

APOLLONIA STRIANO

*Stratificazioni letterarie di un oggetto: «Il cappotto di astrakan» di Piero Chiara*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*  
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,  
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,  
Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=581](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

APOLLONIA STRIANO

*Stratificazioni letterarie di un oggetto: «Il cappotto di astrakan» di Piero Chiara*

*Gli oggetti hanno insito in loro un gran numero di progetti.  
Senza smettere di rimandare l'uno all'altro, immettono nel gioco  
una esteriorità sociale o dei rapporti umani  
J. Baudrillard, Il sistema degli oggetti*

*Se vinciamo la tendenza a metterci sempre al centro di noi stessi,  
senza 'sporgerci' verso ciò che può rinnovarci,  
i racconti delle cose, con il loro carico di simboli e di stratificazioni,  
sono talmente vasti e ricchi che è facile perdersi.  
R. Bodei, La vita delle cose*

In una lettera a Valentino Bompiani, dell'aprile del 1977 -conservata nel Fondo Piero Chiara del Comune di Varese- Piero Chiara annunciava all'amico-editore di aver quasi concluso un nuovo romanzo, aggiungendo di averlo scritto dietro suo «preciso e imperativo ordine», dopo avere raccontato una storia personale accaduta a Parigi «una sera dell'anno scorso».<sup>1</sup>

I segni della partenogenesi de *Il cappotto di astrakan* iniziano ad essere disseminati così, ampiamente e distrattamente, nel dinamicissimo laboratorio dell'avantesto, che caratterizza questo scrittore.

Il lavoro non è ancora concluso ma è già possibile isolare due elementi importanti: il primo, è che si tratta di uno scritto nato dopo una narrazione orale, talmente affascinante e coinvolgente da spingere un interlocutore esperto come Bompiani a sollecitarne la trasposizione definitiva su pagina.<sup>2</sup>

Il secondo, è che la storia rivela una dimensione autobiografica poiché rimanda alle vivaci esperienze parigine dell'autore. Agli inizi degli anni Trenta, infatti, dopo aver lavorato a Nizza come esattore di affitti di case popolari e poi in un'agenzia giornalistica, Chiara – nato a Luino, sul lago Maggiore- era approdato nella capitale francese, attratto, come ogni autentico provinciale e “strapaesano”, dalle ampie quanto indefinite opportunità offerte dalla metropoli.

Nel romanzo chioserà questa sua scelta, osservando:

Andare a Parigi era a quell'epoca, ed è stato sempre, come darsi a un mestiere, a una professione o a un corso di studi. Vivere in quella gran città voleva dire imparare, capire il mondo, fiutare il vento. L'avervi passato qualche anno e magari soltanto qualche mese, poteva dare gloria per tutta la vita anche a un tipo qualunque, solo che avesse saputo raccontare le sue gesta, immancabili, perché nessuno poteva vivere a Parigi senza capitare dentro casi e vicende degne di venir raccontate.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cfr. in merito M. NOVELLI, *Nota al testo* in P. CHIARA, *Il cappotto di astrakan*, Milano, Oscar Mondadori, 2011, p. XXXIX.

<sup>2</sup> La straordinaria forza affabulatoria e l'abilità di conferenziere di Chiara sono fattori che segnano sistematicamente il suo percorso di intellettuale. Ricorda Novelli che «una sera dell'inverno 1957-58, in occasione di una cena a Milano, Chiara incanta i convenuti con storie di gioco e passioni vissute a Luino *entre-deux-guerres*, mostrandosi narratore orale di fascino inarrivabile. Tra gli uditori si conta Sereni, che il giorno seguente gli chiede di stendere in forma epistolare il racconto, in modo da sfruttarne l'atmosfera per dei veri che cova da tempo. Stregato, Sereni gira la lettera a Giambattista Vicari, perché la pubblichi sul “Caffè”, dove esce nel numero di settembre del 1958, seguita un anno più tardi da una seconda missiva, dal titolo *Storia di una tenutaria*» (ivi, p. XXV).

<sup>3</sup> CHIARA, *Il cappotto di astrakan*, cit., p. 3. Nell'*Introduzione* al romanzo in edizione Oscar, Marco Forti sottolinea che per lo scrittore il soggiorno a Parigi, accaduto in due momenti, prima negli anni Trenta e

Dunque, intorno al 1930, Chiara a Parigi legge su un quotidiano dell'arresto, per furto, di tre italiani, uno dei quali un conoscente di Luino. Recatosi alla prigione della Santé per fargli visita viene ritenuto suo complice e trattenuto fin quando dall'Italia non giungono notizie rassicuranti sulla sua fedina penale. Viene quindi lasciato libero, con l'ingiunzione di abbandonare la Francia.

Questo reale episodio rocambolesco –ripercorso nell'*incipit* del romanzo- si profila da subito come un formidabile spunto letterario, una di quelle articolate soluzioni che possono servire per trasformare la vita «di uno qualunque che avesse saputo raccontare le sue gesta» in una trama tanto avvincente da poterlo rendere scrittore. Sono infatti alcuni avvenimenti -sembra dunque suggerire Chiara- a contenere *in nuce* la struttura della loro narrazione e ad offrire i meccanismi per la tassonomica costruzione di un'opera; quanto meno, egli procede così, empiricamente dai fatti alla scrittura, dichiarando apertamente il suo metodo nella sapida sovrapposizione di piani, che emerge dai documenti limitrofi alla stesura de *Il cappotto di astrakan*.

Mauro Novelli, nella già citata *Nota al testo* che accompagna l'edizione Oscar Mondadori, ricorda che anche per la scelta del titolo Chiara accolse il suggerimento di Bompiani, che indicava ne *Il cappotto* –con una consapevole allusione al precedente illustre di Nikolaj Vasil'evič Gogol'- l'unica possibilità.<sup>4</sup>

E anche in questa occorrenza, lo scrittore dimostra di muoversi liberamente nel sistema letteratura, vasto macrotesto al cui interno è sempre lecito accogliere altre voci, rimaneggiare dati, elementi e dinamiche già sperimentati. Il riferimento al lungo racconto di Gogol', infatti, non può che attestarsi come adesione alla prima forte matrice letteraria di un oggetto-simbolo - di protezione, conforto, agiatezza, rispettabilità, decoro borghese- intorno al quale Chiara prova a costruire la sua nuova narrazione. In questa prospettiva, gli altri ipotetici titoli -*I tre giorni di Neuilly*, *Tre giorni d'inferno*, *Valentine*- con cui l'autore aveva suggellato le stesure precedenti a quella definitiva (oggi custodite nel Fondo Chiara del Comune di Luino), risultano deboli, poco rispondenti alla storia.<sup>5</sup>

Acquista rilievo, inoltre, un altro elemento di grande interesse: Bompiani, che in più fasi consiglia, indirizza, stimola, svolge la funzione del “lettore ideale”, ruolo centrale su cui sono stati imbastiti tanti studi di teoria della letteratura. In questo caso, il “lettore ideale” opera da una postazione privilegiata: in quanto esperto di editoria, avverte immediatamente nell'embrionale racconto orale di Chiara le potenzialità di un romanzo avvincente, di sicura presa sul pubblico; ed è talmente addentro alla vicenda da poter suggerire il titolo giusto, incentrandolo sull'oggetto, intorno al quale si dipana un intreccio costruito sullo scambio di identità.

Il protagonista, di cui lo scrittore non indica il nome mentre addensa su di lui tanti indizi autobiografici, è dunque approdato a Parigi per compiere il suo necessario percorso di formazione umana ed artistica. Qui vive nell'appartamento della vedova Lenormand, che gli affitta una stanza ammobiliata, piena di libri di viaggi, di romanzi, di trattati e opere scientifiche di fisica, chimica, astronomia, geometria, mineralogia.

Sembra evidente che in questo ambiente -un sistema concreto e astratto, composto da una molteplicità di oggetti carichi di una valenza reale e di un significato simbolico- sia necessaria la presenza, l'interazione di un uomo per assicurare coesistenza funzionale e focalizzazione narrativa a tutti gli elementi.<sup>1</sup> Ha osservato il sociologo Jean Baudrillard che è proprio il gioco possessivo con le cose l'unica fenomenologia dell'evasione-progressione per l'essere umano, che

---

poi intorno agli anni Cinquanta, implicitamente voleva indicare la necessità di ripercorrere le tappe di altri celebri intellettuali italiani (Modigliani, Severini, De Chirico, Soffici, De Pisis...), che qui avevano completato la loro formazione (p. X).

<sup>4</sup> NOVELLI, *Nota al testo*, cit., p. XXXIX.

<sup>5</sup> «Lo scrittore luinese lavorò alacremente intorno all'opera in questione a partire dall'autunno del 1976, restando a lungo indeciso sul titolo, prima di adottare con un incremento la soluzione gogoliana suggerita da Bompiani» (ibidem).

non può «vivere nella singolarità assoluta, nell'irreversibilità il cui segno è la nascita» e adopera gli oggetti per procedere nella «propria esistenza continuamente secondo una modalità ciclica e controllata», per superare «simbolicamente l'esistenza reale il cui svolgersi irreversibile gli sfugge». <sup>6</sup>

Tornando all'interno borghese della Lenormand, esso rivela una tendenza all'accumulazione, a occupare lo spazio e a definirlo: i mobili, gli arredi appaiono come «dèi lari antropomorfi», <sup>7</sup> capaci di rappresentare i legami affettivi e la permanenza nel gruppo-famiglia. In questa prospettiva oltrepassano i limiti del contingente, diventando quasi immortali, forieri di un senso ulteriore alla loro natura materiale. <sup>8</sup> In più, il luogo è presieduto anche da un autentico nume tutelare, il gatto Domitien:

Mi domandavo di chi fosse stata quella camera, se di una figlia andata sposa o di un figlio forse morto. Guardandomi attorno vidi, sotto il tavolo, acciambellato sopra la sedia imbottita collocata in quel posto per chi volesse sedersi a scrivere o a leggere, un grosso gatto soriano che mi teneva d'occhio. «È Domitien» disse la signora Lenormand, «e quello è il suo posto. Dalla sua sedia si muove solo per uscire due volte al giorno sulla scala e per venire in cucina a mangiare». <sup>9</sup>

Da questo momento in poi il giovane capisce di dover sottostare a rituali precisi e avverte di aver accettato -con la presenza del gatto, gli oggetti dell'arredo, le regole della casa- il sottile gioco di identificazione con l'antico proprietario della camera, istintivamente da subito ingaggiato dalla signora. <sup>10</sup>

Non si sottrae: incredibilmente, i volumi sugli scaffali, appartenuti al figlio Maurice, misteriosamente lontano da casa da ormai due anni, risultano affini ai suoi gusti, rispondenti ai suoi bisogni. <sup>11</sup> Nell'accettare consapevolmente questa coincidenza di ruoli, il protagonista inizia a conferire vitalità agli oggetti, che possono esistere solo se sono posseduti: <sup>12</sup>

Dormo nella sua camera, leggo i suoi libri ... e mi pare quasi di conoscerlo. Si può dire che non ce n'è uno, dei suoi libri, che non mi interessi. Abbiamo, pare, gli stessi gusti. Ci sono, per esempio, delle poesie sottolineate nei titoli o segnate ai margini, che sono proprio quello che avrei scelto anch'io. I romanzi li sto leggendo uno dopo l'altro quasi con frenesia. <sup>13</sup>

Il processo di sovrapposizione viene spinto ancora oltre: durante una delle sue libere peregrinazioni per Parigi -autentici cammini iniziatici, in cui alla conoscenza della città il

<sup>6</sup> Cfr. J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2009, pp. 124-125.

<sup>7</sup> Ivi, p. 20.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 19-20. Osserva ancora Baudrillard: «Nella creazione o fabbricazione di oggetti, l'uomo, imponendo una forma che è cultura, diventa transustanziatore di natura: la filiazione delle sostanze, di età in età, di forma in forma, istituisce lo schema originale della creatività: una creazione *ab utero*, con tutto il simbolismo poetico e metaforico che l'accompagna. Il senso e il valore derivano dalla trasmissione ereditaria delle sostanze sotto la giurisdizione della forma: dunque il mondo viene vissuto come regalato ... e il progetto consiste in un'operazione di svelamento e perpetuazione» (ivi, pp. 34-35).

<sup>9</sup> CHIARA, cit., pp. 11-12.

<sup>10</sup> Anche in questa prospettiva può essere utile riprendere il concetto di *funzionalità* dell'oggetto circoscritto da Baudrillard, osservando che è proprio la *funzione* a sostenere la realizzazione dell'oggetto in rapporto al mondo reale e ai bisogni dell'uomo. Tuttavia, per ciascuno di essi c'è la possibilità di approdare ad un altro ruolo, «di diventare elemento di gioco, di combinazione, di calcolo in un sistema universale di segni» (BAUDRILLARD, cit., p. 81)

<sup>11</sup> «L'ambiente e il possesso degli oggetti privati ... è una dimensione essenziale e immaginaria della nostra vita. Essenziale quanto i sogni» (ivi, p. 124).

<sup>12</sup> Ivi, p. 112 e passim.

<sup>13</sup> CHIARA, cit., p. 30.

protagonista aggiunge un'incessante indagine su di sé e una disamina quasi scientifica dei suoi possibili stati d'animo- nei pressi di *place Saint-Sulpice*, viene colpito da una visione:

Dietro le tapparelle non completamente abbassate d'una stanza al primo piano della casa di fronte, era possibile intravedere una donna nuda. Negli spazi tra le listarelle si delineava, a tratti luminosi, la sagoma d'un bel corpo, interrotta e come tagliata dalla luce ogni due o tre centimetri. Forse la donna faceva degli esercizi o si studiava a uno specchio, perché prendeva posizioni da ballerina, alzando le braccia, riunendole dietro il capo o mettendole ai fianchi.<sup>14</sup>

L'appuntamento con la misteriosa ragazza, all'inizio filtrata e restituita dalla luce parzialmente, diventa una consuetudine, prima che se ne verifichi la conoscenza e poi la frequentazione.

Eppure anche nella relazione con Valentine sembra acuirsi l'avvertimento della presenza di un altro, una sorta di proprio doppio, estraneo eppure vicino e intimo.

La risoluzione di ogni fumoso intreccio avviene proprio grazie al cappotto di astrakan, autentico oggetto "transazionale" che la vedova Lenormand decide di donare al protagonista. Mediante esso, viene attivato un linguaggio altro, un discorso narrativo che rimanda ad una dimensione, in cui il tempo è segnato dalla somma della vicenda di Maurice e di quella del suo sostituto italiano.

Come si presenta il prezioso, emblematico indumento?

A prima vista mi era parso una pelliccia della Lenormand, di breitschwanz o di karakul, ma la donna presentandomela disse che si trattava di un capo di gran valore fatto confezionare da suo figlio prima della sua partenza presso un grande sarto. "Fu" disse "un'idea di Maurice. Voleva un cappotto non con la pelliccia all'interno come si usa comunemente, ma all'esterno. Diceva che in Russia, al tempo degli zar, i signori portavano cappotti di quel tipo lunghi fino ai piedi. Perciò è un po' lungo."<sup>15</sup>

È lo stesso Chiara, dunque, a suggerire il legame con la tradizione russa, nella quale domina il cappotto di Akàkij Akàkievič, il modesto, umile, indifeso impiegato<sup>16</sup> di su cui è incentrato il racconto di Gogol', del 1842.<sup>17</sup>

Anche questo caso la vestizione del protagonista –costretto per proteggersi dal freddo di San Pietroburgo a sostituire la logora "casacchina" con un copriabito confezionatogli su misura- coincide con la temporanea acquisizione di una nuova personalità, con la definizione di un nuovo sé:

<sup>14</sup> Ivi, p. 16.

<sup>15</sup> Ivi, p. 40.

<sup>16</sup> «Nell'antico sistema burocratico russo (riportato, ma col pantografo, dagli ordinamenti tedeschi, e anche svedesi), la gerarchia del potere civile era rimodellata su quella militare, alla quale si riferiva anche nei riguardi della disciplina e dell'uniforme. Così, per esempio, il capo di un ufficio poteva avere il titolo di generale ... Quanto alla categoria, assai vasta, dei consiglieri, quelli di una data specie si suddividevano in titolari ed effettivi; così, alla lontana, come i nostri impiegati d'ordine e di concetto», *Note a N. V. GOGOL', Il cappotto*, traduzione e cura di C. Rebor, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2011, p. 53.

<sup>17</sup> Nelle *Note* (ibidem) si avverte che il racconto «fu concepito nel 1834, abbozzato nel '39, e condotto a termine quasi due anni dopo. Apparve nel 1842, nella prima edizione delle sue *Opere*». Sempre qui si sottolinea ironicamente l'origine "non profumata" del nome Akàkij, confermata dal patronimico. Che Gogol' abbia voluto insistere su tratti minori per disegnare il suo protagonista è ben evidenziato da Clemente Rebor: «Quest'omino è d'altronde davvero un essere a mezzo, quasi insignificante, fin che l'anima rinasce non lo segni e battezzati anche di fuori, e non lo riveli infine un mondo compiuto» (C. REBOR, *Annotazioni*, ivi, p. 63)

Frattanto Akàkij Akàkievič scioglieva il passo nella più festosa disposizione di tutti i sentimenti. Il cappotto nuovo era cosa viva in ogni attimo sul corpo, ed egli perfin sorrideva di quando in quando per un'intima soddisfazione. "Pensare, due vantaggi in uno stesso oggetto: uno questo, che tien caldo; e l'altro, che è bello!"<sup>18</sup>

Tra questo e simili confortevoli pensieri Akàkij giunge in ufficio, depone nel vestibolo il capo, "carezzandolo con lo sguardo" e raccomandandolo all'attenzione del portiere. Rapidamente, tra i colleghi si diffonde la notizia: il cappotto nuovo fa sorgere un'onda di invidia, che si trasforma in desiderio di dilleggio e scherno, sottesa un'atavica ed istintiva urgenza di punire colui che ha osato rompere la quotidiana, condivisa consuetudine di miserie e negazioni.

Osserva Clemente Rebora che Akàkij trasale amareggiato nel constatare come agli altri possa totalmente sfuggire quel significato vero –ben ulteriore a quello immediatamente percepibile– che riesce a conferire spessore morale al suo soprabito:

Egli nota che il proprio cappotto –il suo ideale– vien dagli altri osservato superficialmente, senza cognizione delle fatiche, del costo, del calore che esso rappresenta; e se lo si esalta è per chiasso, e infine per calpestartiglielo. Allora la sua pienezza di elezione, di fronte alla vuotezza comune, ha come un travaso; e mentre si rende pur conto di esser lui nel vero, si trova in effetto diminuito; e lo assale un'angustia, quasi di tradimento. Tutto ciò lo rende malfermo, più esposto al danno pericolante; il sospetto, questo fuoco fatuo della decomposizione interiore, comincia a serpeggiare in lui.<sup>19</sup>

Si può facilmente intuire il sinistro epilogo della vicenda: la sera stessa della sua giornata di gloria, di ritorno dalla casa di un collega, che ha festeggiato l'onomastico, Akàkij viene aggredito e derubato dell'indumento.<sup>20</sup> Di qui in poi inizia la sua inarrestabile *descensio inferis*, suggellata dalla morte per raffreddamento.

Tuttavia, Gogol' riscatta la scomparsa del suo modesto e insignificante eroe, con un degno funerale letterario:

Akàkij Akàkievič fu portato via e sepolto. E Pietroburgo rimase senza Akàkij Akàkievič, come se egli non fosse stato mai, né quaggiù né in nessun mondo. Così scomparve e fu sottratta una creatura, da nessuno difesa, a nessuno cara, trascurata da tutti- senza aver nemmeno attirato su di sé l'attenzione del naturalista, il quale pure non tralascia di far accomodare su uno spillo un'ordinarissima mosca, per studiarsela poi al microscopio; una creatura che sapeva sopportare con umiltà beffe da impiegatucci e nel sepolcro era scesa senza aver fatto nulla di memorabile- ma alla quale, in compenso, sebbene all'estremo termine della vita, era brillato l'ospite luminoso sotto la specie di un cappotto, che seppe risuscitare per un attimo una povera esistenza, sia pure perché la sciagura potesse abbattersi poi più inesorabilmente su di lei, come si abbatte sulle teste dei forti di questo mondo!...<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 28.

<sup>19</sup> Ivi, p. 80.

<sup>20</sup> «Akàkij Akàkievič invece, quando i malandrini (non sarà stata forse una burla dei suoi sollazzevoli compagni?) lo spogliano dell'indumento sacro al suo ideale –lo strappano dall'ospite luminoso- intuisce come in sostanza gli abbiano strappato la sua ragion di vivere. Riceve così, effettivamente, il preannuncio della fine, mentre cade svenuto sotto il suo martirio; ha un brivido d'agonia; e ora che per la prima volta spalanca gli occhi in cerca di un aiuto esterno, non vede più niente e nessuno, nemmeno l'ombra del proprio bene: si sente eliminato» (ivi, p. 8).

<sup>21</sup> Ivi, pp. 44-45.

Nessun naturalista -sottolinea lo scrittore- aveva voluto perdere tempo e sprecare mestiere con la materia poco stimolante di Akàkij,<sup>22</sup> nonostante egli fosse «il tipo dell'eterno consigliere titolare, alle spalle del quale, come tutti sanno, non pochi scrittori se la sono spassata, facendosi belli a loro piacimento, per la meritoria consuetudine di gravar la mano su chi non può mordere».<sup>23</sup> Neppure Gogol', tuttavia, tenta la risoluzione letteraria della vita del suo povero impiegato attraverso le consuetudini realiste: ne *Il cappotto* egli mette sulla pagina un autentico esperimento di traslazione. L'evoluzione della storia, infatti, parte proprio dal progetto del cappotto, un perfetto *transfert* psicoanalitico *ante litteram*, attraverso il quale l'autore riesce a misurarsi -tra ironia ed empatia- con le velleitarie aspirazioni ed esigenze della classe borghese.

“Ospite luminoso” capace di dare nuovo vigore, anche se per un breve periodo, alla quotidianità, l'indumento conquistato e indossato per poche ore riesce a regalare ad Akàkij l'illusione di essere un uomo diverso, forse di poter accedere ad un'esistenza meno grigia, per coltivare un vago sogno di tranquilla, piccola agiatezza.

Anche nel romanzo di Chiara il soprabito di astrakan -lussuoso pastrano colore grigio argento «con riflessi quasi azzurri e una fodera di satin bleu all'interno»- appartenuto ad un altro, risulta una sorta di vestito di scena, che attiva e legittima pienamente i meccanismi dello scambio di persona: il protagonista, indossandolo, accetta di entrare concretamente nei panni di Maurice, e idealmente si accolla per un po' il ruolo di figlio della vedova padrona di casa e di fidanzato.

È infatti Valentine a rivelare -sotto gli occhi l'inconfondibile soprabito, oggetto-*transfert* nella tensione della confessione- di aver amato il suo precedente proprietario, appunto il giovane Lenormand:

È incredibile” disse “ma anche lui portava un cappotto di questo tipo, fatto dallo stesso sarto, e perfino dei ‘completi’ di maglia uguali ai tuoi. Non parliamo poi della somiglianza fisica tra voi due, che a volte è addirittura impressionante, specialmente nell'intimità”.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup>«Dunque: in un *ufficio* prestava servizio un *impiegato*- che non pretendiamo fosse tale da fare una grande impressione: piccoletto di statura, un tantin butterato, piuttosto rossiccio, un poco debole di vista, con una promettente calvizie sopra la fronte, rughe poi a ciascun lato delle guance, e di un colorito, si potrebbe dire, emorroidale ... Che farci? Colpa del clima pietroburghese» (ivi, p. 7).

<sup>23</sup> Ivi, p. 8. Il primo a tratteggiare una modesta figura di piccolo burocrate è stato Aleksandr Sergeevič Puškin, autore nel 1833 del poema narrativo *Il cavaliere di bronzo* (pubblicato postumo nel 1841), incentrato sulla figura di Evgenij Onegin.

<sup>24</sup> CHIARA, cit., p. 61. La vedova Lenormand aveva raccontato che suo figlio, impiegato modello in banca e fine intellettuale, aveva lasciato tutto, per essersi improvvisamente innamorato di una indocinese. Valentine invece rivela che: «Maurice ... non è per niente in Indocina e non è corso dietro a nessuna indocinese, come sarebbe stato meglio, forse. Almeno per lui. Ora ti racconterò tutto, perché è giusto che tu conosca la verità. Maurice era cassiere al Crédit Lyonnais, stimato dai superiori e conosciuto nella buona società. Di temperamento vivace ma di vita morigerata, anche dopo avermi conosciuto non andava a dormire oltre le undici. Attaccatissimo a sua madre, non usciva quasi mai dopo cena. Se ne stava sui libri perché era studioso di letteratura e gran dilettante di ogni scienza, dall'astronomia alla chimica. Veniva ogni sera a farmi visita prima di cena e solo al sabato facevamo delle gite insieme fuori città. [...] Improvvisamente cominciò a rincasare tardi, dopo mezzanotte ... In verità Maurice stava con me fino alle undici e qualche volta fino a mezzanotte, poi raggiungeva non so dove alcuni compagni di quand'era nel *maquis*. Mi aveva mormorato qualche cosa ... Maurice aveva degli ideali e i suoi amici li condividevano» (ivi, p. 64). Con i suoi soci, Maurice aveva progettato e realizzato con successo prima un colpo in una banca della *banlieue* poi una serie di furti di opere d'arte nelle grandi ville. Arrestato, aveva avuto una pena di ventitré anni di carcere.

Nel momento dell'agnizione, gli elementi della storia si saldano: Valentine chiarisce il mistero di Maurice, tanto intellettuale quanto violento e intemperante, ex cassiere ormai da due anni in carcere per aver rapinato una banca della *banlieue*. E il cappotto di astrakan, commissionato per assecondare il suo estro spericolato e il suo gusto per l'esotico, appare come il tratto rivelatore di una personalità forte, contorta, sprezzante delle convenzioni.

In questa prospettiva, è lecito cercare ancora una volta riferimenti in Gogol', che aveva elaborato uno stupefacente finale gotico per il suo racconto, affidando al terribile fantasma di Akàkij Akàkievič il compito di vendicare gli abusi subiti in vita, con la sottrazione di soprabiti, nel gelo delle notti di San Pietroburgo:

In un batter d'occhio si diffuse per Pietroburgo la diceria, che presso il ponte di Kalinkin, e più lontano ancora, un morto di notte tempo avesse cominciato a far delle apparizioni nelle spoglie di un impiegato, in cerca di un cappotto derubatogli; e che, quasi per ricuperarlo, egli andasse scorticando da tutte le spalle, senza distinzione di ceti o di grado, cappotti di ogni sorta: guarniti di gatto, castoro, ovattati, con pellicce di talpa, di volpe, d'orso- ogni genere insomma di pelli e pelami, quali soltanto gli uomini sanno procacciarsi per tenersi da conto.<sup>25</sup>

Anche Chiara sconfina nello straordinario per l'evoluzione della vicenda impressa dall'evasione di Maurice, pronto a tornare sui suoi passi e a riappropriarsi della ex fidanzata.

Tuttavia, nonostante questa svolta eccezionale, tutto continua ad essere plausibile, incardinato saldamente nei meccanismi di una narrazione affabulatoria e persuasiva, che evoca le ampie soluzioni dell'oralità. Come in un antico cantare di gesta, infranto l'ordine delle cose inizia un movimento centrifugo che allontana i protagonisti -paladini di questa moderna tenzone- da Parigi.

Da esperto cantastorie, dopo questa improvvisa spinta dinamica, Chiara sa bene che è necessario ristabilire l'ordine e che i lettori si dispongono ad accogliere la ricomposizione dei fatti, il ricongiungimento delle persone ai loro luoghi, la ripresa della propria autenticità. Così il protagonista si reca a casa, a Luino, dove cade nelle solite abitudini. È pronto a trascorrervi "uno dei tanti inverni", dei quali non avrà poi memoria "tanto furono uguali l'uno all'altro". Eppure sa che si tratta di:

Preziosi doni del tempo, che si accettano con indifferenza, senza pensare che ricchezza sarebbero a saperli adoperare, sempreché fosse possibile a tutti far buon uso della vita, portarla come una pelliccia di astrakan e non come un giaccone da galeotto.<sup>26</sup>

Portare la vita come un cappotto comodo e pregiato, indossarla con rispetto e attenzione implica -sembra suggerire lo scrittore- la risoluzione di ataviche mancanze, di quei sensi di inadeguatezza e di colpa, che tormentano gli uomini dai primordi. In fondo, non è più sano

---

<sup>25</sup> GOGOL', *Il cappotto*, cit., pp. 45-6. Sulla soluzione fantastica elaborata dallo scrittore, osservava Reborà: «ma Gogol' non se ne è sbarazzato così, polverizzando tragicamente Akàkij Akàkievič, come se il suo esempio di bontà fosse stato invano, e ridotto a nulla. Con grande intuito, ha trovato invece modo di farci assistere agli effetti morali e soprannaturali della sua vita, rendendoci sensibili mediante uno scioglimento fantastico, che tuttavia trovava anch'esso un punto d'appoggio intuitivo nelle felici superstizioni d'allora, quando si credeva che le anime dei defunti ritornassero ad operare illuminatamente quaggiù; e si prestava soprattutto fede nelle apparizioni dei fantasmi, quali saltuarie presenze di esseri ingiustamente colpiti e non ancora placati, che venivano a ristabilire, per mezzo di inafferrabili ma efficaci azioni sui vivi, l'equilibrio della giustizia violata dagli uomini. Qui, l'attenta religiosità del suo spirito, riuscendo a penetrare più addentro, al di là della satira agevole, indicò a Gogol' il mezzo d'interpretare con arte l'invisibile influsso che ciascuno, da vivo e più ancora da morto, esercita sopra agli altri...» (ivi, pp 83-4).

<sup>26</sup> CHIARA, cit., p. 103.



lasciarsi avvolgere dalle immaginifiche opportunità implicite ad ogni travestimento, rassicurati da segni esteriori che provino a confermare la credibilità del mondo e di noi tutti?