

Salvatore Silvano Nigro

IL PORTINAIO DEL
DIABOLO



BOMPIANI

TASCABILI BOMPIANI 675



SALVATORE SILVANO NIGRO
IL PORTINAIO DEL DIAVOLO
Occhiali e altre inquietudini

I GRANDI TASCABILI
BOMPIANI

In copertina: scultura grottesca (1762-1779 ca.),
Palazzo Cosentini, Ragusa © Giuseppe Leone
Progetto grafico generale
Polystudio. Copertina: Paola Bertozzi

L'Editore si dichiara disponibile a regolarizzare eventuali spettanze
per quelle immagini di cui non è stato possibile reperire la fonte.

ISBN 979-12-217-0458-7

www.giunti.it
www.bompiani.it

© 2023 Giunti Editore S.p.A./Bompiani
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia
Via G.B. Pirelli 30 - 20124 Milano - Italia

Ultima edizione digitale: luglio 2023

*A Mei-Mei, a Hisako,
ai nostri occhiali
cinesi a Boston*

... per incantesimi e per prestigi degli occhi.

Giambattista Della Porta, *Magia naturalis, sive de miraculis rerum naturalium* (1558-1589), trad. del 1677

Faust a Mefistofele: Spiare è, mi sembra, un tuo piacere.

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, 1832

Quale sport pratica?

Nessuno, tranne quello del voyeur del mondo.

Gesualdo Bufalino, *Questionario di Proust*, 1986

Siebel a Faust: ... Come mai zoppica da un piede quel tale?

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, 1832

Pleased to meet you

Hope you guessed my name, oh yeah.

Rolling Stones, *Sympathy for the Devil*, 1968

UN INCONTRO CON LEONARDO SCIASCIA

Ricordo ancora quell'inizio di febbraio del 1987. Del resto, qualora lo dimenticassi, provvederebbe a ravvivarlo l'elzeviro che Leonardo Sciascia pubblicò sul *Corriere della Sera* del 4 febbraio del 1987; poi raccolto, con il titolo "Masoch e Verga", nel volume *Fatti diversi di storia letteraria e civile*. Sciascia accenna nell'articolo a un nostro incontro a Catania. Gli avevo raccontato per telefono che tra le carte inedite di Giovanni Verga avevo scovato un carteggio tra lo scrittore siciliano e Leopold von Sacher-Masoch. Rimase stupito e incredulo. Pochi giorni dopo mi raggiunse da Palermo. Era trepidante. Mi chiese se potevo procurargli le fotocopie delle lettere. Andai in biblioteca. Ottenni le copie dal direttore. Raggiunsi Sciascia in albergo e gli consegnai le carte. Non gli sembrava vero. Tratteneva a stento la sua agitazione. Mai aveva pensato a un possibile rapporto tra Verga e Masoch. Nell'attesa di potersi chiudere in camera e di immergersi nella lettura, mi invitò a pranzo in un ristorante dietro all'albergo. E per ricambiare il regalo,

lui che di solito era taciturno, volle rendermi partecipe di una scoperta sua. Aveva riletto i racconti di João Guimarães Rosa. Era rimasto ammaliato dalla rapinosa bellezza della scrittura. E si era soffermato a riflettere (cosa che non aveva fatto prima) sulle pagine finali del racconto intitolato *Miguilim*. Il ragazzino strizzava spesso gli occhi. Aveva la vista corta. Un medico gli fece inforcare i suoi occhiali. Sciascia citò a memoria: “Miguilim guardò. Non poteva crederci! Tutto era una chiarezza, tutto nuovo e lindo e differente, le cose, gli alberi, le facce delle persone. Vedeva i granelli di rena, la pelle della terra, le pietruzze più piccole, le formichette che passeggiavano sul terreno a distanza. E gli girava la testa.” Miguilim aveva bisogno di un paio d’occhiali provvidenti, finalizzati al potenziamento della vista. Diversi da quelli maligni, diabolici, che lui, Sciascia, nel 1974 aveva introdotto in *Todo modo*.

Sciascia mi raccomandò di leggere quel capolavoro (sottolineò) di Guimarães Rosa. Gli sarebbe piaciuto che io scrivessi un libro sugli incanti tutti degli occhiali in letteratura. E mi suggerì di impostarlo, un po’ divagando, come una sorta di introduzione a *Todo modo*.

Da quel giorno, pensando a Sciascia e al suo romanzo, per anni ho appuntato su un quaderno tutte le occorrenze degli occhiali, e delle inquietudini a essi connesse, che mi capitava di riscontrare durante le mie letture. Agli inizi del secolo in corso, chiuso a studiare ora nella Sterling Memorial Library, ora nella

Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University, integrai gli appunti, li ordinai perché mi servissero come punti di sviluppo per le mie lezioni e per qualche pubblicazione. Decisi infine di saldarli nel racconto critico, che adesso esce in seconda edizione.

Salvatore Silvano Nigro
gennaio 2023

1.

L'ACQUOSA CURVA DELLE LENTI

Uno sguardo penetrante come una sonda. Era questo che Boccaccio invocava. Inutilmente. Stava chino, intento al raspìo lento della penna. Scriveva il *Trattatello in laude di Dante*. La biografia dell'Alighieri, che era divenuto un "iddio in terra" ("si licito fosse a dire"), procedeva devota ed encomiastica, con accenti agiografici. Lingue di fuoco lambivano tuttavia i solchi della scrittura, rigo dopo rigo. L'aggressione termica dannava Firenze e le sue passioni politiche immalinconite dalle vendette; e rinforzava il risentimento del biografo, che il racconto offriva a risarcimento della "ruina" cui era stato condannato dalla propria città l'autore della *Comedia*: il poeta che lo "sbandimento" aveva reso ospite perpetuo e sofferente della sua stessa vita d'esiliato; il pellegrino, dalla memoria implacabile, che le mura della propria città si era cinto ai fianchi e aveva portato nell'erranza come un cordone di spine.

I fatti della vita di Dante correvano al loro posto nel *Trattatello*, tutti in linea, di fila. Solo una zona d'ombra permaneva, una lacuna. Boccaccio tagliava

corto. Denunciava subito il vuoto di conoscenza. Mancavano all'appello i brani, gli schizzi, gli abbozzi della vita familiare. Una parete si frapponeva tra l'intimità e il racconto. Mancava una soglia transitabile o un punto d'ingresso allo sguardo indagatore. Era inutile ogni assalto alla parete, impossibile una visione in trasparenza, una qualsiasi intravisione. Lo spazio oltre il muro rimaneva recondito e straniero: impenetrabile e insondabile. Quello che non era possibile vedere poteva essere pensato, però; immaginato e interpretato. Con una intelligenza non poco perversa, capace di suggerire lo spunto per un brandello di racconto che potesse bucare il buio della camera coniugale e raccogliere gli echi scoppiati di un ménage. Una cosa sembrava certa: dopo la condanna, tutto lasciava credere che Dante e la moglie (che avrebbe dovuto essere la "consolazione" degli "affanni" del marito) non si fossero più incontrati: "mai dove ella fosse" l'Alighieri "volle venire", "né sofferse che là dove egli fosse ella venisse giammai". Dato l'esito, la triste scienza dell'esperienza (inevitabilmente maschilista) insegnava che le mogli sono contrarie alla "pace", al "riposo" e allo "studio" dell'uomo di lettere: "E se le cose che di sopra son dette son vere (che il sa chi provate l'ha), possiamo pensare quanti dolori nascondano le camere, le quali di fuori, da chi non ha occhi la cui perspicacità trapassi le mura, sono reputati dilette." Giudicava grosso, Boccaccio, e astioso. Giudici-

cava giusto il racconto, forse. La prevaricazione dello sguardo immaginario e l'opzione narrativa andavano al dorso delle cose.

I muri sono incrollabili. A meno che non interven-
gano il grido di guerra e il frastuono, il rombo lungo
e profondo delle trombe di corno che spiantarono le
mura di Gerico. Le guerre, come i terremoti, scatenano
“venti” che rabbiosi si insinuano, e irrompono, là dove
ogni pietra s’immargina e combacia con l’altra. Tra i
calcinacci, il polverìo, il fumo dei crolli, e l’irruenza
delle pietre che franano, le cariche dei “venti” che
hanno voce di tuono aprono fenditure, squarci, sbre-
ghi, nelle fiancate delle case; e schiodano le facciate
dei palazzi, quasi fossero porte tirate via. Lo scriveva
Carlo Levi nel saggio *La città*, del 1946. E insisteva sulla
destituzione dello spazio privato, nelle città sinistrate;
e sugli interni che, impudichi, si offrivano al vizio degli
sguardi come entragne; e soprattutto come straniate
“nudità”: “Di fianco a una chiesa con le sue fasce di
marmo bianco e nero, un grande squarcio nel muro
di una casa mostrava saloni meravigliosi dalle pareti
d’oro e di verde antico; bellezze altrimenti mai viste e
illecite, come di una donna sorpresa nell’intimità più
gelosa attraverso una porta dischiusa dal vento.” La
guerra taglia dentro le cose. Lacera e profana. Lancia
cartelli di sfida alla distrazione degli sguardi. Trasgre-
disce i limiti del visibile. E si presta anche al contrap-
passo. Accadde nel 1944, nelle pagine del romanzo

La casa si muove (1949-1950) di Guglielmo Petroni. Ugo Gattegna viveva incassato nell'ordine geometrico della propria solitudine. Troppo a se stesso attribuiva, nel tanto studiare che faceva per scansare la società e tirarsi fuori dalla storia. Conduceva un'esistenza "segreta" e invisibile, nella sua autosufficienza. Ma la guerra lo rese ostaggio degli occhi. Lo isolò in un panorama diroccato. E lo fece esibire, attore unico in un'unica scena, su un palco sospeso nel vuoto disfatto di un crollo, perché desse spettacolo di sé e patisse, nel suo sguardo sgomento ed esterrefatto, l'invasione degli sguardi di tutti i "casuali spettatori": persino di quelli più sbadati. L'albergo, in cui momentaneamente alloggiava il Gattegna, aveva "perduto la facciata" a causa dei bombardamenti. E "mostrava una parte delle sue centocinquanta camere in fila, l'una sopra l'altra come gli scompartimenti di uno scaffale". Dalla pubblica piazza si poté assistere alla levata del Gattegna: al suo cerimonioso "risorgere" dal sonno, in pigiama, in una "camera aperta ai venti" e penzolante. L'uomo era l'unico cliente rimasto nell'albergo. Gli altri ospiti erano stati messi in fuga dal suono della sirena. Gattegna sembrava il guardiano di un cimitero: regnava su un "paesaggio morto"; su una "tomba enorme". Si spogliò, all'improvviso, e si rivestì: "aveva... cominciato a vestirsi nascondendo con cura le gambe nude dietro la giacca attaccata alla spalliera della sedia. Finito che ebbe di vestirsi raccolse poche cose sparse qua e là per

la camera e le buttò alla rinfusa nella valigia che stava aperta sul tavolo; poi aprì la porta, fu però visto ritrarsi in fretta, tornare indietro perché, evidentemente, da quella parte il passaggio era impedito; si diresse allora cautamente verso l'orlo del pavimento che confinava col vuoto e, senza rivolgersi particolarmente ad alcuno di quanti si trovavano ancora a guardarlo, piuttosto sbigottiti dallo spettacolo insolito, chiese: 'Chi è che può aiutarmi a discendere di qua?'... Ma la punta estrema di una scala-porta si dirigeva verso di lui come un tentacolo; egli guardò non senza una lieve trepidazione l'ordigno che gli si avvicinava ed ebbe la voglia di ritirarsi. 'Guarda che mi tocca fare' mormorò tra sé contrariato. Di giù invece due pompieri lo invitavano a scendere con gesti e raccomandazioni... L'operazione fu piuttosto lunga e faticosa, ma finalmente si trovò con i piedi sulla terraferma e la valigia posata al lato sul terreno. Vi fu un attimo in cui il suo sguardo vellutato di grigio s'incontrò con quello di qualche decina di persone; egli volse gli occhi su tutti con le labbra ferme e strette e, dopo qualche sguardo, nessuno domandò nulla... poi con passo monotono e duro se ne andò verso il varco più grande rimasto tra le macerie, abbandonando gli astanti." Una stretta di mano a un pompiere, una mancia: grazie e addio.

Ugo Gattegna aveva tentato di tenersi lontano dalla storia, di rimuoverla. Ma la storia non si era allontanata da lui. Il giovane morì, ucciso da un ufficiale nazista.

In mancanza di una guerra, basta la matita di un disegnatore; o la penna di uno scrittore di immagini, che renda il mondo in linee d'inchiostro e lo compendi in narrazioni visive. Basta Saul Steinberg, che tolse la facciata a un edificio di quattro piani per raccontare, in un disegno di *The Art of Living* (1949), gli atti diversi dell'abitare gli spazi di interni offerti alla visibilità, d'un colpo e nello stesso tempo, come in una casa di bambole. Con lo stesso sistema di evidenza, Georges Perec trasferì nel romanzo *La vita istruzioni per l'uso* (1978) gli spazi configuranti di un caseggiato parigino, privato anch'esso dello schermo della facciata, tra loro congegnati come le tessere di un puzzle: solo così una struttura spaziale multipla, che accudiva un visibile condominio di "biografie", poté rendersi produttrice di una nuova *comédie humaine* portata alla luce dal racconto.

Perec equiparò la facciata strappata ai tetti scoperti nel romanzo settecentesco *Il diavolo zoppo* (1707) di Alain-René Lesage: "*J' imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée – une sorte d'équivalent du toit soulevé dans Le Diable boiteux.*" Sporco di fuliggine infernale, lo sciancato era emigrato dalla Madrid barocca di Luis Vélez de Guevara (*El Diablo cojuelo*); e si era acclimatato, negli anni compresi tra il 1707 e il 1726, nella Parigi di Lesage. Era passato dal *parler figuré*, e dalle *images bizarres*, alla galanteria e alla grazia rococò gioiosamente arricciata dall'ironia:

in una città che vantava cuori incipriati più delle guance e delle parrucche; e nella quale, però, l'Ipocrisia era ancora una vecchia con in mano un "madornale" rosario, come l'allegoria della Hippocresia nella manieristica *Iconologia* di Cesare Ripa, e il Feticismo era una babbuccia improntata da un piede "delizioso" come "lo chianello" – "canneliero" che, nel barocco *Cunto de li cunti* di Basile, aveva contenuto la "cannela" struggicuoari della cenerentola Zezolla. Il diavolo zoppo era uno scapestrato mostriciattolo gotico, un *gargoyle*, sdoganato dalla "grazia" sarcastica e da un lasciapassare caricato che lo spacciava per affascinante Cupido. Amava stare appollaiato sulle torri, come i suoi parenti di pietra nella Galleria delle Chimere di Notre-Dame. Ma con un balzo varcava tutte le distanze. A Parigi, come a Madrid, non andava a forare muri; e neppure a spacchettare gli interni delle case strappando facciate. Lasciava intatto l'imbballaggio architettonico. La sua specialità era un'altra. Con una sgambata e un salto, con un volo da pipistrello, scalava le abitazioni. E poi scalzava i tetti su commissione, a patto avvenuto: una volta che una qualche facezia del destino avesse favorito e sancito il suo incontro con un discepolo cui far vedere, per contratto, ciò che si nasconde sotto i tetti: la realtà vera, senza maschere e senza ovatta, frequentata dai più vari miracoli dell'insipienza e della follia; dei vizi, dei capricci, e delle manie. I visitatori inattesi, che tutto vedevano senza

essere visti da nessuno, con le loro aeree passeggiate avevano accesso a una più vera scienza del mondo, a una realtà profonda: a una comprensione immaginativa del reale; al vero dell'immaginario. Trasgredivano e "spaccavano" norme, consuetudini e prescrizioni. Infettavano il reale, confondendo i confini tra vita e romanzo. A seguire e a mettere insieme i solchi dei loro sguardi dall'alto, sembrerebbe di vedere una fitta pioggia di occhi cadere sul magma viscoso di tante esistenze segrete lette come palinsesti ormai trasparenti. Questi radiologi diventavano reporter del nascosto e del non visibile. Allungavano gli occhi e ghermivano il bandolo di storie altrimenti non narrabili, le estraevano dall'ombra, le facevano proliferare a vista, e le rendevano sfogliabili come in un'enciclopedia del racconto. L'alleanza con il diavolo zoppo era un patto, per l'appunto, con l'"invenire" degli occhi: con l'avventura del racconto. Alejo Carpentier, in quanto narratore, negli anni cinquanta del secolo scorso si considerava ancora un compagno di viaggio del diavolo sghembo lungo un percorso che apparteneva tanto a lui che al romanzo moderno. Ne andò scrivendo su *El Nacional* di Caracas.

Lo storpio svolazzante è il genio dei tetti. È la tentazione che prende alla vista delle tegole. Nel romanzo *Gli indifferenti* (1929) di Moravia, il protagonista, il giovane Michele, avverte il richiamo ipnotico. Per un attimo, si lascia vincere dalla suggestione: "Sotto la

finestra le tegole erano rossicce e dei ciuffi di erba vi crescevano. Michele contemplava questo paesaggio; era la prima volta che se ne accorgeva e non sapeva staccarsi; tutti quei tetti lo impressionavano: ‘Scoperchiarli’ pensava; ‘vedere quel che avviene dentro le case...’ Poi un gatto nero passò rapidamente da un abbaino all’altro; egli lo seguì un istante con gli occhi.” I tetti sono stati stregati per sempre. Incoraggiano le pulsioni voyeuristiche. Richiedono varchi alla scopofilia. Incitano a spiare, se non proprio sotto le tegole, di là da esse: oltre i muri che aprono agli occhi finestre abitate da esibizioni all’improvviso e a scene variabili. È un rito di riquadratura del vicinato, che si ripete ossessivo ne *La pietra lunare* (1939) di Tommaso Landolfi: “Usava Giovancarolo, la mattina e la sera, all’ora che la povera gente si leva e va a letto, aggirarsi per la sua grande soffitta dalle cui aperture si scorgevano parecchie finestre delle case vicine; quel tanto di scorrettezza che poteva esserci nell’andare spiando così i fatti altrui, egli giustificava avanzando i suoi diritti di poeta, di creatura cioè tenuta, per sua dannazione, a scoscendersi per l’inferno come a volitare per il paradiso. La povera gente, si sa, specie nella buona stagione, non usa chiuder la finestra se si spoglia o si riveste, così dalla soffitta di Giovancarolo se ne vedevano di tutti i colori. Ora era una vecchia cadente che, prima di scivolare sotto le lenzuola, teneva la camicia davanti alla propria squallida pancia