere un divertimento indefinito, portano la serata a un totale fallimento, fino a un tragico finale, è lo specchio del disagio vissuto dai giovani del dopoguerra, caratterizzato da profonde incertezze, dall'inconsapevolezza dei comportamenti, da interrogativi senza risposte. Con occhi pieni di desolato sconforto l'autore osserva e descrive qui una generazione totalmente incapace di costruire una vita piena di ideali e di impegni positivi. L'unico personaggio che si distingue è proprio colei che si suiciderà, una ragazza che vive isolatamente la sua forte sensibilità e il suo modo esclusivo di amare, tanto da diventarne essa stessa una vittima.

I profondi turbamenti e l'assoluta inconsistenza di questi ragazzi sono espressi anche attraverso dialoghi inconcludenti, estenuanti e ripetitivi, che non possono non ricordare la particolarità stilistica di Elio Vittorini (si ricordi, in particolare, *Conversazione in Sicilia*, 1941), che fermano l'azione per insistere su particolari concetti (l'amore, l'amicizia, la guerra, ecc.), sottolineando la dolorosa e frequente incomunicabilità fra gli uomini. Dal passo che segue, uno dei più significativi del racconto, si scorgono le allusioni criptiche che racchiudono il senso generale di questa crisi generazionale:

Mirella disse guardando gli altri: – Torniamo al paese. – La torre era alta sulle loro teste e sulle rocce, come un simbolo. Mirella tremava. – Andiamo via –, disse.

– Ma no –, disse Mario. – Ebbene, inventiamo qualcosa. È più di due ore che si aspetta. Quelli di sopra lo debbono sapere. –

Restarono di nuovo confusi. Ora non ricordavano neppure più con precisione perché avessero aspettato tanto e perché fossero così accaniti contro il gruppo che si trovava sulla torre [...]

– Ma anche noi avremmo potuto salire sulla torre –, osservò debolmente Mirella. E Mario la guardò con disgusto: – Non è vero –, gridò. – Non potevamo fare la figura dei fessi. –

– E allora perché non ce ne siamo andati? – Anche ciò era difficile a spiegarsi. – Debbono rendersi conto che si sono comportati male con noi –, disse Mario. [...] – Avanti, o inventate qualcosa o andiamo via. –

– Tu che ne pensi? –

– Oh, io: non saprei... Bisognerebbe che qualcuno di noi andasse su a fare una scenata. –

Nessuno però aveva voglia di salire sulla torre. – Ma c'è già Oreste! –, ricominciò Gigliola. Mario le disse: – tu sta zitta, che hai il viso color cenere! – Erano tutti grigi. Anna Maria propose: – Dovrebbe salire qualcuno... – Fioralba, lì attaccata a lei, la guardò; disse: – Lo hanno già detto, sorellina –

– Ebbene, è l'idea migliore –, disse piccata Anna Maria. L'altro Mario allungò il naso verso di lei e disse: – Già tu sembri una vedova... –

– Levati! –, fece lei scacciandolo. Le stava sfiorando la gonna nera col naso.

Non la festa piaceva ad Anna Maria; né a Mario, né ad Augusto, né agli altri. Avevano atteso per una sorta di previsione incerta e remota questo momento. Questo piaceva loro; ad alcuni più, ad altri meno.

Dentro avevano tutti una piccola avventura fallita e ne aspettavano con dispetto la fine. Ma un'altra fondamentale storia li legava, ed era più recondita, simile a quella che legava anche il gruppo sulla torre, e consisteva nella loro inguaribile incapacità a realizzare se stessi volendo e prendendo qualcosa di preciso, amando davvero. (Brignetti 2014, pp. 146-47).

Il tema dell'incomunicabilità è affrontato con una partecipazione intensa in altri racconti (*Un uomo in più*, *L'ultima lei*, *Anche lui un fratello*, *L'inviato speciale*, *È inutile fermarsi*, *C'è una lettera per voi, signore*), in cui la simbologia oscura e, spesso, di difficile

interpretazione potrebbe apparire una esibita astrazione intellettualistica. Ma Brignetti vuole solo modellare storie che da un piano interpretativo letterale si spostano immediatamente su un livello simbolico, divenendo in tal modo universali. E se il lettore ad una prima lettura potrebbe sentirsi disorientato, quasi subito riesce a scoprire quella chiave interpretativa che lo immerge magicamente in una dimensione universale, comune, cioè a tutti gli uomini. Nel racconto *Un uomo in più*, ad esempio, la simbologia supera con grande evidenza e facilità la dimensione soggettivante della narrazione, dove il protagonista, un uomo che viaggia attraverso la Liguria e il Veneto, cerca in tutti i modi di non rassegnarsi ad una comunicazione negata, ad una spietata superficialità, alla totale assenza di corrispondenze emotive in una società che sembra accorgersi appena della sua presenza. E se in *Un uomo in più* l'incomunicabilità, l'isolamento e la diversità sono vissute come uno stato da superare con tenacia e risolutezza, persino con ingerenza nei confronti degli altri, ne *L'ultima lei* la lunga e terribile agonia di un uomo diventa prova della straordinaria dignità del protagonista. Egli, infatti, con estrema compostezza rinuncia ad imporre se stesso e la sua sofferenza ad un mondo indifferente e troppo concentrato sulla propria individualità. La vicenda, che – con simbolico contrappasso – si svolge in sette giorni, tanti quanti furono quelli biblici della creazione dell'universo e della vita, mette in risalto, da un lato, l'incapacità di comunicazione e, dall'altro, l'orgogliosa consapevolezza del proprio essere. La sofferenza dell'uomo e l'esaltazione della sua fisicità hanno come sfondo un mondo indifferente, confuso, distratto che, evidentemente, rende più angosciante la sua agonia. La morte arriva la settimo giorno, senza modificare nulla nel mondo, tant'è che il racconto si conclude con l'accento all'inesorabile scorrere del tempo:

Era la fase di vita, quella ultima, attraverso la quale si sa tutto e dopo si può morire, si è scoperto Dio, si è capito. Non c'è più necessità di salire nel cielo delle teologie e domandare: si è capito; tutto Capito: il mondo, la vita è già detta, fatta a pezzi e presa, lì che si può toccare davanti, e Dio è venuto, si stringe la mano: Dio qui; non c'è più bisogno di andare in paradiso. Poi deserto. Era giunta la notte, quella dell'ottavo, di un altro giorno. A quest'ora la gente va via. L'enorme deserto di calca e vetro prende e chiude la moltitudine dentro di sé: non ci sono più carni, persone; nulla asfalto nero. La vera morte. Egli ossessionato, lasciato, in tronco, perso, guardava le strade; non c'era più altro. [...] egli non vedeva, non sentiva più: solo il polpo, la fine, lo schiacciava con grandi braccia, lo sottraeva a quel tanto di carne che egli era ancora rimasto. Egli non vide e non sentì, non aveva il senso di essere ritto o disteso, era perso. Non sapeva di esistere o essere altrove: il polpo; la belva infuriata tremenda che poi gli legava ogni mossa e calava, egli era del tutto sopra e dentro.

Egli ne sentiva un coperchio matto di ventose in disordine dove trovavano e succhiavano, passavano altrove sopra i ginocchi e gli stinchi, si mescolavano dentro gli ossi, non aveva carne, non sentiva, solo ossi secchi, insufficienti, e una belva che vi cercava sfuriava in mezzo e strideva. L'ottavo, il nono, il decimo giorno (Brignetti 2014, pp.109-10).

Lo scrittore coglie lo sguardo inquieto e smarrito di molti intellettuali del dopoguerra – si ricordi, ad esempio, *L'isola amorosa* di Giuseppe Bonaviri – sulla difficile condizione dell'uomo e sull'esigenza di trovare un ruolo in una società in profonda evoluzione, che stenta o addirittura non riesce a trovare valori vecchi e nuovi in grado di restituire il senso di una prospettiva storica condivisa. Brignetti, infatti, si guarda intorno, vive quell'atmosfera e la traduce in storie che – come si è detto prima – coinvolgono il lettore da subito, nonostante la simbologia non affiori immediatamente, come nel racconto *Anche lui un fratello*, in cui un uomo riesce a creare un legame emozionale soltanto con un cane, che sfama, salvandogli la vita, con i suoi ultimi pezzetti di pane. Egli crea una catena vitale con l'animale, poiché si sente accomunato da una sorte simile, costruendo così uno scudo contro l'impassibilità della comunità di fronte alle sofferenze, contro la solitudine

che ogni individuo patisce e, soprattutto, contro il senso di inutilità indotto da una società omologata e consumistica:

Finalmente quel suo fratello lo guardò a lungo. Ma egli non aveva più pane. Così rimasero l'uno di fronte all'altro; erano lì tutti e due. Potevano separarsi e si guardavano: con l'autunno negli occhi.

Intorno a loro c'erano gli alberi e le cupole. Passavano i tram. Un mondo con milioni e milioni di creature. E una tromba militare.

Egli riprese il suo cammino, e allora anche il cane riprese il suo cammino. Questo suo fratello scendeva la scalinata del fiume (Brignetti 2014, p. 41).

Ma può accadere anche che la solitudine si trasformi in un pretesto per giustificare i timori della propria inadeguatezza nei confronti degli altri, dell'incapacità di trovare il giusto equilibrio in un mondo in cui l'uomo moderno si sente estraneo. Ne *L'invitato speciale*, ad esempio, la ricerca di una esistenza normale, inseguita costantemente, è confusa, ambigua, puramente esteriore: il protagonista, infatti, riesce a dare un senso alla propria esistenza vivendo unicamente nell'incertezza del presente, del futuro e, soprattutto, dei sentimenti. È la storia di un giornalista sempre in giro per il mondo, che si lamenta delle sue continue assenze da casa. Ma quando, dopo un servizio giornalistico, sta per tornare da sua moglie, decide di intrattenersi per qualche giorno con una donna incontrata sul treno e che trascina in una irrequieta peregrinazione lungo la riviera ligure, cercando un alibi che giustifichi il ritardo del suo rientro, persuaso di superare, così facendo, la sua costante condizione di instabilità. Egli è convinto, infatti, che prolungando il viaggio possa non perdere l'incantevole e magica sensazione di sospensione, di indugio continuo. Ma una volta a casa, scopre l'infedeltà della moglie e, così, accetta senza esitazione di ripartire, ritornando ad una vita che lo allontani definitivamente da vincoli e legami. Nell'uomo moderno – come si evince dal racconto – non c'è quasi mai la totale incoscienza delle proprie colpe: da una parte c'è il riconoscimento delle responsabilità individuali ma dall'altra l'inefficienza e l'indolenza ad affrontare la vita. È un vero e proprio smarrimento, quello di parte della nuova generazione del dopoguerra, che sente la società troppo estranea, con limiti e regole che non è in grado di accettare. Un disorientamento che conduce al rifiuto di ogni dovere e, quindi, alla ricerca di soddisfazioni passeggere. Tutto il racconto si svolge in un'atmosfera onirica e sospesa tra volontà contrastanti. Anche i dialoghi, spezzati e spesso inconcludenti, riflettono un disagio che trova una soluzione forzata solo alla fine.

L'incapacità di avvicinarsi agli altri, di partecipare alle sensazioni del prossimo può condurre ad un egoismo e ad un'indifferenza che sembrerebbero assumere il carattere di vera e propria crudeltà. È ciò che viene descritto in *È inutile fermarsi*, dove i protagonisti restano totalmente indifferenti ai lamenti di un uomo in agonia: due coppie giocano a poker in un appartamento mentre al piano inferiore un giovane uomo sta morendo di tumore ai polmoni. Il contrasto tra due vicende così diverse è davvero stridente, ma le sensazioni contrastanti e i dubbi che suscita tutto ciò nel lettore è il punto di contatto che si stabilisce tra queste realtà. La padrona di casa, infatti, sinceramente colpita dai lamenti del malato e dai pianti dei familiari, impone ai giocatori, distratti e seccati da quell'atmosfera lugubre e cupa, di partecipare, contro il loro volere, al triste evento. Tutta la narrazione si sviluppa attraverso i dialoghi brevi, concitati, incalzanti, dove le poche parole sul malato si intrecciano drammaticamente e con estrema indifferenza a quelle sulle mosse del gioco. Ma è proprio qui l'ambiguità che lo scrittore vuole creare, facendo sorgere inevitabili domande sull'opportunità o meno di lasciarsi coinvolgere nelle sofferenze altrui, sulla vitale necessità di non soffermarsi troppo sulla

vita degli altri per non perdere di vista la propria, sull'inutilità di fermarsi, proprio come suggerisce il titolo.

Altre volte invece l'incapacità di instaurare una relazione positiva con gli altri, di farsi capire e di capire, assume aspetti più misteriosi, inspiegabili e inquietanti, che, grazie alla tecnica – molto usata da Brignetti – del finale aperto, si caricano di un mistero irrisolvibile e concedono al lettore il gusto e la fantasia di immaginare la soluzione più conforme al proprio sentire, ma anche più confacente al personale modo di acquisire e organizzare tutte le informazioni fornite dallo scrittore. È il caso di *C'è una lettera per voi, signore*, dove, peraltro, la tecnica del finale aperto si arricchisce del piacere di ironizzare sugli enigmi e sulle oscurità che offre il racconto. È la storia di un uomo che una mattina riceve una lettera incomprensibile scritta in una lingua straniera e, pertanto, chiede ad amici e conoscenti che gliela traducano. Però, stranamente, tutti coloro che riescono a interpretarla rabbriviscono e si alterano a tal punto da chiudere i rapporti con l'uomo senza alcun chiarimento. Inizia, allora, un percorso introspettivo, che porta il protagonista ad ammettere a se stesso tutti i tradimenti commessi nella sua vita, immaginando che la misteriosa lettera possa rivelare ogni suo recondito segreto. Ripercorrere la propria vita passata in una solitudine obbligata porta il protagonista ad angosciarsi, a tormentarsi per poi abbandonarsi in una arrendevole resa:

Melesio, per via della lettera, era venuto a soppesare tutto il valore delle sue colpe. Quei fogli erano come una pubblica confessione, rendevano il nostro Porfirio come un uomo di vetro dentro il quale tutti potevano guardare, salvo lui che guardandosi nello specchio della lettera non si poteva vedere, non poteva capire. Era come se la voce della sua coscienza fosse gridata a tutti e solo lui, Melesio, non riuscisse a comprenderla (Brignetti 2014, pp. 95-96).

La trama è enigmatica e ambigua, ma la comprensione risulta facilitata da uno stile lineare, che consente di cogliere subito le simbologie, diversamente da quanto avviene negli scritti più maturi di Brignetti. Ciò è dovuto soprattutto alle continue e non necessarie digressioni esplicative, che tolgono al racconto il gusto estremo del mistero, così tanto amato dallo scrittore. C'è da dire che, comunque, il finale aperto salva il racconto da una banalità quasi proclamata, lasciando il lettore ad ipotizzare un finale più consono alla propria immaginazione.

La vita sociale, ovvero il sentirsi integrato in un sistema di relazioni dialettiche è, insomma, un tragico inganno, dietro il quale si nasconde la vera, ineludibile condizione di solitudine, in cui l'uomo contemporaneo è incarcerato. La verità si rivela in tutta la sua inaccettabile durezza non appena un particolare, un dettaglio viene percepito come elemento distintivo rispetto agli altri, rendendoci consapevoli della nostra irrefutabile individualità. A quel punto risulta vano ogni sforzo per stabilire una forma di reciproco scambio, reale e profondo, di idee, pensieri, esperienze, emozioni. L'unica via di uscita è la morte, alla quale non può sfuggire il protagonista di *Sogni fissi*, un uomo incapace di sognare come la gente comune: i suoi sogni, infatti, non hanno storie, non hanno né un principio né una conclusione, sono privi di passaggi e nessi continuativi. Per questo motivo egli crede di essere diverso da tutti gli altri, e tenta in tutti i modi di superare il senso di esclusione dalle esperienze oniriche comuni. Però questa spasmodica volontà di omologarsi agli altri lo porta ad allontanarsi dalla realtà a tal punto da non distinguerla più dal sogno, conducendolo così ad una assurda fine:

Così decise di montare sul campanile.

Poteva darsi che la gente lo considerasse svagato nella testa, vedendolo montare sul campanile.

Egli si guardava in giro, anche per vedere come iniziasse il sogno. Non aveva mai provato un'avventura come questa! [...] Senonché egli aveva dimenticato di lasciare se stesso al



sicuro ed era entrato nel sogno con la sua vita reale. Si era spiccato innanzi con troppo slancio, sdraiandosi sul suono; e per questo il suo tentativo fu vano.

Per un certo tratto il suono lo accolse e lo sostenne; ma poi, essendo abituato a volare senza carico, si troncò in due.

Dunque egli cadde a picco e non ci fu più niente da fare, visto che si schiacciò sulla terra. Morì appunto perché aveva voluto uscire da se stesso, immischiandosi nella trama di un sogno che fra l'altro non gli apparteneva (Brignetti 2014, p. 34).

Come si può notare, il racconto, molto breve ma perfettamente condensatosi, chiude con una nota esplicativa non necessaria, che spezza un ritmo asciutto ed essenziale, fino a quel momento sapientemente conseguito: le tre righe finali, infatti, non aggiungono nulla al racconto, imboccando il lettore di un chiarimento assolutamente superfluo.

L'emarginazione, che in molti casi è proprio l'uomo a creare o a immaginare, a volte però è reale e vissuta in totale inconsapevolezza, come è raccontata ne *I lumicini*. Il racconto narra la storia di un visitatore occasionale di un manicomio: egli si trova per caso a seguire una folla che si reca a visitare i propri amici e parenti, e, nel suo girovagare da un padiglione all'altro, entra in contatto con alcuni degenti. L'uomo ascolta incuriosito le parole di queste persone, cercando di coglierne non il senso comune (sarebbe impossibile!), ma la logica profonda. Si accorge, infatti, che, pur percorrendo spazi totalmente estranei alle menti della maggior parte degli uomini, essi rispettano, nei loro discorsi, alcune regole fondamentali, come quella di girare intorno ad un nucleo fisso, che non tollera alcuna intrusione al suo interno. Il visitatore subisce, così, il fascino dell'irrazionalità, dell'incongruenza, di una diversità che gli apre un mondo sconosciuto e tutto da esplorare evitando persino il contatto con il personale sanitario, per non correre il rischio di far scomparire tutto l'incanto dell'ambiente, attraverso la contaminazione di una razionalità troppo banale. Si persuade, tra l'altro, che gli ospiti del manicomio abbiano una speciale protezione contro l'esterno, una sorta di campana di vetro che li difende dal desiderio di una vita fuori dal manicomio, dalla sofferenza di anelare a una esistenza diversa e, soprattutto, dalla inconsapevolezza della loro condizione particolare. Per cui, anche fuori, essi sarebbero in grado di portare con sé, nella loro totale inconsapevolezza, le stesse gioie e gli stessi dolori presenti ovunque, in ogni punto della terra.

Nella scrittura di Brignetti si avverte una maturità non ancora compiuta e piena, evidente soprattutto nel tentativo di riflettere nel linguaggio e nella costruzione sintattica la scarsa lucidità dei protagonisti del racconto; ma lo scrittore non riesce a condensare nelle parole e nello stile il senso intimo della storia, tanto da lasciarsi trascinare, come spesso accade nei racconti, in eccessive digressioni, che rompono la suggestione di certe atmosfere:

Così mi sono accorto che il mio amico non ragionava del tutto a vanvera. Infatti nel suo scompaginato discorso rispettava un nucleo fisso che tornava e tornava per una sorta di giro ellittico, ma che non accettava nella sua orbita elementi eterogenei come vulcani o cose di tutti i giorni. [...] Mi è anche venuto in mente di salutarli, e poi non l'ho fatto. Pensavo che avrebbero potuto turbarsi accorgendosi che io andavo fuori.

Ma quando sono stato nel tram, mi è venuta l'idea che forse essi non si sarebbero rattristati vedendomi uscire: perché conservavano intatta ad ogni impressione esterna la campana di vetro del loro mistero, quella stessa pena e quella stessa beatitudine che avrebbero portato con sé, in ogni luogo, quelle stesse ragioni di pianto e di sorriso che sono presenti nel manicomio come in ogni altro punto di questo mondo (Brignetti 2014, pp. 37-39).

Appaiono rischiose anche l'accettazione rassegnata o la conseguente ricerca della solitudine, come condizione ideale per una serena introspezione, quasi un rassicurante ritrovamento di se stesso. È ciò che accade al protagonista del breve racconto *Che cosa è*

*un sasso*, dove la simbologia, nonostante sia intaccata da una finale digressione esplicativa, accompagna il lettore in un percorso meditativo pieno di interrogativi.

È la storia di un uomo che cammina guardando sempre per terra in cerca di sassi, che a lui sembrano come visioni fondamentali, oggetti degni della massima considerazione e di profonda meditazione. I sassi divengono così simbolo del relativismo assiologico dell'uomo contemporaneo: del diverso valore, cioè, che ciascuno di noi, chiuso nella propria solitudine attribuisce alle persone e alle cose. Sicché, in questa prospettiva, passa inosservato al protagonista persino un funerale, il segno concreto della presenza sempre incombente della morte, il senso del nostro effimero passaggio sulla terra e di un cammino ineluttabilmente diritto verso la conclusione.

Le forti allusività che pervadono i varî temi affrontati, sottopongono la lingua a sollecitazioni estreme, spingendola costantemente ai limiti della sua potenzialità espressiva e creando quella che potrebbe essere definita una prosa vibrante, in grado non solo di coinvolgere il lettore con intensità a tratti angosciosa, ma soprattutto di esaltare la propria duttilità, ovvero la capacità di modularsi in toni e accenti sempre coerenti con le situazioni descritte. Ecco allora affiorare il sarcasmo nei racconti che irridono il potere o criticano ferocemente il regime fascista, come ne *La campana* o ne *Il protagonista*. Ma mentre nel primo racconto l'ironia si esprime nei confronti di chi, non avendo qualità né capacità, esercita il potere in maniera nefanda, nel secondo vi è una spietata denigrazione del popolo sciocco, ridotto a massa amorfa e brutta, a un fantoccio privo di volontà, passivamente disposto ad essere plasmato e comandato.

*La campana* narra di un caprone che improvvisamente, un giorno, si vede legare dal suo padrone una campana al collo. Da quell'istante ogni movimento dell'animale è segnato da un suono che si espande per tutto l'ambiente circostante, rendendo il caprone nervoso, irascibile, ma soprattutto perplesso su quella bizzarra responsabilità che l'uomo gli ha attribuito. Ma presto l'animale si accorge che quel fastidioso rumore lo mette al centro dell'attenzione generale, facendo dipendere la vita delle altre bestie, soprattutto delle capre, da ogni suo movimento: anche la natura dei sogni che lo svegliano improvvisamente di notte può compromettere il riposo altrui. Pertanto, quell'inutile e insopportabile oggetto diviene per il caprone il piacevole simbolo di un potere inaspettato e indipendente dalle sue reali qualità, fino al momento – doloroso e non previsto – in cui gli viene tolto per metterlo al collo di un altro caprone.

La chiara metafora dello scellerato potere, basato non su qualità effettive, ma sul possesso di uno scettro che condiziona la vita di un popolo debole e vessato, è trattata qui con ironia, ma anche con impietosa analisi, attraverso un lessico mirato ed essenziale e una sintassi misurata e priva di inutili orpelli.

Con note di pungente ironia, che caratterizzano *Il protagonista*, lo scrittore crea una evidente metafora del potere dittatoriale, fondato su un carisma spesso inspiegabile, e del popolo stupido e inetto che, pur di liberarsi da ogni responsabilità, si lascia plasmare e omologare annientando la propria personalità. Tutto questo trova espressione nella figura principale del racconto, uno strano individuo che, camminando da solo per la strada, attira l'attenzione dei viandanti, che finiscono per seguirlo senza un vero motivo, formando gradualmente una lunga processione al suo séguito. E qui la strada prende il posto dell'elemento equoreo degli scritti di mare di Brignetti, divenendo simbolo della vita, del cammino che ogni uomo compie, in cui si intersecano i destini di tutti.

Questo umorismo triste, che lascia un senso profondo di amarezza e invita inevitabilmente a una dolorosa riflessione, non può non ricordare Gadda – scrittore molto amato da Brignetti – e le sue requisitorie contro il regime, responsabile di aver creato una realtà caotica, disordinata, in cui la volontà dell'individuo è totalmente annullata e irretita da un dittatore. Tuttavia – come intende sottolineare Brignetti –, il delirio di onnipotenza

non è prerogativa esclusiva di chi detiene un potere perfido e iniquo: esso è insito in tutti coloro che non vogliono riconoscere i limiti umani, emblematicamente rappresentati dal protagonista de *Il volo di Icaro*, un uomo ossessionato dall'insensata ricerca di una conoscenza visiva che vada al di là della normale esperienza. Pertanto, egli accetta il rischio altissimo della totale cecità, nella speranza di scoprire un nuovo colore e uscire, così, dagli inaccettabili limiti umani. Il protagonista si sottopone perciò a diversi interventi chirurgici agli occhi, assolutamente sordo ai discorsi dissuasivi degli amici e agli avvertimenti del medico. Egli sembra in preda ad un folle delirio di onniscienza:

Demoniaca, snaturata sensazione di afferrare il mistero, costringere l'invisibile all'argine dei miei occhi: struggersi, liquefarsi le carni sotto l'effetto di una istigazione nuova: andare al di là e lasciarsi consumare, travolgere nei mondi spersi che stanno oltre le nubi dell'oppio, al di sopra dei cieli, senza stupefacenti perché questi sono ancora nella nostra sfera, che ci danno miraggi vividi golosi, ma sempre nei tre colori. È più della narcosi, questo, più degli sciroppi, caramelle, del vino; più di una donna o il tabacco, il vizio, la perdizione: è di più; è il nuovo oltre tutta l'esistenza, mettere un piede all'inferno e una mano in paradiso (Brignetti 2014, pp. 50-51).

Una vera e propria follia che non lo ferma neppure quando si accorge del fallimento della sua impresa demenziale. Perde così gradualmente la capacità di distinguere i colori, piombando inesorabilmente nell'abisso della cecità totale. Il racconto, che esprime una fase narrativa ancora in evoluzione, è elaborato secondo la consueta tecnica della *suspense*, che porta la storia a livelli emotivi molto alti, attraverso dialoghi concitati e assolutamente allucinati, ai quali si aggiungono le descrizioni delle percezioni visive del protagonista, che inducono il lettore ad una angosciosa immedesimazione nella sua drammatica situazione. Diversi sono i racconti in cui l'ambientazione surreale e da incubo è amplificata dalla *suspense* che a volte non si risolve neppure alla fine, come ne *Il sonno dei vivi*, uno dei racconti più interessanti di Brignetti, non solo per il tema della paura e dello sdoppiamento di personalità che si sviluppa in un'atmosfera tetra e allucinata, ma altresì per la sua complessità strutturale, che supera la misura del racconto, per avvicinarsi a quella del romanzo. È un racconto dalla trama complessa e oscura: uno scrittore svanisce nel nulla e al suo posto compare un *alter ego* incorporeo, impalpabile, inquietante. La situazione rientra nel giro di qualche giorno, ma nessuno comprende il mistero. L'evento, assolutamente indecifrabile, sfugge alla logica umana e, grazie al finale aperto, frequentemente adottato da Brignetti, lascia al lettore, al posto della soluzione del mistero, nuovi e inquietanti interrogativi, portando al culmine la *suspense* e la sensazione surreale dell'atmosfera onirica, che dall'inizio si fanno via via sempre più opprimenti.

Come si può notare, lo sperimentalismo espressivo dei racconti non si risolve nella spasmodica quanto superficiale manifestazione di uno spirito edonistico, ma è invece la tenace e sofferta ricerca di una forma narrativa assolutamente personale e coerente con la sua visione del mondo. È possibile perciò cogliere qui, in fase di elaborazione, alcuni tratti fondamentali, nella produzione romanzesca di Brignetti, tra i quali spiccano le tonalità estreme dell'orrido e del macabro, di derivazione chiaramente anglosassone. Esse si ritrovano nel racconto *La notte obliqua*, preparatorio di *Arco di sabbia*, inserito nella raccolta *Morte per acqua*, caratterizzato dalla descrizione di un'atmosfera cupa, apocalittica e allucinata e dall'insistenza sui più inquietanti e lugubri particolari del cadavere che il protagonista cerca di recuperare dal fondo di un fiume. Il tentativo di riportare il corpo in superficie si trasforma lentamente in una affannosa ricerca della verità delle cose e della propria identità, in un elemento che racchiude in sé misteri spesso inaccessibili (Piga 1989). Il brano che segue rappresenta una delle parti più toccanti del

racconto, dove i due corpi sembrano unirsi in un macabro amplesso, fondendosi quasi l'uno nell'altro con movimenti da una parte decisi e violenti, dall'altra fluttuanti e sinuosi:

La donna rimaneva in quella inusitata posizione come se stesse seduta nella corrente. Sembrava in attesa di qualche avvenimento preciso. Intanto il fango sotto i miei piedi cedeva, ed io affondavo in una specie di trappola nella quale la morta stessa mi schiacciava con la sua tendenza a distendersi secondo la direzione del fiume. Era dunque un tentativo lungo, il mio, angoscioso: la schiena, rotta dalla stanchezza e il petto compresso per la mancanza d'aria, e gli occhi offesi dall'acqua, e il cervello irto di colpi, rosso, furioso, tutte le mie parti e il ventre e le orecchie, fremevano in uno sforzo non sostenibile a lungo; sicché d'improvviso, cacciai un urlo che mi rovesciò nella gola un fiotto di fango. Spaventato ritirai per un attimo le mani, lasciai la morta; ed ecco che essa mi assalì in uno scherzo terribile e svergognato. Si voltò. Quando feci per levarmela di dosso era già con la schiena dalla parte opposta e mi cadde sul petto: due poppe flosce mi impressero nella carne il loro contatto senza calore: indimenticabile, dico; e le spire della camicia da notte si imbrogliavano nei miei capelli: la mia testa ne fu matta, smaniosa; alla fine scappai. [...] Ma ora spariva in me il primo senso di impaurito disgusto verso di lei. Cominciavo a provare un sentimento diverso, nel mio caso estraneo anche sulla terra: una specie di tenerezza pietosa e dolente, che via via mi prendeva e giunse finanche a farmi essere più cauto nei movimenti. La morta mi rendeva diverso da quel pazzo ubriaco che ero stato prima di tuffarmi nel fiume. Infine si trattava di una povera anegata, che mi si abbatteva sul petto come se mi implorasse di rispettare la sua pace e la sua persona (Brignetti 2104, pp. 134-35).

Le immagini descritte con lucidità, che sembrano uscite dal peggiore incubo, sottolineando la passione per il genere *noir* che Brignetti ha coltivato durante le sue prime esperienze letterarie, non possono non ricordare i racconti di Edgar Allan Poe. La narrazione della morte orrenda, diventa espressione di paure recondite, trasfigurazione dell'ignoto e impenetrabile mistero della vita di ogni essere umano, perfetta estrinsecazione di quello che il grande scrittore statunitense chiamò, nella *Prefazione dei Tales of the Grotesque and the Arabesque*, "terror [...] of the soul" (Poe 1984, p. 129).

Questa dimensione onirica e questo clima tetro e pesante avvolgono anche i personaggi e le cose di *Mezzanotte a Roma*: benché l'atmosfera non sia quella de *La notte obliqua*, tutto è ugualmente sospeso tra allucinazione e realtà, in una Roma notturna con una vita totalmente diversa da quella del giorno. I molteplici personaggi inseriti nel racconto paiono uscire da un sogno e calarsi in una dimensione sospesa tra concretezza e immaginazione: sembrano, infatti, muoversi senza volontà, trascinati dal caso e dagli eventi, intrecciando le loro vite, senza però lasciare traccia del loro passaggio. Così si alternano nella storia di una notte i pittori, gli spazzini, la diva, la prostituta, il cronista, il turista, l'ubriaco, il guardiano notturno, il poeta: tutti avvolti in una dimensione onirica e scomparendo improvvisamente alle prime luci dell'alba. Con l'arrivo del giorno, infatti, tutto si trasforma, tutto ritorna a una dimensione vera, concreta, naturalmente vorticoso, dove spicca soprattutto il ricambio dei personaggi. La luce sostituisce con figure nuove e concrete quelle notturne, che ormai hanno esaurito il loro ruolo, circoscritto nell'irrealtà di quelle poche ore.

Le immagini inquietanti di questi racconti calano le vicende e i personaggi in una cupa situazione da incubo, lasciando il lettore costantemente in preda a sensazioni contraddittorie (turbamento, stupore, *suspense*, curiosità ossessiva): sensazioni peraltro destinate a non acquietarsi nemmeno alla fine della storia, grazie, ancora una volta, alla tecnica del finale aperto. Occorre inoltre considerare che l'allucinazione, le ossessioni, il mistero sono componenti fondamentali anche di tante opere di grandi scrittori contemporanei con i quali Brignetti sentiva una particolare affinità, soprattutto tematica.

Basti pensare, ad esempio, al romanzo *Le stelle fredde* (Piovene 1970)<sup>1</sup> – Premio Strega un anno prima de *La spiaggia d'oro* (Brignetti 1971) –, dove il protagonista incontra, in un clima surreale e angosciante, Fëdor Dostoevskij tornato dall'aldilà, per guidarlo alla ricerca del proprio io attraverso la consapevolezza di un mondo, sia terreno che ultraterreno, fatto più di astrattezza che di tangibilità. E si aggiungano pure i *Sessanta racconti* (Buzzati 1958)<sup>2</sup> o soprattutto *Il deserto dei Tartari* (Buzzati 1940), dove il confine tra sogno e realtà è spesso arduo da stabilire, e il contesto surreale è volto a trascinare il lettore in una dimensione metafisica. Anche nelle opere di Tommaso Landolfi, si possono ritrovare i temi spesso trattati da Brignetti, e specialmente quel gusto gotico che caratterizza la famosa raccolta di racconti *Dialogo dei massimi sistemi* (Landolfi 1937) o il romanzo *Racconto d'autunno* (Landolfi 1947), in cui i protagonisti si muovono in un clima tra fantastico e grottesco, tra delirio e ironiche ossessioni, tra misteri, segreti e la presenza costante della morte. In effetti, ciò che accomuna tutti questi scrittori è il particolare interesse per le opere di Poe, e in particolare per la sua mirabile capacità di descrivere paesaggi lugubri e sospesi tra realtà e sogno, situazioni macabre e spesso inspiegabili, riuscendo nell'intento di condurre il lettore in un difficile terreno di ossessioni e incubi comuni e di provocare in lui aspettative e curiosità morbose. Ma Poe è un modello anche formale, soprattutto per lo stile lineare ed essenziale sfrondata da inutili orpelli o significati aggiuntivi. Naturalmente non si può dire se Brignetti sia arrivato allo scrittore americano per una via solitaria, in assoluta autonomia culturale, oppure indirizzato o addirittura con la guida di qualcuno. In una intervista nella “castoriana” monografia a lui dedicata (Viola 1973) egli si dichiara libero da influenze da parte di colleghi italiani. E non c'è da dubitarne, visto che egli tende a sottolineare l'innegabile originalità della sua ricerca espressiva; ma al di là di qualsiasi autointerpretazione, è del tutto evidente – come si è visto –, e deve essere puntualmente registrata sul piano storico-critico, l'oggettiva condivisione brignettiana di esperienze letterarie già in parte avviate o elaborate da altri.

Un altro aspetto importante che emerge dai racconti di Brignetti è il forte e costante legame con le problematiche fondamentali del proprio tempo, vissute sempre con pieno coinvolgimento passionale, al punto da essere affrontato, in qualche caso, attraverso vicende autobiografiche. Si pensi in particolare a *Balalaika*, *La ragazza rumena* e *Umanità*, i quali rievocano il periodo immediatamente successivo alla guerra e alla prigionia in Germania. La libertà riacquistata viene vissuta dallo scrittore in un clima fantastico, fuori dalla realtà, in cui egli cerca di ritrovare una dimensione esistenziale ormai sconosciuta dopo l'abbruttimento provocato dagli stenti, dalla fame, dall'umiliazione. Sono racconti pressoché sovrapponibili, visto che, pur sviluppando storie diverse, l'ambientazione è la stessa, cioè la città-eden di Bergen, dove lo scrittore visse per qualche settimana, dopo la liberazione dal campo di concentramento, città descritta dallo scrittore come un luogo irreali e fiabesco:

Bergen, finalmente, ci apparve al di là degli abeti. Aveva tetti rossi e appuntiti, un campanile in mezzo alle case, e intorno una luce chiara, pulita, come a volte succede di immaginarsi il borgo dove si andrebbe a riposare e a morire. [...] ecco che noi vedevamo bei visi e capelli pettinati, vesti, anche, tagliate con gusto, pulite. Naturalmente ci demmo presto ragione di tutto parlando con quelle donne, facendo anche noi diverse domande. Esse erano quasi tutte giovani, dai diciotto ai trent'anni: e questo perché i Tedeschi avevano ucciso i loro genitori e i loro figli risparmiando esse come buona carne da lavoro. Così giovani avevano fatto presto a riprendersi; anzi, così giovani e donne: scomparsa la loro fame appena esse avevano trovato di che mangiare, si erano fornite di rossetti, pettini e ciprie, avevano sostituito con uno specchio

<sup>1</sup> “Premio Strega” nel 1970, un anno prima de *La spiaggia d'oro* di Brignetti.

<sup>2</sup> “Premio Strega” nel 1958.

tolto via dalle case il pezzo di vetro che del resto non era mai stato dimenticato. [...] Il paese era lindo e grazioso: non si trattava di case messe l'una sull'altra come succede dalle nostre parti, né di case isolate e nere con una stalla. Qui erano villette cinte ognuna dal suo giardino, come a Wietzendorf; cassette assai spesso di legno o almeno con le travature scoperte; poi avevano tetti spioventi e tendine dietro ogni finestra. Nei giardini c'erano piante di uvaspina, lamponi o ribes, e folte siepi. Le strade erano tutte larghe e piane e ai loro lati crescevano file di meli (Brignetti 2014, pp. 115-17).

Si noti oltretutto come qui, nonostante l'inevitabile coinvolgimento emotivo, che si specchia in uno stile morbido e in un lessico sobrio e dosato, elevando lo stile ad una dimensione lirica, Brignetti, abbia saputo sempre mantenere una certa obbiettività narrativa, "coerentemente con la sua vocazione di scrittore antiromantico per eccellenza e con l'aspirazione ad un distacco 'classico', oggettivo, rispetto alla materia trattata" (Bianucci 1974, p. 90). Ma occorre altresì riconoscere, che anche nei racconti in cui cerca di restare totalmente estraneo, lo scrittore riflette se stesso in molti personaggi che descrive, attribuendo ad essi qualcosa della sua vita, e lasciando alle proprie emozioni il compito di determinare il ritmo della prosa. Egli, infatti, parte sempre dalla realtà e da esperienze dirette per creare le sue storie, e l'attività di giornalista, svolta per circa vent'anni, ha notevolmente influenzato la sua produzione letteraria, sia da un punto di vista linguistico sia da un punto di vista tematico. Si è trattato di un impegno nel corso del quale egli ha manifestato una sua originalità e una propensione per una scrittura letteraria svincolata da qualsiasi legame, cercando innanzitutto di importare il giornalismo americano alla Tom Wolfe, creando una 'terza pagina' aperta ai fatti della vita in generale e che risultasse una "sintesi tra la cultura umanistica e quella scientifica, evitando la cristallizzazione in forme letterarie tutto sommato classiste, eredità di un 'Aventino' culturale provocato dal fascismo" (Bianucci 1974, p. 98). E questa libertà di scrittura, tesa a descrivere una realtà estremamente poliedrica, si ritrova nei suoi racconti, alcuni dei quali rappresentano una rielaborazione in chiave simbolica di concreti fatti di cronaca, come *La 'Farfalla del mare'* e *Il ragazzo di Gallipoli*, che trattano delle dirette esperienze di vita compiute durante il suo lavoro di inviato. Sebbene il primo abbia come ambientazione la grande distesa equorea, esso non può essere considerato un racconto di mare, poiché è tutto incentrato sulla trasmissione emozionale che un'intervista può determinare. In questo racconto Brignetti parte da una vicenda di cronaca – il recupero del sommergibile *Jalea*, detto 'Farfalla del mare', inabissato nell'agosto del 1915, durante il primo conflitto mondiale – per raccontare i tragici momenti vissuti dall'unico superstite da lui intervistato quasi cinquant'anni dopo. L'interesse per il fatto di cronaca lascia il posto ad una partecipazione emotiva nei confronti del marinaio che vide morire uno dopo l'altro tutti i suoi compagni e lottò contro la morte per molte ore prima di essere messo in salvo, dando vita ad un racconto ricco di immagini e sensazioni fortemente drammatiche, dal momento che le emozioni del marinaio e le percezioni tutte personali dell'autore elbano, ma anche le modificazioni determinate dal tempo nei ricordi e nei sentimenti, risultano inestricabilmente intrecciate. Interessanti risultano alcune digressioni che attenuano la tensione del racconto, che a tratti risulta davvero angosciante, con ritmi concitati che trasmettono al lettore la drammaticità della storia. Una di queste gradevoli digressioni è l'accenno a Gabriele D'Annunzio, che però qualche rigo dopo diventa amarezza nella consapevolezza del tempo trascorso, della crudeltà della guerra e delle sofferenze ormai scavate nel volto del protagonista:

Quando riprese i sensi si trovava sulla banchina di Grado e in piedi lì di fronte era Gabriele D'Annunzio che lo guardava. Vietri è il marinaio del terzo capitolo della *Leda senza Cigno*. Lo stesso D'Annunzio pubblicò due articoli sul *Corriere della Sera*, descrivendo il superstite nudo e salato.

Ora davanti a me c'è un uomo, è vecchio. [...]  
Non potrebbe più ispirare D'Annunzio, non in quel modo. Gli dico: – Lei non è semplicemente un uomo che ha fatto la guerra. È uno che non è morto in guerra (Brignetti 2014, p. 198).

*Il ragazzo di Gallipoli*, invece, è un racconto intriso di dolce tristezza unita ad un sentimento di incanto che l'autore ha provato nei confronti di un ragazzo incontrato a Gallipoli mentre svolgeva il suo lavoro di giornalista insieme a due colleghi.

L'incontro casuale con questa persona, che conduce l'autore in un mondo fatto di miseria e di tragedie familiari, diventa stupita scoperta delle immense potenzialità umane. Il ragazzo, infatti, dimostra una dignità inverosimile per la sua età, una maturità e una saggezza di fronte alle quali i tre uomini rimangono esterrefatti, poiché il giovane rivela, con le sue affermazioni pacate e prive di autocommiserazione, come la povertà materiale e tutto ciò che ne consegue possano portare ad una ricchezza interiore, ad una sapienza e ad un equilibrio assolutamente inimmaginabili. Pagine davvero belle, ricche di emozioni e riflessioni semplici a dispetto della complessità del contesto grazie ad uno stile asciutto, lineare e decisamente aperto. La genuinità dell'ambiente e dei personaggi, la drammaticità della storia e la pulsione quasi affettiva che porta l'autore ad una corrispondenza emozionale, non possono che tradursi in una scrittura dolce e sobria, dove i numerosi commenti e riflessioni liberano la storia da una prospettiva contingente, per trasportarla in una realtà paradigmatica.

La capacità di guardare oltre l'oggettivo manifestarsi della realtà, che porta lo scrittore a cogliere e ad esprimere il valore paradigmatico e universale dei fatti e delle cose, non viene minimamente offuscata dal forte coinvolgimento pure evidente nelle storie.

Ma durante la sua attività giornalistica, Brignetti ebbe anche forti delusioni, come quando nel 1954 fu inviato da "Il Tempo" in Sicilia per indagare sulle gravi e misteriose questioni petrolifere tra l'ENI di Mattei e le compagnie di capitale americano. Gli articoli dello scrittore, in cui si riteneva che solo l'ENI dovesse sfruttare il petrolio italiano, non furono mai pubblicati, poiché andavano a toccare interessi economici e politici troppo forti. In quell'occasione si scontrò con una realtà che non conosceva e non accettava, che metteva inconciliabilmente in contrasto la sua profonda onestà con le torbide questioni economiche e di potere di cui doveva occuparsi. Abbandonò, perciò "Il Tempo" per il "Giornale d'Italia". Il racconto *Il sole a ponente* risente di questa esperienza, racchiudendo tutta l'amarrezza e soprattutto l'impotenza di fronte a una società malvagia, corrotta, priva di scrupoli, che si contrappone alla vulnerabilità di uomini onesti. Queste due realtà diventano i simboli di una società che sovverte le leggi morali e sociali come, appunto, rivela il titolo. Una storia di piani criminosi talmente raffinati e perfetti che Brignetti non poteva raccontarla se non con una precisione geometrica, attraverso, quindi, uno stile chiaro, ordinato e lineare, senza orpelli inutili o digressioni superflue, mettendo in risalto, appunto, la lucidità e la spietatezza delle azioni delittuose a danno di una società che non ha i mezzi per difendersi.

Questa costruzione rigorosa e quasi schematica, frutto certamente dei suoi iniziali studi matematici, si ritrova in *Allegra parlabile* (Brignetti 1965), che a giusta ragione si può considerare un'opera decisamente unica ed "esperimento irripetibile" (Viola 1973, p. 102), ma è già presente nei racconti atalattici, che sono prova della sua tecnica espressiva, della costruzione del suo personalissimo stile che porterà le opere mature ad una straordinaria dimensione lirica. In questi racconti, lo sperimentalismo linguistico e stilistico procede a pari passo con la varietà dei temi, che sono il frutto di una attenta osservazione della realtà, in una calibrata intersezione di sensazioni personali con una difficile imparzialità. Le tematiche affrontate nei racconti rientrano, dunque, in una

preordinata e complessa visione del mondo e in gran parte ritornano anche negli scritti successivi, naturalmente con una maggiore maturità contenutistica e stilistica. Essi, rappresentando il punto di arrivo di un laborioso percorso di affinamento linguistico e strutturale, si pongono alla base della successiva produzione letteraria di Brignetti, dove si esalta la tendenza ad attribuire all'attenta scelta lessicale e all'accurata costruzione formale del testo il compito di portare pienamente in luce il valore paradigmatico di ogni cosa. Attraverso un linguaggio che sposa classicità e modernità, inserito in una struttura sintattica incisiva, egli riesce a sfumare i contorni della realtà per sublimarla e trasporla su un piano simbolico. Questa compenetrazione tra realtà e simbolo è, appunto, la caratteristica peculiare delle opere di Brignetti, nelle quali sono chiaramente evidenti le contrastanti influenze del neorealismo e dell'ermetismo.

Sono ovviamente risultati conquistati attraverso un lungo e laborioso percorso letterario, che comprende anche esperimenti non perfettamente riusciti.

Ma che si tratti di opere di mare o di opere dedicate ad altro soggetto, lo stile di Brignetti è estremamente complesso ed elaborato, al quale è però sempre estraneo il ricercato preziosismo fine a se stesso, risultando invece costantemente teso a conseguire l'ambizioso obiettivo letterario di un testo in cui forma e contenuto siano razionalmente funzionali una all'altro, così da rendere fatti e personaggi archetipo assoluto.

**Bionota:** Mirella Masieri insegna Letteratura italiana presso l'Università del Salento. Si occupa della produzione erotica del Cinquecento e del Seicento, della favola e della novella in versi del Settecento e di narrativa del Novecento. Tra i suoi lavori: l'edizione dei *Capitoli erotici di Francesco Maria Molza*, (Galatina 1999), il volume *Note sulla favola e dintorni. L'influenza inglese sulla letteratura italiana del Settecento: Alexander Pope e Lorenzo Pignotti* (Lecce, 2005), l'edizione del canzoniere erotico-rusticale *La Tina* di Antonio Malatesti (Roma 2005), il volume *Una vita per il mare. Analisi delle opere di Raffaello Brignetti* (Galatina, 2010), l'edizione dei *Racconti* di Raffaello Brignetti (Lecce, 2014) e l'edizione dei *Capitoli erotici di Giovanni Francesco Bini* (Padova, 2017).

**Recapito autore:** [mirella.masieri@unisalento.it](mailto:mirella.masieri@unisalento.it)



## Riferimenti bibliografici

- Anon 30-31 dicembre 1967, *Sette domande a R. B.* (interv.), in "Il Giornale d'Italia", p. 3.
- Bertacchini R. 1971, *Brignetti e il mare*, in "Studium", LXVII, pp. 767-775.
- Bianucci P. 1974, *Invito alla lettura di Brignetti*, Mursia.
- Bonaviri G. 1973, *L'isola amorosa*, Rizzoli, Milano.
- Bonea E. 1974, *Raffaello Brignetti*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce.
- Brignetti R. 1952, *Morte per acqua*, Sansoni, Firenze.
- Brignetti R. 1955, *La deriva*, Einaudi, Torino.
- Brignetti R. 1965, *Allegro parlabile*, Rizzoli, Milano.
- Brignetti R. 1967, *Il gabbiano azzurro*, Einaudi Torino.
- Brignetti R. 1971, *La spiaggia d'oro*, Rizzoli, Milano.
- Brignetti R. 2014, *Racconti*, a cura di M. Masieri, Pensa Multimedia, Lecce.
- Buzzati D. 1940 *Il deserto dei tartari*, Rizzoli, Milano.
- Buzzati D. 1958, *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano.
- Citati, P. 24 maggio 1967, *Tenta di sciogliere l'enigma del mare*, in "Il Giorno", p. 3.
- Gialloredo A. 2007, *Il mare, la morte: di alcune costanti simboliche nella narrativa di Raffaello Brignetti*, in "Critica letteraria", XXXV, pp. 717-32.
- Landolfi T. 1937, *Dialogo dei massimi sistemi*, Fratelli Parenti Editori, Firenze.
- Landolfi T. 1947, *Racconto d'autunno*, Vallecchi, Firenze.
- Murzi M. 2002, *Di mare un cammino. Itinerario poetico nel mediterraneo*, ICIG, Genova.
- Pedullà W. 5 agosto 1965 *Brignetti e Floreanini, satira e moralità*, in "Avanti!", p. 3.
- Piga, F. 1989, *Recensione ad «Arco di sabbia» e lettere agli amici*, in "Italianistica", A. XVIII, pp. 231-233.
- Piovene G. 1970, *Le stelle fredde*, Mondadori, Milano.
- Poe E.A. 1984, *Poetry and Tales*, The library of America, New York.
- Viola G.E. 1973, *Raffaello Brignetti*, La Nuova Italia "Il Castoro", Firenze.
- Vittorini E. 1941, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano.