

Il mistero e l'abbandono di Dolores Prato: *Giù la piazza non c'è nessuno* come dramma dell'origine

Maria Chiara Litterio

1. Le origini difficili: il dramma dell'abbandono

Pubblicata postuma soltanto nel 1997, dopo una gestazione durata una vita e una vicenda editoriale complicata, l'edizione Mondadori di *Giù la piazza non c'è nessuno* reintroduce sulla scena letteraria italiana un'autrice fino ad allora quasi sconosciuta. Poco nota, o nota soprattutto per la singolarità del suo "esordio", avvenuto a 87 anni, Dolores Prato comincia infatti a ottenere la meritata attenzione, e la sua opera i riconoscimenti di critica e pubblico, proprio con l'edizione integrale del suo libro, curata da Giorgio Zampa.¹

A dire il vero già la prima pubblicazione del libro, avvenuta per Einaudi nel 1980 in versione ridotta, riscuote un certo successo, ma comunque contenuto ed effimero, legato più che altro alla senilità della sua autrice: la gran parte delle recensioni a questa prima edizione si incentra soprattutto sull'età

1. La vicenda editoriale di *Giù la piazza*, angosciata e amara per Prato, culmina con la prima pubblicazione del libro per Einaudi nel 1980: il testo che ne risulta, però, è profondamente decurtato, manomesso e normalizzato, per renderlo più appetibile al pubblico e, quindi, più vendibile. Nonostante il *battage* pubblicitario che ha preceduto l'uscita dell'edizione Einaudi abbia insistito sul debutto senile dell'autrice, parlare di un "esordio" vero e proprio, in realtà, non sarebbe corretto: all'altezza del 1980, Prato ha già partecipato a molti premi letterari e conta numerose pubblicazioni su riviste e giornali; ha pubblicato a proprie spese il romanzo *Sangiocondo* (Campana, Roma 1963), che verrà tradotto e pubblicato anche in polacco (Pax, Varsavia 1965), e *Scottature* (Tipografia Cannella, Roma 1967). La vicenda compositiva ed editoriale di *Giù la piazza non c'è nessuno* è efficacemente riassunta in E. Frontaloni, *Notizia sull'autrice e sul testo*, in D. Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. xxiii-xxxiv. Per altre notizie in proposito e sulla biografia di Prato, cfr. anche S. Severi, *Lessenza della solitudine. Vita di Dolores Prato*, Sovera, Roma 2002; Ead., *Dolores Prato. Voce fuori dal coro. Carteggi di una intellettuale del Novecento*, il lavoro editoriale, Ancona 2007; G. Veschi, *Il caso di Dolores Prato, ottuagenaria "esordiente"*, in «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», 33, 1999, pp. 485-506; Ead., *Il "segreto" di Dolores Prato*, in «Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria», 23, 1999, pp. 215-220. Per quanto riguarda la corrispondenza tra Dolores Prato e l'Einaudi, essenziale alla ricostruzione della vicenda editoriale, cfr. A. Paparella, «*Giù la piazza non c'è nessuno*» di Dolores Prato: la vicenda editoriale attraverso le lettere, Aracne, Roma 2007. Altrettanto importante è lo scambio epistolare tra la scrittrice e Lina Bruna Arese, amica e intermediaria con la Einaudi, conservato presso il fondo privato Ferri-Ferrari di Roma.

inaspettata di Prato, che, quasi fosse l'unico suo merito, viene strumentalizzata come elemento promozionale, facendo del libro un «caso letterario».² Il fuggevole successo della prima pubblicazione si deve forse, in parte, alla scarsa diffusione dell'opera (stampata in tiratura limitata),³ e anche al fatto che il testo esce profondamente decurtato e rimaneggiato, quasi snaturato nella lingua e nello stile; in una versione, insomma, che la stessa autrice stenta a riconoscere e che ne ha forse sacrificato parte della bellezza. È pur vero, però, che, secondo gli editor Einaudi, in primo luogo Natalia Ginzburg, questi tagli e interventi avrebbero reso il testo più accessibile e, quindi, ne avrebbero facilitato, se non il successo, almeno la diffusione.⁴ L'edizione integrale del 1997, invece, riporta il testo alla sua forma originaria, secondo la volontà di Prato,⁵ restituendogli la veste espressiva autentica e la dimensione iniziale, che, per quanto esorbitante, è anche l'unica davvero

2. Tra le recensioni all'edizione Einaudi del 1980, sono molte quelle che accolgono *Giù la piazza* come un «caso letterario», legando, più o meno esplicitamente, il valore dell'opera all'età dell'autrice, spesso citata nel titolo o esaltata con un certo sentimentalismo. La senilità di Dolores al momento della pubblicazione sembra essere tanto rilevante che molti recensori, per enfatizzarla, trascurano consapevolmente – o ignorano – la sua precedente attività letteraria, pubblicizzando quello per Einaudi come un esordio a tutti gli effetti. Altre recensioni, invece, si concentrano soprattutto sui meriti della Einaudi, e di Natalia Ginzburg in particolare, come «talent scout», oscurando di fatto l'autrice e il suo libro. Si ricordano, qui, giusto alcune tra le recensioni in questo senso più emblematiche: M. Serini, *La scrittrice che nacque sotto un tavolo*, in «L'Espresso», 16 marzo 1980; Ead., *Ci salveranno le vecchie zie?*, in «L'Espresso», 21 settembre 1980 (di questa recensione, Prato si è molto rammaricata, cfr. Paparella, *La vicenda editoriale attraverso le lettere*, cit., p. 192); F. Zambonini, *Per lei la fama arriva a 87 anni*, intervista a Dolores Prato, in «Famiglia Cristiana», 25 maggio 1980; G. Massari, *L'editoria cerca nuovi autori, c'è un'esordiente di 87 anni*, intervista a Dolores Prato, in «Tuttolibri-La Stampa», 12 aprile 1980; G. De Rienzo, *Sei ottantenne? Presto esordirai*, in «Corriere della Sera», 6 agosto 1980. Le recensioni all'edizione Mondadori del 1997 segnano una nuova fase nella ricezione di *Giù la piazza*: anche queste si soffermano sull'età di Prato, ma dedicano ampio spazio alle caratteristiche del testo e alla questione dei tagli operati dalla Einaudi (forse per sottolineare il maggiore rispetto dell'originale nell'edizione Mondadori). Non di rado, le nuove recensioni smentiscono l'estraneità di Prato all'attività letteraria e parlano, più che di «caso», di «riscoperta letteraria» o di «ritorno», di un capolavoro salvato dall'oblio soprattutto grazie all'interesse di Giorgio Zampa. Tra le recensioni da questo punto di vista più significative si ricordano: G. De Rienzo, *Le mani di Natalia su Dolores*, in «Corriere della Sera», 27 ottobre 1996; M. Baudino, *Prato, la rivincita del romanzo impossibile*, in «La Stampa», 5 dicembre 1997; R. Barbolini, *E la vera Dolores scende in piazza*, in «Panorama», 11 dicembre 1997; E. Paccagnini, *Dolores in versione integrale*, in «Il Sole 24 ore», 11 gennaio 1998; C. Ruggiero, *Quelle confessioni giovanili e dolenti di un'ottuagenaria*, in «Messaggero Veneto», 27 gennaio 1998; C. Bo, *Ritorna una narratrice lasciata nell'ombra*, in «Gente», 10 febbraio 1998.
3. Cfr. Paparella, *La vicenda editoriale attraverso le lettere*, cit., p. 191. Secondo un'accurata ricostruzione di Pecorelli, pare che Roberto Cerati, allora direttore commerciale della Einaudi, non credesse nel potenziale di mercato di *Giù la piazza* e decise quindi per una tiratura limitata (cfr. N. Pecorelli, *Il telaio di Dolores*, tesi di dottorato, Rutgers University, New Jersey 2008). Questo sembra confermato dalle lettere all'autrice di Dante Cerulli e Tullia Patti, citate sia da Pecorelli sia da Paparella, che riferiscono della difficoltà di reperire il libro (cfr. *ivi*, p. 80; Paparella, *La vicenda editoriale attraverso le lettere*, cit., p. 191). Inoltre, Paparella trascrive una nota di Prato in margine a una lettera per Bruna Arese, in cui l'autrice sostiene che Cerati sia l'unico contrario alla pubblicazione del suo libro (cfr. *ivi*, p. 176).
4. A proposito degli interventi editoriali di Natalia Ginzburg cfr. L. Antonietti, *Natalia Ginzburg letterata editrice (1937–1991)*, Biblion, Milano 2025, p. 141 e sgg.
5. L'edizione di Giorgio Zampa riproduce «il dattiloscritto lasciato tra le proprie carte dalla stessa Dolores Prato in vista di un'auspicata edizione integrale, da far seguire all'uscita parziale del libro presso Einaudi», come riporta Frontaloni, *Notizia sull'autrice e sul testo*, cit., p. xxvii.

congeniale alla materia. Immettendo nel circuito critico il testo restaurato, e consentendone così il riconoscimento pubblico, l'edizione di Giorgio Zampa segna, in un certo senso, la vera nascita dell'opera e della sua autrice.

Giù la piazza è del resto un libro che con la nascita, o, meglio ancora, con l'origine, ha molto a che fare. Ad essere travagliata, infatti, non è stata soltanto la nascita del testo, ma lo è stata soprattutto, con sorprendente parallelismo, quella sociale e artistica della sua scrittrice: è alla classe degli «illegittimi» che Prato sente di appartenere,⁶ segnata, una volta e per sempre, dallo stigma di figlia rifiutata e abbandonata, che ha reso faticoso il suo muoversi nell'esistenza. Le difficoltà degli inizi e delle false partenze, delle origini accidentate, che hanno contrassegnato in vari modi la vita dell'autrice, non sono soltanto fatti, legati alla vicenda editoriale e, prima ancora, alla storia personale di Dolores: diventano anche realtà testuali autonome, che fanno del libro – come si vedrà – un vero “dramma dell'origine”.

Récit d'enfance sui generis, dichiaratamente sospeso tra l'aderenza al dato biografico e la sua invenzione, tra la precisione del ricordo e il ricamo finzionale sulla memoria, il libro si apre proprio con la (ri)costruzione letteraria della nascita, identificata con il primo ricordo e quindi con il primo manifestarsi dell'autocoscienza.

Sono nata sotto un tavolino. Mi ci ero nascosta perché il portone aveva sbattuto, dunque lo zio rientrava. Lo zio aveva detto: «Rimandala a sua madre, non vedi che ci muore in casa?».

Ambiente intorno non c'era, visi neppure, solo quella voce. Madre, muore, nessun significato, ma rimandala sì, rimandala voleva dire mettila fuori della porta. Rimandala voleva dire mettermi fuori del portone e richiuderlo.

Pur protetta dal tappeto che con le frange sfiorava il pavimento, ascolta-vo fitto fitto: tante volte venissero a cercarmi per mettermi fuori!⁷

Questa nascita, che è significativamente anche l'*incipit* del libro, è da considerarsi in un certo senso artificiale, letteraria, rintracciata (e forse costruita) a posteriori. In questo primo ricordo, che è innanzitutto una scelta narrativa, emergono gli eventi cardine che segnano l'esistenza di Dolores, orientandone, quindi, anche la rappresentazione: l'abbandono della madre e l'adozione da parte degli zii, Paolina e Zizì, a Treja (un paesino marchigiano vicino Macerata) costituiscono, infatti, le soglie d'accesso alla sua vita, e quelle volute, cercate al suo racconto, gli elementi narrativi attorno a cui si strutturano gli altri suoi temi, e su cui si incardina il raffinato paradigma testuale che lo sorregge.

Il mistero
e l'abbandono
di Dolores Prato:
Giù la piazza
non c'è nessuno
come dramma
dell'origine

6. Cfr. Massari, *L'editoria cerca nuovi autori*, cit.

7. D. Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 3.

In particolare, il rifiuto materno assume per Dolores un valore di necessità:⁸ è l'avvenimento primario e traumatico che imprime alla sua esistenza, inizialmente per caso, ma poi per scelta e per orgoglio, un corso quasi predestinato, un destino di solitudine in cui Dolores finisce per riconoscersi e che, fin dall'inizio, rende la sua storia drammatica. Non a caso, proprio quel tavolino che la introduce al mondo nella coscienza dell'abbandono, del proprio essere «fragile intrusa»⁹ nella vita degli zii, diviene «strano medium tra [lei] e la vita»,¹⁰ la lente interpretativa che tinge la sua esistenza di un irrimediabile senso di estraneità. Percezione, questa, che proprio Treja e i suoi abitanti contribuiscono a consolidare, a radicare nell'autocoscienza della bambina e dell'adulta: le colpe della madre ricadono sulla figlia, e il suo rifiuto, come un contagio, si estende a tutto il paese, che la esclude e la emargina.

Io non appartenevo a Treja, Treja apparteneva a me; essa non mi aveva chiamata, non gradiva la mia presenza per le sue strade, nelle sue chiese, lo vedevo benissimo e anche questo apparteneva a me.

Essa non mi assorbì, come il corpo non assorbe la spina che ci si è conficcata; ci fu un processo di rigetto tra il paese e me [...]. Ci stetti poco, l'infanzia, l'età delle carezze; non me ne fece, io non le appartenevo, essa apparteneva a me: a mia insaputa io me la portai via.¹¹

Con poche, fondamentali eccezioni, il paese condanna Dolores all'insignificanza e al rifiuto, imponendole l'invisibilità attraverso la negazione costante della sua presenza.

Se tanta freddezza fosse stata da sempre, la zia avrebbe smesso di entrare in quella casa, invece si ostinava ad entrarci tenendomi per mano: forzava un consenso, un'accettazione.

Accennava al mio aspetto macilento, diceva che non mangiavo nulla, che le consigliavano di fare? Nessuno controllava sfiorandomi con uno sguardo, nessuno rispondeva.

In quella cucina dove tutto era scuro, chiarissimo era che di proposito evitavano di vedermi: ignorandomi volevano dimostrare qualcosa. Me ne accorgevo, ma non m'importava nulla.

Dunque lui mi vedeva davvero quando gli altri non mi vedevano, e il paese neppure. [...] Gli altri non mi vedevano; io sì, li vedevo, ma facevo come se non li vedessi.

Mi parve che nessuno rispondesse; però ero stordita, offuscata, intorpidita. Nessuno mi scosse. Nessuno mi domandò che cosa avessi, perché fossi

8. Secondo Franco Brevini, l'*incipit* dell'autobiografia si configura come «un momento topico che nel valore simbolico prefigura spesso un destino», F. Brevini, *Parole e rinunzie. Il progetto autobiografico di Dolores Prato*, in «Belfagor», 44, 1989, pp. 505–520: p. 510.

9. Prato, *Giù la piazza*, cit., p. 15.

10. *Ivi*, p. 303.

11. *Ivi*, p. 4.

così assennata, dove ero stata tutto questo tempo. Erano abituati a lasciarmi vivere sola. [...].

Nessuno seppe che la morte mi aveva toccata, mi parve che non s'interessassero neppure alla rottura del coccio col mangime per le galline, ma a quello certo provvidero.¹²

Più ancora che della disattenzione degli adulti, Dolores soffre dell'assenza «struggente» e disperante del calore del corpo, della privazione delle carezze e dei baci, di cui più di tutti è colpevole la zia, madre improvvisata e, a questo ruolo, mai davvero adatta.

Se si stabilizzò uno squilibrio in me, non fu per la vita che feci fuori della linea normale, non fu per la lontananza dai genitori, fu per la carenza di calore del corpo umano... nello struggente desiderio di essere abbracciata, nel non essere stata né accarezzata tanto meno baciata. Non sono stata covata. La mancanza di quel calore è la ragione di tutto.¹³

Il mistero
e l'abbandono
di Dolores Prato:
Giù la piazza
non c'è nessuno
come dramma
dell'origine

«Disabituata all'attenzione della gente»,¹⁴ e abituata invece a concepire sé stessa come un'insignificanza e uno scarto, Dolores vive immersa nel senso del rifiuto, nella certezza della propria irrilevanza. Questa consuetudine all'emarginazione viene interiorizzata al punto da riflettersi nel linguaggio, vale a dire nel modo in cui Dolores pensa il mondo e lo descrive, concretizzandosi nel testo in scelte linguistiche precise, in una retorica della negazione che si struttura secondo una propria sintassi e una propria semantica. A partire dal titolo, pronomi e aggettivi indefiniti negativi, avverbi di negazione e costrutti negativi marcati ricorrono nel testo insistentemente, enfatizzati dalle figure di accumulazione e dalle disposizioni spesso anaforiche o in parallelismo. Alla sfera della negazione appartengono anche quelle parole che, pur non costituendo delle vere e proprie negazioni grammaticali, afferiscono, anche etimologicamente, a quell'area di significato: a ripetersi sono, in particolare, termini come «ignorare» e «scompare» che circoscrivono concetti cardine del libro.¹⁵ Oltre a esprimere la solitudine di Dolores, che nessuno ascolta, che nessuno vede, di cui nessuno si prende cura, queste scelte linguistiche manifestano anche la sua estromissione da ciò che le accade intorno, dal momento che nessuno si premura di comuni-

12. *Ivi*, pp. 13, 25, 481.

13. *Ivi*, p. 598.

14. *Ivi*, p. 13.

15. La parola «scompare» e tutte quelle semanticamente affini sono associate a ciò che fuoriesce improvvisamente dal campo visivo e percettivo di Dolores e che, per lei, cessa quindi di esistere. Il concetto di «scomparsa» evoca sempre quello del rifiuto e dell'abbandono: in *Giù la piazza* la scomparsa non è mai preannunciata o graduale, razionalizzata e accettata; si configura, piuttosto, come una sparizione inaspettata e irreversibile, anche quando raccontata con distacco e indifferenza. I personaggi spariscono dal libro come sono spariti dalla vita di Dolores: senza clamore e senza preavviso, come un taglio netto.

carle o spiegarle nulla. Da questo punto di vista, è emblematica proprio la parola «ignorare», che, a seconda del caso, può trasmettere sia l'uno che l'altro significato della negazione: ricorre sia nel senso di «trascurare», che esprime la mancanza della cura e dell'attenzione degli altri, sia nel senso di «non sapere», che esprime invece la conoscenza che le è preclusa, e cioè l'impossibilità di sapere con certezza che cosa succeda intorno a lei, quali eventi si celino al di sotto dei misteri apparenti del paese e del passato degli zii. Le reticenze degli adulti, l'incertezza costante sul mondo e i suoi enigmi dischiudono l'altro grande tema e polo di senso del testo: quello del dubbio e del mistero, che spesso converge con la sfera dell'abbandono.

Il principio cognitivo e linguistico della negazione è così radicato in Dolores da costituire la modalità attraverso cui concepisce e rappresenta sé stessa: anche le rare occasioni di (auto)affermazione, o di riconoscimento e validazione esterni, sono sempre espresse attraverso costrutti sintattici negativi, anche se di significato affermativo, come se la cognizione di sé potesse passare soltanto attraverso il rifiuto, ormai appreso e introiettato come condizione del proprio essere («non aveva visto che me, non aveva guardato che me»)¹⁶. Si pensi, per esempio, all'incontro con la zia Ernestina:

Bella e con quella testa mai vista, così mi apparve il demonio. Ebbi paura quando mi abbracciò sollevandomi alla sua altezza; paura che presto si quietò scivolando verso l'abbandono. Da che era entrata, non aveva visto che me, non aveva guardato che me. Poche parole con loro in piedi e subito m'era venuta vicina, s'era chinata per prendermi e sollevarmi tra le sue braccia, poi sedette mettendomi a cavalcioni sulle sue ginocchia; mi sorrideva, mi stringeva al petto, mi faceva tante domande da bambini [...].

Con Ernesta io fui bambina anche di fuori. [...].

[...] A cavallo sulle sue ginocchia, il viso mio era di fronte al suo. Mai m'era capitato che qualcuno mi mettesse a cavalcioni sulle sue ginocchia e ridesse e scherzasse con me. Non sapevo neppure che agli altri ragazzini potesse capitare di stare sulle ginocchia di qualcuno come su un cavallo a dondolo.

[...] Nessuno mi faceva mai scherzi come quelli; nessuno si divertiva con me, solo lei che tenendomi sulle ginocchia, mi sorrideva come nessuno faceva mai. [...] E io vedevo quel meraviglioso demonio dal rovescio; mai il demonio fu così bello, neppure quando era Lucifero.

[...] A cavalcioni sulle ginocchia di zia Ernestina vorrei stare per l'eternità. Io fui bambina come i bambini, solo per quel demonio, certo non sposato in chiesa.¹⁷

16. *Ivi*, p. 50.

17. *Ivi*, pp. 50-51.

Questo riconoscimento, tanto bello quanto fugace, è talmente insolito che pare funzionare solo per contrasto, e cioè grazie all'accostamento alla condizione di solitudine che caratterizza l'infanzia di Dolores: i giochi e la considerazione, le carezze di Ernesta sembrano così eccezionali perché sono sconosciuti alla bambina. Raccontandosi a posteriori, Prato esprime lo stupore per queste attenzioni proprio attraverso l'insistenza delle espressioni negative («Mai m'era capitato [...]. Non sapevo neppure [...]; «Nessuno mi faceva mai scherzi come quelli; nessuno si divertiva con me»): l'abitudine al rifiuto ne avvalora, per antitesi, la sospensione. È in un contesto di desolante solitudine che arriva, inatteso, l'affetto – il corpo – di zia Ernestina. Purtroppo, però, è un piacere effimero, un riconoscimento che dura un pomeriggio: la natura passeggera e quasi fulminea di questa legittimazione risalta per il veloce apparire e subito, definitivo sparire di chi gliela concede: «Com'era apparsa, così sparve la meravigliosa donna».¹⁸

L'abbandono che Dolores ha vissuto e interiorizzato sembra tramutarsi, a un certo punto, in uno stigma autoimposto, e la solitudine in una rivendicazione identitaria: per non soffrirne, l'emarginazione diventa elettiva, il destino che Dolores si sceglie e a cui quasi si consacra; per proteggere i propri sentimenti, già feriti e inariditi, il rifiuto e l'assenza di calore che ha subito si rovesciano e si fanno rifiuto agito, amore negato. Da oggetto passivo della propria solitudine, Dolores ne diventa progressivamente parte attiva e consapevole, manifestando la stessa indifferenza che ha sempre ricevuto. A un certo punto, infatti, Dolores nega agli zii, che pure l'avevano accolta e cresciuta, l'amore che è stato negato a lei: prima dalla madre, che l'ha abbandonata, e poi dalla stessa Paolina, che, per incapacità e inadeguatezza, non ha saputo dimostrarle il proprio affetto.

In particolare, l'autrice insiste sulla propria incapacità di amare la zia, in risposta alla sua anaffettività e al nuovo abbandono che sente di subire da parte sua: Paolina decide infatti di mandare Dolores al collegio delle Benedettine, strappandola alla sua amata Treja e chiudendo, così, la sua infanzia (e di conseguenza il libro).

Amore vero per me fu quello degli zii, ma purtroppo fu un amore distillato, privo di quel calore di cui ha bisogno il pulcino per uscire dall'ovo. Forse è per questo che non li amai come avrei dovuto, la zia soprattutto che non ho mai amata. [...] Lei mi voleva vicina, io non l'amavo, ma per lei non mi sarei mai sposata.

Lei [Paolina] non seppe adattarsi a me bambina; inconsciamente la rifiutai.

Non riuscii ad amare la zia [...]. Ho ripetuto che non seppe adattarsi a me bambina, è vero, ma non l'ho mai condannata per questo. Che obbligo

Il mistero
e l'abbandono
di Dolores Prato:
Giù la piazza
non c'è nessuno
come dramma
dell'origine

18. *Ivi*, p. 51.

aveva lei, priva di tenerezza per i bambini, a camuffarsi da balia e da istituttrice? Via via che crescevo, che finivo di essere bambina, lei mi amò.¹⁹

Allo stesso modo, ormai adulta, Dolores infligge anche a Zizì, invecchiato e «morente» in Argentina, la punizione della solitudine e del rifiuto, quello stesso abbandono che è stato inflitto a lei, prima dalla madre e poi dagli zii: se è vero che l'idea di mandarla in collegio è stata di Paolina, è vero altrettanto che Zizì, sebbene contrario, non ha avuto la forza sufficiente a opporvisi. È una debolezza che, in fondo, la bambina non ha mai saputo perdonargli: rifiutati gli inviti a raggiungerlo, Dolores gli nega il conforto del proprio amore, «lasciando perire nell'afflizione l'unico essere che l'amava senza condizioni».²⁰

Povero, vecchio, solo, morente in America dove era andato per me, continuava ad amarmi, a cercarmi, io voltavo le spalle e cambiavo strada.²¹

Eppure, proprio la negazione tanto insistita dell'amore per la zia, la sua rivendicata incapacità di amarla sembrerebbero celare non soltanto il desiderio di riuscirci, ma anche la profondità di un sentimento nascosto e rinnegato, sommerso dal dolore, ma comunque vivo e autentico. Come nel caso dall'autoaffermazione, anche il riconoscimento del proprio affetto sembra dover passare attraverso la sua negazione.

Non ci siamo mai accarezzate [Dolores e Paolina], neppure un accenno, ma mentre lei invecchiava e io mi allontanavo dall'infanzia, mi amò come nessuno; ora sono vecchia e io amo lei che non sopportavo in vita. Se l'avessi accarezzata toccandola appena come faccio con quel comò quando ogni anno lo sfiora il sole, sarebbe stata felice.

Quando cominciai a non veder più la bambina, dalla lettura passò a me. Ma io pure cominciai a fuggirla. Il rimorso è una piantaccia che qualche volta cresce senza averla piantata e ha radici inestirpabili. Perché né lei fu colpevole con me, né io con lei: non coincisero i nostri tempi.²²

Allo stesso modo, l'abbandono che infligge allo zio è fonte di un rimorso che la sfinisce e la costringe, per indegnità, per la vergogna e il peso della colpa, a un nuovo rifiuto, e cioè all'abbandono delle «piccole miserie» di Zizì, che la intrappola definitivamente in una spirale di dolore. Ed è proprio il rimorso che Prato racconta nelle sue memorie, quasi per liberarsene, per cercare un'assoluzione oggettivando il proprio senso di colpa attraverso la

19. *Ivi*, pp. 599, 232, 596.

20. Zampa, *Introduzione*, in Prato, *Giù la piazza*, cit., pp. viii-xix, p. xviii.

21. Prato, *Giù la piazza*, cit. p. 596.

22. *Ivi*, pp. 345, 599.

scrittura. Il libro, che si apre e si sviluppa come denuncia della propria condizione, si tramuta, sul finire, in un'autodenuncia e, al contempo, in un'apologia.

[Zizi] Morì. Tutte a me le sue piccole miserie: breviario, libri, lettere, carte, disegni e forse la testimonianza del suo bene. Un prete di Treja emigrato in America, le aveva raccolte e aspettava solo che gli dicessi dove doveva spedirle. Non risposi neppure. Non è che non le volli, le abbandonai; ero maciullata dalla macchina dei miei errori e c'era la vita davanti, cioè c'ero io avanti al tempo; ma anche il dolore per lui, ché se cominciò come un filo, diventò un delta dal quale non esco.²³

L'abbandono rappresenta dunque l'evento primario e centrale della vita di Dolores, e costituisce, coerentemente, l'innescio di una scrittura che è innanzitutto della memoria, racconto di una fase fondativa che assume la forza di un presagio, e poi di una necessità. Mai realmente esorcizzato né pacificato, è proprio l'abbandono, con la sua retorica, ad aprire il libro, evocato non soltanto nell'*incipit*, ma già dal titolo: «Giù la piazza non c'è nessuno» è il paradosso, sconcertato e straniante, con cui la bambina completa una filastrocca di cui non ricorda il finale, e con cui l'anziana intitola le memorie della propria solitudine, di un'infanzia vissuta in una piazza piena, eppure radicalmente solitaria. Il vivace affollarsi di persone e «fantasmi»²⁴ che in paese la ignorano compie il dramma del rifiuto, il destino di abbandono che la madre, per prima, le ha imposto. Ecco allora che la formula inventata, – una falla del ricordo, un fluire spontaneo del pensiero – chiude la filastrocca con un finale a suo modo più significativo, più vero dell'originale.

«Staccia minaccia, buttiamola giù la piazza» ...; cominciava così, non so come continuasse, ma finiva con un «giù» lungo e profondo, atroce e dolcissimo che mi capovolgeva come se veramente stessi cadendo a capofitto nel vuoto.

Non l'ho imparata la filastrocca; quando tentavo di ricostruirla, arrivata a «giù la piazza», attimi d'inutile attesa, poi il pensiero come se parlasse, diceva: «Giù la piazza non c'è nessuno».

Anche adesso se, nel tentativo di far risorgere il testo, cantileno: «Staccia minaccia, buttiamola giù la piazza» e sforzo una risurrezione che non avviene, di per sé arriva:

«Giù la piazza non c'è nessuno».²⁵

«Giù la piazza non c'è nessuno» è quindi il titolo paradossale che abortisce fin da subito la possibilità di un romanzo corale e polifonico, a cui pure il

Il mistero
e l'abbandono
di Dolores Prato:
*Giù la piazza
non c'è nessuno*
come dramma
dell'origine

23. *Ivi*, p. 596.

24. *Ivi*, passim.

25. *Ivi*, p. 51.

cronotopo della piazza lo presterebbe,²⁶ precludendo invece alla forma monodica, e in questo caso di «sterminato soliloquio»,²⁷ dell'autobiografia, più conforme alla voce solista di Dolores. Intessuto delle vicende del paese e dei suoi abitanti, le apparizioni che abitano il palcoscenico mentale della piccola Dolores, *Giù la piazza* mette in scena lo svolgersi della vita sulla strada, i suoi rumori, il suo frenetico snodarsi, rispetto a cui Dolores viene però esclusa: nonostante la bambina sia «compenetrata nel paese» e inestricabilmente legata alla sue vicende, al punto che separarla da Treja significherebbe sottrarre senso alla sua infanzia e al libro stesso, Dolores resta esterna a quella vita, spettatrice attenta e solitaria.²⁸ È quindi su uno sfondo di profonda solitudine che appaiono e scompaiono, come bagliori della mente, i personaggi che compongono il gruppo ostile dei treiesi; ed è forse questa solitudine, che non è solo del ricordo, a riempire le pagine di figure, di «fantasmi», per paura che il paese e il testo – la memoria – restino vuoti.

2. Le origini disperse: il dramma del mistero

Nonostante i molti personaggi che affollano il paese, lo sguardo che sorvola la piazza e la osserva è sempre quello di Dolores: ciò che leggiamo è infatti il contenuto del suo ricordo, vale a dire la rielaborazione più o meno precisa, talvolta immaginaria, della sua infanzia. Il mondo che Prato rappresenta, e che racconta prima di tutto a sé stessa,²⁹ è quindi quello circoscritto dal suo campo visivo, osservato dallo speciale «buco», «non come le serrature»,³⁰ attraverso cui l'infanzia sbircia e trasfigura la realtà circostante. Il punto di vista della bambina, che media praticamente tutto il contenuto del testo, solo saltuariamente aggiustato dalla coscienza adulta che scrive,³¹ si rivela

26. Cfr. «La piazza, la situazione spazio-temporale ("cronotopo" direbbe Bachtin) della socializzazione, diviene il luogo dell'isolamento, del "per sé". La scelta del titolo del libro è dunque caduta sulla prima, non ancora cosciente elaborazione del proprio stato di discriminazione», Brevini, *Parole e rinunzie*, cit., p. 512.

27. Zampa, *Introduzione*, in Prato, *Giù la piazza*, cit., p. xvi.

28. «Forse poche volte, nella letteratura, la simbiosi tra personaggio e ambiente fu così completa», *ivi*, p. xix. La storia di Dolores è legata indissolubilmente al paese e alle sue vicende, al punto che le sembra impensabile accogliere il suggerimento degli editori dell'Einaudi di tagliare grosse porzioni di testo dedicate a Treja. Così, infatti, scrive Dolores all'amica Bruna Arese: «Dopo una prima caduta per via di quel paese che dovevo levare e non era possibile perché essendo compenetrati ragazzina e lui, tagliando una fetta di lui, taglio anche una fetta della ragazzina», lettera a Lina Bruna Arese, 14 gennaio 1979.

29. L'infanzia di Dolores è priva di racconti e narrazioni in cui vedersi riflessa, essenziali per sviluppare la componente indiretta della concezione di sé stessa; scrive, infatti: «la mia non è stata un'infanzia raccontata né per diretta: "Dicevi così, facevi così, eri un amore" né per indiretta: "Diceva così, faceva così, era un amore"; la mia infanzia è tutta di prima mano», Prato, *Giù la piazza*, cit., p. 17. La scrittura e l'autonarrazione, che accompagnano l'autrice per tutta la vita, sembrano dunque voler supplire a questa privazione.

30. *Ivi*, p. 592.

31. Cfr. Brevini, *Parole e rinunzie*, cit., pp. 508-509; Veschi, *Il caso di Dolores Prato*, cit., pp. 489-490. La stessa Prato esplicita più volte, nel testo, il privilegio che dà al punto di vista della bambina, cfr. p. es.: «quando Treja mi s'impose per essere detta non com'era, ma come la vide la mia infanzia [...]», Prato, *Giù la piazza*, cit., p. 520.

spesso fallace: l'isolamento a cui è costretta, che le preclude le attenzioni e gli insegnamenti degli adulti, le impedisce di comprendere che cosa accada davvero intorno a lei costringendola a interpretare da sé gli eventi, di cui le giungono soltanto allusioni, e a ricucirne gli stralci attraverso l'immaginazione. Per Dolores, la realtà esterna si svolge «una sequenza dietro l'altra», «ma senza sottotitoli»,³² intessuta di misteri che trovano un senso e una ragione, sia pure fantasiosi, soltanto attraverso la loro rielaborazione mentale.

Quello che leggiamo, prima ancora che un quadro fedele e realistico del paese, è quindi un mondo interiore, costruito, almeno in parte, per compensazione immaginativa. L'interpretazione fantasiosa della realtà interviene, infatti, a colmare i vuoti lasciati dalle reticenze degli adulti: per lo stesso meccanismo tramite cui lo sguardo ricompone le ombre sul soffitto nelle scene di cui sono proiezione,³³ l'immaginazione tramuta i frammenti in storie, che, come tali, riaffiorano nel ricordo – falsate, magari, o parzialmente inventate, ma non per questo meno autentiche. Quello di Dolores è quindi un microcosmo al contempo ambiguo e incantato, in cui gli enigmi del paese si mescolano a quelli religiosi³⁴ e agli abbagli tipici dell'infanzia:³⁵ lo sguardo della bambina, curioso e sempre disponibile allo stupore, e lo sforzo cognitivo dell'immaginazione colorano la sua Treja di un'aura misteriosa e fiabesca. A questa atmosfera è in realtà il paese stesso che si presta: le leggende e le superstizioni popolari, i residui folkloristici e le «Scantafavole» di Scolastica³⁶ costituiscono le componenti fantastiche di un luogo di per sé surreale, che di fiabesco è pervaso. A nutrire l'incanto collettivo e la vocazione narrativa del paese sono però, prima di tutto, i segreti e i misteri dei suoi abitanti e i pettegolezzi che, in un miraggio di verità, vi nascono intorno: l'immaginazione del paese, come quella della bambina, prolifera sugli *omissis*, sui dubbi e la vaghezza delle allusioni, ricamando storie proprio sui buchi della realtà.

Il dubbio era un elemento di quella gente. «Postà?» chiedeva più a se stesso che all'altro chi aveva ascoltato la narrazione di un fatto. In quella terra dalla storia incerta; incerti anche molti loro santi. Storia e culti incerti, come incerta è la verità.³⁷

I misteri di Treja e le sue superstizioni, le leggende popolari e quelle sugli abitanti offrono a Dolores un serbatoio inesauribile di ispirazione, proprio come gli articoli e «i figurini» nelle riviste della zia Paolina, contribuendo

Il mistero
e l'abbandono
di Dolores Prato:
Giù la piazza
non c'è nessuno
come dramma
dell'origine

32. *Ivi*, p. 266.

33. Cfr. *ivi*, p. 103.

34. Cfr. *ivi*, pp. 506, 517.

35. Cfr. *ivi*, p. 568.

36. *Ivi*, *passim*.

37. *Ivi*, p. 526.

così alle sue fantasie, alle sue «finzion[i] di vita».³⁸ In un certo senso, l'attitudine narrativa di Dolores è la stessa del paese: per entrambi dubbi e reticenze assumono forza generativa, costituendo il pretesto per inventare e per raccontare, lo spazio vuoto a partire dal quale creare.

Non bisogna però dimenticare che l'aura misteriosa e la leggerezza fiabesca di *Giù la piazza* derivano dalla trasfigurazione psichica di una situazione tutt'altro che serena: la fantasia interviene ad attenuare una condizione logorante di dubbio, l'incertezza in cui Dolores vive immersa e che, in fondo, è il risvolto del suo isolamento e della sua estromissione dal mondo. L'attitudine immaginativa, tipica dell'infanzia, in Dolores è anche una strategia di difesa, e sopravvive nella scrittrice come risorsa espressiva. Sono tante, infatti, le immagini e le figure, soprattutto metafore, che appartengono chiaramente al meccanismo di pensiero della bambina, e sono principalmente queste a dare al testo la sua poesia.³⁹

Se la sua esclusione dal mondo e l'incertezza costante che ne deriva rappresentano per Dolores un'abitudine, una sofferenza addomesticata più dal tempo che dal disinteresse, resiste però il cruccio di un mistero che continuerà a ossessionarla, da anziana ancor più che da bambina. Il mistero in questione è quello che riguarda Paolina e Zizì, quegli zii rimasti per sempre estranei, impenetrabili nell'ostinazione del loro segreto: la loro esistenza prima di lei, prima di Dolores, le resta taciuta e inaccessibile; omessa, forse, per il pudore di un vecchio scandalo, a fatica sepolto e mai davvero dimenticato.⁴⁰ La loro storia, le loro origini rappresentano una lacuna incolmabile, l'ennesimo non-detto che emargina Dolores, estromettendola dalla loro intimità. Questa complicità esclusiva dei fratelli, di cui il silenzio è suggello, isola però anche loro nello stesso modo, precludendogli una vera familiarità con la nipote e, prima ancora, l'integrazione nel paese: ferraresi d'origine, alieni alla lingua e alla vita della strada, Paolina e Zizì restano stranieri, separati dal paese e dai suoi abitanti. Con il loro silenzio, attraggono Dolores nel

38. *Ivi*, pp. 550-551.

39. Per avere un'idea del tipo di figura a cui mi riferisco, che si fonda sull'associazione straniante tra elementi di realtà anche molto distanti tra loro, si pensi, per esempio, alla bellissima similitudine tra la crostata e la grata che separa dall'esterno le suore di clausura: «Dolce di tutte le stagioni era la crostata: un piatto di pasta frolla cosperso di marmellata incarcerata da una grata fatta da pezzetti di pasta, rotolati e distesi con lo stesso movimento, diventati cordoni. [...] Pensavo alla crostata quando andavamo a far visita a donna Candida Rosa nel monastero delle Benedettine, mentre aspettavamo avanti alla grata che lei arrivasse e tirasse la tenda nera», *ivi*, p. 82. Dolores, una volta cresciuta, non perde questo meccanismo associativo del pensiero, che riveste di incanto e ironia perfino la croce celtica fascista: «Il carbonchio doveva essere rosso come il carbone acceso; il carbonchio inceneriva di colpo. [...] Il paese ne restò a lungo terrorizzato altrimenti la zia non avrebbe urlato come urlò quando si vide una macchia nera sul braccio nella profetica sagoma del distintivo fascista; per tutti gli anni che fu ostentato, io vidi la forma del carbonchio della zia», *ivi*, p. 222.

40. Dolores fa vaghi accenni a un possibile scandalo che deve aver coinvolto Paolina nella giovinezza e a causa del quale sarebbe stata poi accolta, e protetta, dal fratello.

proprio nucleo d'isolamento, ma al contempo la escludono: gli uni per l'altra sconosciuti, il perdurare del mistero li condanna tutti a un'uguale solitudine, a un'estraneità che ostacola l'amore e il suo manifestarsi.

Se quei due avessero parlato della loro storia, dei loro luoghi, avrebbero aggiunto al tempo mio il tempo loro; mi avrebbero arricchita del loro desueto; invece stavo chiusa dentro il loro isolamento dove la vita degli altri non penetrava.

Mistero. Mai che quei due raccontassero la loro vita come Scolastica raccontava le sue scantafavole.

Tutti e due affioravano da una lontananza vuota di avvenimenti e di persone. [...] Pareva che dietro a loro ci fosse stato il nulla. Invece proprio sicuro era che dietro a loro non poteva esserci nulla; ci doveva essere il contrario di nulla: tanto.

Ma che cosa? Perché non raccontavano mai, come fecero una sera in casa della signora Virginia? [...].

A sprazzi, per caso, per accostamento di idee, venivano fuori frammenti della loro vita [...].

Nonostante la respingente carenza materna, forse non mi sarei vergognata di lei [di Paolina] se non fosse stata così misteriosa. Se avessi saputo la sua storia, i luoghi dov'era nata e vissuta, avrei amato quella storia, quei luoghi. Invece se un accenno usciva era come un apostrofo che non dice nulla; restava sempre fuori del tempo e dello spazio.

I miei zii sono morti senza dir niente del tanto che potevano dire. Lo ripeto come ripete il lamento una pena che non finisce.⁴¹

Il mistero degli zii appartiene però anche a Dolores, che della loro storia segreta fa parte per discendenza e parentela: scorporandola dalla propria vicenda familiare e dalle proprie origini, il mistero degli zii la rende incompleta ed estranea a sé stessa. La reticenza della famiglia e l'assenza di una storia in cui riconoscersi, di cui sentirsi parte, generano un altro dramma dell'origine, che è, prima di tutto, il dramma della sua indeterminabilità: la mancanza di un passato familiare attraverso cui orientarsi, di un punto di inizio da cui partire, priva Dolores delle proprie coordinate esistenziali, collocandola in un'atemporalità che disperde gli estremi della sua esistenza nelle nebbie del mistero («ed è mia anche l'assenza del tempo»).

L'assenza dell'inizio, oltre che metaforica, si rivela anche effettiva: per molto tempo nessuno sa, o si interessa di sapere, se non per approssimazione, la data di nascita di Dolores, né sua madre si premura di comunicarla.⁴³

Il mistero
e l'abbandono
di Dolores Prato:
Giù la piazza
non c'è nessuno
come dramma
dell'origine

41. *Ivi*, pp. 226, 47, 107, 232, 261.

42. *Ivi*, p. 18.

43. Cfr. *ibidem*.

«Fuori del tempo», perché mancano sia il principio da cui cominciare a misurarlo, sia una narrazione familiare necessaria ad organizzarlo, Dolores sente di non essere «mai cominciata» e di esistere da sempre, uscita, chissà come, dal mistero che ha sommerso il suo inizio e la storia della sua famiglia («Io, mai cominciata, ero lì come se sempre fossi stata viva»)⁴⁴. È infatti così che Dolores si concepisce: come «un'eternità», ma paradossale perché «spezzettata», frammentaria, «tanti pezzetti di eternità mischiati con tanti vuoti, tanti niente».⁴⁵ Un'eternità discontinua, dunque, un fluire incessante dell'esistenza e del suo ricordo, ma intervallato dai vuoti, dalle falle che compongono in egual misura la cognizione del mondo e la memoria. Le lasse di cui il libro è costituito, del resto, vogliono rappresentare sia la frammentarietà sia l'eternità di questo flusso. Memoria e scrittura, che sono consustanziali, sono infatti composte allo stesso modo, ossia di frammenti discontinui e giustapposti che proliferano l'uno sull'altro, apparentemente irrelati, ma connessi da una propria coerenza: quella psichica del ricordo, piuttosto che quella logica della sintassi. Forse l'esigenza della scrittura, che ha accompagnato Prato per tutta la vita e che, in vecchiaia, si sostanzia nel progetto di *Giù la piazza*, risponde proprio all'esigenza di darsi una temporalità attraverso la (auto)narrazione. La scrittura e il racconto, infatti, presuppongono un'organizzazione temporale, riconoscibile anche nella struttura, seppur *sui generis*, del libro,⁴⁶ e quindi anche un punto di inizio, che, non per caso, in *Giù la piazza* corrisponde alla “nascita”, all'ingresso nella vita che Dolores riscopre (o inventa) a posteriori: costringendola a un inizio e all'articolazione della memoria e delle sue falle, la narrazione di sé interrompe finalmente l'assenza del tempo e l'impressione di eternità.

Se l'incertezza sulle origini e sulla nascita di Dolores, sempre associate alle scelte della madre e allo stigma sociale che ne consegue, è la prima causa dell'ostilità del paese verso la bambina, allo stesso tempo è anche ciò che ne determina il legame. Con Treja, Dolores condivide infatti il mistero dell'origine: non solo non è possibile risalire all'etimologia del nome, né scioglierne l'enigma, ma Treja custodisce anche, nelle «pietre focaie», il mistero dell'universo e del suo principio, della scintilla primordiale che lo ha generato.

44. *Ivi*, p. 16.

45. *Ivi*, p. 557.

46. La proliferazione dei ricordi, che sembrano scaturire gli uni dagli altri, si traduce formalmente in una narrazione per lasse, ossia “frammenti” testuali che procedono per associazione di idee. L'andamento della narrazione, che riproduce l'amalgama dei ricordi, pur non essendo lineare, segue una progressione cronologica: l'avanzamento della storia è scandito da un evento cardine, e cioè la partenza dello zio per l'Argentina, che suddivide l'infanzia di Dolores in una prima e in una seconda parte. All'interno di ogni parte si possono poi individuare altri eventi principali, contrassegnati spesso da un cambiamento di luogo/ambientazione. Attorno a ciascuno di questi eventi cardine, tutti gli altri si raggruppano e si sovrappongono in una costellazione, e, appunto, in un amalgama.

Roma e Treja hanno in comune il mistero del nome. Roma nome-maschera, quello che nascondeva il suo vero; come non sapremo mai quale fu questo nome, così non sapremo mai quale nume stravolto o mascherato dette il nome a Treja. Etimologia esatta non c'è; qualcosa s'intravede attraverso un velo fluttuante e scompare. Da un irrecuperabile mistero nacque Treja le cui lettere furono sempre su per giù quelle della terra.

Dentro un sasso di Treja comincia il mistero dell'universo. Da quel giorno entrarono in casa tante pietre focaie che se non le avessero fatte scomparire sarebbe sorto un Vesuvio.⁴⁷

In virtù della condivisione di un simile mistero, l'identificazione tra Dolores e Treja si fa subito totale, dichiarata fin dalle prime pagine del libro. E del resto l'attrazione per il segreto e l'ignoto è ciò che più di tutto accomuna la bambina e il paese. Il mistero dell'origine sembra rifrangersi in tutti gli altri enigmi della storia, facendone, in definitiva, proprio riflesso e figura.

Io ero sola con le cose e le cose avevano tutte un loro mistero. Il mistero prolifica se stesso per tutta la vita fino a quell'ultimo che ha la sua stessa iniziale. Dei misteri di allora tanti ne sono restati, anche la zeta maiuscola che non ho saputo mai scrivere; debbo ancora farla in stampatello perché si legga.⁴⁸

Il mistero
e l'abbandono
di Dolores Prato:
Giù la piazza
non c'è nessuno
come dramma
dell'origine

In questo scenario fumoso, dove nessuno si premura di fare chiarezza e dove la solitudine isola Dolores in una timidezza ritrosa, che le rende impensabile porre anche la più semplice delle domande («I perché erano folla, ma tutti muti, me la sbrogliavo da me»),⁴⁹ l'incertezza e il dubbio divengono la sua prospettiva naturale, l'atteggiamento obbligato verso il mondo, soprattutto là dove l'immaginazione non arriva e non regge all'esigenza urgente dei fatti, lasciando vuoti che Dolores, alla fine, accetta suo malgrado. Proprio come il rifiuto, anche il mistero diviene uno stato esistenziale e l'incertezza il suo linguaggio: la condizione logorante del dubbio, gli enigmi di Treja e dei suoi abitanti, non meno che quello sulla propria origine, si traducono nel testo in scelte espressive precise, che generano una propria retorica e un paradigma testuale all'interno del quale ciascun mistero diviene riflesso di tutti gli altri. «Un viluppo di veli, di nebbie, un ciarpame di forse, si dice, pare, chi può sapere la verità?»:⁵⁰ il testo è costellato di espressioni dubitative e termini riconducibili al campo semantico del mistero («nasco- sto», «ignoto», «ignorare» ecc.; lo stesso «mistero» ricorre centinaia di volte), al punto che la retorica dell'incertezza sembra costituire il tessuto

47. *Ivi*, pp. 5, 125.

48. *Ivi*, p. 116.

49. *Ivi*, p. 18.

50. *Ivi*, p. 576.

espressivo principale, che conferisce al libro la sua atmosfera. In particolare, a questa semantica appartiene anche una delle parole, e delle metafore, più frequenti e significative di *Giù la piazza*: la «nebbia», che connota sia l'inconoscibile sia le lacune del ricordo, come a sancire l'omologia della memoria e del mistero, e che è riconducibile a un'intenzione di poetica ben precisa. È infatti della nebbia la coltre che offusca prima la coscienza di Dolores bambina, e poi il ricordo della Dolores che scrive; sua è la coltre che gli «squarci di sole», e cioè le «epifanie»,⁵¹ devono lacerare perché la scrittrice possa recuperare i propri ricordi, che riemergono come un manifestarsi spontaneo di visioni (un'«autonomia del vedere»),⁵² e possa finalmente raccontarli.

Una fitta nebbia senza echi nasconde tutto, ogni tanto uno squarcio di sole. Da quelli strappi tutto il poco che sopravvive; ma questo poco è mio, solo mio ed è mia anche l'assenza del tempo. L'orologio mi è stato sempre inutile. [...].

Certezza mia è solo il frantume tra un banco di nebbia e l'altro, captato dalla mia sensibilità, non dalla mia memoria che non esiste.

Era perduta? No, se l'ho ritrovata. Nascosta dalla nebbia? No, quello che essa ha nascosto è perduto.

Gli sprazzi di sole che strappano qua e là la mia nebbia, illuminano la superficie, mai il profondo.

[...] Forse fu una volta sola e lo fu nella nebbia più lontana di quell'epoca [...].⁵³

Il dubbio e le incertezze sono dunque parte integrante della memoria e costituiscono la sostanza di una scrittura che scaturisce dai suoi vuoti, che procede per apparizioni e bagliori, per «sprazzi» di luce nella nebbia; di una scrittura, insomma, capace di restituire «l'eternità spezzettata» con cui Dolores apertamente si definisce. L'enorme mole del testo e il suo universo in costante espansione illuminano, per contrasto, i suoi non-detti, i buchi di una memoria che sembra sostanzarsi per via di lacuna e ricostruirsi anch'essa per compensazione immaginativa. Il ricordo e la sua scrittura non necessitano, quindi, di nitidezza, di una luce che rischiari e, che, illuminando, abbagli; non di una chiarezza di visione, ma piuttosto di una penombra, di una miopia che trovi, nella svista e nelle sue suggestioni, la propria verità.

La verità non cacciò mai il dubbio.

La cosa era vera se stava nel breve giro delle Mura; il visto di lontano, o il non visto era incertezza più bella del vero. [...] Questa era bellezza di mente.

51. *Ivi*, *passim*.

52. *Ivi*, p. 18.

53. *Ivi*, pp. 18, 93, 114, 276.

Ad arco o no erano lampade discrete che aiutavano la luce notturna, non abbagliavano come le luci del progresso che nascondono, stordiscono, schiacciano, non illuminano. Illumina e dà risalto la luce che non cancella le ombre.

Nella mia strada defunta, anche appartata com'ero, avevo uno spazio mio: case, persone, parole apparivano perché io le vedessi. C'era confusione, è vero, ma le cose mal viste sono le più belle.⁵⁴

La scrittura, che dovrebbe risolvere il mistero, sembra piuttosto inseguirlo, perché senza di esso si esaurirebbe. Il mistero, allora, è "originario" in un duplice senso: e cioè non solo in quanto enigma della nascita, ma anche in quanto forza propulsiva e innesco della narrazione. La scrittura, che, in quanto autobiografica, dovrebbe configurarsi come ricerca identitaria, si configura invece come ricerca consapevolmente fallimentare, e al fallimento votata. Ma il paradosso è solo apparente: è infatti il mistero, e cioè l'indeterminatezza delle proprie origini e della propria storia, ad assumere un valore identitario. Quel segreto ostinato che disperde il passato nelle nebbie della memoria e dei suoi silenzi; quel loro essere quindi «mai incominciati»,⁵⁵ che li inchioda tutti allo stato di potenza, crea alla fine una triangolazione solidale tra Dolores e i suoi zii, ugualmente inconclusi, ugualmente destinati, per assenza di principio, per l'assenza di un inizio nitido che ne orienti le esistenze, all'incompiutezza.

Il mistero
e l'abbandono
di Dolores Prato:
Giù la piazza
non c'è nessuno
come dramma
dell'origine

Eravamo tutti inconclusi, la zia, io, lo zio, come i Petrocchi, come il Sile. Lui che aspettava di tornare a far fortuna in America, io che aspetto ancora di fare quel che ho sempre pensato di fare e non farò. Come il Sile, fiume inconcluso, fiume disperso.⁵⁶

Avvolti entrambi in una uguale incertezza, la stessa che innesca la scrittura e determina uno dei suoi linguaggi principali, il mistero e la memoria si rivelano, alla fine, consustanziali.

Questa coincidenza diventa chiara in particolare sul finire del libro, dove la nebbia, che ha sempre connotato e segnalato sia il mistero sia la memoria, diventa la nebbia in cui l'origine, con perfetta simmetria, si colloca geograficamente: Dolores, scrivendo le sue memorie, scopre finalmente che il suo Zizi viene dalla Pianura Padana.

Che fosse di terra padana oramai ero sicura, sempre ignoto però il nome del punto dove lui era spuntato. Da quella terra aveva preso il nome del cane che atterrava la mia debolezza col suo festoso scodinzolare, Sile che scom-

54. *Ivi*, pp. 56, 116, 94, 521.

55. *Ivi*, p. 4.

56. *Ivi*, p. 601.

parve come scomparire il fiume che non muore, non affoga nel mare, diventa laguna e si dissolve in pace. [...]

Un essere solare come lui era venuto dalla nebbia e non trapelò mai che la conoscesse. Veniva dall'acqua, da una terra di vegetazione mai arsa, di uccelli dal collo lungo che nuotano più che volare, uccelli d'acqua, uccelli d'aria; luce, acqua, terra e vegetazione folta, da quella confusione era venuto lui.⁵⁷

Si realizza dunque una splendida coincidenza tra la nebbia sull'origine, e cioè la sua confusione e indeterminatezza, e la nebbia dell'origine, ossia la foschia vera, territoriale della Pianura Padana. Coincidenza, questa, che costringe a risemantizzare il termine e tutto il suo campo semantico a posteriori, aggiungendo al senso una chiarezza nuova, che è poi, soprattutto, una nuova bellezza.

3. Trasfigurazioni della memoria: la poetica autobiografica di Dolores Prato

Sulla natura di *Giù la piazza* aleggia tuttora una certa confusione: sebbene la materia sia dichiaratamente autobiografica, e autobiografico sia l'impianto, il genere non sembra sufficiente a contenere le molte forme dell'opera, le diverse modalità di una scrittura che va ben oltre la narrazione del ricordo.⁵⁸ È forse per questo che, con un certo grado di imprecisione, *Giù la piazza* è stato tante volte definito un romanzo: per ricondurne il polimorfismo a una tipologia letteraria più elastica e composita, oggi più che mai spendibile. Anche l'edizione Quodlibet del 2016 riporta in copertina la dicitura «romanzo», rimossa però nella riedizione del 2024. Questa difficoltà di definizione, che è prima di tutto interpretativa, testimonia la complessità di un libro difficilmente classificabile, che nel tempo ha risen-

57. *Ivi*, pp. 592-593.

58. Qualche riferimento all'originalità del lavoro autobiografico di Prato, considerato un vero e proprio progetto, si trova in Brevini, *Parole e rinunzie*, cit.; cfr. anche Veschi, *Il caso di Dolores Prato*, cit. Mentre molte recensioni definiscono pacificamente il libro «romanzo» o, nei casi più fortunati, «libro di memorie», alcune altre – tendenzialmente le più autorevoli – riconoscono le anomalie e le complessità di *Giù la piazza*, preferendo, quindi, non classificarlo in un genere preciso: Alfredo Giuliani, per esempio, «più che romanzo o autobiografia fuori da ogni norma», definisce il libro una «poesia nativa», A. Giuliani, *Un'infanzia durata ottant'anni*, in «La Repubblica», 6 maggio 1998. Secondo Carlo Bo, «il libro non rientra nei canoni del romanzo tradizionale, non c'è una trama, fatti e personaggi ci sono ma alla luce della memoria, nel recinto di una abnorme rievocazione [...]». Se proprio bisogna trovarvi una collocazione, il libro assomiglia di più a una confessione familiare», Bo, *Ritorna una narratrice lasciata nell'ombra*, cit. Lo stesso Zampa sostiene che «includere *Giù la piazza* nella categoria delle autobiografie, vorrebbe dire relegarla nel generico, nell'ovvio [...]». Se si volesse arrivare ad ogni costo a una definizione forse prossima all'intento, alle motivazioni profonde della scrittrice, si potrebbe parlare di uno sterminato soliloquio, destinato a rimanere inascoltato», Zampa, *Introduzione*, in Prato, *Giù la piazza*, cit., p. xvi.

tito della propria ambiguità ed esorbitanza, e cioè dei suoi principali punti di valore. Lo scopo qui non è certo quello di categorizzare il testo, a costo di sacrificarne le sfumature; l'obiettivo, piuttosto, è esplicitarne alcuni aspetti inconsueti, legati prima di tutto all'uso della prima persona e ai suoi effetti di forma e significato. Questi tratti sono spesso ricondotti a un generico carattere di originalità o a una (presunta) opposizione tra verità e finzione, non sempre spiegata in modo chiaro: il rischio è così quello di creare degli assunti critici, dando per assodati aspetti che, invece, andrebbero correlati e approfonditi. Teso tra il rispetto del genere autobiografico, declinato nella forma delle memorie d'infanzia, e il suo superamento, il libro meriterebbe in generale una maggiore considerazione (soprattutto da parte degli studi sull'autobiografia, di cui è un esempio atipico), in quanto rappresenta uno degli esiti più interessanti della narrativa italiana di fine Novecento.

Giù la piazza si colloca al culmine, cronologico e artistico, del «progetto autobiografico» di Prato,⁵⁹ rimasto per lo più incompiuto e per anni allo stato lacunoso, almeno fino al fondamentale lavoro di ricostruzione delle nuove edizioni. Si possono sicuramente considerare parte del progetto gli appunti, le carte, gli articoli, i tentativi incompleti o interrotti che hanno costituito il cantiere di *Giù la piazza* e poi del suo seguito, mai chiuso dall'autrice e pubblicato da Adelphi nel 1995 con il titolo *Le ore*, anche questo a cura di Giorgio Zampa; accanto a questi cantieri, si possono ricordare anche le prove letterarie precedenti, poco fortunate, chiaramente ispirate alle atmosfere dell'infanzia.⁶⁰ Di questo progetto, dunque, *Giù la piazza* rappresenta l'apice, non solo perché è l'ultima opera compiuta di Prato, ma anche perché assomma in sé le diverse poetiche che nel tempo lo hanno caratterizzato. L'«io» dell'autrice, presente anche nelle altre prove letterarie, ma proiettato in terza persona o in una prima non direttamente riconducibile a lei, in *Giù la piazza* si esprime apertamente: si genera, così, quella coincidenza tra autore, narratore e personaggio che, unita alla sincerità e alla referenzialità del dettato, conferisce al libro il suo carattere autobiografico. Tuttavia, lo scrupolo testimoniale con cui Prato aderisce al dato di realtà, ricostruendo nel dettaglio la propria infanzia e le ultime propaggini di un mondo ormai scomparso, non rinuncia alla dimensione narrativa e romanzesca che apparteneva, per esempio, a *Campane a Sangiocondo* e che, in

Il mistero
e l'abbandono
di Dolores Prato:
Giù la piazza
non c'è nessuno
come dramma
dell'origine

59. Brevini, *Parole e rinunzie*, cit.

60. Per una ricostruzione del cantiere autobiografico cfr. Frontaloni, *Notizia sull'autrice e sul testo*, cit.; N. Paolini Giachery, *Il primo sconosciuto romanzo di Dolores Prato*, in D. Prato, *Campane a Sangiocondo*, a cura di N. Paolini Giachery, Avagliano, Roma 2009; G. Zampa, *Cronaca della vita apparente*, in D. Prato, *Le ore*, a cura di G. Zampa, Adelphi, Milano 1994, pp. 341-355.

Scottature, acquisiva una tonalità «quasi favolosa»:⁶¹ l'indugio descrittivo e il gusto per le storie, la precisione aneddotica, la vena al contempo fiabesca e antropologica, costituiscono la cifra dell'autobiografismo di Prato, «che mett[e] in scena non tanto un'oggettività realisticamente concepita (nonostante la minuzia e la corposità dei riferimenti concreti) quanto un universo interiorizzato attraverso la memoria, la fantasia, il sentimento, la traslazione simbolica».⁶² Le diverse anime di questa scrittura contribuiscono all'ambiguità di un libro di fatto indefinibile: se «includere *Giù la piazza* nella categoria delle autobiografie vorrebbe dire relegarla nel generico, nell'ovvio»,⁶³ non si può neppure considerarla un romanzo né un'opera di finzione. Le infrazioni all'impianto autobiografico, infatti, non sono mai tali da sovvertirlo o da inficiare la tenuta del patto referenziale, ma la loro sistematicità complica decisamente la natura del discorso: la scrittura di Prato, intensamente poetica e immaginativa, rappresenta il suo oggetto con una vivezza che sembrerebbe più tipica dell'invenzione che della memoria.

Le trasgressioni più significative si registrano sul piano formale e introducono sistematicamente nel dettato autobiografico alcune strategie della narrativa finzionale, a cui l'opera tende senza però sconfinarvi: la dimensione autobiografica non basta, da sola, a esaurire l'oggetto della memoria, a contenere la proliferazione di una scrittura che, non a caso, eccede di gran lunga la dimensione canonica del ricordo d'infanzia. La vocazione totalizzante del punto di vista autoriale dilata lo spazio dell'«io» fino a inglobare nei suoi confini le storie o i misteri degli altri personaggi, spingendo il *récit d'enfance* alle soglie del romanzo corale e familiare. Soglie che, tuttavia, non vengono mai oltrepassate. La polifonia intrinseca a questi generi, a cui il libro sembra aspirare costantemente, non si realizza mai davvero: anche se triangolato con gli zii e tutto il paese, con cui condivide il ruolo di protagonista, il personaggio di Dolores non occupa mai una posizione marginale, rimanendo il vero punto focale del racconto e, soprattutto, la sua unica istanza mediante. La focalizzazione resta, infatti, rigorosamente sulla bambina, per la quale l'interiorità degli altri rappresenta uno spazio inaccessibile: la fissità del punto di vista, che testimonia questa inaccessibilità, diviene così una delle forme del mistero, vale a dire del tema fondativo del libro. Ciò

61. Paolini Giachery, *Il primo sconosciuto romanzo di Dolores Prato*, cit., p. 13. Questi due romanzi, *Campane a San Giocondo* e *Scottature*, sono stati inizialmente autopubblicati da Prato, che, considerandoli un suo fallimento di scrittrice, li ricordava malvolentieri. *Scottature* è oggi leggibile nell'edizione Quodlibet, che ha pubblicato il libro nel 1996 e successivamente in varie ristampe; *Campane a Sangiocondo*, che ha una vicenda editoriale e personale più tortuosa, è stato pubblicato nel 2009 per Avagliano, a cura e con una nota di Noemi Paolini Giachery. Entrambi questi romanzi, per la loro ispirazione alle vicende biografiche di Prato, possono essere considerati indirettamente parte del suo progetto autobiografico.

62. Paolini Giachery, *Il primo sconosciuto romanzo di Dolores Prato*, cit., p. 13.

63. Zampa, *Introduzione*, in Prato, *Giù la piazza*, cit., p. xvi.

che Dolores racconta degli altri si limita soltanto a ciò che sa di loro, per conoscenza diretta o per sentito dire; tutto il resto lo suppone, prova a scoprirlo o a indovinarlo, in un processo che resta al di qua dell'invenzione letteraria: l'autrice non impersona mai voci diverse dalla propria, non riferisce e non inventa interiorità sconosciute, che le restano oscure anche dentro i confini del testo, del mondo letterario di cui regge le fila. Per Prato, inventare, nel senso di fingere una qualche forma di trasparenza, avrebbe significato smorzare quel senso di esclusione, dalla vita e dal campo visivo degli altri, che costituisce la sua verità più autentica. Ogni lacuna conoscitiva è quindi sempre esibita, se non perfino rivendicata, e l'immaginazione con cui la bambina tenta di compensarla è riconoscibile in quanto tale: come condizione, di necessità fallace, dello sguardo infantile.

Una «componente di finzione letteraria» risiede proprio nel recupero di quello sguardo, di cui Prato mette in atto una costante «ricostruzione mimetica»: ⁶⁴ la prospettiva da cui Treja viene rappresentata appartiene alla bambina, di fronte a cui la vita del paese si snoda nella magia della sua concretezza e del suo mistero. L'infanzia non riaffiora per evocazione volontaria, ma spontaneamente, per «epifanie» e illuminazioni improvvise che la manifestano nella sua immediatezza: non si tratta quindi di inseguire il ricordo – che, anzi, quando è cercato si nega –, ma di rivivere direttamente l'esperienza infantile, che la scrittura rappresenta recuperandone il punto di vista e le sensazioni. Il modo in cui si sviluppa la memoria determina anche la struttura del testo, che, pur essendo progressivo, non segue un vero ordine cronologico: il fluire dei ricordi, che sembrano scaturire e proliferare gli uni dagli altri, si traduce formalmente in una narrazione per lasse, che procedono per giustapposizione e associazione di idee, ricomposte nell'unità della voce narrante. Anche le ricostruzioni etnografiche, su cui l'autrice indugia con scrupolo documentario, sono attratte nell'orbita dello stupore infantile, che le registra con la precisione tipica della curiosità: la concretezza del mondo e delle sue parole, che fanno tutt'uno con le cose, contribuisce al generale effetto d'incanto, insieme alle *rêverie* della bambina e alla rielaborazione immaginativa della realtà.

Se all'infanzia appartengono sia la tangibilità sia le sfasature del reale, alla sua distanza, nel tempo e nello spazio, appartengono le imprecisioni del ricordo, ma anche la volontà di aderirvi totalmente, abbracciando le deformazioni della memoria come parte costitutiva della verità biografica. Le due prospettive, quella senile dell'autrice e quella infantile del suo personaggio, fluiscono liberamente l'una nell'altra, tanto da rendersi talvolta indistinguibili: in *Giù la piazza*, l'identificazione nella condizione infantile si esaspera, fino a determinare la coincidenza dei punti di vista (o, almeno, la

Il mistero
e l'abbandono
di Dolores Prato:
Giù la piazza
non c'è nessuno
come dramma
dell'origine

64. Brevini, *Parole e rinunzie*, cit., p. 509.

loro sovrapposizione).⁶⁵ Allo sguardo deformante della bambina, si unisce, dunque, quello miope della vecchiaia, le sfocature del tempo si saldano a quelle dell'incoscienza e dell'emarginazione, che insieme costruiscono la prospettiva, annebbiata ma intimamente sincera, da cui fluisce il racconto: o perché ne è esclusa, o perché fatica a recuperarlo, Prato vive e rivive in uno scarto costante rispetto al vero, che cerca di colmare come può, ma che, alla fine, accoglie come parte della propria storia e della propria identità. Questo scarto rende il punto di vista inevitabilmente straniato, e così anche il discorso: lo straniamento, che a livello microstrutturale si manifesta nella densità semantica e figurale del linguaggio, è la forma che meglio esprime la separazione dalla verità dell'io autoriale, nella sua doppia veste di narratrice e di personaggio, e anche i suoi tentativi di compensarla attraverso la visionarietà del ricordo e della scrittura.

Il dettato autobiografico di *Giù la piazza* si esprime, quindi, tramite una scrittura di ascendenza modernista e fortemente immaginativa, che ricorre sistematicamente alle tecniche del romanzo. Questa scelta, però, anziché compromettere l'autenticità del ricordo e del patto autobiografico, ne costituisce la realizzazione letteraria più efficace: le strategie finzionali sono necessarie all'espressione del vero, perché rappresentano le sfasature dello sguardo che appartengono alla scrittrice e, prima ancora, alla bambina, e che sono parte della loro identità. In effetti, si potrebbe considerare *Giù la piazza* al contempo l'autobiografia di Dolores Prato e il «romanzo di Treja»:⁶⁶ il paese è a sua volta protagonista di un racconto di secondo grado, e cioè del racconto interiore di Dolores bambina, tramite cui filtra la realtà nel tentativo di interpretarla. L'infanzia, quindi, è sia l'oggetto della memoria e dell'opera di Dolores Prato, sia una sorta di istanza narrante autonoma, che racconta il paese trasfigurato dall'immaginazione e dall'interiorizzazione.

Non direi, allora, che in *Giù la piazza* esploda un vero e proprio «dilemma tra verità e finzione»:⁶⁷ non sul piano del contenuto, visto che il lettore non ha ragione di crederlo inventato o volontariamente falsificato; né sul piano retorico, dal momento che le strategie della finzione sono uno strumento espressivo funzionale alla ricostruzione biografica. Più che un «dilemma», esiste forse una tensione, data dalla combinazione, perfettamente pacifica, tra la verità del contenuto e la sua trasfigurazione formale. In questa combinazione, risiede il tratto forse più atipico di *Giù la piazza*, che trova un compromesso tra le intenzioni autobiografiche dell'autrice e la loro realizzazione letteraria.

65. Cfr. *ivi*, pp. 509-510.

66. Zampa, *Cronaca della vita apparente*, cit., p. 350.

67. M. Farnetti, *Il centro della cattedrale. I ricordi di infanzia nella scrittura femminile*, Tre Lune, Mantova 2002, pp. 27-62; pp. 28-29.