

La componente narcisistica dell'eros: alcune note su *La strada per Roma* e sulla prima poesia di Paolo Volponi

Maurizio Masi
(Università degli Studi di Firenze)

Pubblicato: 7 marzo 2024

Abstract – The article considers a significant aspect of *Strada per Roma*, namely the narcissistic personality of the main protagonist, the young Guido Corsalini, and the sensual valence of Paolo Volponi's early poetic production written at the same time of this novel. To this end, the essay traces, also in the light of analytical doctrines on the subject, but not only, Guido's inner journey, focusing on those episodes that highlight an Ego of the character that has remained emotionally stuck at an infantile age. Indeed, it will be the experience of intimacy with Barnaba, the separation from his childhood friend Ettore, that will mentally project Guido into a different, more adult and conscious mental atmosphere, on the streets of Roma.

Keywords – adolescence; eros; friendship; narcissism; Rome.

Abstract – L'articolo prende in considerazione un aspetto significativo della *Strada per Roma*, ovvero la personalità narcisista del protagonista principale, il giovane Guido Corsalini, e la valenza sensuale della prima produzione poetica di Paolo Volponi, coeva a questo romanzo. A tal fine, il saggio ripercorre, anche alla luce delle dottrine analitiche sul tema, ma non solo, l'*iter* interiore di Guido, concentrandosi proprio su quegli episodi che evidenziano un Io del personaggio rimasto emotivamente bloccato ad un'età infantile. Sarà infatti l'esperienza dell'intimità con Barnaba, la separazione dall'amico d'infanzia Ettore a proiettare mentalmente Guido in un'atmosfera mentale diversa, più adulta e consapevole, sulle strade di una capitale emotivamente coinvolgente quanto, talvolta, estraniante.

Parole chiave – adolescenza; amicizia; eros; narcisismo; Roma.

Masi, Maurizio, *Titolo. Sottotitolo*, «Finzioni», n. 6, 3- 2023, pp. 26-43.
maurizio.masi798@gmail.com
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19194>
finzioni.unibo.it

1. Introduzione

Elemento significativo comune al registro poetico e narrativo di Paolo Volponi, diversamente predisposto e modulato secondo i ritmi e le tonalità di una scrittura diversa, risulta essere la stretta connessione fra l'impronta erotica di alcune raccolte liriche precedenti l'esordio narrativo, dal *Ramarro* all'*Antica moneta* passando anche attraverso la raccolta delle *Poesie giovanili*, ed il carattere fortemente sensuale-narcisistico della personalità di Guido Corsalini, protagonista principale della *Strada per Roma*¹. Una lettura attenta, meditata, individua subito nei tratti descrittivi dei primi esercizi delle *Poesie giovanili* e della raccolta *Il ramarro* una sensualità quasi primitiva, atta a suggerire una materialità un po' grezza, fatta di sole e terra, immediatamente pronta, come il ramarro, a saltare fuori da anfratti boscosi appena la preda si presenti assopita o l'indugio compiaciuto nella solarità meridiana reclini l'attenzione e richiami un'esaltazione panica dei sensi. Un pronto disporsi all'atto, presumibilmente non premeditato ma istintivo, quasi immedesimato nell'occhio falsamente fisso del rettile che scruta ed osserva restando immobile, forse sovrappensiero². Terrestrità e animalità che, talvolta, riscontriamo nelle grezze e strane attitudini di altri complessi personaggi di Volponi: basti pensare alla fisicità di Talete³ nei *Racconti* a cura di Emanuele Zinato o ad Anteo Crocioni nella *Macchina mondiale*, al suo lavoro a contatto con la terra di San Savino, alla necessità di continui rapporti con Massimina, sua moglie, fino a sviluppare da tale istintività la suggestione di una complessa macchina che regoli la vita dell'uomo ed i suoi tratti erotici che segnano, nel diagramma autodiegetico del romanzo, una zona netta e differenziata, dove la personalità dell'utopista si fa prossima a quella del contadino che, con una sensibilità diversa, avverte certi istinti primari.

Oggetti, talvolta simboli o, semplicemente, icone della corporalità, si possono rinvenire tra i testi delle *Poesie giovanili* dove alcune figure di riferimento iniziano ad evidenziarsi («Tu

¹ Al riguardo Leandro Piantini precisa che «L'importanza de *La strada per Roma* – romanzo ideato negli anni '50 e scritto subito dopo *Memoriale*, tra il '61 ed il '64 – consiste nel fatto che in esso Volponi ha costruito il proprio 'mito' di base: quello di un uomo giovane, ambizioso, sensuale, in bilico tra felicità e smarrimenti, che sa di possedere un 'destino' suo e un avvenire diverso da quello degli altri». Cfr. L. Piantini, *Vita dei sensi e progetto di vita nell'ultimo Volponi*, «Paragone. Letteratura», XLII, 28, 1991, pp. 51-61:53.

² Al riguardo Franco Musarra osserva che «Il linguaggio in sé semplice, con referenti bassi, quasi di maniera, riceve una sua forza particolare nel suo divenire "psichico, iperrealistico e visionario", [...] giunge in tal modo a dar vita ad una relazionalità ossimorica che va da "fiori" a "morire" a "male" e culmina nella leggerezza e nella non-attesa». Cfr. F. Musarra, *La poesia giovanile di Volponi: «Il ramarro», «Hortus», 27, 2004, pp. 117-130: 117-118.*

³ Nel racconto intitolato *Talete*, il famoso filosofo greco con il quale solitamente si fa coincidere lo sviluppo del pensiero razionale, giunge a mangiare parti del suo corpo, mentre come afferma Zinato, «intorno a lui gli uomini degli eserciti praticano, nel più buio scatenamento pulsionale, il cannibalismo». Cfr. E. Zinato, *Introduzione* a P. Volponi, *I racconti*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2017, pp. I-XVII: XVII. Si tenga in considerazione che l'esempio di questo racconto vuol essere solo un caso esplicativo, forse il più eclatante, ma nella silloge *Racconti* molti personaggi appaiono caratterizzati da istinti piuttosto forti.

priva d'amore | o pastora, dalle voglie del gregge | e femmina del cane»⁴) oppure, con maggiore importanza conferita all'elemento paesaggistico, («Sotto il grandissimo sole | in uno spazio d'afa | Gli alberi avari si coprono le radici»⁵), solo per gettare un fascio di luce sul percorso esistenziale del poeta in quanto i testi tracciano, nella loro semplice descrittività e nella loro astrazione dal tempo, una prima lettura del reale, determinando – afferma Salvatore Ritrovato – «una accelerazione fisica, sanguigna, per non dire 'corporale' della parola»⁶ che lo tiene «saldamente attaccato ai temi della terra, della donna, della natura»⁷.

La sensazione del lettore resta indubbiamente quella di un'immediata fisicità, di una combinazione talvolta quasi affrettata, istintuale, fra elementi naturalistici e corporali (si noti come anche in *Corporale* il fisico, in particolare il membro di Gerolamo Aspri, diventa strumento percettivo-conoscitivo, fonte di intuizione e decifrazione del fenomenico), in cui la componente paesaggistica di fondo gioca un ruolo di primo piano atto a suggerire, quasi improvvisamente, immagini in cui al piacere del «caldo smemorato | delle castagne, | del torbido vino» – così recita il poeta – viene accostato l'aspetto morbido, compiacente «del più nudo corpo | della mia donna»⁸. Od ancora, tendendo quasi ad accrescere la valenza e l'importanza del sesso, la figura della donna in posa lasciva è trasposta in un immaginario 'tu', sia essa prostituta o popolana, amica o confidente, amante, od immagine facilmente predisposta a mostrarsi nella sua nudità: «Hai le belle anche aperte | le palpebre svolazzanti, | la rondine sul ventre»⁹. La significatività dei testi del *Ramarro* e delle *Poesie giovanili* resta percorsa, dunque, da un elemento che accomuna ogni aspetto del reale nella pienezza espressiva dei sensi, comprensiva di un atto conoscitivo, sia nell'intenzione di ritrarre l'elemento erotico di fondo, sia nella parte più strettamente figurativa di alcuni di questi componimenti.

Gran parte degli aspetti del romanzo in analisi, da quello della formazione alla componente pittorica, sono stati passati al vaglio di uno studio più approfondito, cercando anche di evidenziare un percorso letterario molto diverso in questo testo rispetto a quello d'esordio, ovvero *Memoriale*, in cui la narrazione dell'Io si affianca alla volontà di un recupero della memoria per la decifrazione di una particolare esperienza esistenziale. Resta da chiarire meglio, invece, nel romanzo del 1991, il legame piuttosto stretto e difficile da districare nei suoi intimi termini costitutivi, tra la componente erotica e quella tipicamente narcisistica della personalità di Guido, per il quale ci avvarremo anche degli studi di Freud su tale argomento, cercando di esemplificare e chiarire con il testo.

⁴ P. Volponi, *Tu priva d'amore*, in Id., *Poesie giovanili*, a cura di S. Ritrovato, S. Serenelli, Torino, Einaudi, 2020, p. 34.

⁵ Id., *Sotto il grandissimo sole*, in *ivi*, p. 26.

⁶ S. Ritrovato, «Lungo ancora è il discorso...»: *il primo tempo poetico di Paolo Volponi*, in *ivi*, pp. I-XVII: VII.

⁷ *Ivi*, p. VIII.

⁸ P. Volponi, *D'autunno è con noi*, in Id., *Poesie: 1946-1994*, a cura di E. Zinato, prefazione di G. Raboni, Torino, Einaudi, 1991, p. 43. Da ora in poi siglato PO.

⁹ P. Volponi, *Hai le belle anche aperte*, PO, p. 24.

Merita infatti attenzione, a questo riguardo, l'atteggiamento egotista del protagonista il quale riflette nel suo vissuto e nelle sue esperienze erotiche una buona conoscenza e ricezione delle teorie analitiche, considerando che l'autore stesso, all'interno dello staff aziendale della ditta Olivetti di Ivrea in cui lavorava, più precisamente quale addetto alla selezione del personale, era venuto a contatto con personalità di primo piano nel campo della psicoanalisi e della psicologia del lavoro¹⁰, quale Cesare Musatti, Adriano Ossicini, Gaetano Kanizsa, Francesco Novara, assorbendo, quindi, attorno alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, le preziose conoscenze del pensiero di Freud e condividendo determinanti saperi che in Italia iniziavano a diffondersi con notevole ritardo rispetto all'area germanica od anglosassone.

Il nesso tra componente erotica e narcisistica appare infatti molto stretto, specialmente nella variante dell'autoerotismo, rilevabile un po' in tutti i maggiori personaggi maschili di Volponi, ma accentuato soprattutto nel caso di Guido, sempre proteso alla contemplazione del suo corpo, alla ricerca di un'attrazione sessuale che, secondo Fabio Rocchi, non è tanto un atto fine a se stesso ma, piuttosto, un tentativo di «misurarsi con l'esistente nella sua veste metamorfica, attraverso l'inquietudine di cambiarlo o di uniformarlo a sé, anche mediante contatti furiosi e fisiologici, come quelli sessuali e gustativi»¹¹. Tale analisi non va avulsa, tuttavia, per una corretta ed equilibrata esegesi dell'intera vicenda piuttosto complessa e ricca di sfumature, dall'elemento storico e sociale in cui 'vive' il romanzo, in quanto avverte Leandro Piantini che «l'ispirazione esistenziale e quella civile coesistono quasi sempre felicemente»¹². Emanuele Zinato, dal canto suo, afferma che «la scelta del modello del romanzo di formazione, come storia di una socializzazione, itinerario formativo e ricerca di un destino, almeno un secolo dopo che quel genere letterario poteva dirsi finito, trova la propria ragione nell'eccezionalità del periodo storico in cui fu pensato»¹³, periodo piuttosto complesso in cui la società italiana si trovava di fronte alla non facile e rapida transizione da una realtà ed un'economia prevalentemente agricola e rurale a quella dei grandi sobborghi industriali.

Fondamentale, nell'intreccio narrativo per la messa a fuoco del carattere del protagonista, risulta anche l'amicizia di Guido con Letizia Cancellieri, amica-amante con cui il protagonista intrattiene un'intensa relazione, motivata dal piacere e dall'ambizione, mera «conquista sentimentale e, insieme, sociale»¹⁴. Quasi una sorta di diario sentimentale, dunque, fatto anche di tappe o passaggi intermedi del protagonista verso l'età adulta segnata, appunto, dalla nuova

¹⁰ Al riguardo si veda: M. Antonelli, P. Zocchi (a cura di), *Psicologi in fabbrica: storie e fonti*, Roma, Aracne, 2013, in particolare i capitoli *Psicotecnica e orientamento professionale in Cesare Musatti e Francesco Novara e la psicologia del lavoro in Olivetti nello snodo degli anni Sessanta*.

¹¹ F. Rocchi, *Paolo Volponi e il modello del romanzo di formazione*, «Nuova Antologia», CXXXIX, 2231, 2004, pp. 292-315: 298-299.

¹² L. Piantini, *Vita dei sensi e progetto di vita nell'ultimo Volponi*, cit., p. 57.

¹³ E. Zinato, «La strada per Roma» di Volponi tra metonimia sinestetica e sineddoche rifiutata, «Allegoria», 11, 1992, pp. 131-145: 132.

¹⁴ Ivi, p. 135.

dimensione spaziale ed esistenziale di Roma. Il romanzo¹⁵ propone, dunque, al lettore vari piani e livelli di lettura, possibili ragioni di intervento, non ultimo quello propriamente storico, considerando, come afferma lo scrittore nella breve premessa al testo, che il romanzo avrebbe dovuto intitolarsi proprio *Repubblica borghese*, proponendo quindi una rinnovata visione della società, dopo la tanto attesa libertà politica del secondo dopoguerra. Libertà non realizzata e fondamentalmente smentita nei suoi più alti ideali ed aspettative di rinnovamento sociale e politico, per cui le disattese speranze avrebbero indotto, successivamente, lo scrittore a variare il titolo in quello attuale, auspicando l'inizio di una nuova ripartenza verso Roma. Del resto anche Salvatore Ritrovato fa capire quanto l'elemento sociale e storico di Urbino e dell'Italia in generale negli anni immediati del secondo dopoguerra abbia influenzato la scrittura e la concezione anche politica dello scrittore: «la miscela per il giovane Volponi che invece ha voglia (come emerge anche dai suoi ricordi) di conoscere i mestieri del mondo e affrontarne le contraddizioni, di gettarsi nella vita, è esplosiva»¹⁶.

Così, ripercorrendo per tappe la formazione del personaggio, in una coreografia di presenze più o meno importanti, incastonate in ruoli precisi e ben definiti, alcuni dei quali solo abbozzati, altri capaci di un'autonomia psicologica, si percepisce molta insicurezza e fragilità nel vissuto intimo del giovane, assistendo, in un secondo tempo, ad una sua lenta maturazione. Sarà proprio la morte del padre, afferma Zinato, «la condizione indispensabile della partenza per Roma»¹⁷ mentre, da un punto di vista di costruzione narrativa, Fabio Rocchi evidenzia che, in margine ai tratti del romanzo di formazione, «al di là del parametro fondamentale dell'evoluzione dei tempi storici (che porta con sé specifiche determinazioni), l'eroe-personaggio in divenire assume spesso nel corso dei secoli le sembianze di un principio di organizzazione formale del racconto. La sua natura di personaggio cioè interessa anche nozioni relative alla strutturazione del racconto stesso»¹⁸.

2. *Gli amici di Guido: Barnaba ed Ettore*

In tale ricco intreccio di motivi e circostanze emotivamente differenziate ma dense di significato, alcune anche strane, cercate volontariamente da un Io disperso e smarrito, le prime esperienze di Guido tra le vie e gli uffici ministeriali della capitale s'inseriscono in un alone

¹⁵ Emanuele Zinato precisa che il romanzo «pubblicato solo oggi, trent'anni dopo, appare come ambizione a dipingere l'apprendistato e il conflitto fra individualità e socializzazione, sullo sfondo della mobilità sociale del miracolo italiano, e il processo per il quale “il soggetto mette giudizio, tende a fondersi, insieme coi suoi desideri e opinioni, coi rapporti sussistenti e la loro razionalità, si inserisce nella concatenazione del mondo e vi acquista un posto adeguato”». Cfr. E. Zinato, «*La strada per Roma*» di Volponi tra metonimia sinestetica e sineddoche rifiutata, cit., pp. 132-133.

¹⁶ S. Ritrovato, *Introduzione* a P. Volponi, *Poesie giovanili*, cit., pp. I-XVII: IX

¹⁷ E. Zinato, *Introduzione*, a P. Volponi, *Romanzi e prose*, III, Torino, Einaudi, 2003, pp. I-XXXVI: X.

¹⁸ F. Rocchi, *La Bildung e la Formazione. Due ideali irrealizzabili nella narrativa di Volponi*, «Il ponte», LXII, 7, 2006, pp. 120-130: 122.

fisico ed istintuale, quasi il protagonista avesse bisogno di continue conferme della sua prestanza, aspetto psicologico che risulta invece del tutto estraneo all'amico Barnaba Carasso, privo della necessità di un autocompiacimento o di approvazione altrui. Barnaba, infatti, ha una concezione diversa della realtà rispetto a Guido: non possiede, infatti, i tratti della personalità narcisista¹⁹ che si compiace dei propri successi, ma sviluppa un approccio libero e più maturo anche e, soprattutto, nei riguardi del suo corpo. Ne è prova evidente, da questo punto di vista, il diverso modo di atteggiarsi ed osservare la nudità da parte dei due giovani. Un passo significativo del romanzo evidenzia la semplicità di Barnaba nel mostrarsi senza veli a Guido, privo d'alcuno imbarazzo, cosa che fa riflettere il protagonista, rilevando anche il gusto iterato, quasi ossessivo, perché insistito nell'osservazione del corpo:

Intorno all'armadio a muro, come intorno alla porta e ai davanzali delle due finestre, c'erano delle cornicette di un oro così quieto che diedero presto a Guido un senso d'intesa. Aprì l'armadio a muro per sistemare le sue cose ed intanto ascoltava Barnaba che canticchiava stranamente sotto la doccia. Quando sentì che il bagno era libero vi entrò per sistemare gli arnesi della toilette. Mentre si guardava allo specchio Barnaba rientrò nudo a prendere un altro asciugamano; notò il suo costato magro, le braccia staccate e mentre si muoveva verso l'angolo della vasca, vide le sue natiche lunghe, staccate come le braccia. Barnaba si fermò a scegliere fra gli uncini degli attaccapanni e Guido poté guardare ancora quelle natiche sulle cosce incordate. Era la prima volta che vedeva un uomo nudo e forse la prima volta che vedeva una nudità intera.²⁰

È importante notare, a livello descrittivo, come la vista della nudità del corpo dell'amico venga mentalmente predisposta dall'autore, quasi per preparare Guido ad un piacere preavvertito, apparentemente necessario e determinante: l'ambiente spoglio e semplice della camera d'albergo caratterizzato solo dalla presenza di semplici cornici dorate di un quadro, richiama quella frugalità di interni che Albino conserva intatta nei suoi ricordi adolescenziali di notti passate in camerata in collegio o in caserma. È proprio il desiderio di osservare che spinge ed incoraggia il protagonista alla vista della nudità di Barnaba, quella stessa nudità che Guido non aveva avuto modo di notare in altri uomini, limitata infatti solo alla contemplazione narcisistica di sé. Qui si rileva il punto di 'rottura' a livello psicologico ed il disvelamento – se così è lecito interpretarlo – dell'Altro inteso come *alter* da sé, intravisto nella semplice spontaneità di Barnaba che si mostra con il suo corpo all'amico. Questo aspetto, del resto, non rappresenta solo un atto di auto-riconoscimento allo specchio di Narciso, ma la rivelazione dell'Io proiettata esteriormente che fa maturare a Guido l'intuizione inconscia, ma determinante ai fini dell'affermazione della sua personalità, della

¹⁹ Come precisa Franca Mancinelli nei vari ruoli rivestiti dai personaggi Letizia Cancellieri, l'amante di Guido, «è la figura femminile più importante del romanzo, quella attorno a cui gravita il desiderio di affermazione e di conoscenza di Guido, l'unica che può fare breccia nel suo narcisismo; l'unica, insieme alla madre morta, capace di risorgere nell'assenza: la qualità della sua persona è così forte e densa di significati che, al contrario di tutte le altre donne in cui la componente erotica e sessuale è dominante nella relazione, può continuare a vivere nella sua immaginazione anche senza corpo». Cfr. F. Mancinelli, *Una moneta sulla «Strada per Roma»*, in S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini (a cura di), *Volponi estremo*, Pesaro, Metauro, 2015, pp. 175-189: 185.

²⁰ P. Volponi, *La strada per Roma*, Torino, Einaudi, 1991, p. 342. Da ora in poi SR.

distanza che lo allontana dall'amico Ettore e dal suo vissuto ad Urbino. La nudità del padre oramai defunto, vissuta in modo perturbante, con fastidio e repulsione, è rimasta preclusa a Guido nello stesso modo in cui i ricordi infantili del sesso preservano nella sua mente immagini fanciullesche di pudore, sorpresa e ritrosia. Il suo agire, le sue pulsioni restano, fondamentalmente, quelle di un adolescente, statico di fronte all'immagine e all'autocontemplazione di sé, senza modalità di confronto con altri; per questo motivo la necessità di confrontarsi con altri diviene fondamentale nel romanzo. Egli si conosce limitatamente alla sua corporalità; al momento della vista di Barnaba nudo, Guido richiama alla memoria la propria idea/visione della nudità maschile, legata ad un ricordo passato ed ormai molto lontano: «Ricordò quando nei capanni della spiaggia a Pesaro si spogliava con cinque o sei compagni, tra le risate, tutti con i culetti rosa e polputi, con pudori stretti e con movenze strette nella difesa. I pistolini erano ridicoli, accartocciati e legati all'inguine come una lumachina»²¹.

La vista delle nudità di Barnaba evoca quasi un senso di scoperta, di superamento di un limite psicologico più che visivo o, comunque, la rivelazione di una realtà più adulta, non tanto per la vista in sé quanto, piuttosto, per la consapevolezza del protagonista di aver fatto irruzione in un territorio emotivo e conoscitivo del tutto nuovo, mai precedentemente superato. Ecco che si propone, infatti, subito dopo, la comparazione tra immagini passate e presenti, con uno scarto a favore del momento attuale:

Una volta si era spogliato con Ettore, ma questi era stato rapidissimo a infilarsi il costume addirittura sotto i calzonni, scoprendo appena le sue villosità. Guardò ancora meglio il corpo di Barnaba e ne ebbe un impeto di contentezza ed anche la prova di dove ormai fosse arrivato, a Napoli, avanti nel tempo, oltre che in quell'albergo, al sesto piano, in una stanza che aveva una finestra dalla quale si vedeva il Vesuvio ed una lingua fiorita del golfo. La luce dove egli era, con la sua immacolata canottiera, i pettini e i saponi, era bianca e odorosa e l'avvolgeva come una federa.²²

Risulta netta, dunque, la consapevolezza da parte del protagonista di avere oltrepassato un limite pudico e doloroso al tempo stesso, legato alla materialità e alla potenza virile oscena, quasi grottesca, del padre: un atto di sfida contro l'archetipo maschile da cui Guido si è sempre difeso limitando la sua conversazione e confidenza. Nella spontaneità degli atti di Barnaba, il protagonista percepisce quasi la rottura di un tabù, intuisce la chiave di volta che favorisce il passaggio da un'età mentale ad un'altra più matura e consapevole; riesce a disinnescare il meccanismo che infrange la segretezza del sortilegio rimasto precedentemente bloccato ad uno stadio infantile ed al contesto materno-protettivo di Urbino. Barnaba, mostrandosi senza vesti a Guido, offre anche prova di fiducia e sicurezza confronti dell'amico, mentre il protagonista che indugia nell'osservazione, («Guardò ancora meglio il corpo di Barnaba»), si meraviglia della disinvolta familiarità dell'atteggiamento di Barnaba.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

Attraverso questo episodio, quasi banale e spontaneo, è possibile rinvenire il passaggio del protagonista verso una visione-rivelazione diversa della realtà, più varia e meno chiusa, proiettata verso una comprensione più completa di quanto lo circonda. Da un punto di vista simbolico il passaggio conoscitivo-esperienziale è raffigurato metaforicamente da una qualità diversa della luce sopra il golfo di Napoli dove si trovano Guido e l'amico Barnaba: non più oscurità come nei notturni invernali od autunnali di Urbino, ma una luce «bianca ed odorosa», epifania del nuovo che preannuncia una visione diversa dell'esistenza da parte del protagonista²³. L'amicizia stretta da parte di Guido con Barnaba Carasso è del tutto fortuita; il protagonista non condivide con lui vissuti precedenti, ma solo l'esperienza di un viaggio in comune a Napoli ed il soggiorno in una camera d'albergo condivisa. Rispetto all'amicizia con Ettore, il rapporto fra Guido e Barnaba è molto diverso. Il protagonista con Ettore ritrova un afflato quasi fraterno; ma è soprattutto Ettore a rispecchiarsi nell'immagine cara dell'amico. L'affetto di quest'amicizia è importante per il protagonista, soprattutto in vista della sua partenza da Urbino verso la capitale, poco dopo la morte dei genitori. Ettore, in un certo senso, prova ammirazione per Guido, come spesso accade nella rappresentazione delle amicizie maschili nelle opere di Volponi, in cui uno dei due amici idealizza totalmente, si piega nella volontà all'altro (basti pensare, ad esempio, al caso di Albino e Gualatrone in *Memoriale*, di Anteo e del giovane sacerdote Liborio nella *Macchina mondiale*, a quello di Gerolamo Aspri e Overath in *Corporale*).

Trattasi infatti di rapporti piuttosto complessi, molto forti che, proprio in virtù della loro strenua tenuta, paradossalmente denotano anche la loro intrinseca fragilità. Il rapporto fra Ettore e Guido è basato anche su una certa ammirazione e sul riconoscimento della bellezza di Guido da parte di Ettore che, molte volte, non contraddice l'amico pur di assecondarlo, di riconoscergli il merito della sua superiorità. L'autore, infatti, evidenzia molto bene la consapevolezza da parte dell'amico del fascino esercitato da Guido: «Ettore lo guardava con ammirazione: era il più bello, con quel taglio composto di capelli come a lui non era mai riuscito, con quella giacca grigio chiara e celeste che lui non avrebbe mai portato»²⁴. Anche nel caso dell'amicizia fra i due ragazzi, l'elemento estetico ed il fascino esteriore giocano dunque un ruolo primario. Nell'avvenenza, nella bellezza del corpo, risiede parte dell'affetto

²³ Freud, precursore nel suo studio sul narcisismo e sulle implicazioni a livello di manifestazioni psicopatologiche, nota che «un motivo pressante per occuparci della concezione di un primario e normale narcisismo nacque in noi quando si trattò di far collimare ciò che sapevamo della *dementia praecox* (Kraepelin) o della schizofrenia (Bleuler) con le premesse della teoria della *libido*. I malati di questo tipo, che ho posto di definire parafrenici, presentano due tratti caratteristici fondamentali: il delirio di grandezza e il distacco del loro interesse da persone e cose del mondo esterno». Poco oltre, nel saggio, Freud puntualizza relativamente alla sfera sessuale della personalità narcisista: «L'individuo conduce effettivamente una doppia vita, come fine a se stesso e come anello di una catena di cui è strumento, contro o comunque indipendentemente dal suo volere. Egli considera la sessualità come uno dei suoi propri fini; ma da un altro punto di vista, egli stesso non è che un'appendice del suo plasma germinale a disposizione del quale pone le proprie forze in cambio di un premio di piacere». Cfr. S. Freud, *Introduzione al narcisismo: 1814*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 23.

²⁴ SR, pp. 179-180.

che lega Ettore a Guido: «Sentì chiaramente il suo amore, che era rimasto nella sua anima, in cima per tanti anni, nascosto, pronto a spostarsi per non disturbare i suoi sentimenti verso tutti gli altri»²⁵.

Quella tra i due giovani è un'amicizia profonda e genuina, portata avanti col tempo, nella quale volontariamente Ettore si colloca in una posizione subalterna, per conferire maggiore risalto a Guido. Ettore, più maturo e consapevole, non condivide, ad esempio, gli stessi dubbi ed interrogativi esistenziali del compagno: la fragilità di Guido, il suo non riuscire ad accontentarsi di una vita forse un po' noiosa ma tranquilla ed economicamente decorosa ad Urbino, il non sapersi adattare alla mediocrità della provincia. Ciò fa scaturire in Ettore una sorta di tenerezza e di affetto incondizionato, ma pone anche, d'altro lato, un motivo di separazione, di distacco imminente, sempre più progressivo. Durante un dialogo confidenziale tra i due, si delinea molto bene la perplessità che Guido nutre nei confronti di Ettore e della sua filosofia di vita: l'affetto che Ettore prova per Angelica, la sua fidanzata, suona per il protagonista strano ed un po' riduttivo, quasi riconducibile ad un'assenza di volontà di miglioramento. Lo stupore di Guido è reso nel testo da una serie di interrogativi incalzanti e di rapide, affrettate risposte attraverso le quali emerge la concretezza di Ettore, il suo sapersi adattare alle circostanze, a ciò che accade. Ettore dimostra anche un'affettività maggiore, spiegando il suo sentimento verso Angelica con la quale sta bene, condividendo con lei i momenti semplici della quotidianità, il suo sapersi accordare ai ritmi semplici di un'esistenza comune. Guido sottolinea, invece, dal canto suo, la facilità con la quale, secondo lui, sia facile innamorarsi «altre mille volte»²⁶ prima di accontentarsi della prima ragazza. La ricerca di Guido a Roma, come emerge dal testo, non è solo finalizzata al reperimento di un impiego ben retribuito, ma sottesa ad una volontà di cambiamento delle condizioni di vita, di amicizie, di soddisfazioni in generale. Ettore, accettando la propria posizione di insegnante elementare, trova facile soddisfazione nella consapevolezza dell'aiuto che può recare ai bambini, togliendo loro la paura, cercando di trasmettere delle conoscenze, aspetto che Guido considera, piuttosto superficialmente, limitandosi a definirlo con l'aggettivo 'comunista'. Anche i loro ideali politici si differenziano: Guido favorisce il Partito repubblicano, l'altro l'Unità popolare per la sua incapacità di rispecchiarsi del tutto nei programmi e nei valori veri e propri del Partito Comunista. Tutte queste circostanze muovono nell'amico una sorta di gelosia e di rivalsa per il distacco improvviso, spingendo Guido in modo sempre più determinato verso il raggiungimento dei propri obiettivi.

Come evidenzia Leandro Piantini a proposito di questa amicizia, Ettore «è l'amico più caro e in tutto diverso da lui, il suo interlocutore principale nelle interminabili passeggiate e nelle discussioni della loro giovinezza piena di discussioni e di interrogativi (lasciare Urbino o rimanere), vissuta nella cuccia calda e soffocante della loro città di vento e di nebbia»²⁷. Un'intensa

²⁵ Ivi, p. 180.

²⁶ Ivi, pp. 238-239.

²⁷ L. Piantini, *Vita dei sensi e progetto di vita nell'ultimo Vopolni*, cit., p. 55.

storia fra adolescenti, dunque, sullo sfondo di una cittadina attraversata sempre da venti burrascosi e da luci trasversali, messa alle strette dai tempi nuovi che avanzano; esperienza molto diversa dall'incontro fra Guido e Barnaba, in quanto la prima, nel momento e nell'allontanamento fisico, segna la crescita e la volontà d'indipendenza del protagonista, privo oramai dell'approvazione dell'amico, alla ricerca della propria vocazione tra le strade affollate della capitale.

3. *Il piacere dell'osservazione*

Al momento dell'arrivo a Roma appena dopo aver lasciato Urbino, presso la stazione centrale dei treni, Guido «cerca di anticipare le proprietà che potrà presto raggiungere con il denaro che ha intenzione di procurarsi attraverso, intanto, il possesso fisico di corpi femminili»²⁸, smarrendosi psicologicamente, richiamato dagli imprevisti della capitale, in una varietà di colori estranianti, rispetto alla monocromia ed alla statica, composita architettura rinascimentale di Urbino. L'unica forma di conoscenza nota al protagonista in tale contesto, lo riconduce a ritrovare circostanze e situazioni familiari alla sua realtà precedente: il pensiero fisso, ossessivo, equivale a quello del possesso fisico di una donna, così il suo girovagare confuso ed estraniato per il centro di Roma ha come termine quello di una ricerca e di un avvicinamento all'oggetto desiderato. L'effetto della novità metropolitana su Guido riflette uno spostamento dell'asse conoscitivo, quasi una perdita di terreno sotto i suoi piedi, trovandosi a disagio al momento dell'uscita dallo spazio da lui conosciuto. Ecco quanto nota Guido: «Si fermò a guardare i manifesti delle Ferrovie dello Stato e soltanto dopo un momento si ricordò del suo problema e concluse che non aveva trovato nessuno, che non c'era nessuno da trovare, che Roma era da un'altra parte e fatta in modo che non sapeva, del quale non conosceva ancora nemmeno le prime regole»²⁹.

Dopo questo iniziale smarrimento a livello spaziale, l'attenzione di Guido si sposta per valutare e misurare il suo impatto con la femminilità delle prostitute; poi lo sguardo volge altrove, su un altro gruppo di donne: «Tutte le donne di Roma pareva che avessero dei reggiseni particolari, arrangiati, duri e bugnosi o altrimenti sottilissimi come una fascia di seta che cinge al margine e sotto la tetta, lasciandone scoperto il frutto, abboccato»³⁰.

Poco dopo:

C'erano alcune donne scure in giro, a parte quelle che passavano sul marciapiede, che indugiavano intorno alle colonne con le borsette in mano; aspettavano qualcuno oppure esercitavano la prostituzione, ma in modo svagato e tranquillo: queste si avvicinavano ogni tanto, anzi continuavano a parlare, sempre girando dietro le colonne: con la donna che vendeva i biglietti della lotteria e i giornali; andavano a

²⁸ C. Bello Minciocchi, *Nel corpo della storia. Attraverso «Il sipario ducale», «Il lanciatore di giavellotto» e «La strada per Roma»*, «Istmi. Nell'opera di Paolo Volponi», 15-16, 2004-2005, pp. 219-250: 230.

²⁹ SR, p. 310.

³⁰ Ivi, p. 311.

curiosare tra i rotoli dei biglietti, una volta o due, e tiravano delle grandi boccate dalle sigarette, spandendo il fumo in alto e in basso, muovendo la testa su e giù come i cavalli delle carrozzelle.³¹

Nella sua solitudine il protagonista indugia su ciò che risulta a lui più congeniale, pronto a rinvenire le tracce di un percorso a lui noto per ritrovare a Roma le stesse caratteristiche fisiche e caratteriali degli abitanti di Urbino: le strade, l'aspetto dei volti, il modo amichevole e scherzoso della gente. Così, in questo perdersi in una folla anonima ed indistinta, anche la componente sensuale, l'istinto primario di ricerca della donna lentamente si smorza in un'apatia indistinta, appena Guido scende alla stazione di Roma: «La solitudine l'emozione lo tenevano al punto che la sua sensualità si confondeva e si smarriva, negandogli la possibilità di vedere, di fissarsi su una donna e sceglierla come possibile oggetto»³².

In questo breve passo la sensualità del protagonista si configura quasi come strumento percettivo-conoscitivo: non sussistono al momento altri mezzi di conoscenza ed orientamento a lui noti. Guido agisce secondo il suo solito modo di procedere, di possedere ed indagare; così l'altro sesso – obiettivo della sua ricerca – viene definito «oggetto», elemento di commercio, di contrabbando, limitando l'atto sessuale a mero processo fisiologico. Anche la descrizione stessa del possesso fisico di Letizia Cancellieri nelle pagine precedenti del romanzo, donna affascinante e misteriosa perché nobile, altolocata, quasi irraggiungibile per estrazione sociale, è inscrivibile in un quadro di puro, temporaneo piacere, del tutto privo di sentimenti se non a livello di un riconoscimento di sé attraverso l'oggetto di scelta ma, soprattutto, relazione conoscitiva con la realtà esteriore dell'abitazione della ragazza: col mobilio pregiato della camera, con l'atmosfera che si respira nelle stanze eleganti dell'antico palazzo, specchio di uno *status-symbol* prestigioso ed elegante. Così, dopo un prolungato baciarsi, quasi metafora antifrastica dell'incapacità di amare da parte di Guido, egli osserva Letizia:

Le stette sopra a lungo, con tutta la compostezza di cui era capace, evitando perfino di respirare troppo forte. Era svagato dai profumi di quel letto, dai gesti di Letizia che muoveva le braccia e anche dalle lenzuola e dai cuscini; ed era toccato da un gusto invadente solo quando un attimo appoggiava la fronte tra i capelli di lei, abbandonando la convinzione del possesso che caricava la sua mente. Nelle pause guardava la stanza, gli oggetti, gli indumenti, e cercava dentro di sé la sicurezza di essere in armonia con le cose, capace come loro di appartenere a quell'ambiente.³³

Di seguito: «Il colmo della gioia l'ebbe quando Letizia si alzò per andare nel bagno, e mentre la sentiva lavarsi guardava le corone ondulate di fiori dipinte sul soffitto³⁴».

La felicità per Guido è raggiunta quando, allontanatasi Letizia dalla camera e dal proprio campo visivo, egli può finalmente prendere coscienza di sé ed osservare con attenzione gli

³¹ *Ibidem.*

³² *Ivi*, p. 308.

³³ *Ivi*, p. 120.

³⁴ *Ibidem.*

affreschi sul soffitto, simbolo di una certa raffinatezza estetica, ma anche di una conquista sociale in certo qual modo raggiunta, di un progressivo avvicinamento al suo obiettivo di crescita, di riscatto dalla realtà mediocre e provinciale in cui si trova. Ancora una volta una scelta oggettuale, il ruolo determinante dello sguardo che individua e materializza, creando margini di sicurezza per il protagonista che non conosce né l'ambiente né troppo bene Letizia, al di là del sentito dire. Del resto, come evidenzia l'autore attraverso una riflessione della stessa Cancellieri, è la povertà interiore del giovane, la sua insicurezza, la sua fragilità ed il non sapere come e dove agire che lascia disarmata ed indifesa la donna di fronte a lui, preda consapevole della sua corporalità.

L'unica cosa che posso dirti è quando guardo questo ragazzo, che poi ha ventitre anni, nudo accanto a me penso quanto durerà. Cioè quanto durerà lui così giovane, senza età, perché non vedo niente davanti a lui, dove possa andare a finire, anche fisicamente. Non è la sua bellezza che mi incanta, è lui che non ha niente altro da mostrare, niente oltre a quello che è adesso.³⁵

Lo stesso protagonista, del resto, non nasconde la sua realtà interiore dietro maschere consolatorie ma diviene acuto interprete di sé: in attesa di partire per Roma, la fantasia proietta il giovane nella capitale, impegnato in vari compiti, diverse funzioni, complicando il suo pensiero nella risoluzione di lambiccate quanto imprevedibili questioni finanziarie e bancarie: «studiava le soluzioni di problemi difficilissimi con equazioni al limite dell'azzardo»³⁶. Al termine di tali ambiziose fantasie, approdando su un piano più realistico, la preoccupazione di Guido è rappresentata dal suo dubbio circa la sua incapacità di amare, al di là dell'attrazione fisica: «Più incerto, più fitto di mistero e d'ambizione, era il pensiero di come si sarebbe innamorato; riusciva a pensare a molte donne che avrebbe potuto avere, ballerine, impiegate o signore, ma non a individuare quella della quale avrebbe dovuto innamorarsi»³⁷.

Il palcoscenico su cui l'egotismo del protagonista proietta le sue passioni non riguarda amori ancillari, ma individua specificatamente figure che giochino ruoli primari nella società: ballerine, impiegate, signore di buona famiglia, queste ultime tanto più desiderate quanto più corrotte. Se Guido, in arrivo alla stazione centrale di Roma, incontra un gruppo di prostitute diverse, per attitudini esteriori, da quelle frequentate od intraviste ad Urbino, più abituate – le prime – alle relazioni, agli scambi di battute con i passanti, i momenti successivi, invece, tradiscono raffigurazioni simili a quelli ritratte in poesia marcando, soprattutto nella lirica *Stanze romane* dell'*Antica moneta*, il sapore vivido rappresentato da questi archetipi del piacere. Così, come se lo sguardo del poeta si spostasse da un punto all'altro della città, per individuare possibili case di piacere, viuzze seminate tra le ombre serali dei grandi palazzi e la prima complicità della notte, la lirica in questione porge al lettore un ritratto vivido di alcuni gruppi

³⁵ Ivi, p. 121.

³⁶ Ivi, p. 100.

³⁷ Ivi, p. 276.

di prostitute ai vari angoli delle strade. La poesia, infatti, si distingue per l'assenza di un tono personale, di uno spessore analitico rispetto alle altre dove il pensiero del poeta finisce per confluire nella descrizione di paesaggi essenziali ma illuminanti. È un'umanità varia, vivace, ritratta in pose e atteggiamenti diversi quella che popola gli altri quartieri bassi di Roma con tratti animaleschi per l'istinto di dominio su zone precluse ad altre: «Come le donne | in vicolo del Lupo | si chiamano con nomi di città | hanno piazze | e sguardi di fontane. [...] A Campo dei Fiori, | capellute, cingono collane d'oro; | il seno e la cintura | dolci come ginestre»³⁸.

Una cartografia immaginaria della città tracciata sull'impronta delle strade del piacere soddisfa infine il poeta nell'atmosfera di degrado e bassezza morale in cui sono rinvenibili, tuttavia, tracce di un'umanità viva, capace anch'essa di provare nostalgia per la propria terra: «A via del Pellegrino | materne | allattano i figli dietro le porte | e chiedono ai carrettieri | notizie dei paesi»³⁹. La descrizione si concentra su pochi, sintetici elementi, alla ricerca dell'oggetto desiderato da parte di Guido rapito dalla novità delle cose: i rumori, il paesaggio urbano, i mille volti che osserva e che non riflettono, a loro volta, il suo sguardo o il suo pensiero. Varie tipologie di prostitute s'alternano nel breve quadro descrittivo, quasi il poeta volesse tracciare un ritratto dei loro modi, nonché dei luoghi appositamente scelti; ma è forse l'immagine finale quella che, con effetti quasi scenografici tra il grottesco e il faceto, lo colpisce di più: «Agli Avignonesi | hanno il viso di tabacco | e ventre di marengo; cantano canzoni | mai udite per le strade | scendendo dalla scala | col tacco d'oro»⁴⁰.

Le immagini delle donne ritratte oggettivamente, quasi con indifferenza, procedono quasi parallele tra i due registri notando, a livello poetico, minore intensità visiva e maggiore distacco emotivo nei confronti di Guido. Anche lui, come il poeta, si aggira spaesato per via degli Avignonesi: «Trovò la via degli Avignonesi e la piccola porta del casino, aperta su un corridoio ovale; c'era un'altra porta, di legno chiaro con un vetro opaco di colore arancione»⁴¹. Procedendo oltre, la descrizione segue i tratti e le cadenze lente e inebrianti di una scoperta o di un'avventura accuratamente quanto intensamente ricercata. I tratti dell'ambiente sempre più studiato nei suoi particolari tradiscono la curiosità e l'emozione del protagonista verso questo tipo di situazioni. Il riconoscimento interiore di luoghi ed ambienti rivissuti evidenzia un'ansia che si concretizza e provoca un effetto di dispersione visiva alla quale segue, subito dopo, un processo di rimontaggio dell'immagine frantumata: «Guido non sapeva bene dove guardare e l'ambiente gli apparve a pezzi, una tenda, un vano, uno sgabello di cuoio rosso, il telefono, un calendario appeso insieme a dei fiori d'arancio; sentiva un odore di caffè, un rumore di tazzine e di cassetti chiusi»⁴². Emerge infatti, da questa sequenza descrittiva, una

³⁸ P. Volponi, *Il margine di notte*, PO, p. 55.

³⁹ Ivi, p. 56.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ SR, p. 315.

⁴² *Ibidem*.

gamma di percezioni visive e, in ultimo caso, olfattive, quasi a voler distinguere impronte umane o di uno spazio consueto, non nuovo, ritrovato nella capitale. Alla familiarità sfacciata, impudica delle figure che abitano la casa di appuntamenti in via degli Avignonesi, si contrappone un elemento estraniante: il particolare fisico di un occhio «iridiscente e screziato: un occhio che pareva avesse al centro un buco dal quale guardasse qualcun altro» colpisce trattenendo il protagonista dal parlare «per non far sentire che parlava con la voce di un altro»⁴³ richiamando, in questi termini, i tratti grotteschi, quasi ferini degli occhi da gigante delle *Damoiselles d'Avignon* di Picasso.

L'effetto dell'occhio anatomicamente diverso della donna rafforza in Guido il senso di estraneità ad un ambiente e a pratiche che risultano, invece, dalla storia del romanzo, a lui piuttosto familiari. Da qui l'antitesi netta tra il prima ed il dopo, con la rievocazione di Urbino, luogo deputato degli affetti: «Questo incontro gelò Guido, che dovette dominare la paura pensando a Urbino e al coraggio che egli doveva avere, capitato in quel bordello come in una trappola, come in una barca che salpasse per conto suo, con le persiane coloniali chiuse verso una palude orientale»⁴⁴. La metafora olfattiva riconduce all'istinto del possesso fisico, comprovata dalla similitudine del protagonista che si percepisce «come in una trappola», con un effetto di estraniamento spazio-temporale. Da qui emerge, invece, una capacità sensoriale rafforzata: il sistema degli istinti funge da guida e da strumento di controllo di ciò che non può essere indagato con la ragione («Però il suo membro nella sua cecità ancora resisteva e alcuni profumi dell'ambiente pareva che lo toccassero direttamente»⁴⁵). L'aspetto percettivo si concentra in quello puramente sensoriale: egli individua e riconosce gli odori in modo diverso dalla mappa visiva resasi oscura ed inconoscibile nello spazio circostante.

In una sorta di epifania conoscitiva, in contrasto con la cecità metaforica in cui il protagonista dichiara di trovarsi, il membro, quasi organo olfattivo, riconosce istinti ed odori familiari, istruisce e fornisce alla sensorialità di Guido elementi e strumenti di controllo. La descrizione della giovane donna si accosta molto a quella fornita dalla poesia citata *Stanze romane*, anche se accentua la valenza erotica sulla quale l'autore appare insistere, dal momento del primo avvicinamento della ragazza ai vari atti del rituale del rapporto. Particolare risulta, del resto, la descrizione della sensazione di compiacimento della nudità del corpo da parte di Guido come se, mostrandosi ad altri, egli godesse del riflesso della sua virilità:

Guido si levò la cravatta e poi scostò la ragazza e si tolse anche la camicia. La ragazza spense la luce dello specchio e accese quella sul comodino. Guido guardò il suo stesso corpo toccato dalla luce traforata del comodino, che si allungava nelle ombre e si oscurava che assorbiva le linee oblunghe dei fiori in un tatuaggio d'amore; e poi la ragazza che saliva sul letto con le ginocchia piegate e fu ripreso dalla voglia che l'aveva guidato a Roma per quelle strade infette, con il sollievo di aver trovato l'abbraccio e di aver perduto quella sensazione di caldo e di polvere che gli fasciava la schiena.⁴⁶

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Ivi, p. 322.

Si nota nella lentezza dei rituali preparatorii una certa indulgenza in tali particolari: nello specifico prevalgono verbi di percezione, così come anche le luci, le ombre, il gioco di chiaroscuri entrano a far parte della pura componente sensuale, un po' scenografica ed artificiosa, che conduce il protagonista di fronte ad un'alcova ben sistemata. Non mancano, tuttavia, momenti di poeticità nella scena di seduzione, come quando l'autore viene attirato, tra tende ed apparati vagamente teatrali della scena, dalla figura di «una ragazza avvolta in un velo celeste, che splendeva come un pezzo di vetro tra l'erba»⁴⁷. Ma, ancora ripetuto, con una predisposizione consapevole del piacere che ne deriva, è l'atto dello spogliarsi e del mostrarsi nudo da parte del protagonista, gusto tipicamente narcisista di apparire senza veli agli occhi di una donna, di farsi osservare e provare indirettamente soddisfazione dalla propria visione:

Gli sembrava di essere sotto una palma, con il suo corpo moresco appena guizzato dai profumi. Si distese compiaciuto e si sporse ad abbracciare la ragazza: questa volta non le impedì niente e non ebbe nessun pudore e la sua mente stessa fu travolta dall'amore ed era convinto di amare quella che guardava, quegli occhi marroncini che andavano a nascondersi sotto la palpebra. La ragazza lo assecondava senza nessuna ostentazione ed egli la sentiva cambiare odore sotto di sé e vedeva svincolarsi i suoi capelli e aprirsi un'ala lucente ogni volta che affondava la nuca alzando il viso per baciarlo o per ricevere un'altra ondata.⁴⁸

Nella scena emerge – quasi come una costante – la soddisfazione da parte di Guido di osservarsi, (addirittura lo sfondo è mentalmente artificiale, moresco, da fantasia erotico-cinematografica), di mostrare assenza di pudore, anche se l'atto sessuale mantiene solo una forte carica fisica, poco affettiva nel presupposto di «amare quella che guardava», così come nella pulsione avverte il riflesso del piacere della donna, controprova della propria forza.

4. *Letizia Cancellieri, aristocratica amante*

Guido, da un punto di vista psicologico, come emerge tra le righe del racconto e si può intuire tra i vari accadimenti del romanzo, appare fondamentalmente bloccato ad uno stadio affettivo adolescenziale, ad un concetto dell'amore in cui il sentimento è finalizzato a se stesso e non conduce ad uno scambio o ad un reciproco arricchimento, ma solo all'auto-osservazione ed al compiacimento di sé. Emanuele Zinato sottolinea come, nell'organizzazione generale del romanzo, «nel linguaggio de *La strada* spesso si compenetrano due sfere di significati: quello della vitalità finanziaria e quello della vitalità fisica. Le due sfere di significati formano il campo metaforico equivalente dell'accrescimento di ricchezza»⁴⁹. Il giovane, in effetti, anche nei confronti di Letizia Cancellieri, la ragazza di

⁴⁷ SR, p. 318.

⁴⁸ Ivi, pp. 322-323.

⁴⁹ E. Zinato, «*La strada per Roma*» di Volponi tra metonimia sinestetica e sineddoche rifiutata, cit., p. 135.

nobili origini che riesce ad avvicinare durante un veglione di Carnevale, ritrova la stessa soddisfazione narcisistica della ricchezza e della soddisfazione fisica, mosso sadicamente anche dalla conoscenza dei precedenti e numerosi scambi amorosi occasionali avuti dalla ragazza con soldati di varie nazionalità. La relazione tra i due personaggi inizia non tanto per il fascino e la bellezza della donna, ma per il piacere di una conquista individuale, per il raggiungimento di un obiettivo socialmente rilevante che lo distingue rispetto agli amici.

Molte pagine del romanzo, infatti, si concentrano proprio sul motivo dell'avvicinamento di Letizia da parte di Guido, quasi l'autore provasse gusto a descrivere gli espedienti con cui il protagonista cerca di avvicinare la giovane e sul motivo dei successivi incontri, preparando molto lentamente il lettore verso tale evento. In realtà potremmo affermare che la dinamica relazionale rientra, in parte, nei tratti di un tipico amore giovanile in cui l'ambizione, la volontà di farsi notare dal gruppo di amici che lo segue e lo ammira, supera di molto l'affetto o la simpatia che il protagonista nutre per la ragazza. S'innamora dell'idea di Letizia, del suo mito più che della sua figura fisica, traguardo comunque necessario lungo l'*iter* di conoscenza e di formazione che il protagonista dovrà compiere prima di essere in grado di lasciare definitivamente Urbino e le sue amicizie. Le vaghe notizie dei conoscenti, le amplificate leggende passionali nei riguardi di Letizia non provocano una ferita a livello emotivo nel protagonista, in quanto Guido sposta dal soggetto all'oggetto il suo bisogno di amore e di compiacimento: «Era stata con gli inglesi, con molti, anche per le strade, sotto il Pontaccio. Anche un aviatore veniva a prenderla con la jeep. Era stata anche con i polacchi. Più i racconti erano volgari e più Guido era convinto della loro verità e più ne era soddisfatto»⁵⁰.

La perversione del piacere, in un certo senso, è confermata dalla stessa grettezza dei racconti riguardanti l'amante, sui suoi rapporti intrattenuti con soldati inglesi, polacchi e, per eccitare la fantasia di Guido, consumati in qualsiasi luogo, in una mappatura geografico-sentimentale che degrada la donna, riducendola a mero oggetto di scambio. La passione di Guido resta legata al suo successo, puramente fisico ed estetico, ma sempre commisurato ed inserito nei termini di paragone con altri referenti. Il narcisismo si esplica e trova soddisfazione, dunque, solo se in funzione e in tensione dialettica con altri soggetti. Ogni rapporto anche di pura e semplice amicizia – il caso emblematico è quello con Ettore – si configura in realtà come una relazione contrastiva, destinata a far emergere il più forte, la personalità più capace di affrontare i cambiamenti. Guido, ad un certo punto, durante il soggiorno romano, decide di scrivere ad Ettore una lettera con cui salutare l'amico urbinato e raccontare gli ultimi fatti accaduti nella capitale. Ecco che, in questo caso, la scrittura autobiografico-epistolare diventa strumento di autoanalisi per il protagonista, ai fini di un autoritratto funzionale a mettere nero su bianco i tratti della sua personalità e delle sue ultime scelte di vita:

Ripensando, nei giorni successivi a quella letterina scritta ad Ettore e poi al suo stesso amico, capì che

⁵⁰ SR, p. 124.

nell'amicizia egli aveva voluto la soggezione dell'altro, almeno la sua complicità: Ettore era servito a sostenerlo e l'aveva aiutato a caricare dentro di sé la molla per partire e si era proprio staccato alla fine come un bossolo. Non sarebbe potuto essere il suo amico a Roma, o caso mai solo per qualche ritaglio e per continuare una certa figura attaccata alla vita di Urbino, dialettale e ispirata, che sarebbe potuta occorrere per qualche eventuale recupero o correzione.⁵¹

L'incontro momentaneo, del tutto casuale, con l'amico romano Barnaba si configura per Guido in funzione dell'affermazione della sua personalità, per migliorare e focalizzare i propri obiettivi e rivedere, attraverso il confronto con un'immagine non più speculare, gli errori. I sentimenti siano essi più o meno profondi, nel caso dell'amicizia o dell'amore, sono finalizzati nel romanzo ad un'autoaffermazione o al rafforzamento del proprio Io. Ettore ha svolto, dunque, il ruolo di appoggio e sostegno alle idee dell'amico ma questi, raggiunto l'obiettivo della fuga da Urbino, necessiterà di un'amicizia diversa, adatta alla realtà di Roma, sul cui sfondo egli possa maturare.

Barnaba si presenta dunque come il nuovo amico di Guido, colui che, in previsione di un probabile ed auspicato viaggio ad Urbino durante la stagione invernale, indosserà un cappotto vecchio⁵², simile a quello che il padre del giovane, morendo, ha lasciato al figlio e che ora egli ritrova quale emblema di una paternità diversa traslata nella figura da Barnaba, con la differenza sostanziale, a livello psicologico, che Guido ha potuto osservare Barnaba nella sua nudità, restando appagato dal conforto interiore di una prova di maturità superata mentre, invece, l'idea della visione della nudità paterna evocerà una sorta di fantasma ossessivo-persecutorio, eredità ancora non del tutto libera da pesanti pegni emotivi, come egli stesso, del resto, dichiara: «Guardava il braccio di Venanzi che si era tirato su la maglia, e lo vedeva lustro e peloso come un topo e pensò quanto schifo avrebbe potuto avere a vedere il corpo e i peli di suo padre e pensò a questo come a un'occasione perduta di colmarsi di schifo e di vuotarsene per sempre»⁵³.

Il fantasma del padre si paleserà, dunque, prima della liberazione definitiva del personaggio fattosi uomo, per l'ultima volta verso la fine del romanzo, sotto l'effigie di un atto mancato. Significativo, a tal riguardo, il riferimento al cosiddetto 'schifo' avvertito da parte del protagonista al pensiero della nudità paterna anche se, subito dopo, la misura

⁵¹ Ivi, p. 330.

⁵² «La prima materializzazione del perturbante è il cappotto del padre. Guido attende con ansia la sepoltura che "l'avrebbe liberato, consentendogli di respirare senza più contaminazioni" e intanto "si vestì, badando che i suoi abiti non toccassero quelli del padre, che gli sembravano caldi, vivi come un organo appena tagliato". Il giorno del funerale Guido vorrebbe liberarsi del cappotto, lasciandolo su un sentiero per qualche viandante, ma esita a lungo e ogni luogo gli sembra inadatto». Cfr. E. Zinato, «La strada per Roma» di Volponi tra *metonimia sinestetica e sineddoche rifiutata*, cit., p. 139.

⁵³ SR, p. 410. Il cappotto è un elemento importante nella mitologia affettiva volponiana: rappresenta il simbolo della virilità. Esso è indossato dal padre di Guido Corsalini, poi dal maturo ed intelligente amico Barnaba Carasso, ma anche dall'amante di Giuliana in *Memoriale*, mentre lui si spoglia appoggiandolo sul bordo della strada, sotto il ponte prima di accingersi ad avere un rapporto con la donna. Da questo punto di vista è indubbia un'influenza esercitata dall'omonimo racconto di Gogol' *Il cappotto* di cui Volponi si è dimostrato più volte lettore attento ed appassionato.

ricolma dell'orribile, visione solo 'immaginata', si ribalterà nel suo diretto opposto, procedendo dalla percepita sazietà della nefandezza in direzione dell'abbandono totale dall'incubo. Il passo dunque sembra quasi ricreare il motivo di un automatismo psicologico, reso possibile da un percorso di crescita interiore, da una sorta di «pantomima edipica»⁵⁴ come la definisce Gabriella Contini, attraverso un superamento progressivo dei dissidi interiori a cui il romanzo, con molte varianti ed in occasioni diverse, con intermezzi e cambi di scena, ci pone di fronte prima che il protagonista intraprenda definitivamente la strada per Roma.

⁵⁴ G. Contini, *L'ultimo Volponi: invenzione e strategia*, «Allegoria», III, 9, 1991, pp. 93-101: 99.