

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

LA MODERNITÀ LETTERARIA
collana di studi e testi

diretta da

Anna Dolfi, Alessandro Maxia, Nicola Merola
Angelo R. Pupino, Giovanna Rosa

[74]

Scritture del dispatrio

Atti del XX Convegno Internazionale della MOD
14-16 giugno 2018

a cura di
Carla Pisani



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

In copertina:

Rielaborazione tratta dall'opera di Alberto Sughi, *Andare dove? L'uomo con le valigie*, 1992

© Copyright 2020

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675864-4

PREMESSA: UNA «CORRENTE TRA I DUE POLI»

La frontiera è duplice, ambigua: talora è un ponte per incontrare l'altro, talora una barriera per respingerlo. Spesso è l'ossessione di situare qualcuno o qualcosa dall'altra parte. [...] la frontiera è ponte o barriera; stimola il dialogo o lo soffoca¹.

Partendo dalle mirabili pagine che Claudio Magris ha dedicato ai nuovi orizzonti multietnici dell'odierna letteratura contemporanea, oggi appare quanto mai indispensabile il discorso letterario sulle scritture del *dispatrio* e tanto più sul concetto di *frontiera* che contiene paradossalmente in sé gli opposti segni della frattura e, al contempo, dell'aspirazione alla scoperta dell'altro e al riconoscimento di più ricche e articolate dimensioni culturali. Così come risulta sempre più difficile e azzardato classificare o semplicemente orientarsi all'interno della vasta nonché eterogenea produzione letteraria contemporanea, sempre più condizionata dai nuovi apporti culturali e da nuovi linguaggi che, sovrapponendosi o mescolandosi, modificano sensibilmente le nozioni stesse di identità, di lingua e di nazione. Un complesso fenomeno che tende inevitabilmente a suggestionare la scrittura, consentendo tra l'altro il dialogo costante sia con altri generi letterari, sia con vari scrittori dall'identità multipla.

Non c'è dubbio che questo tema abbia visto negli ultimi tempi una considerevole fioritura di contributi, acquisendo maggiore rilevanza in quanto estremamente attuale in un mondo dove *emigrato*, *esule*, *profugo* sembrano

¹ CLAUDIO MAGRIS, *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 52-53.

essere ormai condizioni prioritarie dell'intellettuale moderno, oltre che parole assolutamente protagoniste della nostra realtà quotidiana e destinate inevitabilmente a scandire i tempi e gli spazi della produzione letteraria.

Dispatrio dunque inteso come lontananza dai luoghi natali, migrazione, ma anche come lacerazione, perdita e straniamento in un *altrove* metaforico-metafisico. O al contrario, vissuto come rinnovamento, scoperta di nuove forme di scrittura, frutto del doppio polo culturale in cui affonda l'esperienza dello "scrittore dispatriato" e scaturite proprio dal rapporto con altri universi e altri linguaggi. Come se l'esperienza biografica dell'esule non si traducesse in una cultura che ne sostituisce un'altra, ma nella creazione di qualcosa di completamente nuovo, di *altro*.

Non a caso, le tematiche affrontate nelle relazioni qui raccolte riguardano le innumerevoli declinazioni dell'*altrove*, analizzato in tutte le sue forme (spazio-temporale, metaforico-metafisico o semplicemente linguistico), in un'ottica diacronica e interdisciplinare che solo una tematica di antichissima quanto vasta tradizione può consentire.

È la nozione di frontiera a essere approfondita, traducendosi – in questo caso – in "confini della scrittura", ormai abbattuti da una cultura sempre più *fluida*, proiettata verso il superamento della chiusura identitaria e cosciente di una letteratura che potremmo certamente definire *mondiale*. Risultato, questo, di un graduale e inevitabile processo di contaminazione di generi e di linguaggi e di una commistione variegata di interscambi culturali fondamentali per l'abbandono dell'autoreferenzialità e per la consapevolezza di una dimensione culturale transnazionale e quindi globale. Non stupisce, dunque, che nella modernità letteraria il dispatrio diventi il più delle volte quella condizione essenziale che consente allo scrittore di riconoscersi andando fuori di sé, nelle *alterità in divenire*, in quanto si arricchisce di esperienze nuove immergendosi in altre lingue e amalgamandosi con altri mondi, privilegiando peraltro una narrativa che entra di continuo nel campo di esperienze al confine tra mondo letterario, giornalismo, media e si fa carico di nuovi scenari multietnici e polimorfici:

Il romanzo diviene così ibrido, accoglie al suo interno altri generi, ma rinnovandosi viene a rappresentare la frantumazione di un'epoca, diviene nella forma il corrispettivo di un tempo e dei cambiamenti interculturali che ne hanno permesso la contaminazione².

D'altronde, numerosi sono gli scrittori che hanno vissuto personalmente una condizione esiliare, di lontananza dalla patria, quasi sempre diventata

² ROSANNA MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 21.

principale motore propulsore della scrittura. Volendo citare solo alcuni esempi – Dante in testa – basti pensare ai casi più noti, come Pascoli che proprio a Matera, lontano dalla sua terra natale, scrive *Romagna* o Verga che a Milano, lontano dalla sua Sicilia, compone il capolavoro dei *Malavoglia*, o ancora D’Annunzio che raggiunge i più alti livelli di lirismo nel memorialismo della sua prosa d’arte composta da fuoriuscito in terra d’Oltralpe. E per finire Pirandello – a sentir lui «perenne viaggiatore senza bagagli» e «viandante senza casa» – per il quale l’altrove, inteso come un’«altra vita sotto un cielo diverso da quello natale»³, è invece patito come un castigo e si trasforma in una percezione lacerante e continua, addirittura «impossibile» da accettare.

Già Baudelaire ne *Les fleurs du mal* aveva ricondotto l’esilio a una condizione esistenziale non contingente, identificandosi, come «poeta esule fra gli uomini», nella struggente figura de *Il Cigno* che presso un rivo senz’acqua sogna il suo «bel lago natale» ([...] un cigno vidi, evaso dalla gabbia, / trascinare sull’aspro suolo il bianco / piumaggio [...]) Su un rigagnolo / prosciugato la bestia, il becco aprendo, / bagnava a scatti le ali nella polvere / e, mèmore del bel lago natale, / diceva: ‘Pioggia, quando scenderai? / Quando rimbomberai, folgore? [...]). Mentre Ungaretti, nell’intimismo lirico di un’identità «sospesa alle soglie di un altrove», sceglieva come dispatrio l’incomunicabile dolore creaturale, individuando nel suo cuore «il paese più straziato» (Di queste case / non è rimasto / che qualche / brandello di muro / Di tanti / che mi corrispondevano / non è rimasto / neppure tanto / Ma nel cuore / nessuna croce manca / È il mio cuore / il paese più straziato); *San Martino del Carso*).

L’esilio, lo sradicamento e la solitudine sono temi che da sempre ricorrono in letteratura, ma in quella odierna assumono una prospettiva inedita. Non per nulla il termine *dis-patrio* (con il prefisso *dis-* accolto in accezione positiva, con valore reversativo e non più con valenza negativa: quel *dis-* sembra indicare un’idea di mancanza, di separazione e di *altro* che l’esilio identifica invece in un luogo preciso), oggi suggerisce un’ulteriore tipologia di allontanamento, un nuovo *status*: una condizione non solo fisica o metaforico-metafisica, ma anche interiore o addirittura una situazione di emarginazione, di esclusione pur nella propria terra che trova allora l’unica patria possibile nel potere comunitario della scrittura. Una percezione intima che nasce certamente da quella continua oscillazione del punto di vista con cui il dispatriato impara a convivere e che nella maggior parte dei casi porta

³ Cfr. qui il saggio di ANNAMARIA ANDREOLI, *La patria lontana: l’altrove impossibile di Luigi Pirandello*, pp. 15-22.

all'esigenza di raccontare, «restituendo – per citare Edward Said – dignità a una condizione giuridicamente creata per negare dignità»⁴.

Lo stesso Meneghelo – che nel '93 introduce il termine attraverso il romanzo omonimo⁵ – percepiva l'esperienza del dispatrio non solo come annullamento o cancellazione del vecchio a favore del nuovo, ma come creazione di un «secondo polo culturale», in una sorta di raddoppiamento delle possibilità. Non più sovrapposizione, né sostituzione del paese di arrivo con quello di partenza, ma un incessante movimento che obbedisce a un principio di oscillazione pendolare, con il risultato ultimo di una «forma di polarità», o meglio di una *corrente tra i due poli* che investe ogni aspetto della vita intellettuale dello scrittore:

[...] trovandomi dunque nel mezzo di questo sistema così diverso, cominciai ad assorbire una buona dose della sua sostanza, e la assorbivo con avidità. Non si trattava di una cultura che ne soppiantava un'altra, ma della formazione di un secondo polo culturale. Il risultato finale fu infatti una forma di polarità che venne a investire quasi ogni aspetto della mia vita intellettuale. Era come se per poter pensare, o perfino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli [...]⁶.

La scrittura diviene quindi il risultato del flusso di questa potente e ineludibile «corrente» bipolare, un ponte tra più culture che assume una valenza salvifica, terapeutica ma anche unificante: una terza dimensione in grado di superare qualsiasi frontiera e propensa a nutrirsi di una commistione variegata di lingue e di culture diverse. Insomma, una scrittura tesa sempre più a configurarsi come l'esemplificazione di quella che oggi può essere riconducibile alla definizione di *global literature* secondo un necessario e inevitabile processo di mondializzazione della Letteratura italiana contemporanea che sta progressivamente portando in superficie l'ultimo volto dell'*umanesimo esule*.

* * *

⁴ In proposito cfr. EDWARD W. SAID, *Umanesimo e critica democratica*, Milano, Il Saggiatore, 2007; ID., *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 2008.

⁵ LUIGI MENEGHELLO, *Il Dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993.

⁶ ID., *La materia di Reading e altri reperti*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 39.

Il volume raccoglie gli Atti del Convegno annuale della MOD, dedicato alle *Scritture del dispatrio* che si è svolto a Potenza presso l'Università degli Studi della Basilicata dal 14 al 16 giugno 2018. L'incontro, che ha visto la partecipazione di numerosi studiosi italiani e internazionali, ha inteso indagare, al di là del fenomeno sociale della migrazione e della raffigurazione canonica dell'esule, il nomadismo non solo fisico, ma intellettuale degli scrittori, in perenne ricerca di un *altrove*, spesso un *non-luogo* che ha portato il più delle volte a considerare l'allontanamento dalla patria non più come perdita ma addirittura come arricchimento, acquisizione. Le relazioni presentate al Convegno, se da un lato ripensano allo stretto legame esistente tra la frequente e spesso traumatica «detritorializzazione» del soggetto biografico e l'incerta «riterritorializzazione» dell'opera letteraria, dall'altro non esitano a focalizzare l'attenzione su una scrittura frutto dell'abbandono di un univoco *habitat* linguistico a favore di una seconda lingua o perfino di più lingue (come testimoniano, per tutti, gli esempi di un'Amelia Rosselli o di una Jhumpa Lahiri). Così gli studi sull'interessante interscambio lingua/dialetto (dalla canonizzazione lirica operata da Pasolini all'ampio e poliedrico ventaglio dialettale, poetico, teatrale e narrativo del secondo Novecento) si profilano come un persuasivo segnale di superamento di ogni identità autoreferenziale.

Nel rilevare alcuni elementi comuni che sono alla base dell'esperienza della *migranza*, non mancano nel volume accurate analisi incentrate sullo studio di testi in cui si rileva la tendenza a fuggire dalla dimensione diacronica del tempo per ritrovarsi in una «zona-limbo atemporale», in cui passato e futuro si neutralizzano reciprocamente all'interno di un «presente-eternità» spesso dominato dal silenzio.

Così le numerose comunicazioni suddivise nei vari panel (di cui qui si è mantenuta la struttura) aprono nuovi scenari e interessanti orizzonti di ricerca, proponendo suggestivi approfondimenti anche sulla metamorfosi dei generi e sulla contaminazione di linguaggi fra scrittura e cultura visuale, nella creazione di quel *global novel* che fa del dispatrio l'ineludibile condizione esistenziale dello scrittore moderno.

Il dispatrio come altrove temporale

In un'ottica diacronica e interdisciplinare, il grande tema del dispatrio può essere considerato come altrove temporale, declinandolo sia come separazione da una patria, sia in termini metaforici e metafisici come condizione di estraneità. Partendo dalla molteplicità di forme in cui il tema si presenta nelle letterature classiche (dalle storie di singoli o di gruppi di 'esiliati' portate in scena dai drammaturghi del V secolo a. C. alle *peregrinationes* degli

eroi epici), sarà possibile rileggere in modo più articolato le versioni moderne di una tematica di antichissima quanto vasta tradizione.

La lingua italiana, le lingue straniere e i dialetti nelle opere della prima modernità

Nella rappresentazione dell'*altrove* nella scrittura si profila centrale la prospettiva linguistica, sulla cui base indagare i testi letterari della prima modernità connessi a un *altrove* inteso come luogo di espatrio, di distanza o di un'ideale proiezione. Se per il parlante la lingua è un *habitat*, l'esperienza del dispatrio ha come nucleo fondante, nella vita quotidiana come nella scrittura letteraria, il "viaggio linguistico", ovvero la fruizione di un'altra o addirittura di più lingue rispetto a quella nativa. Un'esperienza che comprende anche il bilinguismo lingua/dialetto, nella prospettiva del dialetto sia come lingua materna sia come colto recupero letterario.

Confini spezzati: sguardi d'oltreoceano e infrazioni transnazionali

Le grandi ondate migratorie italiane oltreoceano sono state caratterizzate da una dinamica di relazione con la propria tradizione di partenza. Il mantenimento di una propria originaria identità, regionale ancor più che nazionale, ha convissuto con il faticoso sforzo di superare l'autoreferenzialità e di creare una storia nuova attraverso luoghi, tempi e lingue differenti. Per l'intero arco della modernità, la categoria ormai storica dell'italoamericano è divenuta figura portante della diffusione e delle metamorfosi della cultura italiana nel mondo.

Tra espatrio e confino

La critica più recente sta sempre più cogliendo ed evidenziando elementi storico-letterari-identitari pienamente attivi nello sviluppo politico-istituzionale e socio-economico-culturale del Mezzogiorno d'Italia, nel più generale ambito nazionale, europeo ed oltre. In questa lettura/rilettura, risulta assai significativa la portata e l'incidenza di flussi di emigrazioni/immigrazioni, nonché di presenze e protagonisti al confino (in luoghi spesso meridionali e insulari, tra cui la stessa Basilicata).

Il postcoloniale come nuova ipotesi storiografica della modernità

Nell'era globale della *world literature*, risulta ormai assodata l'associazione tra la produzione letteraria cosiddetta postcoloniale e le 'scritture migranti'. Tale prospettiva di rilettura critica ha senz'altro agevolato la creazione di un senso di continuità temporale tra il presente, il passato coloniale e la grande ondata migratoria internazionale e intranazionale, portando ormai

all'elaborazione di nuove ipotesi storiografiche che cercano di coniugare il locale e il globale.

Ringrazio i partecipanti, il Direttivo della MOD e i Presidenti dei Panel: Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), Antonio Lucio Giannone (Università del Salento), Domenica Perrone (Università di Palermo), Giovanni Turchetta (Università di Milano), Caterina Verbaro (Università LUMSA di Roma), Maria Pia Ellero (Università della Basilicata), Teresa Spignoli (Università di Firenze), Giuseppe Langella (Università Cattolica di Milano).

Un ringraziamento particolare alla Prof.ssa Simona Costa, Presidente della MOD, alla Magnifica Retttrice dell'Università degli Studi della Basilicata, Prof. Aurelia Sole, al Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici DISU, Prof. Paolo Augusto Masullo e alla Prof.ssa Annamaria Andreoli, docente ordinario di Letteratura Italiana Contemporanea dell'Ateneo della Basilicata e fondamentale punto di riferimento culturale per gli allievi e per l'intera comunità lucana.

Ringrazio inoltre le dottoresse Cristiana Di Bonito e Maura Locantore per la preziosa collaborazione e per l'indispensabile supporto sia nella fase organizzativa delle giornate di studio e sia nell'*editing* del presente volume.

Carla Pisani

RELAZIONI

ANNAMARIA ANDREOLI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA BASILICATA)

LA PATRIA LONTANA:
L'ATROVE IMPOSSIBILE DI LUIGI PIRANDELLO

Poiché un amico fiorentino gli ha fatto notare che nelle sue opere c'è «troppa Sicilia!», Pirandello decide di ambientare il *Fu Mattia Pascal* in «Umbria e in una campagna sopra Torino». Sceglierà poi, in Liguria, la fantastica Miragno da dove si può in breve raggiungere Montecarlo. La vincita al Casinò è la chiave di volta dell'intreccio: solo i soldi consentono al personaggio di tagliare i ponti con il passato, fingendosi morto per vivere un'altra vita alla ventura, lontano dai luoghi natali. Come nel *Giocatore* di Dostoevskij, il denaro aguzza l'ingegno. La battuta è di Pascal: «i quattrini – oltre al resto – forniscono pure certe idee, le quali senza di essi non si avrebbero». Che dopo molto vagabondare la vicenda si svolga infine a Roma dipende da diverse ragioni; dal semplice fatto, intanto, che Pirandello vive nella Capitale ormai da tre lustri quando, nel 1902, concepisce il romanzo.

Lasciando la Sicilia, si era trasferito nell'Urbe a vent'anni. Avrebbe proseguito gli studi di lettere alla *Sapienza* e addio Palermo, la città dei Pirandello (vero e proprio clan di armatori e mercanti), degli amici, del primo amore; e addio Porto Empedocle, dove vivono i famigliari amatissimi che abitano, inoltre, poco distante dalla dimora affacciata sul nuovo Molo girgentino, un podere di campagna (qui Luigi era nato), con la grande casa rurale che riunisce di stagione in stagione il ramo materno del parentado.

Potremmo immaginare il nostro ventenne entusiasta dalla trasferta, non fosse che perché Roma è Roma, e tanto più alla fine degli anni '80. Vengono ora ultimate alcune imponenti costruzioni di rappresentanza, a cominciare dai palazzi dei Ministeri, dai grandi alberghi, dai teatri. Senza contare le maestose rovine dell'antichità augusta. Come non ammirarle? E poi il Rinascimento michelangiolesco, l'arte papale barocca, le mirabili Ville gentilizie...

Solo che il giovane Pirandello mai avrebbe voluto sradicarsi dall'isola

natale. È stato costretto a farlo e a lungo si chiederà in quale misura lo strappo era dipeso da lui o dal *Caso*, «quel tristo buffone, invisibile come il vento, che si spassa a scompigliar le trame nostre». Prima di assolversi del tutto, il *mea culpa* lo tortura per anni e anni. Non aveva avuto modo di calcolare quanto vivere altrove gli sarebbe costato. Veramente impossibile, per lui, separarsi dai Suoi, dalla sua terra, dal suo mare. Si ritrova così immerso di colpo in un'estraneità totale, che non accetta. E si ammala. Crisi d'ansia, soffocazioni notturne, strane febbri in un via vai di medici.

Eppure lo ospita uno zio premuroso, cinquantenne, funzionario di prefettura, dagli intrepidi trascorsi garibaldini, colto e, oltretutto, poeta, affiancato da un'eccentrica convivente. Adelaide Verger, un tempo cantante lirica e adesso animalista, si circonda di canarini, pappagalli, scimmiette, bassotti, gatti siamesi; di qualche congiunto e di varia gente di teatro. Presenze che potrebbero divertirlo. Ma la lacerazione continua a sanguinare. Luigi non accetta l'*altrove*.

Approda a Roma in novembre (1887) e sente freddo. Roma non è Palermo. All'insegna dell'esagerazione, vuole subito una pelliccia e un colbacco. Dice di battere i denti nel «freddo» addirittura «polare»: il «freddo» parole sue «di duemilaseicentoquattordici inverni a datare da Talete e di duemilasettecentoventotto a datare dalla fondazione di Roma». Gelo millenario, inimmaginabile «da chi per disgrazia non l'ha sentito nelle ossa». «Rigore acutissimo», quasi che le rive lungo le quali cammina siano quelle del Volga e non del Tevere. Cammina fantasticando. Rivede la Sicilia «in pensiero, come un punto verde laggiù, fiore sbocciato in mezzo alle acque, occhio dei mari». Lancinante nostalgia e sigarette accese in continuazione. Leggeremo nel *Fu Mattia Pascal* che Roma è un colossale «portacenero».

Scosso dai brividi, Luigi compone versi intirizziti sulla pioggia battente e sul fango che insudicia vie e piazze. Non le degna di uno sguardo, gli occhi puntati in basso sui sanpietrini sdrucchiolevoli, infidi. Continua a lamentarsi: «mi han colto i reumatismi. I ciottoli sconnessi delle strade di questa eterna città han maltrattato i miei piedi». Tanto vale chiudersi in casa; la casa dello zio Rocco, in fondo al Corso, adiacente al porto fluviale del prelibato «Marsala». Quel poco di Sicilia che si può avere a Roma:

Sono a la mia finestra, al quinto piano,
e guardo giù per via: – C'è molto fango;
oggi non scenderò. – Nubi vaganti [...]
Ahimè tutto quel fango, altere nubi [...]
da voi, da voi diviene.

Ricordata da qui, Palermo è il paradiso perduto. Il transfuga ha lasciato la Conca d'oro per rovine cariate, beffardamente magnifiche; palazzi enormi,

simili a ospedali o a tette caserme; viuzze anguste come calli, a raggiera, disorientanti; fontane e fontane adibite ad abbeveratoi, prese d'assalto da greggi di pecore. E chiese, quattrocento chiese che farebbero della città un immenso camposanto disseminato di croci se il subbuglio degli sventramenti non turbasse la pace sonnolenta dei secoli.

È irritabile. Di più: aggressivo. Il primo impulso davanti al Colosseo rivela quanto sia prevenuto e fino a che punto si spinga la sua intolleranza del luogo. Sarà anche immaginaria, ma una scure è una scure: «Io andrei con una scure in mano a rovinare queste ultime rovine di un'età gloriosa, che il tempo e gli uomini oltraggiano con la viltà di oggi, viltà che lungamente avrà un domani. Nel vederle ancora in piedi mi fanno più male che meraviglia».

Avversa la città in cui meglio che in Sicilia percepisce il tradimento degli ideali risorgimentali. Non è tollerante neppure con le nuove conoscenze. Si sa che legge giorno e notte, che scrive poesie, e gli amici dello zio lo complimentano. Per carità, stiano zitti. Non li sopporta, scontroso, e prega subito mamma e papà. Che dicano loro chiaro e tondo allo zio quale insofferenza acuta gli provochino ammonizioni e consigli, quand'anche affettuosi. Non lasciano presagire la convivenza pacifica le perentorie istruzioni per l'uso del nipote. Fragile, maneggiare con cura, contiene esplosivo: «Miei carissimi, | raccomandategli [allo zio Rocco] che mi si lasci completamente libero sul mio modo di pensare... Mi segano orribilmente i nervi le balie e i tutori, e tutti quelli che anche gentilmente vorrebbero distogliermi da quel genere di vita che mi è più caro... un consiglio, anche una buona parola, mi farebbero saltar per aria. Se studio troppo, mi lasci studiare, se non amo uscire, non mi costringa a uscire, tutto ciò che non voglio fare, non mi inviti nemmeno a farlo».

E c'è dell'altro. Ordine tassativo. Lo zio «non mi chieda mai più un verso da sentire. Mi dà ai nervi questo presentarmi come un poetino da salotto... Io non so chi mi abbia accanato dietro fin qui la tiscuzza fama di poeta». La smettano, se no lui incattivisce all'istante e potrebbe trascendere: «Sempre, a ogni lode che ricevo d'un imbecille, sia uomo o donna, il mio primo moto istintivo è quello di cacciargli un pugno in bocca, per il gusto bizzarro di farlo rècere diversamente».

«Rècere», cioè vomitare. L'umore è tale che nel giro di qualche giorno Luigi cambierà dimora. Ma, come è esploso nella casa dello zio, così esplode nella stanza presa in affitto nelle adiacenze. Una lite con la proprietaria («pretende che io paghi una sedia che non ho rotta») lo induce a tornare sui propri passi. Davvero intrattabile, averlo per casa sono guai.

Non che alla *Sapienza* vada meglio: «I professori nella facoltà mia, tranne pochi, sono d'una ignoranza nauseante». Gli stanno sullo stomaco. Nel rigido solstizio dell'inverno romano che gli «taglia le carni», la luce netta

illumina il volto del ventenne torturato. Illumina, allo stesso modo, quando egli entra nelle aule dell'università, il pinnacolo barocco di Borromini, che le sovrasta. Ruotando su se stesso a spirale, anelante, Luigi sembra non vedere il mirabile azzardo architettonico in cui potrebbe specchiarsi: è contorta come lui la cupola di Sant'Ivo.

Non è necessaria la sfera di cristallo per prevedere ciò che sta per succedere. Gli manca la terra sotto i piedi. Non resiste e torna in Sicilia nonostante il costo del viaggio. Era arrivato a Roma alla fine di novembre, alla fine di gennaio, ricevuto il mensile da casa, sale sul primo treno per Napoli (altra città nemica, borbonica) e di qui salpa alla volta dell'isola.

Non ne poteva più. Patimenti non sopportabili, comunicati alla sorella maggiore, Lina, e al cognato, che vivono in Sardegna. Quanto la misura fosse colma lo apprendiamo dal reduce. Il suo è un delirio del ritorno; ritorno da una specie di oltretomba infernale. Quella morte civile emerge subito dal recupero del proprio nome. Si vede che l'aveva perduto e perduta l'identità che ora ritrova. È un sogno? Sembra che scrivendo si metta le mani addosso: «son proprio io, io Luigi, io Pirandello, io fratello vostro, io nemico mio, che vi scrivo da Porto Empedocle, da casa mia, da casa nostra, in mezzo ai nostri... (non trovo un aggettivo che possa qualificarli, ma intenderete facilmente che voglio parlarvi dei nostri genitori). Se è sogno, duri. Ma è vero, sento parlare proprio il Papà, mentre scrivo, e sento dire alla Mamma, proprio in questo momento: "Luigi non ascolta nessuno!"».

La madre, appunto, conosce bene le turbe del figlio. Tempeste emotive che la tengono in apprensione. Luigi è stato un bambino difficile, con eccessi umorali che non si riusciva ad arginare. Dalla più tenera infanzia, lei ha percepito, allarmandosi, l'eccezionale diversità del figlio. Con una stretta al cuore adesso sospira che lo avrebbe voluto «meno intelligente» ma in grado di «vivere la vita dei viventi!». E conclude: «sarei stata più contenta». Lui continua a lamentare di non saper vivere e talora supplica: «per pietà, non forzatemi a far da vivo». Già s'intravede il «far da morto» di Mattia Pascal. Lo scrive anche in versi:

La mia natura è strana e mi fa stanco
della vita il pensar che del concetto
vero del viver bene al tutto manco [...]

sento la smania d'esser compreso
e nel moto dell'anima e nel detto [...].

Cos'era accaduto di tanto terribile da comportare l'esilio? Una donna è all'origine del disastro. Ancora diciottenne Luigi si era perdutoamente innamorato di una cugina maggiore di lui di quattro anni. Cugina prima, figlia

di un fratello del padre, rimasta orfana e priva di mezzi, mantenuta dai più ricchi del clan. Bella e molto corteggiata, già in età da marito quando lui è ancora liceale, non lo degna di uno sguardo anche se la passione, che il ragazzo non sa nascondere, la lusinga.

Il cavalier servente ai suoi piedi, le poesie di cui la inonda, i colpietti al piede sotto il tavolo quando giocano a carte, e forse un buon partito che si fa avanti ma non la persuade... Come che sia, batti e ribatti per un paio d'anni, la cugina capitola dall'oggi al domani e l'amoroso, prima disperato, tocca il cielo con un dito. E allora cosa non fa Luigi pur di ottenere dal padre il permesso di chiederla in moglie. O lei o la morte, finché la spunta e si ritrova promesso sposo dinanzi a un bivio. Il matrimonio comporta l'abbandono degli studi, della vocazione letteraria che l'amore ha più che mai acceso invece di spegnerla. Succede come un brusco risveglio. Chi l'avrebbe detto? L'Arte è più forte della fidanzata.

Tutto precipita. Felice in giugno, Luigi, con la fidanzata; in settembre il «sogno è svanito» insieme con l'innamoramento. Per lui, non per lei e tanto meno per i rispettivi genitori. L'accordo matrimoniale è fissato in un contratto. Non gli resta perciò che prender tempo e allontanarsi. Gli mancano le forze per lavorare nella florida impresa mineraria del padre; gli consentano, almeno, di conseguire la laurea a Roma, lontano dalle distrazioni. Tace il disamore e mente, in fuga da Palermo. Nell'ora dei saluti, la madre non ha di fronte il promesso sposo della bella cugina ma il promesso sposo della Musa. Il figlio le confessa di avere un'amante: «un'amante ideale, l'Arte! e l'amo come se fosse persona viva, spasimo per lei, la chiamo, la supplico, la sento quando Ella, dopo avermi umiliato mi concede le sue grazie... Per lei io avrei caro sacrificar tutto e prima me stesso! Nessuna cosa io amo tanto quanto questo fantasma lucente... Io morirò quando Ella mi tradirà. Ed oggi tutto il mondo *pratico e positivo* congiura a strapparmela dalle braccia». Sin troppo esplicita la richiesta di aiuto. È la cugina la congiurata che lo strappa dalle braccia del vero amore. Violenza che pagherà cara.

* * *

Ciò che qui preme non è tuttavia la causa che ha indotto Pirandello a lasciare la Sicilia. Mettiamo piuttosto a fuoco la sua impossibilità del distacco dalla terra natale. Tornato a Roma dopo un mese trascorso dai Suoi la situazione precipita. Luigi si barrica nella casa dello zio e inonda la sorella, in Sardegna, con propositi di suicidio: «dall'alto del ponte di Ripetta guardai il Tevere, e pensai: se mi vi gettassi dentro, morirei da proconsole»; «Vorrei una cosa sola: morir presto» etc.

L'odioso esilio romano dipende dalla promessa sposa, come scrive, sempre alla sorella, in terzine:

ho tanti guaj! [...]
E me li porto addosso da quel giorno,
che per la mia Sicilia viaggiai [...]

Vorrei ben io, vorrei ben io la morte,
già che nessuno or mi può più salvare,
nessun affetto ch'io credei già forte.

Lo ripete poi in prosa: «nessuno può più salvarmi... è una viltà la mia, il lusingare per amore una persona [la fidanzata], quando sto permanentemente in questo pensiero di morte, senza conforto... non voglio pensare a quello che fra breve sarà di me». Non si vede luce in fondo al tunnel e le crisi d'ansia, ripetendosi, esigono cure mediche. È maggio ormai, il dolce maggio fiorito, e Roma «ha gli occhi azzurri di Minerva», tanto il cielo è sereno, limpido, luminoso. Basterebbe incamminarsi fuoriporta, lungo la via Flaminia, la via Cassia, la via Appia... per bearsi in orizzonti d'oceano nella campagna maestosa. Gli alti palchi degli acquedotti rossi, il boschetto degli aranci sull'Aventino o il corteo di azalee che conduce a Trinità de' Monti: no, Luigi non si muove, stretto nella morsa della cinta muraria: «Io ho furori incendiari, e smanie nihiliste, e rabbie devastatrici. Vorrei atterrar queste mura cittadine, e quante case e quante chiese aduna la città, in cui eternamente s'agita questa eterna commedia di mediocri passioni e di insulse verità».

«Furori», «smanie», «rabbie». Che si sappia, è uscito di casa solo per assistere alla dotta conferenza di Carducci su Jaufré Rudel, in via della Palombella, nei pressi del Pantheon: «Amor di terra lontana»... Il dito nella piaga. Luigi compone subito una poesia nostalgica; nostalgica della Sicilia, naturalmente, perché si trova a Roma ma è come se non ci fosse:

io cerco, rapito amatore,
la terra dei sogni lontana
la terra ove eterna fiorisce
de l'anno la dolce stagione [...]
E vengo sul nero di Morte
battello a voi, donne, amatore [...]

Tanto insistita, l'allusione alla morte rivela che non si placano le «palpitazioni, fin quasi a rimanerne soffocato». Gli viene proibito il fumo, il caffè, il vino, le veglie, lo studio. Lui impreca contro il principio d'endocardite

che il medico sospetta: «cuore cane, di che cuore ti strozzerei». E il cupo pronostico: «finisco male – e me ne vado presto».

Di nuovo c'è che non mangia se non cibi siciliani. E questa è la più forte delle somatizzazioni che riguardano l'inappartenenza, il rifiuto del diverso. Guarda caso, le lettere di Luigi non recano la consueta indicazione di «Roma», prima della data. Recano invece: «dalla città degli Abbacchi» (minuscola per città, maiuscola per Abbacchi). Disprezzo antropologico. Mentre contrappone la Vucciria a Campo de' Fiori, attende il pacco, da casa, delle alici sotto sale, delle olive appassite, del cacio con il pepe («caciù cu li spezzi»), del «pane nostro». Da poeta, s'inabissa nella profondità del linguaggio e ben altra contrapposizione si fa avanti, quella della pronuncia dialettale e delle metafore che sostanziano il parlato popolare. In romanesco, «far terra per i ceci» («fa' ttera pe' scesci») equivale a morire; eufemismo che congiungendo la morte al cibo allude al ciclo vitale della concimazione. Sempre mangereccia, la nefasta variante dell'estraneo, ricava invece dalla morte ulteriore morte. Nuocere invece di giovare, secondo una sua sentenza lapidaria sulla reincarnazione, svolta in endecasillabi:

e ti darò alla terra, o carne mia
perché rinasca in fungo velenoso.

Figuriamoci quando Roma non lo terrà abbastanza lontano dal matrimonio, con l'onta di non tener fede alla parola data che ingigantisce via via. Bisogna andare fino a Bonn. Dopo due anni di inferno romano, adesso è la volta dell'espatrio in Germania (ottobre 1889). Al passaggio, in treno, dell'ultimo valico alpino, dello strappo crudele Luigi scrive ai famigliari: «Amatissimi miei, | Lungo la via ferrata, al vento che il treno volando suscitava, gli alberi si torcevano, fischiavano in furia, e pareva che mi dicessero: Torna, torna indietro, folle! torna a chi t'ama, torna a chi soffre per te! E intanto, come fide scorte, correvano, s'affannavano lungo le lamine di ferro, dietro l'impavido mostro sbuffante, i pali del telegrafo sorreggenti alla mia destra e alla mia sinistra le ultime, le ultime fila, che mi legassero ancora alla patria man mano sempre più lontana».

È la versione drammatica di una recente ode di Carducci. Diventeranno celebri presso generazioni e generazioni di Italiani le quartine in cui i loquaci cipressi di Bolgheri, «alti e schietti», «fedeli amici», invitano suadenti il poeta maremmano a fermare la sua corsa in treno: «Perché non scendi? ... fresca è la sera»... Di rimando, qui abbiamo il folle volo in un livido inferno, il «mostro sbuffante», gli alberi ostili, contorti, fustigatori furiosi come demòni, e la lacerazione, fra i singhiozzi, del cordone ombelicale.

Non sappiamo se durante il viaggio Luigi ha avuto modo di manifestare la sua aggressività. Sappiamo, però, che avrebbe voluto manifestarla perché la inventa raccontando ai famigliari un aneddoto. Meglio: una parabola recitata. Meglio ancora: una parabola perpetrata. Si trova in una lettera e perciò non fa parte dell'opera di Pirandello. Grave errore di valutazione sottrarre alla creatività la pagina dove invece c'è tutto il futuro dello scrittore. Si tratta di una scenetta del più autentico pirandellismo, riguardante due personaggi, egli stesso e un «vecchio signore»:

Amatissimi Miei,

vi voglio raccontare una curiosa avventura occorsami tra Genova e Pavia. A Orbetello, mi s'era cacciato un pezzettino di carbone nell'occhio destro, ond'io lacrimavo come una fontana. Alla stazione di Genova è salito alla mia vettura un vecchio signore del bresciano, il quale cominciò subito a scambiare con me qualche parola. In discorso, gli dissi, che andavo fuori d'Italia, e che giusto a Genova avevo salutato per l'ultima volta il mare, e ciò dicendo, il mio occhio lacrimava. E il vecchio signore credendo che piangessi, perché ero per lasciar l'Italia si mise a confortarmi; e mi disse che al giorno d'oggi non ci son più distanze, che in un paio di giorni avrei potuto essere di nuovo in patria, e tante e tante altre belle cose. Io lo lascio dire, e finalmente, colto il punto più drammatico del suo discorso, mi gli accostai scoprendo l'occhio offeso, e lo pregai:

– Scusi – vuol soffiare un po' in questo mio occhio? mi ci s'è cacciato un po' di carbone, e vede come piange?

Quadro. – Il vecchio signore non aveva più fiato da soffiare. E pure io ho mentito, perché allora io ero veramente addolorato di non dover più vedere il mio gran mare e di non dover più udire questa dolcissima favella nostra. Ma la tirata diabolica il vecchio signore se l'è meritata, pei suoi sciocchi conforti.

Con la «tirata diabolica», paradossale, Luigi raggiunge compiutamente l'efficacia provocatoria davanti ai famigliari da sbalordire. Ciò che sembra vero è falso e viceversa.

Potremmo continuare a lungo con le testimonianze dell'altrove patito come castigo. Ne abbiamo comunque detto a sufficienza per rileggere qualche opera di Pirandello penetrandola in profondità. *Lontano*, per esempio, novella composta a Coazze nell'estate 1901 trascorsa nella piemontese val Sangone. Si respira l'aria della *Donna del mare* di Ibsen nella vicenda del marinaio norvegese, raccolto semivivo a Porto Empedocle, straniero incapace di tacitare il profondo richiamo dei luoghi natali. La domanda è sempre la stessa: è possibile un'«altra vita» sotto un cielo diverso da quello natale? Non a caso il primo titolo della novella era *Sperduto*. Neppure la morte – sarà poi il messaggio di Mattia Pascal – rescinde i legami con le proprie radici.

PIETRO FRASSICA (PRINCETON UNIVERSITY)

FRONTIERE MOBILI PER SCRITTORI NOMADI

Figure centrali del Novecento, l'emigrato, il profugo, l'esule – alla luce degli eventi attuali – fanno pensare che continueranno ad esserlo a lungo. Dietro a ogni profugo, a ogni migrante, ci sono esistenze, esseri umani con le loro insicurezze e la paura dell'ignoto. Allontanandosi da ciò che è noto, s'imbattono sempre più nelle peculiarità e nelle diversità: un labirinto che inaspettatamente li avvolge, in cui passato e futuro sembrano neutralizzarsi a vicenda, in un incessante divenire:

[...] ci sono dei tipi di divenire che operano in silenzio, in modo pressoché impercettibile. Si pensa troppo in termini di storia, sia essa personale o universale. Mentre i tipi di divenire fanno parte della geografia, sono orientamenti, direzioni, entrate e uscite¹.

La citazione è esemplare del ruolo della geografia – peraltro non esclusivo della storia – che dà quel senso di aperto, di un divenire che sembra assumere una netta superiorità sull'essere. Esistenziale e narrativo al contempo, in questo percorso geografico esilio e 'silenzio' (quest'ultimo inteso come momento di riflessione) rappresentano una tregua dalla quale scaturisce un nuovo universo, che diverge da quello reale. Per questo il problema dell'emigrato di oggi è incessantemente esplorato da discipline come la sociologia e l'antropologia, ma anche dalla filosofia, dalla storiografia, dalla critica letteraria, che con modalità diverse hanno messo a fuoco il concetto di frontiera e i limiti imposti da una tale definizione, nonché l'esigenza

¹ CLAIRE PARNET-GILLES DELEUZE, *Conversazioni*, Traduzione di G. Comolli e R. Kirchmayr, Verona, Ombre corte, 2011.

di una costante ridefinizione di essa. Al carattere duplice e ambiguo della frontiera Magris ha dedicato pagine fondamentali:

La frontiera è duplice, ambigua: talora è un ponte per incontrare l'altro, talora una barriera per respingerlo. Spesso è l'ossessione di situare qualcuno o qualcosa dall'altra parte. [...] la frontiera è ponte o barriera; stimola il dialogo o lo soffoca².

Non stupisce quindi l'ampio spazio riservato dalla critica al colossale flusso transnazionale tuttora in corso, alla deterritorializzazione di intere popolazioni. Una di queste cause, che coinvolge principalmente l'Africa, è l'accaparramento di terre (*land grabbing*) da parte delle grandi imprese dell'agroindustria dei paesi sia occidentali, sia orientali. A farne le spese sono, ovviamente, migliaia di contadini i quali, espulsi dalle loro terre, vengono ricacciati tra le fila dei nomadi: è la storia dell'individuo, di cui fanno anche parte scrittori e intellettuali, i quali senza alcuna certezza di raggiungere una meta si avventurano tra terra e mari – che si aprono davanti a loro – e sembrano garantire una maggiore autonomia. A disegnare uno spazio aperto e dialettico è ancora il Mediterraneo; come in passato, continua ad essere un punto di riferimento cardinale:

Mille cose: non un solo paesaggio, ma innumerevoli paesaggi; non un solo mare, ma tutta una serie di mari, non una sola civiltà, ma civiltà sovrapposte una sull'altra. Il Mediterraneo è un vecchio punto di incrocio; già da migliaia di anni tutto va ad appoggiarsi su di esso sconvolgendo e arricchendo la sua storia³...

Sono questi eventi a dare vita a tanta letteratura contemporanea e che, per così dire, hanno obbligato il romanzo a farsi carico di nuovi orizzonti multietnici, per cui narratori e romanzi vengono percepiti come «non appartenenti a una cultura nazionale specifica»⁴. Venuti meno tutti gli istituti che per secoli ne avevano consacrato il carattere, gran parte della narrativa di oggi sembra essere di frontiera; in questo orizzonte si intravedono ombre che si materializzano e poi si dileguano, presenze che oscillano tra primi piani e dissolvenza. Nella diversità delle loro linee di lavoro e delle problematiche sociali ed esistenziali, gli autori-mondo recitano la loro insoddisfatta elegia in uno spazio destinato a dilatarsi continuamente in mille modi; mentre passato

² CLAUDIO MAGRIS, *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 52-53.

³ FERNAND BRAUDEL, *La Méditerranée*, n. 1, Paris, Ed. Association: Dialogue entre les cultures, 1982, p. 12.

⁴ Sull'argomento si veda l'attento studio di VITTORIO COLETTI, *Romanzo mondo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 9.

e futuro assumono la funzione quasi di premonizione del lungo esilio.

Diversamente dagli autori che lavorano di fantasia, che raccontano fatti spesso improbabili e li fanno passare per veri, gli scrittori nomadi elaborano il mondo dal mondo. Dispongono e proiettano sullo schermo dell'esistenza, oltre alla speranza, l'incontro con il cosiddetto Occidente che spesso coincide con la disillusione covata nei confronti di una società che classifica, ordina, separa ai limiti della segregazione, dando luogo a differenze culturali. Tutto questo talora si traduce nella perdita delle radici; ovvero in un distacco da ciò che è noto, che presuppone una trasformazione di sé, forzando gli individui a trovare una via d'uscita. Il loro viaggio prevedibilmente presuppone una partenza e un arrivo, ma ciò che lo definisce è la conoscenza: un arricchimento sospeso tra frustrazione e costrizione, che in definitiva è la condizione degli emigrati e degli esuli di ogni tempo. Basti ricordare quella generazione di narratori transnazionali e cosmopoliti, divenuti ormai punto di riferimento per qualsiasi indagine sugli scrittori che hanno adottato un'altra lingua e una cultura diversa dalla propria, di cui fanno parte – com'è noto – Vladimir V. Nabokov, scrittore russo emigrato negli States prima di stabilirsi definitivamente in Svizzera; Joseph Conrad, emigrato in Russia dalla Polonia, il quale ha poi scelto di abitare stabilmente su un mercantile, un non-luogo per antonomasia. Non è qui il caso di riproporre il nutritissimo elenco di tutti quegli autori, noti e meno conosciuti, che da Beckett, a Coetzee, a Tahar Ben Jelloun, hanno scritto le tabelle di marcia solo dopo aver fatto tappa e per questo sono esemplari di quel muoversi tra culture, esperienze linguistiche e immaginari nuovi o tra forme variabili del reale. Oggi la schiera degli autori-mondo, che operano tra culture e lingue diverse, è talmente ampia che non hanno neppure più bisogno di entrare nella fantasmagoria dei flussi migratori; ed è grazie alla loro identità multipla che si deve buona parte della letteratura mondiale. Catalogarli non è un'impresa facile.

Ma il problema non è affatto esaurito da questo vasto gruppo, come dimostra il caso paradigmatico di Jhumpa Lahiri. La scrittrice americana che ha seguito un percorso personale, proprio perché partecipe, in modo originalissimo, dell'immaginario di miti, di metamorfosi e persino del bisogno fisiologico della solitudine, raccontato prima in un articolo e poi nel libro *In altre parole*. D'altro canto, il mito, o la mitizzazione, evidenzia una situazione di crisi che gli scrittori avvertono più nettamente di tanti altri. Nata in mezzo a due lingue e a due culture (bengalese e inglese), a un certo punto Lahiri ne sceglie una terza: decide, cioè, di abbandonare l'inglese per scrivere in italiano. Ecco quanto sostiene eloquentemente la scrittrice a questo proposito:

Quando penso agli autori che hanno deciso, per vari motivi, di lavorare in una lingua straniera, non mi sento neanche un membro legittimo di quel gruppo. Beckett ha vissuto in Francia per decenni prima di scrivere in francese, Nabokov aveva imparato l'inglese da ragazzo, Conrad ha trascorso parecchio tempo sul mare, assorbendo l'inglese, prima di diventare uno scrittore anglofono anziché polacco. Quello che faccio io – osare scrivere in italiano dopo aver vissuto appena un anno in Italia – è diverso, fuori del comune, per cui provo una solitudine ancora più forte, quasi un'altra dimensione della solitudine. Mi chiedo se ci siano altri come me⁵.

La scelta di una lingua nuova nella quale esprimersi può decisamente divenire un timore costante: quello di non essere in grado di portare la propria prosa in italiano a un livello paragonabile a quello della lingua d'origine. Pur essendo "l'italiano un suo grande amore", una parte della sua identità, come ha spesso dichiarato, questa è forse la vera sfida della scrittrice: esplorare una lingua sconosciuta cercando di darle altri ritmi. D'altronde ogni scrittore cerca di risolvere da sé le proprie aspirazioni letterarie, dando alla mutevolezza del reale una prospettiva che ineludibilmente si colora di caratteristiche individuali.

Ed è qui che accanto alle ricerche analogiche entrano in gioco anche quelle linguistico-espressive. Ogni emigrante si avvicina a un paese o se ne allontana in maniera diversa e, in modo differenziato, ognuno porta con sé qualcosa della propria cultura, accettando quanto più può della lingua del paese ospite, modificandola, reinventandola, contribuendo persino al suo rinnovamento, nel tentativo di trovare nuove forme per descriversi. Di conseguenza i testi che ne scaturiscono – in quanto campionatura di una ricerca tesa verso nuove forme di scrittura e di pensiero – ci fanno riflettere sul problema del bilinguismo e del plurilinguismo. Viaggio e letteratura diventano così una metamorfosi commutativa. Oltretutto, il viaggio è sempre perlomeno duplice: geografico e cognitivo, in quanto permette all'emigrato di inseguire una nuova identità nel vuoto creato dagli eventi storici, recuperando in tal modo una dimensione positiva di sé stesso. Vale a dire un'identità resa meno vulnerabile, poiché consapevole sia della fragilità delle impressioni visive e sensitive che si susseguono, sia della molteplicità di contaminazioni linguistiche che divengono percorsi inevitabili dell'esplorazione. Nel suo volume *Letteratura-mondo italiana* Rosanna Morace ha messo in evidenza con acute e dettagliate osservazioni anche questo complesso fenomeno, instaurando un dialogo sia con altri generi letterari, sia con vari scrittori dall'identità multipla:

⁵ JHUMPA LAHIRI, *In altre parole*, Milano, Guanda, 2015, p. 139.

Il romanzo diviene così ibrido, accoglie al suo interno altri generi, ma rinnovandosi viene a rappresentare la frantumazione di un'epoca, diviene nella forma il corrispettivo di un tempo e dei cambiamenti interculturali che ne hanno permesso la contaminazione⁶.

Un primo modo per esprimere questa vocazione è quello dell'emigrato costretto – solo in apparenza – ad arrendersi davanti alla perdita del proprio luogo d'origine, immergendosi in un linguaggio del tutto estraneo e in una società che possiede modalità e canoni molto diversi dai suoi. Ma è questo farsi e disfarsi di mutevoli destini che rende gli emigrati figure particolarmente significative, in quanto le radici, la lingua e le norme sociali sono elementi essenziali nella definizione dell'identità umana. In secondo luogo, grazie al potere della loro fertilissima e mobile immaginazione, gli scrittori immigrati ripercorrono con le parole il complesso cammino del loro personale esilio mentale; una mobilità che li induce a sviluppare temi di movimento, irrequietudine, cambiamento e continuo divenire. Di conseguenza, in un territorio estraneo e percorso da una forza indefinibile, la loro scrittura si rivela anche strumento di scoperta. L'esilio viene così a coincidere con un territorio mentale nel quale si rappresenta paradossalmente, con tutto il materiale reale del presente, quello che solo in apparenza ha rifiutato; una fuga dalla storia in favore di una interiorità che quella stessa storia contiene, riflette e condiziona, propiziando la nascita di una nuova immagine di sé. Vale a dire, il nuovo territorio diventa per il narratore l'universo che contiene anche il paese da cui egli si è esiliato e che non lo abbandona, in quanto esso continua a rimanere il luogo privilegiato dall'esplorazione artistica e insieme una costante della sua narrativa. Ancora una volta la strategia dell'esilio, della fuga permette di appropriarsi di ciò da cui si fugge. Quel che è certo è che per la maggior parte degli scrittori che adottano una lingua diversa dalla propria, la nuova lingua rappresenta il passaggio a una nuova vita, a un mondo diverso.

Chi in passato, voleva fare lo scrittore e apparteneva a una classe privilegiata, andava all'estero guidato sia dalla necessità dell'apprendistato o di un perfezionamento, sia dall'obiettivo di entrare in contatto con una cultura cosmopolita, di cui ovviamente facevano parte coloro che in quel momento dominavano la scena letteraria. Facciamo un salto indietro di qualche secolo per ricordare l'esperienza di Giuseppe Baretta, poeta e critico piemontese, il quale a metà del Settecento cercava stimoli culturali nel brulichio di scrittori e intellettuali, che in quegli anni animavano la vita culturale londinese. Vale la pena di ricordare, a questo proposito, che per rompere con la

⁶ ROSANNA MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 21.

cultura provinciale italiana, Baretti sul finire del 1751 si trasferisce a Londra. Accolto da Samuel Johnson tra i letterati del *Literary Club* – comincia a subire il fascino delle idee e delle esperienze letterarie dell'amico, che da quel momento diverrà una sorta di modello da imitare. Segno tangibile di questa influenza sono le sue numerose opere scritte in lingua inglese, tra le quali: *Dissertation upon the Italian poetry* (1753), *An Introduction to the Italian language* (1755), cui seguirono gli aggiornamenti e le correzioni apportate al preesistente *Dictionary of English and Italian Languages*. Inoltre, nel 1768 pubblica un saggio sui modi e i costumi degli italiani dal titolo *An account of the manners and customs of Italy*.

Com'è noto, l'esempio del percorso inglese del fondatore della *Frusta letteraria* fu seguito alcuni anni dopo – sia pur per ragioni diverse – anche da Foscolo e nel corso del Novecento da altri scrittori; basti ricordare Luigi Meneghello, che dal 1947, anno del suo trasferimento a Reading, non ha mai praticamente lasciato l'Inghilterra fino al 2004, quando è definitivamente rientrato in Italia. Nè va dimenticato il periodo londinese di Natalia Ginzburg, anche se nel ruolo di moglie del direttore dell'Istituto di Cultura (1959-1961). Dal versante francese riaffiorano l'intenso rapporto di Marinetti con quella cultura (si pensi, tra le altre esperienze, agli anni di *Poesia*), il periodo parigino di D'Annunzio (1904-1915); quello di Pirandello (1930-1934), durante il quale lo scrittore affronta una forma di spettacolo per lui del tutto nuova, componendo in francese il musical *C'est ainsi*. Ci sono poi gli anni trascorsi in Francia da Italo Calvino (1967-1980) e il suo rapporto con i postmodernisti dell'Oulipo.

Un caso degno di attenzione è quello di Syria Poletti, la scrittrice friulana, che dopo aver conseguito la laurea all'Università di Venezia nel 1937, si è trasferita in Argentina all'età di 22 anni per ricongiungersi ai suoi genitori, emigrati in quel paese quando lei aveva solo 9 anni. Lasciatasi alle spalle l'infatuazione fascista, nel paese ospitante ha dovuto affrontare non pochi sconvolgimenti personali e affettivi generati da consuetudini etiche a lei del tutto estranee. A Rosario cominciò a insegnare l'italiano e a studiare con accanimento il castigliano, la lingua dei suoi futuri romanzi, che le ha permesso di acquisire un nuovo sé. Scrittrice di indubbio impegno sociale, certamente superiore alla modesta notorietà che in Italia ha accompagnato il suo lavoro intellettuale, in Argentina Poletti raggiunse la notorietà nel 1961, grazie al romanzo *Gente conmigo*. La sua scrittura raffinata conquistò persino Jorge Luis Borges, il quale a chi gli chiedeva se in Argentina ci fossero scrittrici di qualche rilievo, rispondeva: «Sì, ce n'è una, ma è italiana». Deleuze ha senza dubbio ragione quando afferma che ogni scrittore che scrive in una lingua non sua, può fluttuare tra le varie etichette e diciture.

Tradotto in Italia solo nel 1998, dopo la morte della scrittrice (1991), *Gente con me* apre spazi che consentono al lettore di riflettere sul disagio provocato da talune realtà politiche distruttive e spesso indecifrabili, portate dalle particolari circostanze che per anni hanno tormentato l'Argentina. Nora Candiani, voce narrante del romanzo, scrive lettere, traduce documenti per emigranti analfabeti. Accusata dalle autorità di manipolare le traduzioni legali per facilitare l'immigrazione, viene rinchiusa nel carcere di Buenos Aires. A ristabilire il suo equilibrio sarà la sua stessa scrittura, che risuona come un vitale grido d'orgoglio contro ogni potere esterno, come una esplicita invocazione ad affrontare l'angoscia e a superare la paralisi della volontà. Ma soprattutto degna di attenzione appare la capacità della narratrice di ascoltare gli altri, con una sensibilità sottile, sotterranea, tesa verso certezze nuove che modificano le cose e gli uomini, dando forma a pensieri diversi ma sempre inseriti in un contesto sociale definito con puntuali approfondimenti.

Certo il campo degli scrittori 'nomadi' è molto vasto e variato, ma qui – divagando a zig-zag – mi sono limitato a pochi esempi di autori diversissimi tra loro e, tuttavia, parte di uno stesso tessuto, quello della loro nazionalità, che contiene una sotterranea organicità, capace di parlare al nostro tempo. Le loro esperienze non costituiscono una scuola o un cenacolo, non obbediscono a un maestro riconosciuto, né sono i seguaci di un manifesto; anzi il quadro che ne emerge indica indubbiamente correnti complesse, ma fluide che si alimentano reciprocamente, nelle quali si riflette – in una certa misura – anche la nostra stessa condizione di lettori, indipendentemente dalla lingua in cui ci esprimiamo.

STEFANO GIOVANNUZZI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA)

«IN LINGUA MORTUA»: ROSSELLI, FORTINI, PASOLINI
E IL DISPATRIO DELLA LETTERATURA NEL SECONDO
NOVECENTO

1. Inizio con tre citazioni ampie di Amelia Rosselli. La prima è da *Esperimenti narrativi*, la nota che chiude *Diario Ottuso*, del 1990:

In un cupo autunno-inverno dell'anima, scrissi *Diario Ottuso*, che è del 1968, e che avrebbe voluto essere inizio di una autobiografia possibilmente pochissimo biografica. Tentai uno stile rozzo e semplice, più tardi chiamato 'selvaggio'. Il primo capitolo divenne poi una specie di mini-romanzo, perché la chiusura era piuttosto su di un tono filosofico che no, e mi pareva dolorosamente sufficiente. Avendo evitato l'autobiografico, per quanto possibile sino allora in poesia, questo testo 'povero' invece l'ammetteva, con qualche mio taglio, per non lasciare riconoscere ideali 'maestri', ideale 'fratello', e 'ambiente culturale' romano. Del resto il titolo e il testo parlano d'una difficile e tardiva adolescenza; perciò lo stile un poco goffo, e le conclusioni negative.

[...]

Dei tre testi è evidente che lo sperimentare in prosa è ciò che m'attira: ugualmente vero e probabile è che si dica di più in prosa che non in poesia, spesso manieristica o decorativa¹.

Diario Ottuso è il pezzo più enigmatico *del volume* – «unico mio testo intimo e da me ancora non del tutto compreso»² –; gli altri due sono *Prime prose italiane* e *Nota (1967-1968)*: tutti segnalano una difficoltà nei confronti della letteratura, e in particolare della poesia, nel momento in cui la biografia dell'autore – «l'autobiografico» – sembra affiorare come il dato centrale.

¹ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello, introduzione di Emmanuela Tandello, Milano, Mondadori, 2012, p. 852.

² *Ibidem*.

La poesia implica una quota di manierismo nella forma e una incoerenza nei contenuti che attenuano o forse mettono in dubbio la connessione fra letteratura e verità: rispetto alla verità Amelia Rosselli si mantiene ambigua, ma l'ipotesi della letteratura come finzione si colloca fuori del suo orizzonte e la mette a disagio. È il senso della seconda citazione, tratta da una conversazione con Alfonso Berardinelli, *La contemplazione e la furia*, del 1991:

Tu non puoi continuamente scrivere poesie, ti prendi in giro alla fine, perché senti che stai facendo il bello oggetto. Invece la prosa presenta nuovi problemi, non solo stilistici, ma di verità, che la poesia non richiede. La poesia può giocare. Perfino nello stesso libro posso dire una cosa in una poesia e quattro poesie più tardi dirne proprio l'opposto. In prosa mi devo forzare a questo pozzo di verità.

[...]

Beh, guarda, io ho molto immesso la prosa, anche se non si vede, specie in *Documento*; immesso la prosa in poesia³.

La questione della verità, e dunque dei limiti intrinseci alla letteratura in rapporto alla possibilità di dare una forma condivisibile – non puramente 'confessionale' per adoperare un termine che la Rosselli ha sempre respinto⁴ – alla propria esperienza, è un tema ricorrente. E che porta con sé una formidabile ambivalenza, sempre più dichiarata come il dilemma che nella scrittura non riesce a trovare una vera via d'uscita. Basta prendere l'intervista con Renato Minore, cronologicamente anteriore alle precedenti, *Il dolore in una stanza*, del 1984:

[...] Già: bisognerebbe fare un censimento di tutte quelle cose che non si è riusciti a mettere nelle poesie. Vada a interrogare i miei colleghi poeti, chissà cosa le diranno. Io, per conto mio, molte cose vissute le devo camuffare. Non ho ancora capito cosa escludere e cosa includere.

Insomma, non è disposta a rivelarmi i segreti di fabbrica.

Certo, non posso fare una confessione diretta. E poi, come farla? Le cose vissute vengono distillate, ma non tutte. Anche perché non voglio ripetere la vita, non ha senso. Il lavoro creativo di valore è quello che ha qualcosa di nuovo, di inatteso.

[...]

[...] D'altro canto da giovane ero più chiara con me stessa. Ebbi pure a che fare con la psicoanalisi⁵.

³ A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, Prefazione di Laura Barile, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 261.

⁴ Cfr., EAD., *Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath* [1980 e 1991], in EAD., *È vostra la vita che ho perso* cit., ed ora in EAD., *L'opera poetica* cit.

⁵ EAD., *È vostra la vita che ho perso* cit., p. 63.

È piuttosto facile parlare di ‘dispatrio’ della letteratura (e della lingua) partendo da Amelia Rosselli e dal suo trovarsi inevitabilmente fra più lingue: l’inglese e l’italiano, ma anche il francese. Con tutto ciò che questo comporta anche nell’intreccio con un vissuto pieno di lacerazioni. E in un percorso per niente lineare: non si può certo dire che l’approdo alla letteratura italiana e alla scrittura in italiano siano mai definitivi: nella stagione più tarda *Sleep*, le poesie in inglese, e le traduzioni da *Sleep*, continuano a occupare una posizione davvero centrale⁶.

Oltre questo c’è molto altro, che attraversa le lingue o quantomeno le interseca in modo complicato: il molto altro ha a che fare con le ‘istituzioni letterarie’, per mutuare un’espressione di Fortini. Ovvero la possibilità stessa di tradurre l’esclusività del proprio (lacerante) vissuto – è di questo che la Rosselli ci parla – in un codice condiviso, utilizzando le forme della letteratura. Bisogna insistere sull’opposizione piuttosto marcata fra lo statuto della prosa e quello della poesia. Non è una scoperta degli ultimi anni: «Scrivendo a mano forse dovrei scrivere prosa, per non tornare a forme libere: la prosa è forse infatti la più reale di tutte le forme, e non pretende definire le forme»⁷. Così si legge nella chiusa di *Spazi Metrici*, del 1962. E il nodo attraversa l’intera storia della Rosselli, che proprio sulla poesia ha investito buona parte delle sue risorse: «O potessi avere la leggerezza della prosa», *La notte era una splendida canna di giunco* (*Documento*); ma anche, all’opposto (*Quanti rami hanno gli oliveti*):

Hai avvelenato la tua esistenza cercando
il conforto della prosa mentre poesia
ricercava la tua gloria.

In prosa si può dire di più che in poesia: la poesia può essere «spesso manieristica o decorativa». Inoltre la poesia non ha una relazione necessaria con la verità, la prosa sì: è «un pozzo di verità». Anche se rimane sempre il sospetto di un’operazione di camuffamento della verità, più nella poesia che nella prosa. O se non è camuffamento, senz’altro un eccesso di mediazione in cui la letterarietà prevale sulla verità:

Tu cercherai di sorvegliare questo
mio pozzo che è più profondo del tuo, ma la acqua
vi è divenuta troppo limacciosa e io non voglio
sospirare per la senilità di lingue toscane.

⁶ Cfr. l’apparato a *Sleep* di Emmanuela Tandello in A. ROSSELLI, *L’opera poetica* cit.

⁷ A. ROSSELLI, *L’opera poetica* cit., p. 189.

Il passo della *Libellula*⁸ non è affatto trasparente, ma il sarcasmo, come traduzione di uno stato di disagio, lo è. Le istituzioni della letteratura appaiono in una luce ambigua in rapporto alle forme, ma soprattutto rispetto ai dati primari della verità e della biografia, o se vogliamo della verità biografica. C'è inoltre un'altra indicazione che interessa recuperare: «da giovane ero più chiara con me stessa». Non soltanto la prosa è più vera della poesia, la linea di frattura disegna un arco biografico in cui la poesia, progressivamente, occulta se non mistifica la verità e la chiarezza iniziale della prosa.

Le prose più antiche in effetti lasciano emergere, senza troppi veli, un vissuto familiare tremendo (è la ragione per cui la Rosselli ha speso una vita a neutralizzare l'autobiografia). *My Clothes to the Wind*, del 1952:

Glib mother! Melt, my father, through her bosomed crevice, and dry the ink within her, tell her soft she's wrong to have me chained to rest her pumping heart, so I'll not stir to conquer hungered flesh of father⁹.

Madre viscida (scivolosa, anche loquace)! Sciogliti, padre mio, attraverso la sua crepa pettoruta, e secca l'inchiostro dentro di lei, dille dolcemente che si sbaglia a tenermi incatenata per riposare il suo cuore che pompa, così io non mi agiterò per conquistare la carne affamata del padre.

Sanatorio 1954, del 1955:

Est-ce que tu prendras le parti de nager au fond du lac, comme tu dis, pour te noyer, un peu tardivement, cependant, ou bien resteras-tu à contempler les milles beautés du monde, en une extatique vision? Je te recommande la deuxième solution, mais je sais qu'il est inutile de parler avec toi; – tu es perdu déjà, je le sais, et la plupart des gens ont raison de rire de toi, car leur cœur est meilleur que le tien, ça c'est sûr. Vas-y donc, dépêche-toi, ne perds pas de temps sur les rivages! ta mère fut folle de te faire naître; ton père, vilain. Moi je pars sans m'excuser, toi tu devras t'arranger, à ta façon. C'était toi, la cause de tout, je le sens, et j'en prends mes justes mesures¹⁰.

Prenderai la decisione di nuotare in fondo al lago, come dici tu, per annegarti, un po' tardi, tuttavia, o invece resterai a contemplare le mille bellezze del mondo, in una estatica visione? Io ti suggerisco la seconda soluzione, ma so che è inutile parlare con te; – tu sei perduta (?) ormai, lo so, e la maggior parte delle persone hanno ragione a ridere di te, perché il loro cuore è migliore del tuo, questo è sicuro. Muoviti dunque, spicciati, non perdere tempo sulle rive! Tua madre fu folle a farti nascere; tuo padre, malvagio. Io me ne vado senza scusarmi, tu ti dovrai arrangiare, a modo tuo. Sei stata tu la causa di tutto, lo sento, e ne prendo le giuste distanze.

⁸ EAD., *L'opera poetica* cit., p. 197.

⁹ Ivi, p. 512. La traduzione di questo passo come del successivo – di servizio – è mia.

¹⁰ Ivi, pp. 528-529.

In modo ancora più chiaro nel testo inglese – 1952 – che in quello francese – 1955 –, il discorso autobiografico si risolve in una rappresentazione torbida e morbosa, violenta, di sé e della propria vicenda familiare. Più che la lingua, a segnare uno scarto attenuante interviene il tempo. Si tratta comunque di una liquidazione dei conti brutale; come sarà brutale alla fine degli anni Sessanta, la liquidazione di Rocco Scotellaro – morto nel 1954 – nel ritorno alla prosa di *Diario Ottuso*, 1968, ma naturalmente più camuffata:

L'uno non fu mai uomo pienamente e l'altra rifiutò d'esser donna. L'uno morì, l'altra se ne pentì. Dicendo così il giovane uomo dai capelli ricci di un biondo slavato cattivante che con le sue lentiggini intonava una festa di gloria, s'abbeverò d'una toilette che lo fece sembrare zingaresco, ma un poco triste: lei se ne accorse e scivolò via presto dall'abbraccio fraterno che rastrellava la sua coscienza. Più puro del filo il legame tra i due, fantastici sensi li legavano ad una prima giovinezza che era sembrata vera – ma lenta tristezza e decadenza già s'insinuavano nel conteggiarli tra i morti. Sofferenti per quella paralisi generale di opinioni e di speranze che aveva generato in loro come un desiderio di soffocare: ciascuno per la propria via, con lievi, condiscendenti detronizzazioni¹¹.

L'immaturità politica – «Fecero di se stessi una inutile battaglia»¹² – coincide con un'immaturità affettiva e sessuale. Di fronte a una percezione di sé e del mondo così lacerata e svuotata di ogni valore, quando irrompe senza filtri, l'approdo alla letteratura non è per la Rosselli l'approdo a un'istituzione riconosciuta con cui dialogare, ma uno strumento di incerto statuto, e che non le appartiene, che consente di rendere dicibile l'esperienza attenuandone la trasparenza biografica – «per non lasciare riconoscere ideali 'maestri', ideale 'fratello', e 'ambiente culturale' romano» –, mistificandola se vogliamo. Questa è l'operazione che si realizza in *Variazioni Belliche* e *Serie Ospedaliera* (inclusa *La Libellula*) e che non funziona più nella terza raccolta, *Documento*, dopo l'uscita di scena di Rocco Scotellaro.

Rocco Scotellaro, mito centrale della poesia della Rosselli, ha una funzione provvidenziale, come *transfert* per rielaborare in termini socialmente e moralmente leciti enormità che non si possono dire se non dislocandole e rinominandole: la fantasia di incesto con il padre (?), morto peraltro, il desiderio di morte della madre (ma invertendo il segno anche l'identificazione con la madre)¹³, la camera di tortura della famiglia. Non a caso in *Variazioni*

¹¹ Ivi, p. 839.

¹² Ivi, p. 840.

¹³ Basti pensare che – fra le altre cose – nelle lettere a Mario Tobino, a cui la lega un'intensa relazione nella prima metà degli anni Cinquanta, Amelia Rosselli si firma regolarmente Marion. E Marion la chiama anche Tobino nei suoi appunti di diario.

Belliche Rocco-Cristo e Amelia-Vergine Maria coincidono con l'origine della scrittura poetica¹⁴, trascrivendo in forme stilizzate e astratte, oggettive, un lutto che scaturisce da rapporti familiari torbidi e attraversati da pulsioni di morte. Scotellaro, e a maggior ragione Scotellaro morto, offre una via d'uscita normalizzata.

È dunque sintomatico che la letteratura, in quanto istituzione e tradizione letteraria, si addensi intorno alla figura di Scotellaro. In particolare in *Serie Ospedaliera*, in un ciclo di poesie in cui si rievoca per l'ennesima volta – per quanto ben dissimulata – la sua morte¹⁵: le scaglie citazionali – perché di questo si tratta – da Petrarca, a Leopardi, Pascoli, a Montale e il Novecento mimano i codici della letteratura, non però l'appartenenza all'orizzonte della letteratura. La possibilità di portare a galla una parte di sé ricodificandola attraverso i paradigmi offerti dalla letteratura – niente di meglio che una vicenda di amore e morte: Scotellaro come Beatrice o Laura – ha come risvolto inevitabile l'insincerità e la falsificazione. È il rischio della poesia, che in quanto obbedienza a convenzioni formali non può che mettere in scena un lutto posticcio, tradendo la verità del trauma patito. Non a caso in *Documento* mettere un po' di prosa nella poesia apre una falla da cui riemerge uno sprezzante sarcasmo nei confronti del «padre almanacco» (*Tu non eri pronta*) o verso la battaglia politica di Carlo e Nello Rosselli: «quella loro / fedeltà a speranze perché venissero / deluse, quel loro sperare! così tragici / nell'immedesimarsi nella tragica farsa».

Che la scrittura di Amelia Rosselli coincida con uno spazio condiviso – quello della letteratura – è solo un'illusione prospettica: le forme restano le stesse, ma la loro funzione e la loro motivazione è slittata dall'orizzonte pubblico a quello privato. Le rovine della letteratura, perché di questo si tratta, sono impiegate come un eterogeneo materiale da costruzione per puntellare un possibile racconto biografico. Parlando la lingua d'altri. Sarebbe fuorviante pensare ad Amelia Rosselli che crea una lingua propria in dialogo / tensione con la tradizione, tra dinamiche intertestuali e ansia dell'influenza: quegli schemi sono definitivamente saltati. Il paradosso è semmai che approdando da straniera a una tradizione letteraria in rovina, Amelia Rosselli solo in parte accentua le linee di crisi e cerca vie di fuga; non cerca una lingua o una letteratura minore¹⁶, al contrario punta a ri-istituzionalizzare la sua

¹⁴ Cfr. almeno *Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita*, in *Variazioni Belliche*.

¹⁵ Sul ciclo delle poesie di Capracotta (estate 1965), che hanno al centro Scotellaro, cfr. STEFANO GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli: letteratura e mistificazione*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016.

¹⁶ Cfr. GILLES DELEUZE - FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Parigi, Les éditions de minuit, 1975.

scrittura, anche se in una tradizione letteraria divenuta inerte. Non sembra casuale l'ossessione di rifare il sonetto («*ritentare l'equilibrio del sonetto trecentesco*», *Spazi Metrici*)¹⁷ con la metrica chiusa. La letteratura rimane un oggetto estraneo, privo di un vero statuto, e per di più minacciata dalla consapevolezza del falso, ma nello stesso tempo biograficamente necessaria. Amelia Rosselli non raggiunge mai il punto di equilibrio delineato da Fortini in *Metrica e libertà*, del 1957, con formule quali «Metrica è l'inautenticità che sola può fondare l'autentico»¹⁸.

La partita che Amelia Rosselli si trova a giocare in una stagione di forte crisi della letteratura – di deterritorializzazione e incerta riterritorializzazione, si vorrebbe dire – non è però solo un tratto patologico individuale: esaspera semmai un nodo ricorrente negli stessi anni e in autori limitrofi. Vale ad esempio per lo stesso Fortini: e a maggior ragione.

2. Con Fortini, a differenza della Rosselli, non siamo, anche biograficamente, ai margini, ma all'interno delle istituzioni letterarie, per quanto in una condizione non dissimile, di «emigrato interno», come si legge in *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*¹⁹. L'operazione che Fortini conduce, soprattutto negli anni Sessanta, è inquadrare la letteratura e la poesia all'interno dei processi storici del Novecento, in un dispositivo retorico accusatorio (del resto fin dallo scadere degli anni Quaranta Fortini parla di 'vergogna della poesia'):

L'idea che la letteratura del ventennio, o meglio la letteratura della prosa d'arte e della lirica, novecentesca prima ermetizzante poi, sia stata la 'via italiana' dell'antifascismo culturale non nasce con la restaurazione successiva al 1948. E invece l'idea centrale, il mito scrupolosamente predisposto prima ancora che il fascismo cadesse, fondato sull'equivoco stesso dell'antifascismo cioè sul suo frontismo, che vedeva schierati da una medesima parte un A. Gide e un B. Brecht. In forma non scritta quell'idea circolava durante la guerra nella fascia di autori e scrittori che erano contigui all'antifascismo liberale o liberalsocialista. La formulazione più autorevole e più abile, anche per la sede ed il momento, è in uno scritto di G. Conti [..]. Vi si sosteneva esplicitamente che la 'resistenza' culturale italiana andava identificata col rifiuto dei nostri scrittori migliori ad imboccare la tromba sociale e tirteica. Nell'Italia del dopoguerra quella tesi divenne poi pressoché ufficiale²⁰.

¹⁷ A. ROSSELLI, *L'opera poetica* cit., p. 189.

¹⁸ FRANCO FORTINI, *Metrica e libertà*, in ID., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, ed ora in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzi e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 792.

¹⁹ ID., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, il Saggiatore, 1965, ed ora Torino Einaudi, 1989, p. 127.

²⁰ Ivi, p. 31.

Questo in *Verifica dei poteri*, del 1962. L'obiettivo sembrerebbe voler marcare una rottura e prendere atto della crisi delle istituzioni letterarie, così come si sono costituite nell'orizzonte della cultura dominante borghese. Il silenzio della cultura ermetica negli anni Trenta diventa storicamente collusione con il fascismo: «lo specchio devoto della classe che i fascismi creava e disfaceva»²¹, con una perfetta diagnosi marxista, che si condensa in formule ancora oggi in libera circolazione. Ci si potrebbe aspettare una ridefinizione della poesia, sulla linea di quello che fa il Fortini traduttore di Éluard, di apertura all'impegno²². La liquidazione dell'ermetismo si rovescia invece in una sua paradossale rivalutazione nel contesto storico dei primi anni Sessanta, dove il rifiuto del riassetto neo-capitalistico della società può implicare un ritorno al passato della letteratura:

Aggiungo di credere oggi che un modo di eludere la volgarità del Progressismo Generalizzato e Riformista è quello, da me tentato in più d'una composizione, di accennare al recupero, in una società comunista, dei valori della società preindustriale [...]»²³.

Il paradosso sociale – nella «società comunista» bisogna recuperare i valori precedenti il capitalismo: Fortini provoca il Vittorini di *Industria e letteratura*²⁴ – si fa paradosso ancora più straniante applicato alla letteratura, e proprio in rapporto all'ermetismo:

Oggi qualsiasi espressione letteraria che rappresenti una servitù in modo da rendere immediatamente possibile l'illusione di una libertà, serve una libertà illusoria. [...] Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi²⁵.

In uno scenario fluttuante, di smobilitazione degli istituti letterari tradizionali, politicamente compromessi, Fortini scarta la possibilità di una letteratura nuova, che assuma una prospettiva e una funzione immediatamente

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. F. FORTINI, *Introduzione* [1955] e *Nota per la presente edizione*, in PAUL ELUARD, *Poesie: con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, introduzione e traduzione di Franco Fortini, Torino. Einaudi, 1966².

²³ ID., *Verifica dei poteri* cit., p. 42.

²⁴ *Astuti come colombe* – confluito poi in *Verifica dei poteri* cit. – era nato come risposta polemica a *Industria e letteratura* e pubblicato su «Il Menabò», 5, 1962.

²⁵ F. FORTINI, *Astuti come colombe* cit., p. 51.

rivoluzionarie: l'idea stessa di poesia impegnata rappresenta solo un equivoco, rispetto al valore assoluto (per quanto residuale) della poesia poesia, o anche della «poesia vestita da poesia»²⁶, lirica. Persino di quella ermetica. Prospettiva storica (rivoluzionaria) e ridefinizione (o mancata ridefinizione) delle istituzioni letterarie non si conciliano in una lettura unitaria, marxista, dei processi: la poesia non è la sovrastruttura dei movimenti economici e sociali. La questione della poesia (più che della letteratura in generale) si sottrae alla possibilità di essere razionalizzata come epifenomeno di una fase storica e sociale. La poesia rappresenta un assoluto categoriale, si direbbe. *Al di là del mandato sociale (Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo, 1964-'65)* è a prima vista molto chiaro, ma non fa che aggiungere ulteriori nodi:

Di fatto il consumo della poesia-valore permane e non può essere compiuto che nei modi culturali tuttavia esistenti. Immaginarsi di sfuggire agli equivoci di quell'uso semplicemente negando la poesia come valore equivale, come già si è detto, a negare l'ipotesi stessa di rivoluzione; perché la riduzione corrente, che è empiristica, di qualsiasi poesia-valore a letteratura-fatto non appartiene alle 'violenze' storiche di cui sopra sono citati degli esempi, ma è pura e semplice 'caduta del valore', non mette fra parentesi una verità per sottolinearne un'altra ma mantiene in vita con criteri corporativi un settore dell'espressione, accettandone la degradazione, appunto, a settore²⁷.

Non c'è possibilità di fraintendere: l'assoluto della «poesia-valore» coincide con un «consumo» di poesia che presuppone l'invariabilità «dei modi culturali tuttavia esistenti». Anche se Fortini cerca di aggirare l'ostacolo che lui stesso ha prodotto: la poesia è formalizzazione della vita, e dunque anche la «classe rivoluzionaria» è portatrice di una sua «verità poetica», che però «non può non restarle relativamente preclusa oggi»²⁸. Se ignoriamo le costruzioni ideologiche, compensatorie, la sostanza è che «poesia vestita da poesia» e rivoluzione si escludono a vicenda: la poesia rimane un'esperienza aristocratica, ogni altro impiego derogatorio – la «letteratura-fatto» – implica la «caduta del valore», ovvero la scomparsa della poesia. Invece di prospettare una saldatura fra poesia e rivoluzione, facendo saltare il conservatorismo degli istituti tradizionali, Fortini punta a metterli in sicurezza rispetto ad ogni possibile destabilizzazione. E questo malgrado i saggi metrici della fine degli anni Cinquanta – *Metrica e libertà, Verso libero e metrica nuova, 1957*,

²⁶ ID., *Metrica e biografia*, in «Quaderni piacentini», n. s. I, 1981, 2, poi in ID., *I confini della poesia*, a cura di Luca Lenzini, Roma, Castelvichi, 2015, p. 56.

²⁷ ID., *Verifica dei poteri* cit., p. 137.

²⁸ Ivi, p. 135.

Su alcuni paradossi della metrica moderna, 1958²⁹ – segnalino con grande acutezza la smobilitazione in corso delle forme tradizionali e la definizione, ancora del tutto instabile, di forme nuove.

Se forziamo di poco il discorso, sostanzialmente semplificando le sue laboriose procedure, la minaccia che la «letteratura-fatto» rappresenta per la poesia è più grave di altre forme di degrado, persino di quelle prodotte dalle dinamiche dell'industria culturale:

Non si spiega forse così la dilatazione della funzione didascalico-emotiva della poesia, a 'sinistra', e da sempre? La degradazione necessaria, a 'sinistra', della poesia-valore a letteratura-fatto? Ma questa è la corretta risposta della negazione rivoluzionaria alla poesia; solo che le dirigenze del movimento operaio, proprio perché dirigenze, mutuano dalla 'cultura' la nozione di poesia-valore e pretendono sovrapporla alla letteratura didascalico-emotiva che di fatto non possono non promuovere³⁰.

Far coincidere la «poesia-valore» con la strumentalità della «letteratura didascalico-emotiva» e farlo consapevolmente è fuorviante, perché mette in forse lo statuto stesso della poesia. Per quanto possa apparire contraddittorio, negli anni Sessanta – molto diverso sarebbe oggi il discorso – l'industria culturale veicola una nozione degradata ma meno equivoca di poesia:

Paradossalmente, sull'altro versante avviene un inverso processo: l'uso formale della poesia ossia il suo impiego come adempimento metaforico dell'esistenza è, per quanto degradato, l'uso che dalle élites discende alla industria culturale. L'industria culturale *predica* l'uso formale della poesia, cioè la sua supplenza religiosa; mentre oggi gli ideologi delle élites vogliono che la poesia sia solo letteratura, che la formalizzazione sia di ogni operare umano, predicano una «laicità» dell'arte (e della vita) che in pratica surroga con magia e superstizione, forti come droghe, la sete di irrealità e di vuoto senza la quale non c'è per i proprietari gusto di potere e di dominio³¹.

Da un contesto del genere – sempre semplificando – si ricava che, «per quanto degradato», l'uso della poesia che dalle élites discende all'industria culturale è comunque «adempimento metaforico dell'esistenza». Nel Novecento – traducendo – la poesia resta quella espressa dalle élites borghesi. In modo del tutto coerente con la tesi che: «se il poeta ha da esser democratico, la poesia, quando non sia letteratura, non può che essere aristocratica»³².

²⁹ Tutti confluiti in F. FORTINI, *Saggi italiani* cit., ed ora in ID., *Saggi ed epigrammi* cit.

³⁰ F. FORTINI, *Verifica dei poteri* cit., p. 143.

³¹ Ivi, pp. 143-144.

³² Ivi, p. 137.

L'aporia viene drammaticamente spostata dalla poesia al poeta: la fine del mandato sociale significa questo, la riduzione del significato e del ruolo delle istituzioni letterarie a scelta privata. Quello che, in ultimo, Fortini fa.

La condizione di instabilità in cui versano le istituzioni letterarie, e in particolare la poesia, a partire dal secondo dopoguerra viene riletta a forza nei termini di «fase storica» e «rapporti di classe», ma una risposta alla domanda che compare in *Al di là del mandato sociale*, «La complicazione e l'intrico di questi rapporti?»³³, ovvero tra poesia e rapporti di classe, in realtà non c'è e non può essere proposta. Quella di Fortini è una macchina logico-retorica poderosa, ma appunto soltanto tale, incapace di arginare le contraddizioni rispetto a quanto il Fortini ideologo vorrebbe sostenere. Il discorso detto ne nasconde un altro, non detto o parzialmente rimosso, che è di segno opposto: in una stagione di crisi dei paradigmi tradizionali, l'obiettivo è ricristallizzare il valore di quei paradigmi, malgrado la perdita di ogni mandato sociale. Al fondo si ritaglia una questione di natura non politica, ma biografica e persino biologica. In *Metrica e biografia*, del 1980, tutto ciò è evidente. È proprio dalla biologia che si parte:

Da sempre siamo informati che invecchiando si avverte tutt'intorno a noi come si vadano dissolvendo le condizioni di esperienza che in gioventù erano state le nostre. Non però ogni epoca si è interrogata con pari intensità sui motivi e sul senso di quei mutamenti o distruzioni [...]. Da cinquant'anni la nostra lo ha fatto invece con disperata pertinacia, nell'atto medesimo di essere travolta dalla distruzione e gridare per quel che inorridita scopriva di se stessa. [...]

Ma tra gli ambiti che per primi hanno attirato l'attenzione, non c'è stato quello della scrittura e della lettura. Proprio attraverso il suo perpetuo processo di mutamento e di ritorni periodici esso si proponeva anzi come la sede eccellente della tradizione. Di qui più di un secolo di estetiche e pochi decenni di teoria della scrittura e della lettura. Il ritrovamento dei gradi retorici della scrittura e il riconoscimento dei miti quotidiani che la lettura del mondo e non solo dei suoi libri ci veniva porgendo, continuavano a velare la verità divenuta manifesta e, come dicono i giornali, drammatica solo in tempi recentissimi: la demolizione di quel che lettura e scrittura avevano voluto essere, almeno dalla seconda metà del Settecento. E tanto era avvenuto proprio mentre intelligenze come quella di Barthes, per tacere di altre in qualche misura subalterne,olgevano tutto il proprio lavoro (soprattutto in questi ultimi anni) nella restaurata fiducia, bancaria, che piacere, lettura, sapere e saggezza fossero pur sempre *là*, accanto alle sigarette e allo scaffale, attingibili³⁴.

³³ Ivi, p. 144.

³⁴ F. FORTINI, *I confini della poesia* cit., pp. 41-42.

Al solito la riflessione è impostata sul piano della consapevolezza storica dei processi: in questo caso il processo di lungo periodo che dal Settecento comincia a erodere il valore della tradizione. Al punto che nella modernità la distruzione biologica che il tempo opera sul soggetto – inevitabile – interseca la dissoluzione storica delle forme di resistenza che l'umanità ha prodotto come argine contro il proprio annullamento fisico. La caduta verticale del valore della tradizione, quale «perpetuo processo di mutamento e di ritorni periodici», consegna il soggetto inerme al meccanismo lineare di demolizione regolato dal tempo e dalla biologia. L'irruzione sulla scena della storia e dei conflitti di classe e la perdita di centro della letteratura come della tradizione letteraria finiscono per rendere ancora più insostenibile la condizione del soggetto confinato nella storia e nella propria inesorabile 'deperibilità'. Il soggetto di cui si parla non è un'entità astratta, ma Franco Fortini, di cui *Metrica e biografia* traccia un percorso all'insegna dello spiazzamento storico ed esistenziale, che è il vero retroterra di *Al di là del mandato sociale*:

Ma non si impara mai tanto bene quanto dai propri avversari e la frequentazione giovanile degli spiritualisti e degli ermetici, fra i venticinque e i trent'anni, lottando come potevo contro un mare di mia ignoranza e di oscurità, mi scampò almeno dalle peggiori retoriche *dell'engagement*. L'impegno ideologico e sociale si arrestava per me, o almeno così credevo, alla soglia del verso. Ho finito insomma (e me ne faccio qualche gloria) con l'essere ingiuriato per quasi vent'anni, dopo la guerra, e tenuto in sospetto dall'una e dall'altra parte; e anche da me stesso. Di fronte agli enunciati assertivi, da slogan politico, che talvolta mettevo in carta, il funzionario politico subodorava, a ragione, un distacco estremistico, un rifiuto di obbedienza. Fui molto contento quando seppi che, con i funzionari suoi, qualcosa di simile era capitato nientemeno che a Brecht³⁵.

Esattamente come in *Al di là del mandato sociale* la critica verso una sinistra burocratica si accompagna – in modo apparentemente equanime – alle critiche verso la destra, che però si rivelano molto più intrecciate con le ragioni biografiche e culturali. Fino al punto che il ragionamento / racconto si trova irretito nell'inestricabile contraddizione con cui Fortini, prendendone atto, conclude il passo. Inestricabile perché non è storica e sociale, ma strettamente privata e non razionalizzabile:

Dall'altra parte, di fronte a composizioni mie che dovevano il loro linguaggio alla stessa tradizione delle loro e che anzi la indicavano a dito, i custodi del primato della letteratura e della poesia non mi hanno mai perdonato la polemica contro i loro miti né la militanza politica. Nulla di più previsto, beninteso; e che avrei sopportato

³⁵ Ivi, pp. 46-47.

di buon umore se non mi fossi anche sentito responsabile, in qualche modo, di inadempienze. Quelle del piccolo-borghese: di sapere e di stile verso gli alto-borghesi, di privilegio verso i ceti subalterni. Di qui una specie di avversione non di ironia, di distanza non di tolleranza, e quasi di odio per lo scrivere versi, per quelli che ho chiamati una volta, in una poesia, «i segreti dei misteri inutili». Inutili ma misteri. Mi accuso di non aver servito la poesia con cuore abbastanza puro e devoto. Come quei miei coetanei dicevano si dovesse fare, quelli che detestavo per la loro indifferenza al fascismo, per la facilità con cui sopportavo la *Misere* del mondo; e i cui nipotini non meno detesto oggi. Mi contraddico? Certo³⁶.

L'ermetismo non rappresenta una paradossale risorsa eversiva, ma la rivendicazione di autonomia dell'istituzione letteraria – quale essa sia – dalle «peggiori retoriche dell'*engagement*». Pur tra mille reticenze e cautele, l'impegno si arresta «alla soglia del verso». Sono affermazioni molto trancianti, anche se lo schema in opera è sempre lo stesso: denunciare le retoriche di destra come di sinistra, che hanno prodotto lo spaesamento del poeta e dell'intellettuale, mettendolo in contraddizione con se stesso. Tutto bene e tutto giustificato dal marasma della fase storica: è proprio la storia il paradigma più tenace che Fortini frappone rispetto alla sua vicenda personale. Irruzione della storia e politicizzazione delle forme letterarie determinano la condizione di estraneità e di perdita del centro dello stesso Fortini, «tenuto in sospetto dall'una e dall'altra parte; e anche da me stesso»: soprattutto «da me stesso». Con un senso di colpa formidabile per non aver detestato abbastanza la poesia e nello stesso tempo per «non aver servito la poesia con cuore abbastanza puro e devoto». L'enormità della colpa, come nel caso della Rosselli, è inemendabile, anche se non si sa in che cosa la colpa consista, per una insormontabile reticenza.

La riterritorializzazione della poesia risponde ad una traumatica deterritorializzazione del soggetto biografico che Fortini non accetta; ad uno spaesamento che investe il suo vissuto, ma di cui non si parla mai. La logica saggistica è appena una crosta che cerca di dare una veste a una traumatica condizione di estraneità e a un tentativo di appaesamento attraverso la letteratura che ha ragioni del tutto private: in effetti, l'unico appaesamento sarebbe la possibilità – negata – di ristabilire l'identità fra poesia e lirica. Le aporie che emergono nei saggi degli anni Sessanta, le ritroviamo anche nelle poesie degli stessi anni, decisamente più esposte: *Una volta per sempre*, 1963, testimonia di un nodo biografico, non ideologico, insolubile. Basti pensare a *Alla stazione di Minsk*:

³⁶ Ivi, pp. 47-48.

L'irta, la nera Europa
 la sua ombra sublime
 allunga fino a me:
 e mi fa orrore.
 Entro quell'ombra dormono tutti i miei anni
 come abbiamo dormito soldati sfiniti
 nelle notti
 delle sue guerre.

Sorride perché io viva
 la vera creatura che era.

L'attrazione verso un mondo razionalmente giudicato morto – la vecchia Europa – è formidabile: si tratta di un mondo soggetto a una duplice interdizione, che non si può abbandonare ma da cui si è cacciati; in cui si vorrebbe tornare senza poterlo fare. Ed anzi provando senso di colpa sia per l'abbandono che per il desiderio di tornare. Che il groviglio sia questo lo si avverte arretrando nella serie delle raccolte poetiche. *In lingua mortua*, in *Poesia ed errore*, 1959:

Quella città non la posso dimenticare
 anche se so,
 anche se so che non posso tornare.

E qui è chiaro che il trauma non è la storia, ma un passaggio biografico che ha reso per sempre esule Fortini. Non a caso si tratta di un testo del 1945, della stagione di *Foglio di via*, dove i nodi sono trasparenti, nella loro indecifrabilità di un trauma che non viene spiegato ma continuamente aditato. Basti pensare a *La città nemica*, del 1939³⁷: tutto si colloca all'origine, prima della guerra, in una dimensione che è privata, nella biografia. Ma che non è direttamente dicibile, per cui è meglio se la tensione interna si ridisloca, e si articola fra avversari esterni e socialmente determinati: la storia, le classi sociali, la poesia.

Ancor più chiaramente che nella Rosselli, dietro ogni tentativo di razionalizzazione – di necessità ambiguo e irrisolto –, ovvero di parlare una lingua comune, si scopre un nodo biografico che rimane intraducibile. La privatizzazione della letteratura ha di fronte a sé un sistema in rovina,

³⁷ Perché Firenze sia «la città nemica», come si ripete per cinque volte nelle prime quattro strofe, in epifora: ma non viene nessuna spiegazione delle ragioni. Anzi, il finale mortuario (che ha come sottotesto Dante) rende ancora più enigmatica la poesia: «Fossi allora così dentro l'arca di sasso / D'una tua chiesa, in silenzio, / e non soffrire questa luce dura // Dove cammino con un pugnale nel cuore».

incapace di restituire un'ipotesi di ordine e di codice condiviso. È un fenomeno che attraversa in maniera prepotente il secondo dopoguerra: sospeso tra adeguamento a una nuova antropologia e rigetto del codice tradizionale (*Industria e letteratura* di Vittorini è esemplare, ancor prima dell'avanguardia) e, dall'altro lato, la radicale privatizzazione di quel che rimane del codice, essendo venuto meno ogni mandato sociale. In una deriva di estraneità del soggetto come del codice: basti pensare a Zanzotto, per cui il codice è ridotto a schegge di codice, con cui mettere in scena il dramma della lingua-psiche. L'irruzione della storia deterritorializza la letteratura e la riduce in frantumi, ma anziché spingere verso possibili vie d'uscita e riformulazioni delle istituzioni letterarie, fa scattare il meccanismo inverso, che punta alla riappropriazione, anche conservatrice, di quel che resta delle istituzioni.

3. Il tentativo di rifunzionalizzare la letteratura, e in particolare la poesia, attraversa molto il secondo Novecento. La poesia di Sereni, ad esempio, si sviluppa egualmente a partire da un trauma privato – già presente in *Frontiera* –, la cui carica emozionale viene ridislocata e rimotivata sul versante della tragedia pubblica della guerra e quindi della perdita della memoria storica. Salvo che le istituzioni letterarie a cui Sereni fa appello sono state messe anch'esse fuori gioco proprio dalla storia, e comunque rappresentano un orizzonte del discorso interdetto dalla modernità, esattamente come per Fortini. *I versi (Gli strumenti umani)*:

No, non è più felice l'esercizio.
 Ridono alcuni: tu scrivi per l'Arte.
 Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.

La disarticolazione della sintassi nei *Versi* grammaticalizza la contraddizione in cui Sereni si muove. Il discorso sarebbe dunque molto più ampio: è quasi un dato epocale, che configura una sorta di stallo, di blocco, nel passaggio fra anni Cinquanta e Sessanta; fermiamoci soltanto su Pasolini, cercando di cogliere una prospettiva ulteriore, che diverge.

Il problema di una letteratura-patria (ma anche di una lingua-patria) che rimedi a una condizione di esilio e spaesamento è evidente in *Poesie a Casarsa*, 1942. Come è evidente che il dispatrio è irrevocabile: *Il nini muart* sancisce come l'appaesamento nei luoghi della letteratura è sottoposto a un'interdizione. Anche per Pasolini il nodo è privato: forse l'omosessualità, anche se non è detto che il rimosso si esaurisca nell'omosessualità; il fatto resta sempre nell'orizzonte del non veramente detto e spiegato. I romanzi giovanili *Atti impuri* e *Amado mio* – forse tra le cose più belle di Pasolini – non

vengono mai pubblicati in vita. In ogni caso, al fondo si respira, come in Fortini, un'urgenza di pienezza lirica, di canto – nessuna istanza sociale³⁸ –, a cui si accompagnano senso di colpa, interdizione, punizione, morte, in un groviglio da cui è impossibile sfuggire.

Lo sforzo di Pasolini è quello che conduce alle *Ceneri di Gramsci*, trasportando il groviglio lirico di innocenza e colpa dentro la storia, la sfera soggettiva in quella pubblica. Storicizzando attraverso una serie di dislocazioni / trasposizioni l'orizzonte mitologico del vissuto friulano dentro lo spazio della modernità: così il «nini» trasferito a Roma e nella storia diventa il borgataro / prostituto, o a seconda dei casi, il popolo. Che questa operazione – nelle *Ceneri di Gramsci* e nei romanzi romani – produca uno straordinario strumento euristico per mettere a fuoco il degrado prodotto dalla modernità e leggere gli effetti dei processi storico-economici è un fatto indiscutibile. Ma *Le ceneri di Gramsci* sono anche una sorta di racconto di formazione, che segna il trapasso da una coscienza puramente vitalistica del mondo a una coscienza storica e politica. Questo comporta una tensione formidabile in Pasolini, e proprio nei confronti di quegli istituti della letteratura che parrebbero ristabilirsi, in un moderato aggiornamento della tradizione, tra *La meglio gioventù* e *Le ceneri di Gramsci*.

Difficile pensare che *L'usignolo della Chiesa cattolica* sia uscito nel 1958 per un accidente del caso e che vada sistemato – per la sua stratificazione interna – prima delle *Ceneri di Gramsci*³⁹: *L'usignolo* è un libro traumatico, che difficilmente avrebbe potuto essere pubblicato prima del '58, malgrado i tentativi fatti, perché avrebbe interdetto la possibilità stessa di realizzare un libro come *Le ceneri di Gramsci*.

Nella sezione *Lingua*, datata 1947, troviamo la poesia omonima. Ambientata in una sorta di museo delle istituzioni formali dell'Occidente, vi si dispiega la rappresentazione allegorica della tradizione e del suo rifiuto:

Tu, orribile statua, sei la morte
 nel mio passato, io non voglio più
 volerti, voglio il mio silenzio nudo,
 il silenzio del fanciullo che un'Europa
 senza statue accendeva con l'aurora,
 del fanciullo che in dialetto vola
 sul suo vergine cuore senza mondo.
 Rinnego tutto quanto ho confessato

³⁸ Le prime tracce compaiono relativamente più tardi, alla fine degli anni Quaranta, con l'abbozzo del romanzo *La meglio gioventù*, pubblicato nel 1962 con il titolo *Il sogno di una cosa*.

³⁹ Non a caso in *Bestemmia* (Milano, Garzanti, 1996) Walter Siti aveva collocato la raccolta nella sua sede naturale, rispettando la cronologia: cosa che non accade più in *Tutte le poesie* del 2003.

per commuoverti, rinnego il mio peccato
 e il mio rimorso: sarò avorio anch'io,
 avorio di un fanciullo ignoto a Dio.

L'istituzione letteraria configura, ambiguamente, un luogo carcerario, di costrizione, da cui fuggire – la morte –, e nello stesso la fascinazione per una possibilità di appaesamento in un codice condiviso, in cui l'innocenza vitale del fanciullo e la forma della statua (ma «orribile») coincidono. Rispetto a questa istanza normalizzatrice, è la biografia del poeta che si ribella, rifiutando di assumere una forma che istituzionalmente la nega, pretendendo il sacrificio di sé, la rinuncia alla propria esperienza e storia:

Ma tu, o endecasillabo di avorio,
 o madrigale di viola, o statua
 di poetiche, tra gli smalti e l'acqua
 dell'Arcadia, eternamente adulta,
 ami solo la gioia... e la purezza.
 Non vuoi peccati, o pianti, di fanciulli!
 E dunque? Può l'angelo pregare
 nel Partenone? o il martire tornare
 giglio? L'amore infine è aridità.
 Ma sì, sarò reo d'averti amata,
 o Autorità, io, l'Unico, il Segnato.

No, non ho madre, non ho sesso,
 ho ucciso il padre col silenzio,
 amo la mia pazzia di acqua e assenzio,
 amo il mio giallo viso di ragazzo,
 le innocenze che fingo e l'isterismo
 che celo nell'eresia o lo scisma
 del mio gergo, amo la mia colpa
 che quando entrai nel museo degli adulti
 era la piega dei calzoni, gli urti
 del cuore timido: e tu rifiuti
 ciò per cui ti amo, non mi muti.

La posizione resta contraddittoria e la contraddizione è istituzionalizzata in Pasolini, in una sorta di circolo vizioso. «L'Unico, il Segnato», colui che biograficamente è escluso dal consorzio, l'eretico o lo scomunicato, non può che subire attrazione per l'«Autorità», che ha amato e che lo rifiuta. Salta ogni connotazione sociale, l'istanza disciplinare dell'istituzione letteraria è tenuta in vita in modo artificiale dal poeta, e per ragioni inesplicabili

(di autopunizione?). Il rapporto con le istituzioni letterarie rappresenta una forma di controllo minaccioso: «non erano sguardi di perdono», si legge in *Deserto*, un'altra poesia di *Lingua*.

Con motivazioni che sono peculiari di Pasolini, siamo ricondotti entro uno scenario molto prossimo a Fortini, nel tentativo di rimotivare l'istituzione letteraria. Dopo *L'usignolo della Chiesa cattolica* questo teso quadro di normalizzazione volontaristica viene però meno. E fa saltare il dialogo con le forme tradizionali che è comunque alla base delle *Ceneri di Gramsci*. Negli anni Sessanta non c'è soltanto la neoavanguardia a far definitivamente deflagrare le istituzioni letterarie e la tradizione. Malgrado l'accusa di Pasolini al Gruppo '63 di essere letterati che agiscono dentro la letteratura⁴⁰, sia Pasolini che il Gruppo '63 compiono operazione molto simili. Basta rileggere *La volontà di Dante a essere poeta*, del 1965:

La scelta del 'volgare' fiorentino, dunque, come entità storico-linguistica da contrapporre in blocco al latino, in quanto lingua scritta e della cultura, è in fondo meno importante, o comunque meno interessante, delle varie scelte che Dante ha operato in seno al volgare stesso. Egli combatteva su due fronti: quello teorico e ideologico universale dell'opposizione al latino, e quello teorico e ideologico particolare dell'opposizione a una eventuale istituzionalità conformista del volgare stesso. Probabilmente la volontà a usare il volgare gli è nata dalla sua coscienza corporativistica nell'ambito del comune fiorentino; e la volontà a usare le varie sottolingue del volgare, gli è nata dagli archetipi della sua partecipazione diretta e attiva alle complicate lotte politico-sociali della sua città. Egli cioè non era immerso in un mondo monolitico com'era stato per tutto il medioevo l'universalismo teologico-clericale (leggi il latino) che livellava tutto ecc. ecc.⁴¹.

Opposizione al latino, ma anche «a una eventuale istituzionalità conformista del volgare stesso» sono la chiave di volta che apre con Dante una deriva oltre le concrezioni delle istituzioni letterarie – quelle che si solidificano in Petrarca –, indicando una via di transito dalla letteratura alla società e rifondando una funzione collettiva e politica del linguaggio letterario. Il rifiuto che passa attraverso l'esempio di Dante, di ri-istituzionalizzare la letteratura in quanto letteratura, riaffermandone il valore di assoluto e quindi – per Pasolini – in termini di poesia lirica, crea un'apertura che sblocca

⁴⁰ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Nuove questioni linguistiche*, in «Rinascita», 31, 1964, 51, poi in ID., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, ed ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude con un saggio di Cesare Segre, Cronologia a cura di Nico Naldini, 2 voll., Milano, Mondadori, 1999, vol. II.

⁴¹ ID., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, ed ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1378.

lo stallo messo a fuoco nell'*Usignolo*. È un processo di ripensamento della letteratura che passa attraverso saggi complessi come *Intervento sul discorso libero indiretto*, sempre del 1965:

La letteratura insomma – dall'unità nazionale in poi, è sempre stata elusiva, ricercando le proprie ragioni in se stessa ecc. ecc. quasi ignorando che nel frattempo la lingua che per secoli era stata solo d'uso letterario, si stava strumentalizzando e diveniva la lingua parlata di una nazione. Sicché non c'è sincronia tra la 'lingua italiana' e la 'lingua letteraria italiana' dopo l'unità; solo dopo la Resistenza si assiste a un tentativo imponente di riunificazione delle due lingue⁴².

L'abbandono delle forme e della lingua poetica tradizionali si coniuga alla sperimentazione linguistica, individuando proprio nella lingua lo strumento che rappresenta la realtà con una capacità di presa sulle sue stratificazioni sociali e culturali. Rispetto alla ri-istituzionalizzazione della grande tradizione lirica, della forma lirica in cui colare la propria esperienza, che è di fatto l'operazione di Fortini, Pasolini può guardare persino in modo positivo all'azzeramento di «ogni tradizione letteraria possibile» nell'area del Gruppo '63, perché anche lì si apre il varco al rinnovamento:

Anche nelle avanguardie italiane c'è qualche elemento del discorso vissuto *pop*. Una volta abolita dagli ideologi più estremisti ogni tradizione letteraria possibile, anche la più recente (in quanto sempre in qualche modo crepuscolare, sentimentale – leggi populistica –, estetizzante ecc. ecc.), fino alla negazione della letteratura *tout-court* – la possibilità di comunicare attraverso qualche oggetto scritto, si è da una parte estremamente ristretta – limitata da un'infinità di negazioni normative non prive di moralismo – dall'altra si è fatta estremamente nuova⁴³.

Contro la privatizzazione della poesia e delle sue ragioni, che è il fenomeno diffuso nel passaggio fra anni Cinquanta e Sessanta, Pasolini muove verso una dimensione politica, accentuando la deterritorializzazione della letteratura in una prospettiva sperimentale che è quella attestata, più che nella *Religione del mio tempo*, 1961, in *Poesia in forma di rosa*, del 1964, e ancora più spinta in *Trasumanar e organizzar*, del 1971. Si tratta di un tentativo che va decisamente controcorrente, opponendosi alla privatizzazione – e dunque riduzione ai margini – della poesia come alla rinuncia alla letteratura per l'azione politica: la scelta di molti esponenti del Gruppo 63 all'altezza del '68. Ma anche nel suo caso non senza contraddizioni irrisolte, che lo riportano regolarmente al nodo mai davvero sciolto: l'identificazione

⁴² Ivi, p. 1353.

⁴³ Ivi, pp. 1364-1365.

fra poesia e lirica. La riscrittura per rovesciamento compiuta con *La nuova Gioventù* nel 1975 rilegge in negativo nelle mitologie friulane l'antefatto dei giovani fascisti: la deterritorializzazione della poesia e la ricerca di una sua riterritorializzazione non riesce a evitare il circolo vizioso del tornare a fare i conti con la necessità e insieme rifiuto dell'istituzione lirica.

ROSANNA MORACE (SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

AUTORI DISPATRIATI O OPERE APOLIDI?

Dispatrio: un termine, e un'esperienza, che oggi ha assunto una valenza ben più paradigmatica rispetto a quando Luigi Meneghello titolò l'omonima opera, nel 1993¹.

Per narrare il suo volontario allontanamento a Londra, l'autore vicentino non scelse la parola 'esilio': evidentemente non la sentiva appropriata per esprimere una peculiare condizione di distacco che comporta, sì, l'allontanamento dalla patria, ma che non coincide con l'espatriare: il prefisso *ex-* indica espulsione, estromissione, essere mandato fuori, via, e dunque negazione e privazione; mentre Meneghello – lo esplicita a chiare lettere – non avverte questa rottura netta², anzi: è proprio il distacco a permettergli di rientrare in contatto con il paese natale e con un ambiente politico, culturale e retorico nel quale non solo non si riconosceva, ma che addirittura deprecava. Aver coltivato il «fiore»³ della retorica del «terzo impero»⁴ fascista è «un modo disonesto di scrivere, ma», soprattutto, «un modo disonesto di vivere»⁵; è uno stigma che scatena una profonda

¹ LUIGI MENEGHELLO, *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993.

² Ivi, quarta di copertina: «L'incontro con la cultura degli inglesi e lo shock della loro lingua hanno avuto per me un'importanza determinante. Sono tuttavia certamente un italiano, e non ho alcun problema di identità, né mi sono mai sentito per questo aspetto in esilio». L'affermazione, già tratta da un profilo biografico del 1975, è stata poi ampliata in Id., *Il dispatriato da Malo*, 5 maggio 2006, in Id., *L'apprendistato. Nuove carte 2004-2007*, pp. 216-217.

³ Il riferimento è a *Fiori italiani*, la cui prima edizione esce per Rizzoli nel 1976. Si cita da *Opere scelte*.

⁴ VICTOR KLEMPERER, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze, Giuntina, 1998.

⁵ L. MENEGHELLO, *Il tremato*, in *Jura*: si cita da Id., *Opere scelte*, progetto editoriale e Introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori, 2006, p. 1074.

vergogna, tanto che l'ironia corrosiva con la quale Meneghello affronta il tema, in *Fiori italiani*, potrebbe leggersi come una forma di distanziamento, e tutta la sua opera come un tentativo di rispondere alla domanda: «Che cos'è un'educazione?»⁶. Sul filo rosso di questo quesito, si snoda il percorso di «maestria e apprendistato»⁷ per diseducarsi da quella «cultura che sedeva sopra di noi come una bella cappa di piombo azzurro»⁸ e nella quale «mancavano del tutto non dirò dei capi antifascisti, ma anche solo delle persone istruite che fossero contro il fascismo»⁹: un intero sistema linguistico, retorico, educativo, culturale, sociale, politico ed ermeneutico che si radicava in una nebbia di torpore, più che di omertà, e che aveva permesso al regime di divenire «una parte normale della vita»¹⁰.

Il risveglio avverrà grazie all'incontro con Toni Giuriolo, e il passo in cui si racconta il loro primo dialogo, ancora in *Fiori italiani*, tematizza emblematicamente il tema della vergogna:

La prima volta che S. si trovò con lui da solo, Antonio Giuriolo stava andando alla stazione [...]. Antonio è a sinistra, S. gli parla in modo acceso, nervoso, sta difendendo con veemenza l'idea della patria in armi, le speranze del fascismo. Le difese fino alla stazione [...]. Qualche anno dopo S. si trovò a parlarne con Antonio, di quel primo incontro, e gli espresse qualcosa della vergogna e dell'imbarazzo che provavo ora per aver detto quelle cose, e per essere stato com'era stato¹¹.

Nei *Piccoli maestri*, allora, la Resistenza sull'Altipiano di Asiago diviene il tentativo di espiare il senso di colpa per aver contribuito, seppure inconsapevolmente, a coltivare l'aberrazione fascista, fertilizzandone il sistema retorico. Solo alla luce di ciò, è possibile comprendere appieno il senso della frase, nodale: «Mentre russi e alleati tiravano il collo al nazismo, noi cercavamo almeno di tirare il collo alla retorica»¹² (che, peraltro, presuppone il sottotesto della celebre risposta di Churchill, «some chicken, some

⁶ Una risposta definitiva a questa domanda non c'è, e non può esserci: Meneghello procede per approssimazioni, non detti, aperture; e tuttavia (anche nell'ottica di comprendere quale sia stata, nell'autore vicentino, l'importanza del dispatrio) mi sembra significativo che *Fiori a Edimburgo* (in *La materia di Reading*) si concluda: «Pensando a tutto questo ho l'impressione di intravedere un principio di risposta alla domanda da cui sono partito: «Che cos'è un'educazione?»» (*Opere scelte* cit., p. 1344).

⁷ Si veda il volume *Maestria e apprendistato per i cinquant'anni dei «Piccoli maestri» di Luigi Meneghello. Atti del Convegno di studi, Università degli studi di Milano (8 maggio 2014), Università degli studi di Milano Bicocca (9 maggio 2014), Università degli studi di Malo (28 giugno 2014)*, a cura di Francesca Caputo, introduzione di Bruno Falchetto, Novara, Interlinea, 2017.

⁸ L. MENEGHELLO, *Pomo pero*, in Id. *Opere scelte* cit., p. 651.

⁹ Ivi, p. 645.

¹⁰ Ivi, p. 647.

¹¹ L. MENEGHELLO, *Fiori italiani*, in *Opere scelte* cit., p. 954.

¹² Id., *Piccoli Maestri*, in *Opere scelte* cit., p. 549.

neck»)¹³. E solo alla luce di ciò è possibile leggere la «materia di Malo», il «fulcro pedagogico-civile» e «the matter of Britain» come una tela unitaria, come tre facce di un unico prisma che si illuminano e riverberano nell'interazione. I romanzi di Malo sono il ritorno a una lingua (il dialetto), a una cultura (quella paesana) e a un tempo (l'infanzia), in cui le parole e le cose coincidevano; a essi si contrappongono la retorica scolastico-accademica e la cultura urbana e fascista, sperimentata nell'adolescenza; la maturità ha inizio con la Resistenza sull'Altipiano, e diviene coscienza etica e politica. Ma ciò che ne permette la ri-acquisizione e il racconto è il dispatrio. Un dispatrio che, a dire il vero, era già avvenuto in patria, nel momento in cui l'autore aveva compreso che le speranze per cui aveva combattuto si erano dissolte insieme alla Resistenza, e che non vi era più alcuna possibilità, per lui, di riconoscersi nel sistema retorico-culturale e politico dell'Italia del dopoguerra:

Mi pareva che il mio Paese mi scacciasse dalla sua politica, non per cattiveria sua o mia, ma per una nuova rispettiva conformazione: e che la speranza di far confluire in qualche punto la mia vita privata con quella pubblica del mio Paese (che purtroppo mi ero messo in testa che fosse il senso più alto della mia vita) fosse morta¹⁴.

La chiusa sull'area semantica della morte segna un distacco definitivo, totale, irreparabile dall'Italia, che non a caso è *trait d'union* con l'*incipit* del *Dispatrio*:

Death qui in Inghilterra non è donna, naturalmente, non porta la veletta coi lustrini, non va a dire ai giovanotti orfici «Je suis ta mort»: ma nel complesso non è nemmeno uomo, è un *transvestite*¹⁵.

Un inizio fulminante, che condensa, con ironia e *understatement* (due caratteristiche dominanti della prosa meneghelliana, anch'esse riconducibili al contatto con l'Inghilterra), l'essenza del dispatrio: c'è la metafora «della morte, e quindi del radicale cambiamento»; e quella «della indistinzione di un soggetto che non è [...] né carne né pesce, cioè, in questo caso, né italiano né inglese»¹⁶. E c'è poi l'affondo satirico verso i «giovanotti

¹³ FRANCO MARENCO, «*Sémo inglesis*». *I piccoli maestri*, ed. Feltrinelli 1964, p. 76, in *Maestria e apprendistato* cit., p. 132.

¹⁴ L. MENEGHELLO, *Bau-sète*, in ID., *Opere*, II, a cura di Francesca Caputo, Prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Rizzoli, 1997, p. 443.

¹⁵ L. MENEGHELLO, *Il dispatrio* cit., p. 7.

¹⁶ ERNESTINA PELLEGRINI, *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo, 2002, p. 115.

orfici», portatori non sani di «falsa oscurità, finzione del difficile, del raffinato, dell'insolito», ovvero del «modo disonesto di vivere»¹⁷; e ancora li dissacrare la stessa morte, dipinta come un travestito. Un'immagine che nasce dalla lingua stessa, emerge dall'inglese attraverso il 'trapianto'¹⁸ italiano: *death* è parola-amo¹⁹, che innesca la differente visione del trapasso che l'immaginario della lingua apre. In inglese *death* è di genere neutro; in italiano, il femminile determina l'apparizione di una donna con veletta e lustrini, o di un'anziana a lutto e con la falce, o di un'accabadora con martello e cuscino... In ogni caso, sempre una donna: e Meneghelo, con il sarcastico «naturalmente», marca la misoginia che trasuda dalla lingua e alla quale ci si abitua, fino a quando il confronto con un altro idioma non ne rileva la stonatura. Ecco: anche la terza caratteristica dominante della prosa meneghelliana, ovvero la vivisezione e il contrapposto movimento di scarnificazione/esuberanza linguistica, deriva dall'esperienza inglese, così come la capacità di porre gli oggetti letterari entro un «prisma anamorfo»²⁰, col quale si compie il percorso di 'diseducazione' avviatosi grazie a Toni Giuriolo: ma se nella cosiddetta 'linea civile' il prisma è quello morale e politico, in *the matter of Britain* è linguistico-culturale e rappresenta l'altra faccia (urbana e 'moderna'²¹, mi verrebbe da dire) del polo maldense, entro la principale direttrice etico-civile che accomuna tutte le opere di Meneghelo.

¹⁷ Cfr. *supra*, nota 4.

¹⁸ L. MENEGHELLO, *Trapianti dall'inglese al vicentino*, Milano, Rizzoli, 2002. Sui trapianti si veda ID, *Il turbo e il chiaro*, in *Opere scelte* cit., pp. 1537-1559; e GIULIA BRIAN, *Nel «brolo» di Luigi Meneghelo, là dove fioriscono le parole*, in «Studi novecenteschi», XXXVIII, 81, gennaio-giugno 2011, pp. 149-169.

¹⁹ Ernestina Pellegrini (*Luigi Meneghelo* cit.) definisce le parole-amo: «parole del dialetto, che funzionano da vere e proprie sonde psicologiche che portano a galla interi mondi» (p. 30). Qui si avanza l'ipotesi che anche le parole inglesi fungano (principalmente nel *Dispatrio*, ma non solo) da parole-amo.

²⁰ FRANCA SINOPOLI, *Spazi ricreati: il dispatrio come memoria letteraria anamorfica in Luigi Meneghelo*, Atti del convegno «Spazi urbani e cartografie romanzesche», Sapienza Università di Roma, 23 maggio 2019, in corso di stampa.

²¹ Meneghelo insiste spesso, sulla 'modernità' della cultura inglese (vd. nota 23), benché ciò che trova in Inghilterra non corrisponda sempre alle aspettative. Tuttavia, percepisce un alto senso civile nel popolo anglosassone. Si veda, ad es., l'intervista di Paolini (*Il dispatriato da Malo* cit., p. 216): «Arrivavi in un Paese, l'Inghilterra, che era considerato reazionario o perlomeno conservatore, e trovavi invece che il senso dello 'spartire' tra la gente, spartire le durezze, le difficoltà, le privazioni era incomparabilmente più diffuso che da noi. Noi parlavamo di socialismo e loro lo realizzavano, invece, di fatto, in moltissimi campi, dal fare la coda per l'autobus senza spintonare la gente o pensare di saltare il posto, fino ai ristoranti, dove non potevi spendere più di sette scellini e sei pence neanche se eri figlio di un duca, Questo tipo di cose mi colpiva moltissimo». Su questi aspetti, cfr. F. MARENCO, «*Sémo inglesi*» cit., pp. 130-131.

Varrà dunque la pena insistere sul fatto che è solo in Inghilterra che Meneghello riesce a trovare la distanza per scrivere; è solo dopo oltre quindici anni di pratica dell'inglese (attraverso letture, traduzioni, trapianti, recensioni, articoli) che scaturisce quel peculiare tono della prosa italiana da cui nascerà un'esperienza di scrittura fluviale e ininterrotta. La distanza temporale, spaziale e linguistica (che è anche ermeneutica e culturale) gli permette quindi di crearsi uno stile, anzi di imparare a scrivere:

È stato in Inghilterra, e attraverso la pratica dell'inglese, che ho imparato alcune cose essenziali intorno alla prosa. In primo luogo che *lo scopo della prosa non è principalmente l'ornamento*, ma è quello di comunicare dei significati. Questa per me era una novità. Faceva a pugno con l'intera temperie dell'educazione retorica a cui ero stato esposto.

Ma c'è dell'altro. C'era la nozione che *l'oscurità non ha un pregio particolare* e posso assicurarvi che non era (e non è) facile convincere un italiano della mia generazione che è così. C'era poi l'idea che nelle cose che scriviamo *la complessità non necessaria è sospetta*, e non è affatto invece il prodotto naturale di una mente poderosa [...]. E per concludere, c'era infine l'idea che, a parità di altre condizioni, *la solennità è un difetto*. E così siamo arrivati a quanto pare al paradosso che è stato qui a Reading, ascoltando gli inglesi, che ho imparato a scrivere in prosa italiana²²!

Dis-tanza, dis-tacco, dis-patrio: è dunque nel prefisso dis-, che connota la separazione ma anche la dispersione (di una parte di sé), che Meneghello ritrova la semantica del proprio sentire, in un processo tutt'altro che lineare e senza fratture, perché la dispersione comporta anche una scissione, e una ricerca che può approdare a una dis-topia, a un dis-amoramento, a un porto opposto rispetto a ciò che si sperava o credeva²³. I due significati principali che il prefisso dis- veicola sono dunque contemporati nella parola dispatrio, che in ogni caso conduce all'acquisizione di uno sguardo multiplo, o almeno doppio:

Volendo fare una storia, sarebbero due storie incrociate: come da un lato l'esperienza inglese (EN) ha stravolto la mia percezione dell'Italia (IT), e dall'altro come IT ha stravolto EN.

Ho vissuto con l'idea che tutto ciò che avveniva lassù era anche (per me) roba di qui. Mi accorgo che il punto di vista continua a oscillare. L'Inghilterra è insieme

²² L. MENEGHELLO, *La materia di Reading*, in ID., *Opere scelte* cit., pp. 1307-1309.

²³ Cfr. *Il dispatrio* cit., p. 8: «Partivo col vago intento di imparar un po' di civiltà moderna e poi tornare e farne parte ai miei amici e ad altri italiani. Ma invece ciò che avvenne fu un trapianto, e il progetto iniziale restò accantonato, anche perché mi accorsi che la civiltà che ero venuto a imparare non era poi quella che mi immaginavo io, e quanto a impararla...».

“lassù” e “quassù”, e altrettanto l’Italia. Qui, là: corrente alternata [...]. Ciò che vorrei fare in questo libretto è raccogliere dalle spiagge lontane dove sono dispersi alcuni frammenti di ciò che chiamo il mio dispatrio²⁴.

Proprio questo raccogliere i frammenti del proprio io, del proprio passato, è ciò che difficilmente si rende possibile nella condizione dell’esilio, dell’espatrio totale e definitivo, che il prefisso *ex-* tematizza. Il sottotitolo dei *Minima moralia* di Adorno, letteralmente tradotto, è «riflessioni di una vita mutilata», e non «meditazioni della vita offesa», come invece recita la traduzione italiana. La vita mutilata è la vita deprivata dall’esilio imposto dal nazismo; ed è mutilata (non solo offesa) perché l’esilio, a differenza del dispatrio o della migrazione, non è speranza di una rinascita, è una condizione coatta di non-ritorno, per il divieto assoluto di rientro nel proprio paese; è un sordo e perpetuo essere dimidiato, deprivato e sradicato per colpa di altri, non per propria scelta, intriso di una nostalgia e di un «perenne stato di gelosia»²⁵ che spesso sfocia in un’«intransigenza che non è facile dissimulare», come ha ben descritto Said in un saggio del 1984, dove tra gli altri spunti invita a leggere la vendicatività e la severità di giudizio dell’*Inferno* dantesco sotto il segno dell’esilio²⁶.

Ma c’è un altro aspetto di Dante che potrebbe leggersi sotto l’impronta dell’esilio, ed è la sua riflessione linguistica: il *De vulgari eloquentia*, certo propedeutico alla *Commedia* e alla necessità di rintracciare un volgare che potesse essere cardine degli altri, ma forse non esente da una ricerca personale più intima, che lo riportasse alle sue radici strappate, nel momento in cui sperimentava «quanto sa di sale / lo pane altrui». Già nel *Convivio*, scritto sempre in esilio, Dante aveva definito la lingua madre, cioè il volgare, come «la cagione del mio essere», mentre nel *De Vulgari Eloquentia* precisa:

[...] vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistentibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel, quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regola nutricem imitantes accipimus²⁷.

È il tema della maternità della lingua, di quel rapporto intimo e segreto

²⁴ Ivi, pp. 27-28.

²⁵ EDWARD W. SAID, *Riflessioni sull’esilio*, in ID. *Nel segno dell’esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, traduzione di Massimiliano Guareschi e Federico Rahola, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 221-222.

²⁶ Ivi, p. 226.

²⁷ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, I, 2-3: «chiamo lingua volgare quella che i bambini apprendono da chi sta loro intorno dal momento che cominciano ad articolare i suoni; oppure, per essere più brevi, lingua volgare è quella che, senza bisogno di regole, impariamo imitando la nostra nutrice».

che unisce l'individuo alla parola, anzi che gli permette di rappresentarsi, di darsi un'identità attraverso le parole, e attraverso le parole riconoscersi e unirsi alla comunità cui appartiene: un tema che, in esilio e nel dispatrio, coincide con la possibilità di non es-traniarsi da se stesso. Secondo questa direttrice, anche *Libera nos a Malo* potrebbe rileggersi sotto il filtro della ricerca della propria madre-lingua, attraverso lo scavo nella memoria linguistica di Malo²⁸, per arrivare (quasi vent'anni dopo) a raccogliere, nel *Dispatrio*, i frammenti dispersi tra il lassù e il quaggiù, tra qui e il là, che finalmente giungono a trovare un'armonia. E, a dire il vero, tanta parte della nostra letteratura potrebbe leggersi come un rapporto non solo tra centro e periferie, ma anche tra L1 e L2, intese quali lingua letteraria e lingua-madre-dialetto.

Un rapporto, quello tra L1 e L2, che nella letteratura translingue è macroscopicamente evidente, e ha caratteri di maggiore nettezza.

Trovarsi a vivere in un luogo, e scrivere in una lingua che si esprime in suoni diversi, alieni da quelli della propria infanzia, è la prima perdita di sé che gli esiliati, gli espatriati, i migranti, i rifugiati, i dispatriati subiscono. La seconda è la perdita dei luoghi. Ma ogni lingua (e ogni dialetto) appartiene a un luogo specifico, e allora le due perdite non sono, di fatto, che la perdita della madrelingua. Si è dibattuto se la letteratura della migrazione possa rientrare nella letteratura dell'esilio, ma qualunque possa essere la risposta certo è che la riflessione profonda e tormentata sul rapporto tra lingua materna e lingua d'adozione è profonda in tutti gli autori che, per i più diversi motivi, si siano allontanati dal proprio paese. Per tale motivo utilizzo qui la definizione di letteratura translingue, da non identificare pienamente con letteratura della migrazione, e da non confondere con la letteratura postcoloniale, che pone l'ulteriore problema del rapporto con la lingua dell'oppressore, di una lingua imposta che ha deliberatamente soppresso quella materna, laddove invece nel dispatrio e nell'esilio si viene accolti in una nuova lingua.

Scrive Brodskij:

Per uno che fa il mio mestiere, la condizione che chiamiamo esilio è, prima di tutto, un evento linguistico: uno scrittore esule è scagliato, o si ritira, dentro la sua madrelingua. Quella che era, per così dire, la sua spada diventa il suo scudo, la sua capsula. Quella che all'inizio era una *liason* privata, intima col linguaggio, in esilio diventa destino – prima ancora di divenire un'ossessione o un dovere –²⁹.

²⁸ La suggestione deriva da ADRIAN BRAVI, *La gelosia delle lingue*, Macerata, EUM, 2017, p. 50.

²⁹ IOSIF BRODSKIJ, *Dall'esilio*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 32-33.

Non perdere la lingua madre è un dovere, un'ossessione, perché è l'unico modo per non perdere la propria identità, «la cagione del proprio essere», come diceva Dante, e in tal senso diviene una capsula, un rifugio per le proprie radici e per la propria memoria, che parla la lingua materna:

Nella mia vita c'è una specie di spartiacque linguistico che si posiziona più o meno in mezzo, nel senso che la prima metà l'ho trascorsa parlando e pensando in una lingua e la seconda metà in un'altra. E non avrei mai immaginato che la prima, lo spagnolo, o meglio il castellano, che ho usato fino ai ventiquattro anni, sarebbe diventata per me una lingua monca, senza vecchiaia, come adesso è l'italiano rispetto al passato, una lingua senza infanzia, perché, appunto, i colori e i sapori della mia infanzia parlano in un'altra lingua³⁰.

I ricordi hanno una propria lingua, e la lingua può evocare i ricordi con la stessa potenza, anzi con maggior potenza dei luoghi. Ancora Adrian Bravi racconta come varie volte avesse sentito narrare a sua zia lo straziante viaggio in nave per raggiungere l'Argentina, quando, finite le scorte di acqua potabile, era stata implorata dalle altre madri di allattare i propri figli. Aveva fatto quel che aveva potuto, ma cinque erano stati avvolti nei lenzuoli bianchi e gettati in mare:

Non ho mai visto piangere mia zia quando raccontava questa storia in spagnolo, la sua lingua adottiva; quando però un giorno gliel'ho sentita raccontare in italiano, l'ho vista piangere per la prima volta. Allora ho pensato che esiste una zona intima della memoria dove il passato si fa voce in una determinata lingua³¹.

Luoghi, memorie, immagini, odori, sapori sono custoditi dalla lingua, parlano una lingua, e doverla cambiare può significare commettere un matricidio. Anche perché la L1 muta e si evolve nel Paese natale, ma rimane immobile nel parlante dispatriato, che vive il mutamento solo nella L2. Accade quindi, e sono molti gli scrittori translingue a tematizzarlo, che ritornando nel paese natale si avverta una sensazione di estraneità linguistica. E tuttavia la lingua madre non muore mai: permane silenziosa, si apre la propria strada nella nuova, lavora sul sostrato, agisce sulla sintassi, sul ritmo, sulle scelte linguistiche e fonetiche, aprendo la lingua d'adozione a un nuovo respiro.

Con la sua musica e le sue metafore, l'accortezza dei suoi detti, le pause e le percussioni delle sue vocali, i sospiri che esala nelle consonanti mute [*la mia lingua madre, il portoghese*], entra in discreto rapporto con le parole straniere, spostando

³⁰ A. BRAVI, *La gelosia delle lingue* cit., p. 11.

³¹ Ivi, p. 25.

leggermente il loro senso come fa con la loro pronuncia. Cammina al loro fianco, gli sussurra qualcosa, le tira un po' per il braccio, madre e figlia in *promenade*. E si sa, la madre è sempre lì, non ci abbandona mai³².

Una lingua letteraria che riesca a racchiudere tale potenziale di ricchezza e profondità, che riesca a incarnarlo in uno stile che si nutra di questi diversi echi sonori, sintattici, memoriali, immaginari assurge a una potenza emotiva e «rizomatica» e a una struttura composita che è ben lontana da quella del *global novel*, benché alcuni degli autori translingue vi siano stati inseriti (è il caso, ad esempio, di Rushdie) perché la loro stessa identità transnazionale abbatte di fatto il rapporto, prima costitutivo, tra identità e nazione, tra lingua e nazione, tra letteratura e nazione: un rapporto che, oggi, nel 2019, va ripensato fin dalle fondamenta, in termini sfaccettati che devono cautelarsi, a mio avviso, da 'incasellamenti' definitivi e stabili, e men che mai dettati da ragioni biografiche.

La transnazionalità biografica non implica necessariamente una scrittura globalizzata, così come l'essere espatriato non è mai il lasciapassare genetico della profondità linguistica e narrativa; anzi, è forse vero il contrario, per il difficile rapporto di scavo e ricerca che il passaggio da L1 a L2 presuppone. E può succedere, come è successo ad Amara Lakhous o a Carmine Abate o allo stesso Salman Rushdie, che autori che erano riusciti a percorrere quel sottile crinale nelle prime opere lo abbiano poi perso successivamente, adagiandosi sul successo o ammiccando più o meno consapevolmente alle richieste del pubblico, dell'editoria e del mercato, o comunque perdendo quel ritmo interno, quella corda peculiare e profonda che costituiva la maggior ricchezza della propria scrittura.

Sarebbe necessario, a questo punto, definire cosa sia il *global novel*³³: oggetto alquanto sfuggente, perché alla già polimorfica natura del romanzo³⁴ si somma la liquidità di un fenomeno *in fieri* che ha abraso gli stessi caratteri costitutivi del genere, ovvero identità nazionale, luoghi individuati, rapporto

³² JULIO MONTEIRO MARTINS, *La lingua della vita e la lingua della memoria*: l'intervento, gentilmente concessoci dall'autore, è stato tenuto durante il Convegno «Écrire ailleurs. Littérature et migration en Italie: 1990-2010. Journées Internationales d'études», Strasbourg, Université de Strasbourg, Département d'Études Italiennes, 22-23 ottobre 2010.

³³ Sul *Global novel* vd. STEFANO CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005; GIULIANA BENVENUTI, REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012; ADAM KIRSCH, *The global novel. Writing the world in the 21st Century*, New York, Columbia global reports, 2016.

³⁴ MASSIMO FUSILLO, *Il romanzo: un genere "cannibale" e polimorfico*, in «Lector, intende, laeta-beris». *Il romanzo dei Greci e dei Romani*, a cura di Renato Uglione, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 27-56.

temporale e persino la conformazione fisica dell'oggetto, che nel cannibalizzare gli altri generi letterari ha reso sfumati i propri contorni. Scrive Vittorio Coletti: i *global novels* sono «opere molto traducibili che ambiscono al mercato globale, desideroso di acquistare prodotti standardizzati e ben padroneggiabili, ma conditi con sapori locali»³⁵; la loro lingua «è già di per sé un vettore mondiale, ad alto rendimento di traduzione»³⁶, che nasce già globale perché non è ancorata a un luogo, a una tradizione – orale o letteraria che sia – da cui affrancarsi, da innovare, da boicottare o a cui ispirarsi. Così, ciò che soprattutto rende sovranazionali questi romanzi è che da essi non emerge

[...] una patria culturale più o meno riconducibile alla terra e alla storia dei loro autori. Libri come quelli di Eco e di Brown invece appartengono più alla cultura e alla terra dei lettori (che sono ovunque) che a quelle dei loro autori e sono riconducibili a una cultura letteraria e a un'ideologia della cultura, più che a una nazione o a una società particolari³⁷.

Sul 'traduttese'³⁸, la lingua delle traduzioni, aggiunge, poi: «sono delle lingue trasversali, che di quella d'arrivo hanno la grammatica e il lessico, ma calati in forme e sintassi metanazionali»³⁹.

Ma la sintassi non è solo l'organizzazione del periodo, è anche il modo attraverso il quale strutturare la realtà, stabilire i nessi logici e le dipendenze, scegliere le priorità e i rapporti; la sintassi è un ritmo e una prospettiva, anzi, scrive Adrian Bravi, «è un'ermeneutica del mondo»⁴⁰. Tendere alla semplificazione e alla riproducibilità transnazionale della sintassi significa dunque depotenziare e semplificare la realtà. E avviene infatti che, nel *global novel*, il luogo divenga uno sfondo da cartolina, intercambiabile e sovranazionale, riconoscibile da un lettore globale, e il tempo si ancori ad un presente onnivoro, ove «il racconto, più che muoversi, staziona»⁴¹.

³⁵ VITTORIO COLETTI, *Romanzo mondo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 9.

³⁶ Ivi, p. 80.

³⁷ Ivi, p. 79.

³⁸ GIUSEPPE ANTONELLI, *Dalla lingua ipermedia al traduttese*, intervento tenuto presso la Freie Universität di Berlino, all'interno del Convegno «La letteratura italiana contemporanea», 27 aprile 2009, del quale si può leggere l'abstract al link (consultato in data 19 settembre 2019): https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/italienzentrum/media/pdf/Abstract_Antonelli.pdf.

³⁹ V. COLETTI, *Romanzo mondo* cit., 49. Su questo anche STEFANO CALABRESE, *Il romanzo della globalizzazione. Dal romanzo postmoderno al global novel*, in «Enciclopedia Treccani», 2009, al link http://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-della-globalizzazione_%28XXI-Secolo%29/, consultato in data 19 settembre 2019: «gli scrittori più giovani tendono a concepire i loro romanzi entro questo sistema integrato, in cui le permutazioni morfologiche e i processi traduttivi sono all'ordine del giorno, spesso con effetti di alleggerimento e semplificazione».

⁴⁰ A. BRAVI, *La gelosia delle lingue* cit., p. 27.

⁴¹ V. COLETTI, *Romanzo mondo* cit., p. 67.

Esempio paradigmatico è *Il mio nome è nessuno*: titolo che, come prassi oramai nel *global novel*, attiva la memoria endoforica rimandando al *media visivo*: in questo caso il western di Tito Valeri. Ma allude anche alla modalità di scrittura collettiva con cui il romanzo è stato concepito, ammiccando al collettivo Wu Ming, il cui pseudonimo significa appunto «senza nome» in cinese. Se, poi, al titolo si associano il sottotitolo e l'immagine di copertina, balzano subito agli occhi le caratteristiche delineate da Coletti: *Il mio nome è nessuno: global novel*⁴², con la scelta iconografica di una maschera neutra (che, oltre al suo significato specifico, ricorda vagamente anche *V per vendetta*⁴³). La quarta di copertina perfeziona l'opera:

Quattordici scrittori da tutto il mondo, e altrettanti universi. Si incontrano ad Atene e buttano giù l'idea di un romanzo globale, ambientato in un fantomatico Paese del Centroamerica, dove sul filo di un'avventura si intersecano temi attuali come il terrorismo e le rivoluzioni mancate, o andate in porto e poi fallite, in un'epoca che forse non ha più bisogno di eroi individuali. Una «Odissea» di oggi, un gioco letterario fatto di humour, avventura e colpi di scena⁴⁴.

Si noti come *Odissea* sia scritto in maiuscolo e tra virgolette caporali: si chiama in causa nientedimeno che il poema omerico – in maniera simile a ciò che aveva fatto il manifesto *New Italian epic* –, benché l'epica omerica sia totalmente priva di *humor* e colpi di scena, e quanto di più lontano possibile da questo schiacciamento sul presente, travestito da ucronia possibile, che *Il mio nome è nessuno* preannunzia: *in primis* perché l'epica presuppone una distanza assiologica tra narratore e lettore, che il *global novel* deliberatamente abbatte, alla ricerca di un'identificazione totale tra lettore e storia narrata, e tra autore e storia narrata, entro una generalizzata metalessi che implica il «drastico trasferimento dal finzionale al reale e ritorno»⁴⁵.

E proprio il rapporto tra reale e finzionale è elemento centrale nelle narrazioni «ipermoderne»⁴⁶ e «neostoriche»⁴⁷, che hanno uno dei centri focali

⁴² NICCOLÒ AMMANNITI ET ALII, *Il mio nome è nessuno. Global novel*, Torino, Einaudi, 2003.

⁴³ Il fumetto *V for vendetta* fu originariamente pubblicato in bianco e nero tra il 1982 e il 1985 sulla rivista inglese *Warrior*, e poi dalla DC Comics a partire dal 1988. In Italia apparve nel 1991, e poi nel 1994 in un unico volume, per Milano libri. L'intera *graphic novel* venne pubblicata in una nuova edizione nel 2002, l'anno prima dell'uscita di *Il mio nome è nessuno*.

⁴⁴ N. AMMANNITI ET ALII, *Il mio nome è nessuno* cit., quarta di copertina.

⁴⁵ STEFANO CALABRESE, *Il romanzo della globalizzazione* cit., online.

⁴⁶ RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, vd. in particolare il cap. IV, «Angosce di derealizzazione. Non fiction e fiction».

⁴⁷ GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano: storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

nel «realismo dell'irrealtà»⁴⁸. Si veda l'epigrafe di *Timira*, di Wu Ming 2 e Antar Mohamed⁴⁹: «Questa è una storia vera...», e poi, alla pagina successiva: «... comprese le parti che non lo sono». La letteratura si fa cronaca, e rivendica la verità persino di quei luoghi verosimili, possibili, immaginati, su cui la letteratura si è sempre costruita. Benché l'intento degli autori sia quello di problematizzare la commistione tra realtà e finzione, l'effetto è che il rapporto si ribalta, la verità ingloba la fantasia, rivendica la sua realtà: ciò che la letteratura aveva sempre messo in discussione, sfaccettando e problematizzando il reale attraverso la *mimesis* o la trasfigurazione. La letteratura, insomma, utilizza gli stessi mezzi di chi costruisce la realtà, attua quel medesimo rovesciamento a cui siamo quotidianamente sottoposti dai *media*, annulla lo slittamento semantico tra realtà e finzione. E lo dimostra, sempre in *Timira*, la ricca galleria di documenti sull'epoca dell'occupazione somala consultati dagli autori, ricostruita con dovizia nei «Titoli di coda», anche al fine di certificare cosa è documento storico, reale, e cosa non lo è. Ma se l'intento è quello di ribaltare il nesso tra realtà e finzione – e lascio la domanda aperta – è possibile fare una contro-narrazione utilizzando gli stessi strumenti retorico-linguistici di chi costruisce false narrazioni, spacciandole per vere? Vale anche a livello ontologico il principio per cui due negazioni si elidono? Falso + Falso = Vero?

Quesito solo apparentemente opposto pone *M. Il figlio del secolo*, di Antonio Scurati, vincitore del Premio Strega 2019: Vero + Vero = Vero? Il romanzo, che narra i primi cinque anni di ascesa mussoliniana in circa ottocento pagine, è costruito sui documenti dell'epoca, pubblicati in apertura di ogni capitolo, tanto che in apertura l'autore precisa:

Fatti e personaggi di questo romanzo documentario *non* sono frutto della fantasia dell'autore. Al contrario, ogni singolo accadimento, personaggio, dialogo o discorso qui narrato è storicamente documentato e/o autorevolmente testimoniato da più di una fonte. Detto ciò, resta pur vero che la storia è un'invenzione cui la realtà arreca i propri materiali. Non arbitraria, però⁵⁰.

Lo 'scrupolo documentativo' non ha solo l'effetto di far perdere la visione d'insieme e l'interpretazione dei documenti, ma anche e soprattutto di fare apparire univoco il punto di vista di Mussolini, che il romanzo assume⁵¹. Si

⁴⁸ GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, cap. I, paragrafo «Il realismo dell'irrealtà» cit., p. 89.

⁴⁹ WU MING 2, ANTAH MOHAMED, *Timira*, Torino, Einaudi, 2012.

⁵⁰ ANTONIO SCURATI, *M. Il figlio del secolo*, Firenze, Bompiani, 2018, p. 4.

⁵¹ Ivi, quarta di copertina: «Il primo romanzo sul fascismo raccontato attraverso Benito Mussolini: il figlio di un secolo che ci ha reso quello che siamo».

potrebbe obiettare che il lettore ideale di Scurati è colto, storiograficamente preparato e antifascista: ma non c'è il rischio che – ancor più quando la trilogia diverrà una Serie TV per la casa di produzione Wildside, com'è stato già preannunciato – la memoria collettiva venga a coincidere con il punto di vista letterario? E, più ancora: è davvero possibile raccontare la Storia, e a maggior ragione un regime totalitario, «senza nessun filtro politico o ideologico»? Raccontarla «dall'interno»⁵² non è già un filtro?

Uno slittamento tra realtà e finzione, tra verità e propaganda che subisce anche la lingua, schiacciata sul presente e di tono abbastanza uniforme, con qualche sbavatura e forzatura di toni, senza cambi di ritmo. Similmente, in *Timira* è difficile riconoscere un variare di registro tra quando è la protagonista a prendere la parola e quando è il narratore a rivolgersi a lei attraverso il «tu». Ma, se non altro, pur collocandosi sul livello neostandard, la lingua non è quella descritta da Antonelli: più media della lingua media, più *media* di quella dei *media*⁵³. Di cui è invece un ottimo esempio *Il mio nome è nessuno*. Chi scrive è Niccolò Ammaniti. Cito l'*incipit*, ambientato per l'appunto nel non-luogo dell'aeroporto:

Pedro Hundo non riusciva a credere a tutte le sfighe che gli erano piovute addosso da quando era sceso su quella fottuta isoletta dell'Africa Occidentale. Aveva poggiato i piedi a terra, sicuro di ricevere una collana di fiori, e invece l'avevano accolto le guardie dell'aeroporto. Gli avevano aperto le valigie, spiegazzato il completo di Armani, fatto in mille pezzi il walkman, smontato il rasoio elettrico, tagliato l'album di famiglia, svuotato le creme del beauty case. Lo avevano fatto spogliare, e per chiudere in bellezza gli avevano infilato un dito in culo⁵⁴.

Sintassi rigorosamente paratattica che accumula immagini, come sequenze di un film, con qualche eccesso iperbolico (gli avevano tagliato l'album di famiglia...) e stereotipico (la collana di fiori), largo uso di «ipotipòsi, che aumenta l'indice di visibilità di qualcosa per renderla meglio percepibile, a detrimento degli elementi più concettuali»⁵⁵, lessico gergale. Per contro, si compari con l'*incipit* di *Rosso come una sposa*, di Anilda Ibrahimi, autrice albanese espatriata in Italia negli anni '90:

⁵² Le ultime due citazioni fanno parte della sinossi con cui il libro è stato presentato in molte pagine web. Cfr. «La Stampa». Si veda ad esempio il link <http://www.lastampa.it/2018/10/03/torinosette/mussolini-nella-penna-di-scurati-ditg0ApZJKkaS4kzIiWUaK/premium.html>, consultato in data 20 settembre 2019.

⁵³ G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia: la parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006.

⁵⁴ N. AMMANNITI ET ALII, *Il mio nome è nessuno* cit., p. 111.

⁵⁵ S. CALABRESE, *Il romanzo della globalizzazione* cit., online.

Arriva in una mattina di settembre, in un'arsa stagione dove le piogge tardano a venire. È vestita tutta di rosso. Come il sangue. Come un sacrificio umano dato in pasto agli dei per propiziare la pioggia. Come una sposa⁵⁶.

La sintassi spezza le tre similitudini in *climax* mediante il punto fermo, che conferisce autonomia alle tre immagini, pur ponendole in relazione. E così il generico rosso del sangue si precisa nel sangue del sacrificio umano, per propiziare la pioggia che tarda a venire, e si trasforma infine in una sposa... ma perché rossa? Il lettore italiano non associa quel rosso al colore tradizionale del vestito nunziale albanese, e l'immagine genera un momento di straniamento che attiva le analogie possibili: il rosso della sposa è per prima notte di nozze, o perché sarà vittima sacrificale nella vita coniugale? Il romanzo svelerà i rapporti tra queste tre immagini, scaturite da un elemento della tradizione albanese che nel contesto narrativo si risemantizza per farsi protasi della vita di Saba, la protagonista. Anzi, una delle protagoniste. Di contro ai romanzi che rivendicano l'autobiografia e dicono continuamente 'io'⁵⁷, nelle opere della Ibrahimì (e di molta letteratura translingue) le vicende sono corali, alternano sapientemente più storie, più punti di vista, dislocati in archi temporali anche molto distanti tra loro, che si agganciano l'uno all'altro come fossero un *continuum*. Di capitolo in capitolo un filo narrativo si interrompe e ne incide un altro, problematizza, sfaccetta, e le diverse fila si rincorrono di continuo, creando nel lettore una continua attesa e una sequenza di parallelismi e di analogie incrociate che legano le singole vicende alla coralità, il passato al futuro. La modalità narrativa è una sorta di *entrelacement*, la leggerezza è quella delle rapsodie. Gli incroci e le fratture temporali e spaziali proiettano la storia in una dimensione sospesa, a tratti mitica, lontana, che recupera la distanza assiologica rispetto al presente: perché il passato, la memoria, non è funzionale a spiegare il presente, a *significare* il presente, e dunque non lo torce e non lo schiaccia sull'oggi.

Questa memoria, poi, negli autori translingue è anche memoria personale, per ciò che si è detto sul corredo emozionale che scaturisce dal rapporto lingua materna-lingua d'adozione e dal filtro della distanza. Dunque porta con sé anche i luoghi, reali o immaginari che siano: perché dietro gli spazi narrativi ci sono luoghi vissuti, trasfigurati dal ricordo o dalla malinconia, o luoghi immaginati che l'autore rintraccia in se stesso, che non crea per il grande pubblico. Reali o immaginari che siano, quei luoghi non

⁵⁶ ANILDA IBRAHIMI, *Rosso come una sposa*, Torino, Einaudi, 2008, p. 5.

⁵⁷ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità* cit., cap. III, 8, «Autoficcion ed espansione delle scritture dell'io», pp. 129-133.

sono un «fondale [...] secondario e surrogabile da altri diversi»⁵⁸, perché perdere i luoghi, come la lingua madre, significherebbe perdere le radici. Che sia il paesaggio acqueo immaginario dell'*Inondazione* di Adrian Bravi, o il Ponte di Mostar che in Božidar Stanišić è metonimia della distruzione della ex-Jugoslavia⁵⁹, o la *Collina del vento* di Carmine Abate, o il tetto da cui Anis osserva Bagdad squassata, insieme ai suoi piccioni⁶⁰, i luoghi sono concreti e reali, perché da essi scaturiscono e provengono le storie, e ad essi ritornano. Così in De Caldas Brito Rio de Janeiro è narrata dall'interno di una casa, attraverso i suoi temporali⁶¹, mentre Monteiro Martins bypassa la capitale per recuperare scorci di spiagge sommerse dalle maree, e poi liberate dalle acque con moto alterno e pendolare, o angoli di foresta in cui banchettano i generali delle SS protetti dalle dittature latinoamericane⁶²: perché ogni autore ha un suo rapporto con il paese d'origine, ha diversi ricordi e fulcri di interesse, che rifuggono dalle immagini stereotipate che da questo lato del globo possiamo scaricare attraverso i media, addormentando la capacità di immaginare: in *Timira*, negli analitici «Titoli di coda», Wu Ming 2 dichiara apertamente di aver ricostruito Mogadiscio attraverso Google Earth, Wikimapia, YouTube, Flickr⁶³, e forse è proprio Mogadiscio uno dei tasselli mancanti del romanzo.

Il che certamente non può dirsi di *Madre Piccola*, di Christina Ali Farah⁶⁴, dove non è necessario che Mogadiscio venga descritta perché impregni ogni pagina, entro un romanzo che intesse le «voci sparse della diaspora somala», dando loro parola. A loro, infatti, è demandato il compito di narrare, ciascuno dal proprio punto di vista, alternandosi di capitolo in capitolo: il narratore unico sparisce non solo in quanto voce narrante, ma anche in quanto voce sottesa, restituendo al romanzo la pluridiscorsività, che non è affatto garantita dalla molteplicità delle voci narranti, perché queste possono esprimere un unico punto di vista e un unico orizzonte epistemologico e politico, coincidente con quello dell'autore.

⁵⁸ V. COLETTI, *Romanzo mondo* cit., p. 70.

⁵⁹ BOŽIDAR STANIŠIĆ, *I buchi neri di Sarajevo*, Trieste, Mgs Press, 1993, cfr. in particolare il racconto *Un grammo di felicità pagato con l'anima*.

⁶⁰ YOUNIS TAWFIK, *Il Profugo*, Milano, Bompiani, 2006.

⁶¹ CHRISTIANA DE CALDAS BRITO, *500 temporali*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006.

⁶² Cfr. rispettivamente: JULIO MONTEIRO MARTINS, *Gita al mare*, in ROSANNA MORACE, *Un mare così ampio. I racconti-in-romanzo di Julio Monteiro Martins*, Lucca, Libertà edizione, 2011, pp. 146-147; ID., *Hotel till*, in ID., *La passione del vuoto*, Nardò, Besa, 2003.

⁶³ WU MING 2, A. MOHAMED, *Timira* cit., p. 354.

⁶⁴ CRISTINA ALI FARAH, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007.

È quel che avviene in *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*⁶⁵ di Amara Lakhous, che ben può valere come riprova del fatto che poco significa la condizione biografica: è un romanzo che lavora sugli stereotipi (la napoletana che ama Totò, il milanese che odia «i terrùn» e gli immigrati, l'olandese che identifica l'Italia con la formazione calcistica del canovaccio); si svolge in un non-luogo, l'ascensore; utilizza l'italiano regionale in modo strumentale e macchiettistico, attraverso parole dialettali ad alto grado di riconoscibilità e consumo; ibrida giallo, *noir*, *spy-story*, tre sottogeneri cannibalizzati dal *global novel*: ed è, infatti un *global novel*, che si situa su un orizzonte della parola sostanzialmente monologico, che tradisce la tesi sociologica dell'autore sottesa alla scrittura⁶⁶. Anche in presenza di simili tratti strutturali, andrà quindi valutato caso per caso quale sia la portata semantica e culturale dell'operazione compiuta dall'autore. Nella letteratura translingue, infatti, la plurivocità narrativa è essa stessa dialogo tra le culture: un dialogo che, per realizzarsi veramente, deve porre sullo stesso piano, in maniera orizzontale, i diversi punti di vista. Scrive Glissant:

E il meraviglioso, vedete, è che questa esplorazione del linguaggio, da parte e al di sopra delle diverse lingue utilizzate, non ne perverte nessuna ma aggiunge ad ognuna, convocandole tutte in un punto nodale, un luogo di mistero o di magia dove, incontrandosi, infine possono 'comprendersi'⁶⁷.

Il doppio sguardo degli autori dispatriati permette appunto questa 'comprensione' tra le culture in un punto nodale dove possono congiungersi senza che l'una annienti l'altra, senza che l'una giudichi l'altra, la assoggetti al proprio sistema di pensiero, la plasmì.

In *Rosso come una sposa* Anilda Ibrahim attraversa quasi un secolo di storia albanese per giungere alla caduta del regime comunista. Lo sguardo sulla dittatura è sarcastico, disincantato, nitido. Non c'è alcun atto di accusa, non c'è denuncia, ma una lucidità oggettivante che è stata scambiata per assenza di presa di posizione da parte della scrittrice (che, comunque, non andrebbe mai confusa con i suoi personaggi) nei confronti della dittatura di Hëner Hoxa; la denuncia, invece, è nei fatti stessi, nella trasparenza senza orpelli che sa essere più tagliente di qualsiasi esplicitazione, e che ha la forza etica di mettere a fuoco tanto le contraddizioni del sistema capitalista quanto di quello comunista.

⁶⁵ AMARA LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, E/O, 2006.

⁶⁶ UGO FRACASSA, *Gadda e Lakhous giallisti pour cause*, in ID., *Patria e lettere*, Roma, Perrone, 2012, pp. 77-88.

⁶⁷ ÉDUARD GLISSANT, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 34.

In Ghermandi, etiope, e Ali Farah, somala⁶⁸, il colonialismo italiano è raccontato attraverso una serie di incroci, sguardi, possibilità, visioni prospettiche, che mettono in luce tutte le sfaccettature di una complessità non riducibile, che contemplanò il punto di vista dei colonizzati e dei colonizzatori, delle vittime e dei carnefici, ricordando le efferatezze ma le ricompongono grazie alla possibilità di riconciliare il conflitto, di comprendere l'altro. Prima che una tesi o una contronarrazione da voler esporre ci sono personaggi, vite, luoghi, comunità, microcosmi, che in virtù della loro forza intrinseca fanno parlare la Storia, non viceversa. Ecco allora che l'interrogazione (spietata e commossa) del passato apre al futuro, e ciò «nonostante tutto» quello che l'Italia ha perpetrato ai danni delle colonie, e nonostante il razzismo che ancora la permea. Per tale ragione non mi sembra che la focalizzazione multipla presente nei romanzi translingue possa porsi sullo stesso piano né di quella postmoderna né di quella del *global novel*. Perché (schematizzando) nella prima è problematizzazione polifonica di differenti punti di vista; nella seconda (anche) gioco combinatorio, ironico, decostruttivo; nel terzo tende più al monologismo che alla polifonia, o, nel peggiore dei casi, mette in scena tante «verità» opposte e irriducibili, che non possono giungere a un punto di incontro, come nel già citato *Scontro di civiltà*.

Una poetica capace di far dialogare particolare e mondiale, conservando la specificità di ogni lingua e di ogni cultura per intessere relazioni realmente paritarie, che abbraccino più mondi, lingue, culture senza annichilire la peculiarità di nessuna è quella che gli scrittori antillani chiamano «diversalità»⁶⁹, mutuando il concetto dal «diritto all'opacità» di Glissant⁷⁰. Il locale si apre così al planetario, non il globale al globale. La distinzione, proposta da Spivak, tra planetario/planetarietà e globale/globalizzazione⁷¹ è assolutamente necessaria, poiché in gioco sono due sistemi ermeneutici (prima che politico-economici) polarmente opposti: planetario indica una resistenza, prima di tutto etica, contro la distruzione delle

⁶⁸ C. ALI FARAH, *Madre piccola*, cit.; GABRIELLA GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007.

⁶⁹ JEAN BERNABÉ, PATRICK CHAMOISEAU & RAPHAËL CONFIAnt, *Éloge de la Créolité*, Paris, Éditions Gallimard, 1989: pp. 53-54; PATRICK CHAMOISEAU, *Universalità e diversalità*, in «Lo Straniero», rivista mensile, anno IX, n. 61, luglio 2005, pp. 72-77.

⁷⁰ É. GLISSANT, *Poetica del diverso* cit., p. 54: «Nell'incontro delle culture del mondo, dobbiamo avere la forza immaginaria di capire che tutte le culture esercitano allo stesso tempo una forza di unità e di diversità liberatrici. È per questo che richiedo per tutti il diritto all'opacità. Non è più necessario 'comprendere' l'altro, cioè ridurlo al modello della mia stessa trasparenza, per vivere con lui o per costruire con lui. Il diritto all'opacità sarà da oggi il segno più evidente della non-barbarie».

⁷¹ GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi, 2003: p. 91 e ss.

risorse e l'omologazione gnoseologica e culturale che la globalizzazione pervicacemente attua.

Ma per compiere questa resistenza etica è necessario non perdere i luoghi, le memorie, le identità, le lingue: le radici devono essere resistenti per potersi saldare ad altre radici altrettanto potenti, in un abbraccio rizomatico, orizzontale, dove ciascuna pianta trae linfa da quella che le è accanto, non le sottrae cibo e aria, e non si tramuta omologandosi e divenendo identica alle altre. L'alternativa tra planetario e globale è una questione di «posizionalità»⁷².

⁷² Il concetto di «posizionalità» – mutuato dalla sociologia ma centrale nella prospettiva degli studi postcoloniali – indica «l'influenza che l'educazione, il contesto sociale e la provenienza hanno nelle idee e nelle espressioni di un soggetto determinato»: cfr. *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, a cura di Shaul Bassi e Andrea Sirotti, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 12.

FLAVIANO PISANELLI
(CENTRO DI RICERCA LLACS - UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3)

POETICHE ITALOFONE TRA ALTERITÀ,
PLURILINGUISMO E IDENTITÀ IN DIVENIRE.
LA POESIA DI BARBARA SERDAKOWSKI
E DI FRANCISCA PAZ ROJAS

In questi primi due decenni del terzo millennio risulta sempre più difficile e delicato teorizzare, classificare o semplicemente ‘fare ordine’ all’interno della vasta ed eterogenea produzione letteraria contemporanea che si arricchisce continuamente di nuovi apporti culturali e di nuovi linguaggi che, avvicinandosi, intersecandosi o sovrapponendosi, modificano sensibilmente le nozioni di identità, lingua e nazione, ivi compresi i loro rapporti e i loro fragili e mutevoli equilibri. È all’interno di questo contesto ‘fluidico’ e poroso che, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso – e con un ritardo di circa un decennio rispetto alla pubblicazione di opere in prosa (autobiografie, diari di viaggio, racconti, romanzi) –, una parte della critica letteraria comincia a registrare la nascita e la circolazione delle prime raccolte poetiche redatte in lingua italiana da autori detti ‘migranti’.

Nel 1997 Francesco Stella e Mia Lecomte pubblicano i primi testi di questi poeti nella collana «Cittadini della poesia», edita dalla casa editrice Loggia de’ Lanzi di Firenze. A quasi un decennio di distanza, nel 2006, Lecomte cura un’antologia interamente dedicata ai poeti della migrazione, intitolata *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*¹, seguita nel 2011 da una seconda antologia, sempre curata dalla stessa studiosa, ma pubblicata questa volta in Francia nella rivista di italianistica «P.R.I.S.M.I.» dell’Università di Nancy con il titolo *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*². Le due antologie e i primi studi critici condotti su questa produzione

¹ MIA LECOMTE (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006.

² EAD. (a cura di), *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, in «P.R.I.S.M.I.», hors-série, Paris, Éditions Chemins de tr@verse, 2011.

letteraria³ contribuiscono ad enucleare una serie di problematiche su cui si sono focalizzate le prime indagini sulla poetica italoфона della migrazione.

Innanzitutto conviene sottolineare la varietà geografica di provenienza degli autori migranti, che comprende numerosissimi paesi sparsi in tutto il mondo; poi il crescente numero di donne⁴, evidenziato soprattutto dalla seconda antologia di Mia Lecomte che presenta testi di sette poetesse e di due poeti, un dato peraltro in controtendenza rispetto alle cifre inerenti all'attuale immigrazione in Italia, che conta invece una maggioranza di uomini; infine l'impossibilità di tracciare un profilo standardizzato del poeta migrante, che varia in base alla cultura e alla storia del paese d'origine e al percorso individuale vissuto. Nel complesso si può comunque affermare che questi autori sono oggi donne e uomini, di età compresa fra i trenta e i settant'anni, che hanno deciso di lasciare la loro patria per ragioni molto diverse: alcuni sono arrivati in Italia come rifugiati politici o esiliati dopo aver attraversato altri paesi europei e extra-europei, con o senza famiglia al seguito, a causa di guerre civili (è il caso soprattutto dei poeti di origine africana, asiatica, sudamericana o provenienti da paesi dell'Europa dell'Est); altri, soprattutto gli autori originari dell'Europa centrale e del nord, hanno semplicemente deciso di cambiare paese di residenza o di seguire le tappe del loro percorso professionale o di vita che li ha condotti in Italia; altri ancora, in special modo i poeti provenienti dall'America Latina, spesso oriundi italiani, hanno avuto il coraggio o sentito il bisogno di conoscere meglio il

³ Tra gli studi critici sulla letteratura e la poesia italoфона, citiamo: ARMANDO GNISCI, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003; FULVIO PEZZAROSSA-ILARIA ROSSINI (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB, coll. «Heuresis. Scienze letterarie», 2012; UGO FRACASSA, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Perrone, 2012; M. LECOMTE, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Franco Cesati, 2018; FLAVIANO PISANELLI-LAURA TOPPAN, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italoфона contemporanea*, Firenze, FUP, coll. «Moderna/Comparata», 2019.

⁴ I dati statistici sulla letteratura italoфона della migrazione, raccolti nel volume edito a cura di A. Gnisci e di Nora Moll, *Breviario per conoscere la letteratura italiana della migrazione* (Roma, Sinnos editrice, 2010), segnalavano la presenza in Italia di 338 scrittori migranti, di cui 248 donne e 190 uomini, provenienti da 92 paesi del mondo. I continenti più rappresentati erano l'Europa e l'Africa. Le nazioni più rappresentate erano, in ordine decrescente, l'Albania, la Romania, il Marocco, la Nigeria, il Senegal, l'Algeria, il Camerun e la Tunisia. Da una recente consultazione dei dati statistici contenuti nella banca dati on-line BASILI&LIMM, rileviamo che oggi il numero di scrittori italoфона della migrazione è sensibilmente aumentato. Dai 338 scrittori recensiti nel 2010, si arriva nel luglio 2018 a 552, di cui 311 donne e 241 uomini, provenienti da 93 paesi del mondo. Si conferma quindi la maggioranza di donne già rilevata nel 2010. I continenti più rappresentati restano l'Europa (197 autori), seguita dall'Africa (162 autori). I paesi che rappresentano il maggior numero di scrittori-migranti sono, per l'Europa, l'Albania (48 autori), la Romania (29), la Croazia (16), la Serbia (15) e, paradossalmente, l'Italia (13). Quest'ultimo dato si riferisce chiaramente ad autori migranti di seconda generazione, di nazionalità italiana ma di origine straniera.

paese d'origine, di cui non avevano che un'idea approssimativa costruita su racconti fatti dai genitori, dai nonni o dalla loro cerchia familiare.

Benché queste storie di migrazione rispondano ciascuna a ragioni o a contesti specifici, si possono tuttavia rilevare alcuni elementi comuni che sono alla base dell'esperienza della 'migrazione'. Per cominciare, tutti questi poeti adottano l'italiano come lingua d'espressione poetica, una lingua che, contrariamente al francese, all'inglese, allo spagnolo o al portoghese, non è quasi mai per loro la lingua dell'ex-colonizzatore; in secondo luogo, gli autori migranti sono capaci, attraverso la loro scrittura, di far dialogare lingue, immaginari, esperienze, sensazioni e sentimenti molto diversi fra di loro e in grado di influenzare il canone letterario italiano. L'intreccio di relazioni che si creano tra la lingua e la cultura italiana e quelle d'origine, trova in ciascuna espressione poetica una forma provvisoria di equilibrio fondato sulla nozione della 'deterritorializzazione' linguistica e identitaria. Inoltre, la maggior parte di questi poeti praticavano già la scrittura in versi nei rispettivi paesi d'origine. È il caso, solo per citarne alcuni, dell'albanese Gëzim Hajdari o del rumeno Mihai Mircea Butcovan.

Nonostante l'interesse critico nei confronti di questa produzione poetica sia molto cresciuto negli ultimi anni, resta ancora difficile individuare delle caratteristiche poetiche generali all'interno delle quali poter comprendere le diverse espressioni specifiche. Tuttavia, tenuto conto delle peculiarità di ogni singolo universo poetico, l'insieme di questa produzione sembra essere caratterizzata da un forte senso della dislocazione spaziale, temporale ed identitaria capace di elaborare un fitto sistema di relazioni tra lingue, identità e sentimenti di appartenenza che convergono idealmente all'interno di una 'casa comune': la poesia. Rivisitando poi in senso centrifugo le nozioni di patria, nazione, scrittura e lingua, e in aperta opposizione al processo omologante della mondializzazione che tende ad attenuare o ridurre ogni sorta di differenza, la poesia degli autori italofoeni favorisce oggi una nuova riflessione critica su principi quali la creolizzazione, il plurilinguismo, l'interculturalità, l'ibridazione linguistica e le scritture dell'esilio e della diaspora. Possiamo senz'altro affermare che lo scrittore migrante è in prima istanza colui che, cambiando patria, lingua e cultura, si oppone ai vincoli condizionanti della sua cultura d'origine, esprimendo di conseguenza nella propria opera il rifiuto di una patria sedentaria intesa come terra, luogo, limite e confine.

Yousef Wakkas, scrittore siriano stabilitosi in Italia, nella «Premessa» alla sua raccolta di racconti intitolata *Terra mobile. Racconti*⁵, sostiene di pensare in arabo e di scrivere in italiano, percorrendo un sentiero che lo costringe

⁵ YOUSEF WAKKAS, *Terra mobile. Racconti*, Isernia, Cosmo Iannone, 2004.

a ‘tradurre’ continuamente tra le diverse culture e lingue che hanno costituito e che costituiscono tuttora la sua storia individuale. Assia Djebar, autrice francofona di origini algerine, scomparsa nel 2015, scrive nell’opera *Queste voci che mi assediano*⁶ che «stare fra due lingue, per uno scrittore [...] significa collocarsi nell’area nervosa, innervosità, snervata, dolorosa e misteriosa di ogni lingua»⁷. Da queste dichiarazioni possiamo evincere che la dimensione della ‘migranza’, costituendo il valore primo della letteratura della migrazione – che non si lascia peraltro definire solo da tematiche specifiche quali il viaggio, la nostalgia, il ricordo, il ritorno e la separazione –, implica, condiziona e si traduce in un vero e proprio principio di poetica. La ‘poetica della migranza’ implica, per lo scrittore e per il lettore, il progetto di ricerca di una nuova identità da costruire attraverso l’elaborazione e l’espressione di un immaginario letterario teso tra un qui e un là, tra una cultura della memoria volta verso il passato e una nuova cittadinanza che vuole riorganizzarsi attraverso l’esercizio di una scrittura ‘plurale’ condivisa.

La scrittura italoфона della migrazione del resto potrebbe essere letta come un vero e proprio laboratorio di trasformazione che da un’identità monoculturale conduce l’individuo verso un’identità plurilinguistica e interculturale capace di produrre, elaborare ed esprimere un’immagine nuova di Sé e dell’Altro. A tale proposito, Geneviève Makaping nel testo *Traiettorie di sguardi. E se gli “altri” foste voi?*⁸ sostiene che lo scrittore migrante è colui che si situa contemporaneamente in una posizione di periferia e di centro. In uno dei passaggi del testo, leggiamo:

Devo ancora fare uno sforzo, quando parlo degli altri da me (gli occidentali), per scindere il loro mondo in uomini da una parte, donne dall’altra, ed io dall’altra ancora. E poi il noi: noi extracomunitari – noi extracomunitari donne – noi africani – noi africani subsahariani – noi negri – noi donne negre – noi camerunesi e noi camerunesi donne, fino ad arrivare a noi Bamiléké – a noi donne Bamiléké ed infine a me, donna bamiléké immigrata, che è tutte queste donne insieme e che ha rinunciato alla cittadinanza di origine, per assumere quella italiana. [...] Varie appartenenze e identità che sento il bisogno di negoziare e aggiustare continuamente⁹.

Geneviève Makaping, mettendo in luce con una straordinaria semplicità e lucidità critica le varie appartenenze e identità che lo scrittore migrante si trova continuamente a dover comprendere, metabolizzare e negoziare,

⁶ ASSIA DJEBAR, *Queste voci che mi assediano*, tr. it. di R. Salvadori, Milano, Il Saggiatore, 2004.

⁷ Ivi, p. 32.

⁸ GENEVIÈVE MAKAPING, *Traiettorie di sguardi. E se gli “altri” foste voi?*, Soveria Mannelli (CS), Rubettino, 2001.

⁹ Ivi, pp. 37, 49.

descrive la condizione esistenziale di chi vive e scrive fra più culture e memorie, tutte preziose e soprattutto necessarie alla costruzione di uno stato di multiculturalità entro il quale potersi sentire alla fine parte di un tutto. La scrittura della migrazione, nel considerare la frontiera come uno spazio poroso di confronto e di scambio, e concependo l'erranza come un dispositivo di apertura incondizionata, di transito e di trasformazione incessante verso la costruzione di un'identità deterritorializzata, elabora non solo l'immagine di un mondo che si trova privato di un centro (e quindi di periferie), ma anche il profilo di una 'totalità-mondo' in cui ogni periferia è un centro che evolve e si sposta continuamente di periferia in periferia. Sul rovesciamento delle nozioni di centro e di periferia, Silvia Albertazzi precisa:

Come si può notare, dal momento in cui si pone la problematica dell'alterità, l'accento cade sul movimento, sullo spostamento. Tuttavia, se è chiaro che il viaggio si pone, per Glissant come per il maggiore storico dell'argomento, Eric J. Leed, come possibilità di stabilire contatti attraverso la mobilità, e quindi elemento indispensabile per la formazione di una coscienza dell'identità collettiva, con il termine «erranza» non si intende la migrazione occidentale di conquista, lo spostamento coloniale alla ricerca di nuovi territori, ma un movimento di apertura verso la «totalità-mondo» che, dopo le migrazioni dal centro alle periferie e dalle periferie verso il centro, porta, finalmente, a seguire una traiettoria da periferia a periferia¹⁰.

È da questa prospettiva critica che vogliamo proporre una lettura, seppur non esaustiva, delle poetiche di Barbara Serdakowski e di Francisca Paz Rojas.

Barbara Serdakowski nasce nel 1964 a Gryfino, una cittadina polacca alla frontiera con l'ex Germania dell'Est. Dopo aver vissuto i suoi primissimi anni di vita in Polonia, la poetessa si trasferisce con la sua famiglia in Marocco, un paese che la segnerà profondamente e che determinerà quella che sarà per molto tempo la sua prima lingua d'espressione letteraria: il francese. Nel 1974 Serdakowski giunge in Canada, ove sarà costretta dalla legislazione locale a cambiare il suo cognome: non sarà più Barbara Serdakowska, come d'uso nei paesi slavi per indicare l'identità femminile di una persona, ma Barbara Serdakowski, cognome che verrà attribuito a tutti i membri della sua famiglia, senza distinzione di genere. Dal 1996 la poetessa risiede in Italia, a Firenze. A partire da questo momento, l'autrice comincia a scrivere in lingua italiana che va ad aggiungersi al francese, all'inglese, allo spagnolo

¹⁰ SILVIA ALBERTAZZI, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000, p. 132. Su questo argomento, cfr. anche: ERIC J. LEED, *La mente del viaggiatore*, Bologna, Il Mulino, 1992 (*The Mind of the Traveler*, New York, Basic Books, 1991); ÉDOUARD GLISSANT, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993 (*Tutto-mondo*, trad. it. di Geraldina Colotti, Roma, Edizioni Lavoro, 2009).

e, in ridottissima misura, al polacco. In Italia Barbara Serdakowski ha pubblicato il racconto lungo *Katerina e la sua guerra*¹¹, seguito da due raccolte poetiche: *La verticalità di esistere linearmente*¹² e *Così nuda*¹³. Nel 2018 esce un altro racconto lungo intitolato *Gli aranci di Tadeusz*¹⁴.

La raccolta *La verticalità di esistere linearmente*, pubblicata nel 2010, è un libro molto importante per la poetessa, perché raccoglie testi redatti tra il 2006 e il 2010 che vanno a rompere un lungo periodo di silenzio. Le poesie di questa silloge sono pubblicate solo in lingua italiana, contrariamente a ciò che accadrà nella raccolta successiva, *Così nuda*, che presenta invece testi composti in un periodo precedente e in cui le varie lingue del percorso biografico dell'autrice si sovrappongono, raggiungendo una rara polifonia plurilinguistica.

Pur se suddivisa in sezioni, la sua prima *plaqueette* si presenta come un unico lungo canto nel quale Serdakowski tenta di dare delle risposte poetiche a tematiche al contempo specifiche e universali, quali il tempo, la nozione d'infinito, l'età della maturità o ancora la ragione e il rapporto tra vita e memoria. In molti componimenti l'«io» poetico tende a tessere un rapporto esplicito con l'Altro attraverso un contatto fisico legato ai sensi e alle sensazioni, da cui scaturisce anche un processo di presa di coscienza di sé. Tuttavia l'Altro rappresenta spesso un punto di fuga, un'apertura sulla quale la poetessa riesce a proiettare i propri desideri, i propri vuoti, le proprie paure. Quest'«io» poetico può talvolta ripiegarsi su se stesso e, in questi casi, il corpo si trasforma in una prigione in cui la parola non ha più alcuna possibilità di fuga.

La raccolta *Così nuda* comprende invece trentotto poesie scritte tra il 1992 e il 2006, con l'inserimento di alcuni testi più recenti. Si tratta di componimenti scritti nel periodo canadese e durante i primi anni trascorsi in Italia. In queste poesie Serdakowski esprime, in modo paradigmatico, il suo complesso rapporto con le diverse lingue che fanno parte del suo universo biografico ed esistenziale. La questione del plurilinguismo costituisce infatti un aspetto centrale della sua produzione poetica. Nel corso della sua vita le lingue che la hanno abitata si sono accumulate, creando una sorta di ferita identitaria, una sofferenza che a tratti si attenua grazie alla distanza che la poetessa riesce a porre nei confronti di ciascuna di esse. Scrivere in più lingue rappresenta quindi un modo per avviare una ricerca identitaria alla quale tuttavia la stessa Serdakowski sembra aver rinunciato. Il lettore

¹¹ BARBARA SERDAKOWSKI, *Katerina e la sua guerra*, Roma, Robin Edizioni, 2009.

¹² EAD., *La verticalità di esistere linearmente*, Firenze, L'autore Libri, 2010.

¹³ EAD., *Così nuda*, Roma, Edizioni Ensemble, 2012.

¹⁴ EAD., *Gli aranci di Tadeusz*, Roma, Edizioni Ensemble, 2018.

si trova di fronte ad una scrittura centrifuga caratterizzata da un processo infinito di traduzioni e di autotraduzioni che vanno a creare una sorta di sentimento di estraneità rispetto all'‘io’ e all'‘altro’.

L'autotraduzione e la ‘re-citazione’, dispositivi linguistico-poetici utilizzati in tutta la raccolta attraverso l'uso del distico autotraduttivo, sottintendono l'idea di una riscrittura costante che implica anche la scomparsa delle nozioni di ‘testo originale’ e di ‘traduzione’. Migrando, ricitandosi e traducendosi da una lingua all'altra, la parola poetica di Barbara Serdakowski produce un plurilinguismo che evidenzia lo sforzo e il desiderio della poetessa di abitare i minimi ritagli di senso di un tempo e di uno spazio che si vogliono disperatamente nominare attraverso l'interferenza del ‘doppio-multiplo’. Elaborando un'identità plurale e *in fieri*, l'interferenza linguistica crea infatti un fitto sistema di richiami che permettono alla parola (e al poeta) di trasferire il senso da un luogo all'altro, e di ricostruire incessantemente un'identità poetica costantemente riflessa e rifratta, composta e decomposta, ricomposta e condivisa, come lo è quella dello scrittore migrante. Nel componimento *Scrivo* leggiamo:

Quand le savoir se lie au devenir / *Quando il sapere si lega al divenire* // Quand les plans de vie s'effleurent / *Quando i piani di vita si sfiorano* // Quand les idées creusent des tranchées dans la corporéité de l'indifférence / *Quando le idee scavano trincee nella corposità dell'indifferenza* // Ya sabía que no se podía regresar una vez que se iba / *Già sapevo che non si può tornare indietro una volta che si va via* // Y por eso, hasta solo por eso, eternamente escribo / [...] / Scrivo in variopinte sfumature di suoni / con gesta convulse ed inchiostro da sedimento / Scrivo sulle mie guance diafane / sulle palpebre a tratti schiuse / Sulle mie tue labbra polpose [...] ¹⁵.

L'effetto di estraneità prodotto dai distici bilingui e autotraduttivi, come anche l'elaborazione di immagini oniriche che si levano da un passato sempre troppo presente, sembrano trovare il loro senso all'interno di un corpo che resta tuttavia il solo segno di appartenenza a sé, all'Altro e ad un Altro in movimento. Si potrebbe parlare, più precisamente, di un ‘corposcrittura’ sul quale l'erranza lascia le sue impronte e nel quale il sentimento di non-appartenenza ritrova la sua espressione più profonda, come si legge nella poesia *Il colore del grano*:

It is time now for the later / *È tempo adesso per il più tardi* // Le peut-être, celui d'après / *Il forse, quello di dopo* // Encore aux aguets derrière les mains que j'ai sur mes genoux. / *Ancora in agguato dietro le mani che ho sulle ginocchia.* // Me dirás

¹⁵ EAD., *Così nuda* cit., pp. 17-18.

que mi cabello tiene el color del trigo / *Mi dirai che i miei capelli hanno il colore del grano. // Que mis ojos son los que soñaste ayer cuando aún no me conocías / Che i miei occhi sono quelli che hai sognato ieri quando ancora non mi conoscevi // Que mis brazos no serán nunca ramas secas / Che le mie braccia non saranno mai rami secchi // Che sono un pesco in eterna fioritura // Sans ma robe je suis un drapeau plié en triangle après les funérailles. / Senza il mio vestito sono una bandiera piegata a triangolo dopo il funerale. // Sur mon visage les rayons des siècles en buttes et vallées / Sul mio viso i raggi dei secoli, poggi e vallate // Porto d'arrivo di navi straniere / Sirene e fiumi larghi come l'apertura stessa della mia bocca // When I cry to the world: Where do I go? / Quando urlo al mondo: Dove vado? [...]¹⁶.*

Questa poetica centrifuga e della dislocazione non coinvolge solo la nozione dello spazio, ma anche quella del tempo e del suo rapporto con la parola poetica. In numerosi testi infatti si rileva la tendenza della poetessa a fuggire il tempo nella sua dimensione prettamente diacronica, per ritrovarsi in una zona che si potrebbe definire 'atemporale', in un limbo nel quale il passato e il futuro si neutralizzano reciprocamente all'interno di un 'presente-eternità' spesso dominato dal silenzio. Il passato rappresenta in effetti per Serdakowski un insieme di perdite o sottrazioni che tuttavia non sono state mai definitive; durante la prima e precoce migrazione, l'autrice ha perduto una patria, la Polonia, in cui non ha mai veramente vissuto; una lingua, il polacco, che non ha mai veramente parlato; amici e parenti che non ha mai veramente conosciuto. Paradossalmente è come se la poetessa non avesse mai conosciuto il passato, mentre il futuro rappresenta quasi una certezza, un avvenire già in parte sperimentato nel presente.

La fragilizzazione della nozione del tempo, e di conseguenza del ricordo, espressa da una parola che non definisce chiaramente la cronologia degli eventi, torna nel componimento intitolato proprio *Tempo*:

Have I lost my past? / Avrei perso il mio passato? // Now that I can't remember? / Adesso che non posso ricordare? // Or are we all just slowly going away? / O stiamo tutti soltanto allontanandoci pian piano?¹⁷.

Il tempo, trascorrendo in modo molto particolare nel discorso poetico di Barbara Serdakowski, è come un fiume sotterraneo sospeso tra ieri e domani, legato a volte alla dimensione del 'mai' e del 'non ancora'. Se la ricerca del passato è una sfida che sembra perduta sin dall'inizio, il 'presente-eternità' continua a manifestarsi sotto forma di un flusso circolare ove tutto, ivi comprese l'identità individuale e la forza evocatrice del *nomen*, è destinato allo

¹⁶ Ivi, pp. 42-43.

¹⁷ Ivi, p. 101.

smacco finale, come dimostrato nei versi delle due poesie seguenti, tratte rispettivamente dalla raccolta *La verticalità di esistere linearmente* e *Così nuda*:

Sono alga, forse medusa, flaccida sull'orlo di lingue ondali. / Mi piacerebbe vederti demolecolarizzato, con me, qui, tra il / leggero e il pesante / Tra l'andare e il venire diventato circolare / Lasciare per un istante la verticalità di esistere linearmente¹⁸.

E ancora, nel testo *Così nuda*, che dà il titolo alla raccolta:

Verso un giorno improbabile / Davanti al futuro // Avec toutes les phrases prélevées / *Con tutte le frasi prelevate* // You can't look at me any longer than the length of one full day / *Non puoi guardarmi più a lungo della durata di un giorno pieno* // Come se il presente avesse ancora una volta qualcosa a che fare con il passato [...] ¹⁹.

All'interno di questo tipo di scrittura poetica a radici aeree e in cerca di uno spazio-tempo abitabile e parlabile oltre le ferite e le fratture identitarie vissute o percepite durante l'esperienza dell'erranza, si situa anche l'opera della poetessa cilena Francisca Paz Rojas. Nata nel 1974 a Santiago del Cile, l'autrice vive la sua infanzia sotto la dittatura del generale Pinochet. Si trasferisce in Italia all'età di 18 anni e vive attualmente a Bologna. Già scrittrice di versi nel suo paese d'origine, Francisca Paz Rojas prosegue in Italia la sua attività di poeta, accompagnata da una fitta produzione di traduzioni in italiano di poeti cileni. Nel 2009 pubblica la raccolta *Arsenale*²⁰ e una seconda raccolta, *Quaderno del non sapere*, è in preparazione.

La scrittura poetica è prima di tutto, per la poetessa cilena, un'interpretazione dei mondi e di tutti coloro che li abitano. Il rapporto con le sue due lingue d'espressione letteraria, lo spagnolo e l'italiano, è molto particolare: Paz Rojas dichiara di non scegliere fra le due lingue, ma è una delle due a manifestarsi durante l'atto poetico, indipendentemente dalla volontà della poetessa. Entrambe le lingue rappresentano ferite che si aprono, si cicatrizzano e si riaprono nuovamente dopo la sutura provvisoria, in un processo infinito che è necessario all'atto poetico. È difficile, in questo caso specifico, parlare di guarigione definitiva; la ferita permette infatti all'autrice di dialogare con la sua vita, con i suoi mondi esteriori ed interiori e, infine, di passare all'atto della scrittura che materializza, cristallizzandolo, questo dialogo costantemente in divenire.

Percorrendo i componimenti raccolti nel volume *Arsenale*, il lettore coglie immediatamente la discrasia, quasi costante, tra l'«io poetico» che scrive

¹⁸ B. SERDAKOWSKI, *La verticalità di esistere linearmente* cit., p. 30.

¹⁹ EAD., *Così nuda* cit., p. 56.

²⁰ FRANCISCA PAZ ROJAS, *Arsenale*, Civitella in Val di Chiana, Zona editrice, 2009.

e l'‘io biografico’ che è l'autore dei versi. In questo scarto si rivela anche il senso del dispatrio che è poetico prima di essere esistenziale. La raccolta, che comprende cinquantuno testi redatti in un lasso di tempo piuttosto ampio, è articolata in cinque sezioni: *Liquida scorre la prima morte*, *Di meno vergogna*, *La parte lenta*, *Il fendere*, *Mio unico fratello*. I testi della prima sezione, eccetto i primi due che sono presentati in versione bilingue, sono scritti in italiano; le poesie della seconda e della terza sezione sono redatte tutte in versione bilingue, mentre i componimenti delle ultime due sezioni sono esclusivamente in italiano. Si tratta di un volume-laboratorio, come preannunciato dal titolo *Arsenale*, nel quale Paz Rojas forgia le ‘armi’ e gli strumenti che le permettono di esprimere parole in grado di scavare all'interno di sé e delle voci che la abitano o l'hanno abitata.

Se nella prima sezione della raccolta la poetessa cerca di comprendere il senso della morte, dovuto all'allontanamento da un paese natale immerso anch'esso in una condizione storico-politica di lutto e di violenza, nella sezione successiva sembra farsi spazio una parola poetica foriera di vita, d'amore, di trasformazione, di luce. Si tratta qui della ricerca di una parola che possa ridisegnare una cartografia interiore che, a sua volta, possa salvare corpi, visioni e nomi attraverso un'espressione poetica al contempo fredda e chirurgica, circolare e appassionata:

Come posso, sola, cantare la notte? / Come posso seppellire / le belve / sperando che il giorno / persuada le imposte? / Come parlare di vita / se continuo a rovistare / le spoglie dei morti / Come chiamare pace / se ho indosso quest'armatura? / Come in silenzio continuare / a sopravvivere alle avarizie? // Dove ti trovo? / con quali parole sedurre / ancora la tua memoria // Posso separare la bugia, / dal tremore del vestito, // posso salire sull'ala rotta / e remare ad occhi chiusi / Posso dire addio? [...] ²¹.

Paz Rojas, attraverso una scrittura poetica fatta di ripetizioni e simmetrie, di rimandi e allusioni, lavora incessantemente sul rimosso, su ciò che non è evidente, sulle ferite che si nascondono dietro immagini di facciata, sulle malattie che si insinuano nelle relazioni tra gli uomini di ieri e di oggi. Tuttavia, accanto a questo processo di decomposizione, di disaggregazione, si intravede la nascita di un nuovo ‘ordine’, inteso come nuovo ‘ordito’, e di un nuovo spazio in cui l'‘io’ poetico si fa progressivamente più nitido, più visibile, tanto per alludere a quella dialettica tra visibile e invisibile elaborata per esempio da Merleau-Ponty. Questo passaggio avviene a partire dalla terza sezione della raccolta, intitolata *La parte lenta*, i cui testi sono

²¹ Ivi, p. 10.

caratterizzati da un ritmo meno serrato, come sottolineato da Tommaso Ottonieri nella «Prefazione» al volume²². Il viaggio attraverso i vuoti lasciati dalla memoria e attraverso tutto ciò che il dolore aveva rimosso, non impedisce alla parola di tornare a ricordare, di tornare alla luce. In questa 'parte lenta' del percorso poetico si assiste ad una sorta di risveglio che avviene sullo spazio della frontiera, tra un qui e un altrove, tra due mondi, sul bordo di un'esistenza che ora chiede luce, l'elaborazione di altre domande, un'altra misura del viaggio, come leggiamo nel componimento *Trae dall'ossatura*, dedicato al poeta francese Yves Bonnefoy:

Trae dall'ossatura / una ragione notturna / una domanda nata al buio / che affoga ogni altra / lingua viva / l'ha conservata a brandelli in vita / e ora ce la porge testa china / sul petto / voce d'albero antico / apre un turbine / fra i nascondigli / e colpisce dalla sua / selvaggia tristezza / con la luce che può la parola / con la terra in bocca di quando / si è senza un dio / e si barcolla fermi nella promessa²³.

La 'parte lenta' allora rappresenta la nuova misura dell'erranza, è il movimento che la poetessa oppone alla stasi del dolore, della violenza, di un passato che è soprattutto notte e che impedisce l'approdo a nuove dimore. L'erranza è ancora quel movimento che è al centro della metabolizzazione di un dolore non ignorato ma 'masticato' dal discorso poetico, di un dolore che viene gradualmente digerito attraverso la fragilità di una parola che ha saputo ricostruirsi e ricucire nonostante le separazioni, gli strappi e le distanze. Questa metabolizzazione altro non è che l'immagine di una lenta ma perseverante ricostruzione identitaria che conduce alla rigenerazione. Rigenerarsi attraverso la parola e la memoria significa anche prendere coscienza di essere simultaneamente in un altrove e in un qui che è altrove, ritrovando qualcosa che dopotutto non è mai stato lasciato. La poetessa annuncia questo *epeseidon*, questa 'pasqua', questo passaggio nella poesia *Calca il mio passo la via rosa e la bianca*:

Calca il mio passo la via rosa e la bianca / e i campi di carbone / cantano a morto / a ciò che sta per finire / segnando l'età dell'occhio. // Cingimi cielo sapendo / prendimi dita di osso / bacio di lana / estrai il legno dalla schiena / scegli me scialcia aperto. // Si ritorna all'amore / quando non lo si è mai lasciato / al risveglio la saliva rallenta / niente importa il sacrificio²⁴.

Questi versi annunciano il passaggio alla quarta sezione della raccolta

²² Cfr. TOMMASO OTTONIERI, *Prefazione*, in F. PAZ ROJAS, *Arsenale* cit., pp. 3-4.

²³ F. PAZ ROJAS, *Arsenale* cit., p. 61.

²⁴ Ivi, p. 77.

intitolata *Il fendere*. Il verbo «fendere», utilizzato come un infinito sostantivato, oltre ad indicare l'azione del tagliare in modo netto qualcosa, rinvia anche all'idea dell'attraversamento, dell'apertura di un varco. Nei componimenti di questa sezione, la parola poetica arriva infatti ad emergere definitivamente dall'ombra della malattia e del dubbio, per elaborare una nuova identità (un nuovo 'io') che si situa ai margini del dicibile. La poesia assume la forma di una 'invocazione', intesa ungarettianamente come una voce che vuole tornare ad essere canto, che vuole tornare a dire, a nominare e a rinominare lo spazio del *dedans* e del *debors*:

[...] Non saprò più lacerare / i vostri vestiti / né mascherare il sangue / della ziz-zania / né convertire in versi l'odio / né trapiantare nella malattia / la rabbia / Ho sdoppiato la creatura / che porta il mio nome / e ho mandato via / il germe inetto / del suo dolore // ho invocato, / invocato, invocato²⁵...

I versi «ho sdoppiato la creatura / che porta il mio nome» testimoniano chiaramente la doppia ricostruzione identitaria della poetessa. In questa dimensione binaria si riassume l'esistenza vissuta nel segno di un'erranza intesa come spostamento e movimento che permette di dare definizioni sempre provvisorie di sé, dell'altro e degli altrove geografici e mentali che abitano lo scrittore errante. L'attraversamento del dolore non conduce l'autrice a definirsi una volta per tutte, ma offre quanto meno la possibilità di porsi entro uno spazio di rigenerazione.

In questa sezione la lingua spagnola scompare completamente. Quest'assenza non è tuttavia da intendersi come un tentativo di allontanamento dalla lingua materna, poiché l'italiano usato nelle ultime due sezioni della raccolta sembra contenere in sé entrambe le lingue, affermandosi come una terza lingua di poesia nata dalla trasformazione di un dolore vissuto sullo spazio della frontiera, della lacerazione. Questa 'terza lingua di poesia' non è il frutto di un'operazione di sintesi tra il prima e il dopo del dolore ma, al contrario, afferma la 'dualità-multipla' della voce del poeta-errante, come nei versi seguenti:

Due è il colore dei tuoi occhi, / nero e nero scogliera, di fronte al faro // Due i banditi che viaggiano / su una zattera di scorza / estranei alle valli e alle fonti // Due è la madre terra / e la rétina che smista / i coloni dai giusti // Due è l'ultima volta / che ti tenni dai gomiti / prima che a colpi stoltezza / lasciasse la culla deserta. / Due è lo spirito che detta, / il tuo e tuo in altro tempo / [...] Cosa vuol dire: ho sbaigliato? / che misura avrà il ventre dell'animale / perché ingoi tutta la specie /

²⁵ Ivi, p. 88-89.

di questo errare, fitto di dolere? // Un canto stridulo è la piega dell'esistente, / un ruminare che mai trova fratello / un intaccare l'osso di ciò che è amato / fino a volgerlo reperto / esangue e ombroso. / Solo un velo resta intatto, / chiamalo, se puoi chiamarlo²⁶.

La poetica del dolore elaborata da Francisca Paz Rojas passa quindi dalla nascita di un linguaggio poetico che dapprima cerca di avvicinarsi a tutto ciò che è stato rimosso e poi tenta di metabolizzare non solo le violenze di una patria sconvolta da conflitti politici, sociali e culturali, ma anche i diversi rapporti che possono instaurarsi tra l'io' ed il 'tu' o addirittura all'interno dei diversi 'io' che popolano l'universo personale di ognuno.

Queste poetiche dell'alterità e dell'*entre-deux* giungono dunque all'elaborazione lenta di un'identità che emerge progressivamente da una parola-atrito, da una parola-resistenza, da una parola-preghiera. Non c'è destinazione, né sintesi, né certezza: la sola certezza resta l'esperienza dell'erranza intesa come movimento che attraverso la dislocazione produrrà altri spazi, altri tempi, forse anche altre lingue ove continuerà a consumarsi un confronto diretto tra il poeta e l'infinitudine' di un caos-mondo che, con lui e in lui, non cesserà di trasformarsi né di tradursi.

²⁶ Ivi, p. 90-91.

CATERINA ROMEO (SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

“NUOVI” SOGGETTI CULTURALI ED ESTETICHE TRANSNAZIONALI NELL'ITALIA CONTEMPORANEA

Premessa

Nel 2020 ricorre il trentesimo anniversario dalla nascita della letteratura della migrazione e postcoloniale in Italia, che convenzionalmente si fa risalire al 1990 quando tre autobiografie collaborative, scritte per la prima volta da migranti, fecero la loro comparsa nel contesto letterario e culturale italiano. Si tratta, come è noto, di *Io venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, di Pap Kouma (senegalese), in collaborazione con Oreste Pivetta, *Immigrato*, di Salah Methnani (tunisino), in collaborazione con Mario Fortunato, e *Chiamatemi Ali. Un anno a Milano nella vita di un clandestino venuto dal Marocco*, di Mohamed Bouchane (marocchino), in collaborazione con Carla De Girolamo e Daniele Miccione¹. Se consideriamo le tre decadi che ci separano dalla pubblicazione di questi volumi, possiamo affermare con certezza che i soggetti culturali del titolo così “nuovi”, in fondo, non sono. Il mio uso di tale aggettivo è dunque polemico e critico nei confronti della società, della cultura e della politica italiane, che,

¹ PAP KHOUMA, *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano* [1990], a cura di O. Pivetta, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006 (nel 2010 il testo è uscito anche in traduzione inglese: *I Was an Elephant Salesman: Adventures between Dakar, Paris, and Milan*, transl. by Rebecca Hopkins, Bloomington, Indiana University Press, 2010); MARIO FORTUNATO-SALAH METHNANI, *Immigrato* [1990], Milano, Bompiani, 2006; MOHAMED BOUCHANE (in collaborazione con Carla De Girolamo e Daniele Miccione), *Chiamatemi Ali. Un anno a Milano nella vita di un clandestino venuto dal Marocco*, Milano, Leonardo, 1990. È interessante osservare che nel libro di Methnani la prima posizione autoriale è attribuita a Mario Fortunato, a differenza di quanto accade negli altri due testi (e, in generale, in questo tipo di narrazioni autobiografiche). Sulle questioni di egemonia e subalternità che le scritture collaborative pongono, si veda, tra gli altri, CATERINA ROMEO, *Meccanismi di censura e rapporti di potere nelle autobiografie collaborative*, in «Between», V, 9, 2015, pp. 1-28.

nel tempo, hanno creato e mantenuto in essere meccanismi di esclusione di soggetti migranti e di seconda generazione – questi ultimi nati, cresciuti e scolarizzati in Italia – negando loro un pieno accesso alla cittadinanza politica e culturale e facendoli spesso sentire come degli *space invaders* perché non conformi alla «norma somatica» e culturale italiana, immaginata in certo modo omogenea².

Questo trentennale anniversario impone una riflessione sui profondi cambiamenti sociali e culturali che hanno caratterizzato l'Italia e sul contributo che la letteratura italiana postcoloniale ha dato e continua a dare al contesto culturale italiano più ampio. Negli anni, infatti, studiosi e studiose hanno prodotto molti importanti interventi critici sulla nascita e la diffusione di questa letteratura – a partire dai settori della comparatistica e dell'anglistica/americanistica³ – e tuttavia la letteratura postcoloniale in Italia continua a occupare una posizione piuttosto marginale (specialmente nel contesto accademico) e i testi prodotti in questo ambito, al di là di quelli scritti da nomi molto noti, continuano ad avere fortuna limitata.

Migrazioni transnazionali postcoloniali e produzioni culturali

La letteratura italiana postcoloniale, a partire dai testi citati in apertura, in questi trent'anni è stata l'espressione dei profondi cambiamenti sociali avvenuti in Italia a seguito dei movimenti migratori in entrata che hanno fortemente caratterizzato il Paese a partire dagli anni Settanta e Ottanta. Tali fenomeni nel tempo hanno indotto a interrogarsi sul significato dei termini qui utilizzati – letteratura, italiana, postcoloniale – e quindi a ripensare i principi di inclusione e di esclusione dei nuovi soggetti culturali, sociali e politici, il dispositivo della cittadinanza e il concetto stesso di italianità. La definizione di questa letteratura come “postcoloniale” – fino a tempi molto recenti «un lemma pressoché clandestino nel contesto degli studi

² Il concetto di «norma somatica» è enunciato da Nirmal Puwar come quella norma implicita cui i corpi devono uniformarsi per non sentirsi «space invaders» in uno specifico contesto nazionale. Si veda NIRMAL PUWAR, *Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place*, Oxford-New York, Berg, 2004.

³ Come afferma Daniele Comberiati, gli studi sulla letteratura della migrazione (e postcoloniale italiana) hanno avuto inizio ad opera di un comparatista in Italia (Armando Gnisci), un'italianista d'America (Graziella Parati), e un americanista (più che anglista) in Italia (Alessandro Portelli). Si veda DANIELE COMBERIATI, *Lo studio della letteratura italiana della migrazione in Italia e all'estero: Una panoramica critica e metodologica*, in *Immaginari migranti*, a cura di Mario Domenichelli e Rosanna Morace, numero monografico de «La modernità letteraria», 8, 2015, pp. 43-52.

dell’italianistica italiana»⁴ – rimarca la necessità di mettere in connessione questa produzione culturale con una più generalizzata “condizione postcoloniale” che caratterizza l’Italia contemporanea⁵. Tale condizione prende forma a partire da una storia coloniale che, seppur breve per l’Italia, è stata assolutamente fondativa per l’Italia e per l’Europa, e che nel passato ha generato rapporti di potere riarticolati nel presente soprattutto per mezzo di processi di emarginazione e di esclusione come la produzione di clandestinità e il mancato accesso alla cittadinanza. Su tali processi gli studi postcoloniali si interrogano e di essi la letteratura postcoloniale offre efficaci rappresentazioni.

L’adozione di una prospettiva postcoloniale nell’analisi della cultura italiana rimarca la connessione esistente tra il presente, il passato coloniale e le grandi ondate migratorie internazionali e intranazionali attraverso un’analisi comparata di come gli italiani, nel tempo, abbiano occupato posizioni di egemonia ma anche di subalternità in diversi periodi storici e contesti geopolitici. Queste posizioni sono mutate e continuano a mutare a seguito delle diverse migrazioni che hanno interessato il Paese nel passato e che lo riguardano nel presente (ricordiamo ad esempio, ma su questo torneremo più avanti, che da alcuni anni i movimenti migratori in uscita dal Paese hanno superato quelli in entrata). Un’analisi di questo tipo facilita la comprensione delle motivazioni per le quali nell’Italia contemporanea è presente una forte resistenza – tanto a livello civile e sociale, quanto a livello culturale – a estendere il privilegio dell’italianità (che pone gli “italiani da sempre” in posizione egemonica) ai nuovi arrivati e ai loro discendenti. L’adozione di una prospettiva postcoloniale crea anche una continuità spaziale transnazionale tra l’Italia e gli altri Paesi europei che hanno preso parte ai processi di colonizzazione e/o hanno condiviso e continuano a condividere una cultura

⁴ ROBERTO DEROBERTIS, *Da dove facciamo il postcoloniale? Appunti per una genealogia della ricezione degli studi postcoloniali nell’italianistica italiana*, in «postcolonialitalia: postcolonial studies from the european south», 17 febbraio 2014, http://www.postcolonialitalia.it/index.php?option=com_content&view=article&id=56:da-dove-facciamo-il-postcoloniale&catid=27:interventi&Itemid=101&lang=it (ultima consultazione 26 ottobre 2019), p. 153.

⁵ Per una riflessione sulle produzioni culturali postcoloniali come parte di una più generale condizione postcoloniale dell’Italia contemporanea, si veda, tra gli altri, CRISTINA LOMBARDI-DIOP - CATERINA ROMEO, *Paradigms of Postcoloniality in Contemporary Italy*, in *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, a cura di Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 1-29, tradotto in italiano e ampliato in *Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma*, ne *L’Italia postcoloniale*, a cura di Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, Firenze, Le Monnier-Mondadori, 2014, pp. 1-38. Si vedano anche i due volumi in inglese e in italiano nella loro interezza. Testo fondamentale, che esamina i modi in cui la contemporaneità europea prende forma a partire dall’esperienza coloniale, è quello di SANDRO MEZZADRA, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Verona, Ombre Corte, 2008.

coloniale diffusa. Un approccio siffatto corrobora l'idea di comunità diasporiche che sono relegate a posizioni subalterne in varie nazioni europee e che, proprio a partire da tale marginalizzazione o esclusione, creano una resistenza a livello sociale e politico e sviluppano estetiche e contronarrazioni comuni. Attraverso la loro produzione culturale, scrittori e scrittrici postcoloniali nell'Italia di oggi – e in altri Paesi europei – denunciano il razzismo contemporaneo come parte dell'eredità del colonialismo, svelano processi di razzializzazione alla base della formazione delle identità nazionali italiana ed europee, ed evidenziano la forte resistenza degli italiani nel considerare l'intersezione tra nerezza e italianità come possibile in una società che storicamente si è costruita come bianca (e cattolica)⁶.

La mia analisi intende partire proprio dalla relazione esistente tra il contesto sociale in cui autori e autrici vivono e operano e la loro produzione letteraria e, più in generale, culturale, per poi analizzare quale tipo di estetiche e di immaginari tale produzione crea. Se altrove ho presentato una panoramica ampia (anche se certamente non esaustiva) di autori e autrici e dei loro scritti⁷, il presente articolo propone invece la lettura di un numero esiguo di testi, concentrandosi, però, sulla metodologia di analisi adottata. Proprio per l'importanza dal punto di vista politico e sociale dei testi presi in esame, che contribuiscono alla decolonizzazione di immaginari nazionali consolidati, la metodologia utilizzata per analizzarli deve fornire adeguati strumenti di lavoro. La presente analisi pertanto si avvale dell'uso di teorie e metodologie proprie degli studi di genere, degli studi critici sulla razza e degli studi sulle migrazioni, e adotta una prospettiva postcoloniale e una metodologia intersezionale per esaminare il modo in cui immaginari di stampo coloniale – legati in particolare al genere, alla razza e all'intersezione tra le due categorie – permangono nella cultura diffusa italiana ed europea e nelle rappresentazioni culturali del nostro Paese, e per analizzare come autori e autrici che oggi si configurano come soggetti fuori norma, tanto a livello

⁶ Su questo si veda GAIA GIULIANI – C. LOMBARDI-DIOP, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Firenze, Le Monnier-Mondadori, 2013.

⁷ Tale panoramica, inoltre, è già stata presentata in altri testi a cui rimando qui: *Italian Postcolonial Literature*, in *Moving Images*, a cura di Aine O'Healy e Marguerite Waller, numero monografico di «California Italian Studies», 7, 2 (2017), pp. 1-44, <https://escholarship.org/uc/item/55d0f4j7#metrics> (ultima consultazione 28 ottobre 2019); il primo capitolo di *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Firenze, Le Monnier-Mondadori, 2018. In questi testi ho teorizzato l'esistenza di tre fasi nella letteratura italiana postcoloniale e trovo tale periodizzazione tuttora soddisfacente (per quanto possa essere soddisfacente uno strumento siffatto che è, per sua natura, rigido). Tuttavia nel presente stiamo assistendo a una serie di fenomeni culturali che non sono, a mio giudizio, assimilabili alla pur ampia e variegata terza fase. L'ipotesi che esista una quarta fase – in aggiunta alle tre teorizzate in testi precedenti –, di cui fanno parte i testi che menziono nell'ultima sezione (e non solo), è del tutto sperimentale e andrà verificata nel tempo.

civile, quanto a livello simbolico, disturbano tali immaginari attraverso puntuali contronarrazioni.

Questioni di genere

Il diario che Ennio Flaiano scrisse durante la campagna d’Etiopia tra il 1935 e il 1936 si apre con due interessanti annotazioni. La seconda recita: «Influenza delle canzonette sull’arruolamento coloniale. Alla base di ogni espansione, il desiderio sessuale»⁸. Questa inusuale affermazione di Flaiano contiene in nuce un elemento che, a distanza di decenni, viene messo in rilievo da storiche femministe del colonialismo come Anne McClintock, Ann Laura Stoler e Giulia Barrera, e da studiose come Barbara Sòrgoni e Giulietta Stefani, solo per citarne alcune⁹: cioè che durante le imprese coloniali la maschilità bianca si sia costruita e rafforzata attraverso il soddisfacimento di fantasie esotiche-erotiche e che, nei contesti coloniali, l’immaginario legato alla penetrazione di territori misteriosi e sconosciuti fosse indissolubilmente legato al desiderio di penetrazione del corpo delle donne indigene, percepito come altrettanto misterioso e sconosciuto. L’identità nazionale italiana, che si andava costituendo negli anni in cui ebbe inizio l’impresa coloniale, si rafforzò proprio a partire dalla capacità dei maschi italiani di dominare i territori delle colonie e le loro popolazioni anche attraverso politiche sessuali che, di fatto, consentivano ai colonizzatori italiani di sfruttare i corpi delle donne nere attraverso pratiche come la prostituzione o il madamato. La

⁸ ENNIO FLAIANO, *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, in *Tempo di uccidere*, Milano, BUR, 2000, pp. 287-313 (citazione a p. 289).

⁹ Si vedano: ANN LAURA STOLER, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Gender, Race, and Morality in Colonial Asia*, in *Gender at the Crossroads of Knowledge: Feminist Anthropology in the Postmodern Era*, a cura di Micaela di Leonardo, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1991, pp. 51-101; ANNE McCLINTOCK, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York-London, Routledge, 1995; A.L. STOLER, *Making Empire Respectable: The Politics of Race and Sexual Morality in Twentieth-Century Colonial Cultures*, in *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, a cura di Anne McClintock, Aamir Mufti ed Ella Shohat, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 344-373; GIULIA BARRERA, *Dangerous Liaisons. Colonial Concubinage in Eritrea, 1890-1941*, Tesi di dottorato, Program of African Studies, Northwestern University, Evanston (IL), 1996; BARBARA SÒRGONI, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Napoli, Liguori, 1998; G. BARRERA, *Colonial Affairs: Italian Men, Eritrean Women and the Construction of Racial Hierarchies in Colonial Eritrea (1885-1941)*, Northwestern University, Evanston (IL), 2002. EAD., *Sex, Citizenship and the State. The Construction of the Public and Private Spheres in Colonial Eritrea in Gender, Family and Sexuality. The Private Sphere in Italy (1860-1945)*, a cura di Perry Willson, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 157-172; GIULIETTA STEFANI, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Verona, Ombre Corte, 2007.

rappresentazione delle “veneri nere” come donne primitive dotate di eccessivi appetiti sessuali era funzionale a giustificare tali pratiche di sfruttamento nel contesto coloniale e il processo di ipersessualizzazione dei loro corpi in un certo modo assolveva i soldati italiani dalle proprie responsabilità. Le donne nere incarnavano l’alterità per eccellenza (sia per quanto concerne il genere, sia la razza), ed è proprio in antitesi a tali corpi che l’identità nazionale italiana si costruisce e si stabilizza come maschile e bianca.

Questi immaginari coloniali sono ancora presenti e ben radicati nella cultura diffusa e nella letteratura italiana, in casi a volte sorprendenti. Un interessante esempio è rappresentato dai romanzi di ambientazione coloniale di Carlo Lucarelli in cui, nonostante sia presente un atteggiamento critico nei confronti del colonialismo, l’autore crea un inscindibile collegamento tra l’erotismo delle donne indigene e l’esotismo dei luoghi, ponendosi in atteggiamento niente affatto critico rispetto alle politiche sessuali che l’Italia aveva implementato nelle colonie e riproponendo invece apparati simbolici tradizionali di stampo coloniale. I due romanzi *L’ottava vibrazione* (2008) e *Albergo Italia* (2014)¹⁰, ad esempio, si aprono con due scene di seduzione (poste entrambe all’inizio dei testi, in modo tale da annunciare l’immaginario all’interno del quale i testi si muoveranno) in cui i due personaggi femminili, le donne indigene Aicha e Ualla, sono rappresentate sulla base delle più tradizionali fantasie coloniali e ridotte a pura sessualità all’interno di relazioni interrazziali occasionali con uomini italiani. Aicha e Ualla sono caratterizzate da una sensualità animalesca, e il fatto che entrambe persuadano un uomo italiano ad avere con loro un rapporto sessuale riproduce simultaneamente l’immaginario della venere nera – che, nelle fantasie degli uomini italiani in colonia, suscita contemporaneamente desiderio e paura – e rafforza la fantasia di una sessualità femminile africana eccessiva e smodata. Tale atteggiamento permetteva ai colonizzatori di assolversi dalla responsabilità della sistematica violenza sessuale da loro perpetrata ai danni delle donne native, responsabilità ascrivibile così alla presunta natura selvaggia ed erotica delle donne stesse e ai loro irrefrenabili istinti sessuali. In questo tipo di rappresentazione, i rapporti interrazziali consolidano i confini di razza e nazionalità, rafforzando fin dall’inizio il nesso esistente – come suggerisce Flaiano – tra potenza sessuale e colonialismo. Ciò perpetua l’immagine dello spazio coloniale come «lo spazio ideale per il recupero e la realizzazione della piena mascolinità»¹¹. Queste due scene, poste in apertura dei due romanzi, ribadiscono fin dal principio il parallelismo esistente tra

¹⁰ CARLO LUCARELLI, *L’ottava vibrazione*, Torino, Einaudi, 2008; Id., *Albergo Italia*, Torino, Einaudi, 2014.

¹¹ G. STEFANI, *Colonia per maschi* cit., p. 29.

la penetrazione dei territori e quella dei corpi femminili, e ciò, ne *L'ottava vibrazione*, è rafforzato dal modo in cui il corpo di Aicha viene associato al villaggio da cui la donna proviene, «un villaggio senza nome che se fosse stato segnato nelle carte dell'Istituto geografico militare italiano avrebbe dovuto trovarsi al centro di un'area ocra pallido su cui c'era scritto, a caratteri sottili, “zona poco conosciuta”»¹². La storia di Aicha che viene narrata è brevissima, e tale brevità – una pagina e mezza – suggerisce che su questa donna, e, metonimicamente, su tutte le donne nere delle colonie, in fondo non ci sia molto da dire. Aicha è una donna senza storia¹³, misteriosa, dalla bellezza “esotica”, e il fatto che vada in giro nuda e sia alla continua ricerca di soddisfazione sessuale la denota come un essere animale, istintivo e primordiale. L'identificazione di Aisha con la natura (contrapposta alla cultura dei colonizzatori) e la sua ipersessualizzazione sottolineano il carattere subumano delle donne colonizzate, ribadita anche dall'appellativo con cui Aicha viene designata, «la cagna nera», appunto¹⁴.

La profonda differenza con cui l'immaginario esotico-erotico legato ai corpi delle donne nere viene riproposto nel romanzo *Timira. Romanzo meticcio*¹⁵ è ascrivibile al fatto che Isabella Marincola narri la propria storia in prima persona (anche se il testo pubblicato è frutto di una collaborazione)¹⁶. I suoi racconti sottolineano come tale immaginario fosse attivo in Italia anche all'indomani della fine formale del colonialismo: nel Paese non era frequente incontrare donne nere e i loro corpi divenivano, per questo motivo, ipervisibili. La protagonista si rifiuta di conformarsi alla rappresentazione stereotipata di stampo coloniale che relega le donne nere alle mansioni di domestiche o di prostitute¹⁷, e si rifiuta di svolgere i lavori domestici che le

¹² C. LUCARELLI, *L'ottava vibrazione* cit., p. 13.

¹³ È importante notare che la mancanza di storia ripropone il concetto di temporalità coloniale come immobile (pensiamo all'orologio del tenente in *Tempo di uccidere* di Flaiano, che si ferma non appena lui si addentra nella foresta africana, cioè nei luoghi in cui il colonialismo italiano non è penetrato) contrapposta allo scorrere teleologico del tempo nella terra dei colonizzatori, che permette di raggiungere il progresso e la modernità.

¹⁴ C. LUCARELLI, *L'ottava vibrazione* cit., p. 13.

¹⁵ WU MING 2 - ANTAR MOHAMED, *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi, 2012.

¹⁶ Sul rapporto collaborativo durante il processo di scrittura in questo romanzo, si vedano: GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012; SONIA SABELLI, *Quale razza? Genere, classe e colore in “Timira” e “L'ottava vibrazione”*, ne *La sottile linea bianca. Intersezioni di razza, genere e classe nell'Italia postcoloniale*, a cura di Gaia Giuliani, in «Studi culturali», X, 2013, 2, pp. 286-293. (reperibile anche online, 10 agosto 2010, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/08/quale-razza-genere-classe-e-colore-in-timira-e-lottava-vibrazione/> (ultima consultazione 20 novembre 2019); SIMONE BRIONI, *Pratiche «meticce»: narrare il colonialismo italiano «a più mani»*, in *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, a cura di Franca Sinopoli, Aprilia, Novalogos, 2013, pp. 89-119; C. ROMEO, *Riscrivere la nazione* cit.

¹⁷ Come affermano Barbara Ehrenreich e Arlie Russell Hochschild, tale rappresentazione è

vengono affidati dalla moglie italiana di suo padre, Flora Virdis, che l'aveva ridotta a «fare la servetta» e, allo stesso tempo, la «credeva mignotta per natura e per necessità»¹⁸. Anche se Isabella non si identifica con nessuno di questi due ruoli attribuiti alle donne nere durante il periodo del colonialismo e della schiavitù, allo stesso tempo la sua difformità dalla “norma cromatica”¹⁹ italiana, che da sempre l'ha contrassegnata, e il desiderio sessuale che tale difformità provocava l'avevano indotta a non rifiutare o contrastare l'immagine ipersessualizzata del suo corpo, onnipresente nella società perbenista borghese italiana negli anni Quaranta e Cinquanta, ma piuttosto ad utilizzare tale immaginario erotico a proprio vantaggio. Quando un uomo le si accosta in strada per richiederle prestazioni sessuali, Isabella si chiede: «Davvero era più dignitoso trascinarci a casa senza un tacco e saltare la cena, piuttosto che fare una marchetta col primo venuto? Non è che magari me l'avevano raccontata così, solo per il gusto di complicarmi la vita?»²⁰. L'osservanza di alcuni principi morali borghesi, nota qui Isabella Marincola, è sicuramente più agevole se associata al privilegio sociale della bianchezza e al benessere economico. La narratrice, però, rivendica anche la propria capacità di *agency*, e quindi la possibilità di considerare il sesso a pagamento come un'attività imprenditoriale da cui trarre un vantaggio economico. Tale attività niente ha a che vedere con la sua “natura” ma, piuttosto, con la consapevolezza di poter utilizzare la bellezza e la diversità del proprio corpo – che la rende desiderabile agli occhi degli uomini italiani – per consolidare la propria indipendenza da un ordine sociale colonialista e patriarcale.

Gli immaginari coloniali legati ai corpi delle donne nere africane scompaiono o vengono messi fortemente in discussione nei testi di autrici quali

riproposta nelle società postcoloniali contemporanee nel *continuum* che unisce la funzione delle lavoratrici domestiche a quella delle lavoratrici del sesso. Secondo le due studiose, l'attribuzione di questi ruoli sociali alle donne immigrate non prefigura campi di significazione opposti, in quanto tali professioni sono tutte posizionate su uno stesso *continuum* e volte a fornire diverse forme di amore (e di suoi surrogati) che sembrano essere diventati insufficienti nei Paesi del “Primo Mondo”. Si veda *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*, a cura di Barbara Ehrenreich e Arlie R. Hochschild, New York, Holt, 2003, pp. 4-5 (trad. it. *Donne globali. Tate, colf e badanti*, Feltrinelli, Milano, 2004).

¹⁸ WU MING 2-A. MOHAMED, *Timira* cit., p. 206.

¹⁹ La definizione di “norma cromatica” (*chromatic norm*) è mia e riprende quella di Nirmal Puwar di “norma somatica” (*somatic norm*), che si basa sull'intersezione tra genere e razza. La nozione di “norma cromatica” invece si concentra sulla categoria di colore e sulle questioni correlate alla visibilità e all'invisibilità in spazi sociali costruiti come bianchi attraverso la cancellazione dei corpi non bianchi da quel dato spazio. Si veda C. ROMEO, *Racial Evaporations. Representing Blackness in African Italian Postcolonial Literature*, in *Postcolonial Italy* cit., pp. 221-236; N. PUWAR, *Space Invaders* cit. (si veda la nota 2).

²⁰ WU MING 2-A. MOHAMED, *Timira* cit., p. 191.

Isabella Marincola, Gabriella Ghermandi e Igiaba Scego, tra le altre. In *Regina di fiori e di perle*²¹, romanzo di Gabriella Ghermandi che per eccellenza mette in atto una riscrittura della storia coloniale italiana a partire da storie individuali, gli immaginari coloniali attorno ai personaggi femminili non trovano posto. Le donne che popolano queste storie non sono prostitute né madame, la loro storia non è scritta in funzione di quella dei colonizzatori e il modo in cui è costruita la narrazione – cioè attraverso le voci di una pluralità di protagoniste e protagonisti – mostra come il progetto di Ghermandi si proponga di narrare una storia dal basso che modifichi in modo sostanziale la storia ufficiale del colonialismo. L'immaginario della venere nera è assente da questa narrazione: il rapporto interrazziale all'inizio del romanzo – quello tra la sorella di Yacob, Amarech, e il soldato italiano Daniel – si basa su una sostanziale uguaglianza tra la donna etiope e il colonizzatore italiano, che decide di passare dalla parte della resistenza etiope perché nauseato dagli orrori del colonialismo fascista. I racconti che Mahlet – voce narrante della prima cornice del testo – raccoglie da una pluralità di voci e di persone diverse sono popolati da donne come l'imperatrice Taytu, che aveva combattuto con il proprio esercito a fianco dell'imperatore Menelik, suo marito, e aveva contribuito ad annientare l'esercito italiano ad Adua; Kebedech Seyoum, valorosa resistente che, alla morte del marito, aveva preso il comando della sua armata e aveva lottato con il bambino appena nato sulle spalle; la mamma della signora delle tartarughe, che si era unita alla resistenza dopo che Graziani aveva massacrato la popolazione di Addis Abeba come ritorsione per l'attentato subito. Il romanzo di Gabriella Ghermandi, dunque, è una contro storia anche da un punto di vista di genere: le donne non sono rappresentate né come vittime inermi, né come pericolosi e infidi oggetti del desiderio, ma piuttosto come guerriere che, accanto agli uomini e a volte in loro vece, hanno opposto una continua e capillare resistenza che, in pochi anni, ha fatto naufragare i sogni imperiali di Mussolini. Tali rappresentazioni disturbano una narrazione consolidata che riduce le donne nere delle colonie a pura sessualità e animalità, le priva di *agency* e le rende puramente funzionali alla storia di conquista e di dominio dei colonizzatori italiani.

Nel racconto *Identità* di Igiaba Scego²², lo stereotipo della venere nera viene evocato dalla giornalista rampante che sta scrivendo un articolo sulle coppie miste e che, a tale scopo, intervista la protagonista Fatou. Tale stereotipo appare anche sotto forma di una fotografia che Fatou un giorno

²¹ GABRIELLA GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007.

²² IGIABA SCEGO, *Identità*, in *Amori bicolori. Racconti*, a cura di Flavia Capitani ed Emanuele Coen, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 3-33.

trova appesa nel proprio appartamento, posta in bella mostra dal fidanzato per omaggiare lei e la sorella, originarie della stessa città da cui proveniva la madama ritratta nella fotografia. In questo racconto l'autrice interseca, in modo apparentemente leggero, tematiche molto complesse come i rapporti interrazziali e le loro rappresentazioni nella società italiana, che risentono fortemente dell'eredità del colonialismo. La storia delle madame viene narrata dall'autrice con poche pennellate essenziali ma sferzanti e, soprattutto, dal punto di vista delle madame stesse:

Quella donna era venuta dal passato. Era una madama del colonialismo italiano, una donna somala che durante il fascismo era stata come tante l'amante ufficiale di un italiano. Una quasi moglie. La madama lavava i vestiti dell'italiano, poi li stirava, preparava il suo cibo, massaggiava i suoi piedi maleodoranti, poi la notte la madama si toglieva tutti i vestiti, si sdraiava accanto a lui e lo faceva entrare nella sua vagina. Ogni notte la vagina aspettava il pene dell'italiano. Non sempre l'italiano si preoccupava di essere carino con la madama. Entrava dentro senza pulirsi le scarpe dal fango, senza lavarsi le ascelle, senza curarsi del suo alito alcolico. La vagina voleva innamorarsi di quel pene, ma le risultava difficile. Allora perché ci stava? Non lo sapeva più la povera vagina. All'inizio le avevano detto altre vagine che era tutto molto bello. Che gli italiani colmavano le loro madame di regali. «Diventi una signora, sei rispettata, hai tante stoffe». Ma le vagine non raccontavano tutta la verità alle loro sorelle. La faccenda era tutta diversa. Tutta quanta! Le vagine avevano paura di essere compatite. Volevano essere invidiate loro, non compiante. Allora per sopravvivere si inventavano storie dove l'amore aveva la pelle bianca degli invasori²³.

Attraverso un uso metonimico del termine «vagina», che identifica queste donne con i loro organi genitali e le riduce alla pura funzione sessuale, la narrazione, asciutta e impietosa, non lascia spazio a finti romanticismi, denunciando le relazioni tra i colonizzatori e le loro madame per ciò che erano in realtà: violenza strutturale e sistematico sfruttamento.

Questioni di razza

Nel 2017 in Italia c'è stata una straordinaria mobilitazione in supporto della riforma della legge per l'attribuzione della cittadinanza, affinché si giungesse finalmente alla discussione in Senato della nuova legge, già approvata alla Camera dei deputati il 13 ottobre 2015. L'approvazione del nuovo testo legislativo avrebbe facilitato l'attribuzione della cittadinanza alle

²³ Ivi, pp. 27-28.

seconde generazioni attraverso il principio dello *ius soli* temperato combinato con lo *ius culturae*, andando a soppiantare il principio dello *ius sanguinis*, cioè dell’acquisizione della cittadinanza secondo una discendenza biologica, alla base della legge corrente. L’*iter* così difficile di questa legge – che alla fine non è stata approvata durante quella legislatura, che non è stata neanche proposta nella legislatura seguente, e che non sembra essere una priorità dell’attuale governo presieduto da Giuseppe Conte (bis) – evidenzia come l’attribuzione della cittadinanza ai figli degli immigrati sia un tema molto controverso in Italia, che ancora incontra una forte resistenza. L’approvazione di una nuova legge sulla cittadinanza, che accolga legalmente e simbolicamente nel corpo della nazione italiana soggetti che già di fatto ne fanno parte, non è più rimandabile se non si vuole correre il rischio di creare sempre maggiori fratture e conflitti sociali.

Il tema della cittadinanza e quello dell’intersezione tra nerezza, italianità e cittadinanza spesso sono al centro delle produzioni culturali delle seconde generazioni in Italia. Il loro contributo è profondamente significativo e del tutto innovativo, in quanto esse promuovono la diffusione di immaginari, pratiche estetiche e identità postnazionali che non soltanto mutano radicalmente l’idea di cultura nazionale così come è stata concepita fino a tempi molto recenti, ma mettono in scena i profondi cambiamenti che sono avvenuti e che quotidianamente avvengono nella società italiana contemporanea in seguito alle migrazioni globali transnazionali. Denunciando i meccanismi di esclusione che le mantengono ai margini della società italiana, le seconde generazioni riempiono di nuovi significati la categoria di “italianità”, sia per quanto riguarda le identità individuali e collettive, sia le produzioni culturali che di tali identità sono il riflesso.

L’acquisizione della cittadinanza da parte dei migranti e delle generazioni successive è il tema su cui verte il racconto *Documenti, prego* di Ingy Mubiayi²⁴, in cui l’autrice rappresenta il precario senso di identità dei personaggi attraverso la creazione di una serie di opposizioni binarie che nel testo vengono presentate e subito decostruite. Il titolo (*Documenti, prego*) e l’*incipit* del racconto («Dobbiamo aiutare Abdel Hamid a preparare i documenti») ²⁵ inscrivono subito la presenza dei migranti nel sistema legislativo/giudiziario italiano, suggerendo una relazione di alterità tra i lettori italiani e la protagonista egiziana/africana/italiana (le origini paterne non sono specificate). L’opposizione binaria italiano/immigrato, però, viene messa in discussione poche righe più avanti, quando l’autrice crea invece un senso

²⁴ INGY MUBIAYI, *Documenti, prego*, in *Pecore Nere*, a cura di Flavia Capitani ed Emanuele Coen, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 97-107.

²⁵ Ivi, p. 97.

di complicità “mediterranea” attraverso il riferimento alla serie poliziesca *L'ispettore Derrick*, per introdurre la quale si avvale dei più comuni stereotipi sulla Germania – freddezza della gente, mancanza di umanità, grigiore del cielo. La posizione scomoda dei lettori italiani, implicitamente identificati con le istituzioni del Paese, viene mitigata dall'introduzione nel testo di un altro livello di alterità, quello della cultura tedesca, che induce i lettori italiani a simpatizzare, e di conseguenza a identificarsi, più con gli immigrati egiziani che con la popolazione teutonica. In tal modo Mubiayi incoraggia i lettori a non farsi sedurre dalla semplicistica opposizione binaria italiano/immigrato e suggerisce invece la necessità di un continuo riposizionamento che, sebbene causi un senso di spaesamento, induca lettrici e lettori anche a considerare la propria posizione come mutevole e provvisoria. La storia si conclude con una ironica presa in giro (e non è la sola) del glorioso passato italiano quando la narratrice descrive l'espressione dipinta sulla faccia del fratello che mangia la pasta come «indegna di un poeta, di un santo o di un navigatore»²⁶. Anche se legalmente i componenti di questa famiglia sono diventati cittadini italiani, la loro differenza – ironizza l'autrice – è e rimarrà inscritta sulle loro facce. Attraverso l'acquisizione della cittadinanza possono diventare “nuovi italiani”, ma non potranno mai guadagnare l'accesso a quel passato che fa dell'Italia uno dei pilastri della cultura e della civiltà occidentali. Quello che Mubiayi sembra suggerire, però, è che la presunta purezza e omogeneità dell'identità italiana venga costantemente messa in discussione da soggetti che ridefiniscono la norma somatica, cromatica, culturale e linguistica dell'italianità, e che questa norma stia progressivamente scivolando verso una pluralità nella quale essere connessi con il glorioso passato della nazione sarà soltanto *uno* dei modi di essere italiano.

²⁶ Ivi, p. 107. A riferirsi agli italiani come a un popolo «di poeti, di artisti, di eroi, di santi, di pensatori, di scienziati, di navigatori, di trasmigratori» fu Benito Mussolini, nel celebre discorso del 2 ottobre 1935 in cui il Duce annunciava l'invasione dell'Etiopia (cfr. Giorgio Rochat, 1973). Queste parole, scolpite sulle quattro facciate del Palazzo della Civiltà Italiana nel quartiere EUR di Roma, sono spesso usate nella cultura diffusa italiana ma raramente collegate al contesto nel quale sono state pronunciate. Ciò, a mio giudizio, fa parte di quel processo di “normalizzazione” dei simboli del fascismo su cui nel 2017 si è aperta una discussione a partire dalle affermazioni della storica del fascismo Ruth Ben-Ghiat, a cui hanno preso parte sui quotidiani italiani anche Igiaba Scego e Roberto Saviano. Si vedano: RUTH BEN-GHIAT, *Why Are so Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?*, in «The New Yorker», 5 ottobre 2017, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-are-so-many-fascist-monuments-still-standing-in-italy> (ultima consultazione 5 novembre 2019); ROBERTO SAVIANO, *Quella paura dei simboli fascisti*, in «L'Espresso», 23 ottobre 2017, <http://espresso.repubblica.it/opinioni/1-antitaliano/2017/10/18/news/quella-paura-dei-simboli-fascisti-1.312385?ref=RHRRBE> (ultima consultazione 5 novembre 2019); I. SCEO, *La nostra solitudine davanti ai simboli del fascismo*, in «eastwest.eu», 4 novembre 2017, <http://eastwest.eu/it/cultura/monumenti-fascismo-italia-significato> (ultima consultazione 5 novembre 2019).

L'estraneità dei corpi neri nella società italiana apre il primo romanzo di Jadelin Mabilia Gangbo, *Verso la notte bakonga*²⁷. Qui il corpo del bambino protagonista, Mika, non solo è diverso da quello di tutti gli altri bambini e non è integrabile nel contesto scolastico in cui è appena giunto, ma nell'ambiente che lo riceve non è neanche decodificabile:

– Bambini, questa è la vostra nuova compagna, parteciperà alle vostre attività per il resto dell'anno. Viene dall'Africa, conoscete l'Africa? – I bambini annuirono entusiasti. – Si chiama Mirka.

– No, si chiama Mika, è un maschio – intervenne Giuliano sottile sulla soglia. La responsabile rise: – Ci dovremo abituare. – Rise anche la maestra. Anche i bimbi. Non mi piacevano affatto.

Nessuno di loro era nero come me²⁸.

Se il corpo di Mika da bambino risulta illeggibile, quando cresce esso diventa ipervisibile (la sua diversità attira sempre sguardi curiosi e/o ostili, e a volte anche violenza razzista), e a tratti invisibile (come il celebre *Invisible Man* di Ralph Ellison)²⁹. Interiorizzando la propria differenza somatica come una caratteristica negativa, Mika mette in atto strategie di invisibilità: spesso rimane rintanato in casa e, quando si mostra al mondo, lo fa a tutta velocità, sfrecciando sullo *skateboard*, in modo tale che gli occhi degli estranei non abbiano il tempo di decodificare l'immagine che vedono. Questo *Bildungsroman*, in cui il protagonista diviene adulto e scrittore, è incentrato sul processo di costruzione della soggettività del personaggio, un ragazzo di seconda generazione figlio della diaspora africana. Mika occupa una terra di mezzo: la società lo considera troppo nero per essere assimilabile all'italianità, e allo stesso tempo la sua forte connotazione a livello locale fa sì che egli non sia considerato neanche abbastanza africano («– Be', non sei un vero negro... – sembrò delusa – ... Anzi mi sembri un perfetto bolognese») ³⁰.

In una simile terra di mezzo abita anche il protagonista del secondo romanzo di Ubax Cristina Ali Farah, *Il comandante del fiume*³¹, il cui senso di appartenenza alla nazione italiana è quasi del tutto assente (e quando è presente è molto conflittuale). La strutturazione dell'individualità dell'adolescente Yabar si fonda su una dimensione locale da un lato (quella del presente nella città di Roma), e transnazionale dall'altro (quella del passato nella Somalia della sua famiglia). Ciò rispecchia lo scarso senso di italianità delle

²⁷ JADELIN MABIALA GANGBO, *Verso la notte bakonga*, Fossa, Portofranco, 1999.

²⁸ Ivi, p. 10.

²⁹ RALPH ELLISON, *Invisible Man* [1952], New York, Vintage, 1995.

³⁰ J.M. GANGBO, *Verso la notte bakonga* cit., p. 42.

³¹ UBAX CRISTINA ALI FARAH, *Il comandante del fiume*, Roma, 66thand2nd, 2014.

seconde generazioni, che è il risultato delle politiche nazionali e del principio attraverso il quale viene conferita la cittadinanza, che di fatto escludono le seconde generazioni dal corpo della nazione – e, quando le includono, lo fanno con difficoltà, lentezza, e in modo differenziale. L'aspetto legale si combina allo stesso tempo con una totale incapacità da parte delle istituzioni italiane – e spesso anche della cultura diffusa – di considerare l'intersezione tra nerezza e italianità come un'opzione possibile. Nella scena in cui il protagonista Yabar ritorna a Roma da Londra, gli ufficiali di stanza in aeroporto lo fermano per un controllo pensando che possa essere un immigrato “clandestino”. Data la sua difformità dalla presunta norma cromatica italiana, essi non riescono a riconoscere in lui un cittadino italiano neanche quando il giovane mostra loro il passaporto. Se nel racconto *Rapidipunt*³², della stessa autrice, la nerezza del gruppo è percepita come dannosa e crea tensione in uno spazio urbano costruito come omogeneamente bianco, questo tipo di tensione e di rifiuto nel *Comandante del fiume* simbolicamente assurge a livelli nazionali. L'episodio dell'aeroporto mette in scena come l'identità italiana basata sui rapporti di sangue sia strenuamente difesa dalle istituzioni e come l'Italia resista all'inclusione – qui non soltanto simbolica ma anche fisica – dei migranti e delle seconde generazioni nel corpo della nazione.

Considerazioni finali e prospettive future

La letteratura postcoloniale, in Italia e in altri Paesi europei, è l'espressione di una società che è sempre stata disomogenea al proprio interno e che da anni diventa sempre più diversificata come conseguenza delle migrazioni transnazionali. L'apporto che la letteratura postcoloniale ha offerto e tutt'oggi offre alla cultura italiana contemporanea è di grande importanza. Dall'inizio del terzo millennio, essa è stata caratterizzata dall'avvento delle seconde generazioni e dal consolidamento della loro presenza, tanto sulla scena culturale, quanto su quella sociale e politica³³. Autori e autrici di seconda generazione – in campo letterario, filmico, musicale, artistico – mettono in evidenza i processi di alterizzazione e di razzializzazione che relegano

³² EAD., *Rapidipunt*, in *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*, a cura di Tiziana Morosetti, numero monografico di «Quaderni del '900», IV, 2004, pp. 127-130.

³³ È importante ricordare, ad esempio, che tra gli attivisti che maggiormente si sono battuti e tutt'oggi si battono affinché sia finalmente approvata una legge che attribuisca la cittadinanza italiana in base al principio dello *ius culturae* ci sono personalità della cultura e dello spettacolo italiano di seconda generazione tra cui, solo per citarne alcuni, la scrittrice Igiaba Scego, l'attrice Tezeta Abraham e il regista Amin Nour.

figli e figlie dei migranti fuori del corpo della nazione, anche attraverso la negazione del diritto alla cittadinanza; creano importanti punti di contatto con le seconde generazioni di altri Paesi europei (e anche extraeuropei) che, come loro, si oppongono alla norma somatica e culturale europea; creano immaginari che associano l'italianità sempre meno a caratteristiche biologiche e sempre più ai luoghi dove le vite delle persone si sviluppano. Il *corpus* che questa letteratura ha prodotto nel tempo esplora diversi generi, sviluppa estetiche nuove e si interroga su tematiche del tutto attuali per comprendere i molti cambiamenti che la società italiana ha attraversato dagli anni Ottanta ai giorni nostri.

L'importanza della letteratura italiana postcoloniale da un punto di vista culturale impone la necessità di una riflessione sulle direzioni di possibili sviluppi futuri. Qui sottolineo alcune questioni che mi sembrano particolarmente rilevanti:

1. È necessario chiedersi se abbia ancora senso, a trent'anni dal suo inizio, mantenere la letteratura postcoloniale separata dalla letteratura italiana in senso lato piuttosto che considerarla semplicemente una parte di essa. La letteratura italiana postcoloniale è così variegata e plurale al proprio interno che volerla considerare un corpo unico potrebbe costituire una pratica neocoloniale attraverso la quale soggetti che provengono da storie, geografie, lingue e culture diverse vengono considerati facenti parte di uno stesso raggruppamento solo in virtù della loro diversità dalla cultura dominante. D'altro canto è necessario ricordare che l'etichetta di "letteratura della migrazione" all'inizio ha conferito a scrittori e scrittrici che io qui e altrove ho definito "postcoloniali" una certa forza sul mercato editoriale, coniugando la loro voglia di raccontare la propria storia con la curiosità del Paese di arrivo di conoscerla e facendo emergere i loro scritti come parte di un movimento culturale nuovo. L'essere accomunati da un'unica etichetta, sacrificando le differenze interne, ha anche permesso a scrittori e scrittrici migranti e di seconda generazione di esercitare una certa resistenza tanto culturale, quanto politica, sensibilizzando la popolazione italiana sulle condizioni di emarginazione in cui spesso vivono i migranti e sulle loro richieste di diritti. Questa resistenza oggi sembra ancora più che mai necessaria, in un contesto nazionale in cui una nuova legge per l'attribuzione della cittadinanza a tutt'oggi non è stata promulgata e in un contesto europeo (e non solo) in cui le politiche anti-immigrazione dilagano e le destre xenofobe avanzano. Allo stesso tempo, però, nella cultura diffusa si sta sviluppando anche una tendenza alla "normalizzazione" della diversità, spesso promossa dalle seconde generazioni, un desiderio di raccontare la quotidianità con tematiche che

spesso non hanno più niente a che fare con migrazioni e “integrazione” e che invece narrano una società che è *già* plurale. Tale tendenza è resa possibile grazie al lavoro svolto da autrici e autori postcoloniali e alle contronarrazioni da loro prodotte in queste tre decadi, che hanno consentito di concepire la nozione di italianità in modo maggiormente inclusivo.

2. Anche se l’aggettivo “nuovi” è utilizzato da me in modo polemico nel titolo di questo articolo per definire testi che nuovi non sono, esiste anche una produzione culturale molto recente di giovani e giovanissimi/e autori e autrici di seconda generazione che presenta caratteristiche molto diverse da quella di scrittrici, sempre di seconda generazione, come Igiaba Scego, Ubx Cristina Ali Farah e Gabriella Ghermandi. Tali testi sono in genere meno impegnati a riscrivere il passato coloniale italiano, ma riflettono spesso sul fatto che una società diversificata dal punto di vista razziale – e non solo – costituisca non solo il presente, ma anche il futuro dell’Italia, come viene articolato negli undici testi scritti da autrici italiane afrodiscendenti raccolti da Igiaba Scego in *Future*³⁴. Pensiamo, poi, alla cantante e beatmaker italiana di origine liberiana Karima 2G, la cui prima produzione musicale spesso presenta molte influenze dalla musica africana e pone al centro la percezione della nerezza in Italia, e il cui nome oggi è spesso associato all’afrofuturismo femminista³⁵; e pensiamo al rapper bresciano di origine nigeriana Tommy Kuti che, non rinunciando né alla propria italianità, né alla propria africanità, si definisce #Afroitaliano³⁶, e alla scrittrice Espérance Hakuzwimana Ripanti, nata in Ruanda e cresciuta a Brescia, che dice basta al razzismo latente e manifesto della società italiana in un testo che lei stessa definisce il *Manifesto di una donna nera italiana*³⁷. La diversità è anche una tematica costante – anche se a volte presente solo in superficie – nel lavoro di altri/e musicisti/e (in particolare rap e trap): alcuni ribadiscono la propria appartenenza alla nazione italiana come il trapper milanese di origine tunisina Ghali che canta «quando mi dicono “va’ a casa”, rispondo

³⁴ I. SCEGO (a cura di), *Future: il domani narrato dalle voci di oggi*, Firenze, Effequ, 2019.

³⁵ Si veda, a questo proposito, l’evento organizzato presso il Museo MAXXI di Roma il 25 ottobre 2018, dal titolo, appunto, *Afrofuturismo femminista*, interamente disponibile online sul sito <https://www.maxxi.art/en/events/afrofuturismo-femminista/> (ultima consultazione 12 novembre 2019). All’evento ha partecipato anche Karima 2G. Si veda anche GIULIA FABBRI, *L’afrofuturismo tra Stati Uniti e Italia: dalla memoria storica ai viaggi intergalattici per re-immaginare futuri postumani*, in «California Italian Studies», 10, 2021 (di prossima pubblicazione).

³⁶ TOMMY KUTI, #Afroitaliano, <https://www.youtube.com/watch?v=C-WhDMUmYMc> (ultima consultazione 12 novembre 2019).

³⁷ ESPÉRANCE HAKUZWIMANA RIPANTI, *E poi basta. Manifesto di una donna nera italiana*, Gallarate, People, 2019.

“sono già qua”³⁸; altri sottolineano come le caratteristiche fisiche non siano necessariamente associabili a specifiche identità individuali, come la trapper di origine marocchina e spagnola Chadia Rodriguez che si definisce «araba con gli occhi verdi»³⁹; altri non propongono riflessioni sulle proprie origini, come nel caso del trapper Mahmood e della sua canzone *Soldi* che nel 2019 ha vinto il Festival di Sanremo⁴⁰. Il panorama culturale italiano è disseminato anche di altre forme espressive, come i *graphic novel* della disegnatrice di fumetti romana di origine tunisina Takoua Ben Mohamed, che, con leggerezza e ironia contribuisce ad inscrivere la presenza delle donne con l'*hijab* nei paesaggi urbani italiani⁴¹; film come *Bangla*, del giovane regista romano di origini bangladesi Phaim Bhuiyan, una commedia e opera prima che ha ottenuto uno straordinario successo di pubblico e di critica⁴². Le nuove piattaforme web, i nuovi media e i social media sono spesso molto importanti per queste produzioni culturali: si pensi, ad esempio, a Sabrina Efonay, in arte Sabrinex, nata nel 1999 a Castel Volturno da madre nigeriana e cresciuta a Scampia, che sulla piattaforma Wattpad (social network per scrittori e lettori) nel 2015 ha pubblicato un intero romanzo (in cui non si parla di diversità ma di adolescenti che crescono in ambienti difficili) che ha raggiunto i due milioni di visualizzazioni ed è poi stato pubblicato da Rizzoli con il titolo *Over. Un'overdose di te*⁴³; oppure si pensi al successo di pubblico di Antonio Dikele Distefano, di Busto Arsizio e di origini angolane, che con Mondadori ha pubblicato cinque romanzi⁴⁴ e che al momento sta scrivendo una serie per Netflix, dal titolo *Zero*, i cui protagonisti sono neri italiani⁴⁵. Queste produzioni culturali sono molto recenti, ed è pertanto importante vedere come si svilupperanno nel tempo e se avrà un senso

³⁸ GHALI, *Cara Italia*, <https://www.youtube.com/watch?v=gUfs4BJ6RSI> (ultima consultazione 12 novembre 2019).

³⁹ CHADIA RODRIGUEZ, *Sister (Pastiglie)*, <https://www.youtube.com/watch?v=YAWeibyKwao> (ultima consultazione 16 novembre 2019).

⁴⁰ Questa vittoria di Mahmood al Festival della canzone italiana di Sanremo mostra con evidenza come la nozione stessa di “canzone italiana” sia molto cambiata nel tempo.

⁴¹ TAKOUA BEN MOHAMED, *Sotto il velo*, Padova, Becco Giallo, 2016. Ringrazio Giulia Fabbri per avermi fatto conoscere il lavoro di questa giovane artista.

⁴² PHAIM BHUIYAN, *Bangla*, Italia, Fandango, 2019. Il film si è aggiudicato il Nastro d'argento per la migliore commedia del 2019.

⁴³ SABRINEX, *Over. Un'overdose di te*, Milano, Rizzoli, 2016. Sempre nello stesso anno è uscito il sequel del romanzo, dal titolo *Over 2. Camminiamo nel vento*, Milano, Rizzoli, 2016.

⁴⁴ I cinque romanzi di Antonio Dikele Distefano, usciti tutti per Mondadori, sono *Fuori piove. Dentro pure. Passo a prenderti?* (2014), *Prima o poi ci abbracceremo* (2016), *Chi sta male non lo dice* (2016), *Non ho mai avuto la mia età* (2018), *Bozze. Prima e seconda parte* (2018).

⁴⁵ Per alcune anticipazioni sulla serie Netflix, si veda <https://www.tvblog.it/post/1661993/netflix-zero-serie-originale-italiana-video> (ultima consultazione 12 novembre 2019).

raggrupparle tutte in un unico contenitore. Sicuramente la giovane e a volte giovanissima età di autori e autrici in questione mostra che i soggetti culturali in Italia stanno cambiando e che si procede a passi rapidi verso una “normalizzazione” delle differenze cromatiche e sociali più in generale (nonostante la resistenza sia ancora forte).

3. È importante includere nella letteratura italiana tanto la produzione culturale legata alle migrazioni in entrata quanto quella legata alle migrazioni in uscita, presente e passata, sottolineando in tal modo la connotazione profondamente transnazionale che da sempre caratterizza la cultura e la letteratura nazionale italiana. A differenza di molti altri Paesi europei, come è noto, l'Italia è stata storicamente una «nazione emigrante»⁴⁶, e poi, a partire dagli anni Settanta, è diventata un Paese di immigrazione, fino a che, nella seconda decade degli anni Duemila, i flussi migratori in uscita hanno ripreso a crescere e hanno superato quelli in entrata⁴⁷. Per capire meglio i fenomeni migratori e l'impatto che hanno sul Paese a livello sociale e culturale è necessario studiare le migrazioni in entrata e in uscita che interessano l'Italia e le produzioni culturali che da esse derivano come fenomeni connessi piuttosto che separati. Ciò consente non soltanto di comprendere meglio come era la vita degli italiani «Quando gli albanesi eravamo noi»⁴⁸ e di avere quindi un approccio maggiormente empatico nei confronti dei migranti in entrata, ma anche di ripensare la cultura italiana come la cultura eterogenea che è sempre stata e di considerare le diversità delle nuove estetiche come parte integrante della produzione culturale nazionale.

Per proseguire l'analisi di queste nuove espressioni culturali, dal punto di vista teorico e metodologico, è molto importante formulare un'analisi che combini l'approccio degli studi letterari con quello proveniente dagli studi

⁴⁶ Mark Choate definisce l'Italia una «emigrant nation», affermando che dal 1870 al 1970 hanno lasciato il Paese circa 26 milioni di persone. Si veda MARK I. CHOATE, *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 2008.

⁴⁷ I dati che il *Dossier Statistico Immigrazione* e il *Rapporto italiani nel mondo* hanno messo a disposizione alla fine del 2019 mostrano che il numero degli italiani residenti all'estero è di poco superiore a quello degli immigrati residenti in Italia (i residenti stranieri in Italia nel 2018 hanno raggiunto i 5.255.500, pari all'8,7% della popolazione italiana, mentre gli iscritti all'AIRE al 1 gennaio 2019 sono 5.288.281, per un totale dell'8,8% della popolazione italiana). Si vedano il *Dossier Statistico Immigrazione 2019*, a cura del Centro Studi e Ricerche IDOS, Roma, Edizioni IDOS, 2019 e il *Rapporto italiani nel mondo 2019*, Todi, Editrice Tau, 2019.

⁴⁸ Si veda il testo di GIAN ANTONIO STELLA, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, Rizzoli, 2002. Questo libro, uscito quando gli studi sull'immigrazione in Italia erano in fase piuttosto iniziale, ha costituito una pietra miliare proprio per l'approccio proposto di analizzare le migrazioni in entrata ricordando che un tempo erano gli italiani ad essere esclusi, emarginati, razzializzati.

sulle migrazioni, dagli studi postcoloniali e culturali, dagli studi di genere e da quelli critici sulla razza, in quanto ciò consente di rafforzare l'importante processo di decolonizzazione dei saperi e della cultura e di ripensare la letteratura italiana in un modo inclusivo che renda possibili nuove concezioni dell'italianità.

MONICA VENTURINI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE)

SENZA PATRIA.
IL GLOBAL NOVEL TRA PAGINA E SCHERMO

1. *Introduzione: narrazioni senza patria*

Claudio Magris, nel saggio compreso ne *La cultura del romanzo* a cura di Franco Moretti, dava inizio alla sua riflessione sul genere con una domanda retorica e insieme provocatoria: il romanzo sarebbe pensabile senza il mondo moderno? La risposta evidentemente era negativa e ad essa seguiva il pieno riconoscimento del romanzo come «l'antepopea del disincanto, della vita frammentaria e disgregata»¹. Oggi, rileggendo tali dichiarazioni che si arrestavano al presente, delineando con tristezza il panorama incerto di fine Novecento – con attacchi ad un genere divenuto invecchiato e stantio e sempre più distante dalle trasformazioni sociali in atto – sembra che qualcosa stoni fortemente rispetto agli sviluppi del romanzo degli ultimi anni. Se, è innegabile che i dati provenienti dal mondo culturale contemporaneo non siano confortanti nel loro insieme, è però da rilevare la sopravvivenza e la reattività di un genere che s'è fatto interprete – controverso, discusso e atipico ma comunque attivo – delle contraddizioni del nostro tempo.

Dagli anni Ottanta² in poi, si assiste insieme all'affermarsi del postmoderno ad un nuovo incremento del romanzo storico, corrispondente ad un notevole successo di pubblico, anche se, in quel decennio, «l'acquisizione della coscienza storica diventa problematica, si complica sotto il profilo ermeneutico»³. In questa fase, infatti, si determina un cambiamento che

¹ CLAUDIO MAGRIS, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, vol. I, 2008, pp. 869-880; la citazione è a p. 872.

² Il 1980, anno di pubblicazione de *Il nome della rosa* di Eco, per cui si è parlato di “romanzo neostorico”, segna il momento d'avvio di tale rinascita.

³ MARGHERITA GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*,

coinvolge i diversi livelli della scrittura letteraria. Entrano in crisi la conoscenza storica, i processi secondo i quali si affida alla memoria la testimonianza viva di un'epoca, di una stagione, di un fatto. Sono le categorie spazio-temporali ad andare incontro ad una forte revisione e a registrare, in molti casi, una frattura che inevitabilmente allontana la narrazione storica dalla realtà, per sottoporla ad un estenuante lavoro di frammentazione del vissuto e di messa in discussione di ogni rappresentazione che si voglia corale e collettiva:

L'autocoscienza perde spessore, la memoria si appiattisce sul presente e il passato viene sempre più colto nei suoi aspetti stereotipici, sotto il profilo delle sue connotazioni estetiche. I processi di rielaborazione della memoria sono oggi sostituiti dalla ricezione passiva di una massiccia informazione non più controllabile, selezionabile e rielaborabile a livello individuale⁴.

Solo in questa temporalità stravolta, in un momento in cui parlare di "identità" non vuol più dire riferirsi ad alcuna "patria" – *world fiction, global novel*, letteratura mondo⁵ sono definizioni problematiche ma che rimandano all'idea di un nuovo scenario spazio-temporale – può essere oggi lecito confrontare la nostra idea di romanzo con le trasformazioni in atto. Non è un caso che, proprio nell'ambito di tale genere, in particolar modo, in quella linea che fa del ritorno alla realtà il senso della scrittura stessa, siano nate opere, nelle quali schemi narrativi e modalità discorsive proprie della tradizione si coniugano o si scontrano con inedite strategie, al confine tra generi e mezzi diversi, contesti e influenze differenti. In questo senso,

Lecce, Manni, 1999, p. 118. Si vedano anche EAD., *Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «Allegoria»*, in *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di Hanna Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011; FRANCO MORETTI, *Opere-mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994; *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di Simona Costa-Monica Venturini, II, Pisa, Edizioni ETS, 2010. Per gli sviluppi più recenti del dibattito si veda WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009 e WU MING 2, *Utile per iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retro maniaci*, Rimini, Guaraldi, 2014.

⁴ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia* cit., p. 120.

⁵ Si vedano PASCALE CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999; F. MORETTI, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 2000, 1, pp. 54-68; STEFANO CALABRESE, *WWW.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005; ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007; VITTORIO COLETTI, *Romanzo Mondo. La Letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011; GIULIANA BENVENUTTI-REMO CESERANI, *La Letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012; MICHELE COMETA, *Weltliterature. Una nozione desueta?*, in «Narrativa. Nuova serie», 2013/2014, 35/36, pp. 19-33; MARCELLO MAURIZIO (a cura di), *Oltre i confini. Nazione, linguaggi e cultura nel Centro Europa dal 1989 ad oggi*, Torino, Università degli studi di Torino, 2014; ROSANNA MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

romanzo storico o “neo-storico” o ancora “nuova epica novecentesca” o neo-neorealismo (Donnarumma) e comunicazione mass-mediatica convergono per molti aspetti, presentando più di un elemento di stretta contiguità e trovando sintesi inaspettate ed eccentriche in opere recenti:

I libri del New Italian Epic, durante la loro genesi, possono avere uno sviluppo “aberrante” e nascere con sembianze di “mostri”.

Oppure, cambiando metafora: il New Italian Epic a volte abbandona l’orbita del romanzo ed entra nell’atmosfera da direzioni imprevedibili: “Ehi, cos’è quello? È un uccello? No, è un aereo! No, un momento... È Superman!” Assolutamente no. È un oggetto narrativo non-identificato⁶.

Genere ibrido o non-genere, il romanzo entra sempre più nel campo di esperienze al confine tra mondo letterario, giornalismo e media; tra queste è necessario citare anche il caso *New italian epic*, a partire dalla pubblicazione online del Memorandum – il testo viene scaricato più di trentamila volte; la versione ampliata “2.0” settantamila volte – avvenuta nell’aprile 2008, per iniziativa di Wu Ming 1. Gli autori coinvolti in questo progetto nato da «uno straordinario protagonismo dal basso»⁷ sono numerosi – da Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto a Pino Cacucci, Giuseppe Genna e Giancarlo De Cataldo, da Valerio Evangelisti, Helena Janeczek e Roberto Saviano a Antonio Scurati, Letizia Muratori e Chiara Palazzolo, per citarne solo alcuni – e presentano molti elementi di ricerca comuni, sia nell’ambito del giallo e del noir, sia del romanzo storico e di narrazioni caratterizzate da una forte ibridazione di più generi:

Il New Italian Epic è nato dal lavoro sui “generi”, dalla loro forzatura, ma non è più la vecchia “contaminazione”, c’è uno scarto, si va oltre, gli autori non si pongono neppure più il problema. E non è nemmeno più il distaccato, gelidamente ironico *pastiche* postmodernista, parliamo di narrazioni “calde”, fondate su un’autentica fiducia nella parola e sulla rivendicazione di un’etica del narrare dopo anni di cinismo e gioco forzoso⁸.

⁶ WU MING, *New Italian Epic* cit., p. 41. Wu Ming Foundation, “senza nome” o “cinque nomi” a seconda della pronuncia, è un collettivo di scrittori provenienti dalla sezione di Bologna degli artisti del Luther Blisset Project (1994-99), composto in origine da cinque autori: Roberto Bui (Wu Ming 1), Giovanni Cattabriga (Wu Ming 2), Luca Di Meo (Wu Ming 3), distaccatosi dal gruppo nel 2008, Federico Guglielmi (Wu Ming 4) e Riccardo Pedrini (Wu Ming 5).

⁷ PAOLO GIOVANNETTI, *C’è dell’epica nel New Italian Epic?*, in «CentoPagine», V, 2011, p. 92. Cfr. *Overcoming Postmodernism: the Debate on New Italian Epic*, a cura di CLAUDIA BOSCOLO, in «Journal of Romance Studies», X, 1, Spring, 2010 e WU MING 4, *L’eroe imperfetto. Letture sulla crisi e la necessità di un archetipo letterario*, Milano, Bompiani, 2010.

⁸ WU MING, *Lo scrittore si dà all’epica*, in «La Repubblica», 23 aprile 2008.

Nonostante le critiche e alcuni risultati che non sempre hanno corrisposto alle intenzioni, il fenomeno indica l'esigenza sempre più forte di fare gruppo e individuare nuove strade. Proseguendo l'indagine, sono da rilevare altri elementi di riflessione essenziali. Se, come scrive Gianluigi Simonetti, nel suo recente *La letteratura circostante*⁹, si verifica, in molti casi, un abbandono progressivo della «tradizione letteraria come baricentro della cultura del romanzo» che comporta l'inevitabile pervasività e l'influenza rilevata ormai in modo unanime dei media, è anche vero che sopravvivono zone di resistenza e di sopravvivenza della tradizione novecentesca, comunque profondamente rielaborata, declinata secondo nuove strategie, e molto spesso quasi irriconoscibile in queste nuove vesti (si pensi al modello pasoliniano o a quello sciasciano).

In questo percorso evidentemente non lineare, dichiaratamente ibrido, comunque difficile da segnare e delimitare, un ruolo storico decisivo è poi da attribuire all'evento-trauma che apre il nuovo secolo e ne determina l'immaginario: l'11 settembre 2001, tragedia epocale che non permette neanche alla pagina scritta di restare la stessa, ma spinge a cercare nuove strade per esprimere l'inesprimibile. E, a questo proposito, si potrebbero citare, non solo opere scritte oltreoceano, da *Molto forte, incredibilmente vicino* di Jonathan Safran Foer (2005), *L'uomo che cade* di Don DeLillo (2007), *Secondo aereo* di Martin Amis (2008), *Uomo nel buio* di Paul Auster (2008), ma anche, in ambito italiano, *Occidente per principianti* di Lagioia (2004), *L'età estrema* di Romano Luperini (2008) e *L'11 settembre di Eddy il ribelle* di Eraldo Affinati.

Nel Duemila, anche in risposta al venire meno delle certezze e della sicurezza di un tempo, si diffondono, come Giovannetti rileva, nuove tipologie narrative «di ampia tessitura» tese a ricostruire tramite un ambizioso progetto «vere e proprie ipotiposi della società italiana otto-novecentesca e contemporanea»¹⁰:

La formula è chiara: un'indagine storico-giornalistica che costituisce il supporto a una *fiction*; oppure, e forse più esattamente, una libera utilizzazione di tecniche della *fictionality* che permettono di aggredire con libertà ed efficacia questioni attuali delicatissime¹¹.

Qualcosa, tra anni Ottanta e avvio del nuovo secolo, produce una rottura, una svolta nel sistema dei generi, l'esigenza di nuove direzioni e una

⁹ GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

¹⁰ P. GIOVANNETTI, *C'è dell'epica nel New Italian Epic?* cit., p. 93.

¹¹ Ivi, p. 94.

riformulazione “forte” del rapporto letteratura-realtà. Ritorno al reale, elaborazione ed espansione “transmediale” della narrazione e spettacolarizzazione degli eventi, inclusi guerra e terrorismo, si coniugano, sulla spinta di una crisi politico-culturale diffusa, dai confini incerti, sia in senso cronologico che geografico-spaziale. Assistere alla visione di uno scontro, attacco, deviazione può dirsi una delle caratteristiche della contemporaneità. La televisione, come scrive Susan Sontag, «ci serve la guerra in forma di immagini»¹²:

Bisogna, dunque, riflettere sull'aporia di un nuovo regime di rappresentazione del mondo nel quale all'aumento dell'esposizione mediatica del fenomeno bellico corrisponde, da parte del pubblico televisivo, la minore capacità di stabilire una presa sulla realtà, e dunque la minore possibilità di decidere e di agire da parte della cittadinanza dei paesi occidentali¹³.

Walter Siti, in un saggio sulla narrativa italiana contemporanea del 1999, notava: «Il romanzo contemporaneo (quello italiano, almeno) si trova imbarazzato quando ha a che fare con le azioni; si ha continuamente l'impressione che l'azione forte avvenga altrove (o “sotto”) rispetto al luogo di cui lo scrittore sta facendo esperienza». Il genere si fa anti-genere, mette in discussione se stesso fino a minare le proprie strutture di fondo, fino a formulare alternative distopiche e stranianti.

Il romanzo – e oggi questo è sempre più evidente – facendo proprie istanze del linguaggio giornalistico e televisivo, instaura un inedito rapporto tra *fiction* e *non-fiction*, connotato in molti casi da una forte volontà di denuncia e dal tentativo di conferire un nuovo mandato allo scrittore. La stessa dimensione di autore, al centro di una più ampia rimodulazione ben individuata nell'ambito dei *cultural* e *postcolonial studies*, trova qui un'ulteriore rielaborazione in direzione della co-autorialità e scrittura *in team*.

Si sancisce, secondo diverse direzioni, ma in base ad una tendenza diffusa, la fine del rapporto univoco con la tradizione, non tanto della tradizione in sé, quanto delle modalità di relazione con essa, dalla scrittura alla trasmissione, comunicazione e conservazione dei saperi. Ciò che Simonetti definisce “stile Novecento”, oggi non è più in grado di narrare il presente. Si afferma così da più parti l'esigenza di una narrazione «transmediale»¹⁴,

¹² SUSAN SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, traduzione di Paolo Dilonardo, Milano, Mondadori, 2010, p. 66.

¹³ ANTONIO SCURATI, *Introduzione. La madre di tutte le battaglie televisive*, in ID., *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Verona, Ombre corte, 2003, p. 9.

¹⁴ Si veda HENRY JENKINS, *Cultura convergente*, prefazione di Wu Ming 1 e Wu Ming 2, Milano, Apogeo, 2007. «Transmediale» – lo spiega Wu Ming nel memorandum – non significa “multimediale”,

re-mediata cioè in un diverso sistema tramite «una proliferazione di natura esemplarmente epica»¹⁵ e mitologica, apparente o autentica che sia è sul confine che si gioca in realtà la partita, perché il risultato è dato soprattutto dall'impatto sul pubblico e dalla capacità di metamorfosi e flessibilità del discorso letterario; si pensi all'«espansione narrativa»¹⁶ di alcune opere recenti, come *Romanzo criminale* di De Cataldo, *Gomorra* di Roberto Saviano o *L'amica geniale* di Elena Ferrante.

Per ciò che riguarda la sintesi di *fiction* e non-*fiction*, due categorie estremamente sfuggenti, «super-generi» o «oltre-generi»¹⁷ – e il caso di *Gomorra* risulta emblematico – giornalismo, storia, e spettacolarizzazione della biografia e del vissuto, tramite nuovi paradigmi identitari, o sarebbe meglio dire “d'appartenenza”, e nuove coordinate spazio-temporali si combinano: «Di fatto, la vecchia letteratura è respinta ai margini del sistema: nella sua pretesa di dire il vero e l'universale, essa rivela di essere un'ombra al pari del vero e dell'universale»¹⁸. L'affermarsi della tendenza al realismo non può, dunque, esimersi dal fare i conti con il contesto televisivo.

È possibile, alla luce di quanto affermato, individuare una particolare ibridazione di generi e funzioni che avvicina i romanzi alle sceneggiature televisive: una scrittura piana ma sostenuta da un ritmo serrato e incalzante. L'abilità stilistica viene in parte sostituita dalla resa “televisiva” della pagina: il risultato è un influsso crescente con esiti estremamente vari, differenti e imprevedibili. Quando Ferroni scriveva che «abbiamo bisogno di un'ecologia della comunicazione che agisca come ecologia della mente» – già nel 1996 in *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* – si riferiva esattamente a questo aspetto controverso, al modo cioè in cui gli scrittori e i lettori oggi agiscono e sentono come telespettatori. Ferroni attaccava qui alcuni degli scrittori contemporanei e il diffondersi di una narrazione che

«è la storia che prosegue in modi ulteriori, il mondo di un libro che prosegue su altre “piattaforme”. Non meri “adattamenti” della stessa storia. Come avviene coi film tratti dai romanzi, ma una storia che sconfinata, si evolve e prosegue con altri mezzi e linguaggi»; cfr. WU MING, *New Italian Epic* cit., p. 45. Cfr. INGE LANSLOTS, *La transmedialità nella narrativa italiana contemporanea: gli effetti non laterali del Nie*. Wu Ming, *Evangelisti e il cross over*, in *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea* cit., pp. 233-244.

¹⁵ P. GIOVANNETTI, *C'è dell'epica nel New Italian Epic?* cit., p. 97. In conclusione due opere sono citate da Giovannetti, scritte da autori giovani e in qualche misura epiche: *Troppo umana speranza* (2010) di Alessandro Mari e *La cospirazione delle colombe* (2011) di Vincenzo Latronico.

¹⁶ Per il concetto di “testo espanso” cfr. STEFANIA CARINI, *Il testo espanso: il telefilm nell'era della convergenza*, Milano, Vita e Pensiero, 2009.

¹⁷ RAFFAELE DONNARUMMA, *Angosce di derealizzazione. Fiction e non fiction nella narrativa italiana di oggi*, in *Finzione, cronaca, realtà* cit., p. 31. Cfr. ID., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

¹⁸ *Ibidem*.

non presenta alcuna caratterizzazione¹⁹. Si riferiva tra gli altri a Paolo Giordano, Margaret Mazzantini, Tiziano Scarpa e ricorreva poi alla categoria di «*autofiction*». Tra questi «romanzi a più dimensioni» si possono citare Saviano e Arbasino con *Gomorra* e *Fratelli d'Italia*, e ancora *Il duca di Mantova* di Franco Cordelli, *La città dei ragazzi* di Eraldo Affinati, *Il sopravvissuto* di Antonio Scurati, e l'elenco prosegue con Di Stefano, Cavazzoni, Ramondino, Siti, Paris, Lagioia, Permunion.

Molti altri critici hanno messo in guardia rispetto agli effetti negativi della sovraesposizione televisiva nella narrativa degli ultimi anni. Anche Tullio De Mauro, a proposito del rapporto televisione-lingua e televisione-letteratura, ricorreva ad espressioni forti come «rottamazione della cultura» e «tramonto degli intellettuali»:

Senza dubbio, tra gli anni Settanta e Ottanta l'opinione pubblica si è adagiata su quello che era più conveniente. Più facile ascoltare, e capire: quindi vince Fonzie su Calvino. La ragione si può ricercare? In Italia sicuramente l'impoverimento che la televisione commerciale ha portato nelle case, la ricerca di un prodotto che non contemprasse al primo posto la qualità, ma l'introito pubblicitario²⁰.

Eppure, nonostante tutto, il fenomeno è ampio e diffuso a più livelli: è necessario – ne va della sopravvivenza della letteratura e della critica – ridefinire il sistema letterario e l'immaginario culturale contemporaneo. Il dibattito resta aperto, è certo, ma emergono alcune essenziali tendenze: una crescente interdisciplinarietà, la messa in discussione di ruoli, generi, paradigmi del discorso letterario, la crescente polifunzionalità e ibridazione dei generi e una forte spinta alla riscrittura della tradizione.

2. *Il romanzo e i media: un dibattito aperto*

Negli ultimi decenni l'intreccio di funzioni, influssi e responsabilità diventa più fitto e complesso. A partire dagli anni settanta e ottanta, profonde trasformazioni hanno segnato la cultura, la letteratura e l'industria editoriale italiana. Dalla rinascita del cinema italiano al movimento degli scrittori TQ (Trenta-Quaranta) all'influenza dei nuovi media, tutto concorre al definirsi di un nuovo scenario. Anche nei manuali – e un esempio è *l'Atlante della*

¹⁹ Cfr. GIULIO FERRONI, *Scritture a perdere. La letteratura negli Anni Zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010. Si veda anche ID., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.

²⁰ TULLIO DE MAURO, *Il tramonto degli intellettuali*, intervista di EMILIANO LIUZZI, in «Il Fatto Quotidiano», 11 gennaio 2016.

letteratura italiana curato da Gabriele Pedullà e da Sergio Luzzatto – lo spazio dedicato a definire la questione si amplia notevolmente. E proprio nell'*Atlante* si intende inaugurare un nuovo modo di guardare alla letteratura, tramite mappe-saggi, che coniugano prospettiva storico-geografica e analisi critico-interpretativa:

Per quanto riguarda il ruolo della tecnologia come mezzo di diffusione ma anche come potenziale motore di trasformazione stilistica delle arti tradizionali occorre partire dagli effetti spesso ambivalenti dei mass media sulla civiltà della parola (scritta e orale), a cominciare dall'enorme contributo che radio e televisione hanno dato all'unificazione linguistica della penisola. Innanzitutto è bene non dimenticare mai che ci troviamo di fronte a una sorta di processo "a stadi", in cui la stessa qualifica di medium nuovo è più volte passata di mano nel giro di pochi decenni²¹.

Il rapporto televisione-letteratura, insieme alla questione ad esso legata del confine tra dimensione globale e rappresentazione locale, ancora oggi inevitabilmente divide il mondo culturale e lascia spazio a giudizi molto difformi. Si oscilla tra un'immagine della televisione come cattiva maestra e origine di tutti i mali a quella della creatrice di nuove forme di comunicazione in grado di aggregare, coniugare, attenuare posizioni e voci anche molto distanti, in una sorta di "comunità", dove il potere dell'immagine domina incontrastato:

Proprio questi aspetti (invasione di campo e mutazione delle fonti di ispirazione) che si rimproverano alla tv non possono essere anche motivi di rinnovamento dell'asfittico mondo letterario? Per Gianni Vattimo che in *La società trasparente* aveva già parlato di questi fenomeni, "forse la tv danneggia la letteratura", ma, si chiede "Benjamin e Gadamer da che parte sarebbero stati? Io credo da quella degli autori televisivi, perché l'esperienza estetica è, anzitutto, una esperienza comunitaria, di affratellamento²².

Sono numerose le manifestazioni e le occasioni in cui emerge questa spaccatura che investe ogni "attore" del mondo culturale. Antonio Scurati afferma in un'intervista del 2005: «Uno scrittore oggi deve confrontarsi con i linguaggi egemoni, a confronto di quello letterario, che è marginale, e prima di tutto con quello della tv. E deve farlo senza esserne ovviamente succube, ma semmai ponendosi con spirito antagonista, restituendo colpo

²¹ Ivi, p. 1002.

²² PIERLUIGI PANZA, *Televisione, la musa che divide i letterati*, in «Corriere della Sera», 14 dicembre 2006.

su colpo». Come ribadisce Scurati nel 2013 sul «Corriere della Sera», Busi e Baricco in televisione hanno funzionato, Saviano ha creato un'illusione, quella che la tv potesse essere un luogo in cui «si dà» la parola letteraria. Il bilancio è fallimentare:

Ci siamo illusi che nella lotta tra tv, internet e letteratura fosse possibile vincere almeno una battaglia, attraverso scrittori di nuova generazione con un talento anche per la comunicazione pop; ma il contro-linguaggio delle letterature ha perso. La crisi di oggi è la fine di quell'illusione²³.

Con le trasformazioni avvenute negli ultimi anni all'interno dell'universo televisivo e con il diffondersi sulla scena dei nuovi media, sempre più pervasivi e presenti nel percorso formativo delle nuove e nuovissime generazioni, è evidente che la complessità del quadro d'insieme cresca notevolmente e obblighi a definire e ridefinire in tempi anche estremamente brevi i paradigmi validi ieri. I *Cultural studies* possono dirsi una delle strade più convincenti in tal senso, poiché questi studi hanno calato la televisione e i nuovi media in un contesto più ampio, determinato da fattori di carattere economico, politico e sociale, senza scivolare nella contrapposizione tra televisione e cultura, televisione e letteratura. Ma ciò che sta accadendo in misura crescente oggi è uno spostamento della prospettiva: il dibattito non è più tra le solite élites culturali, «dentro» università e accademie, ma si espande all'esterno, dalla carta alla rete, dai libri ai blog, dalla letteratura al mondo editoriale²⁴ sempre più investito dalle dinamiche globali e globalizzanti del mercato internazionale:

Il predominio delle novità sul catalogo (già nel 1981 rispettivamente 75% e 25% del fatturato complessivo di Rizzoli e Mondadori), la perdita della memoria storica e dell'identità dei diversi marchi, la riduzione dei tempi di permanenza dei volumi in libreria, la standardizzazione dell'offerta, e la crescente propensione a puntare su pochi titoli sicuri (per non «fare magazzino» con le giacenze) sono anche l'effetto di una distribuzione che accentua i difetti del resto della filiera²⁵.

Cortellessa parla di un vero paradosso: da una parte, il mondo della rete e dei media avrebbe incoraggiato a scrivere un numero crescente di potenziali

²³ A. SCURATI, in LUCA MASTRANTONIO, *La tentazione degli scrittori in tv. Scurati: rapporti difficili da 30 anni*, in «Corriere della Sera», 3 agosto 2013. Si veda anche ANTONIO BOZZO, «Lo scrittore è veleno che cura il mondo assente», in «Corriere della Sera», 28 settembre 2006.

²⁴ Sulla globalizzazione del mercato editoriale cfr. A. SCHIFFRIN, *Editoria senza editori*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

²⁵ *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Gabriele Pedullà-Sergio Luzzatto, III, *Dal Romanticismo ad oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, p. 995.

“scrittori”, dall’altra però è oggi molto più difficile trovare un pubblico. Se le previsioni che Cortellessa prefigura non sono ovviamente rosee – un flusso di informazioni prenderà il posto del libro e la memoria smarrirà così il luogo eletto per la sua sopravvivenza – si può tuttavia affermare che l’analisi è in corso e gli studi in quest’ambito ben avviati.

3. Il caso «Gomorra» e la lunga serialità

La lunga serialità è oggi al centro di un fenomeno ampio che vede sempre più scrittori chiamati a collaborare. Dagli anni ottanta, come è noto, il mondo della serialità televisiva si fa più complesso con uno sviluppo non solo in più episodi, ma anche in diverse stagioni. Come accadeva per il *feuilleton* ottocentesco, la ripetizione in qualche modo rassicura lo spettatore, lo induce ad aspettare la puntata successiva e “aggancia” così più facilmente alla visione. Trama verticale del singolo episodio e trama orizzontale dell’insieme degli episodi – anche in questo caso tramite la doppia dimensione globale/locale – si combinano e fanno riflettere sul concetto stesso di narrazione in “serie” che implica l’espansione progressiva, nonché la conseguente trasformazione delle strutture narrative tradizionali.

Da *Romanzo criminale a Gomorra*, da *Suburra* a *The young Pope*, da *Fargo*, *Hannibal* a *L’amica geniale*, le serie rimodulano la narrazione tramite il ritmo, colpi di scena ed effetti speciali, senza che l’attesa e la sorpresa vengano mai a mancare – nonostante la possibilità di vedere e rivedere un episodio dopo l’altro, in ogni momento – e anzi con l’amplificazione di quegli stessi elementi.

Possono essere individuate alcune caratteristiche specifiche della scrittura seriale? Alcune costanti emergono dalle interviste raccolte in *Serial Writers*, numero monografico della rivista «Link»: il ricorrere di un «approccio epico che si fonde con il realismo della visione»²⁶, l’incidenza del *budget* nelle scelte narrative, la centralità degli attori, la coralità e la velocità di esecuzione e la ricorrenza di scenari che si prestano a letture globali, sfruttando sempre di più, luoghi apparentemente situati – la periferia, il porto, come nell’incipit di *Gomorra*, il quartiere, lo spaccato urbano riconoscibile – in realtà sottoposti ad un processo inverso di resa metaforica dello spazio narrato. Il processo di elaborazione geografico-spaziale è, infatti, al centro delle trasformazioni in atto: e ciò riguarda, in egual misura, la serialità televisiva

²⁶ FABIO GUARNACCIA, *Introduzione*, in «Link 15», *Serial Writers*, RTI, ottobre 2013, p. 11. Si veda anche «Link 23», *Autori seriali*, RTI, giugno 2018.

e la narrativa contemporanea. Si definisce un nuovo concetto di spazio, nel quale, seppure ben ricostruito, spesso anche attraverso un lavoro di attenta documentazione, i confini sono mobili e le dinamiche rappresentate rinviano a una dimensione più ampia nella quale un pubblico sempre più esteso si possa riconoscere. La dialettica “glocale” dei punti di vista determina così un mutamento continuo delle strategie narrative con il risultato di un cortocircuito che ben si addice alla rappresentazione delle contraddizioni della contemporaneità.

Ciò che più colpisce nella produzione seriale degli ultimi anni, inoltre, è il fatto che esista e sia apprezzata anche all'estero, una “via italiana”: come si legge in articoli recenti, l'Italia ricopre un ruolo importante, “un'eccellenza”, almeno dal punto di vista dei produttori e degli addetti ai lavori, se anche il «Wall Street Journal» titolava così, nel 2016, una delle sue pagine: *Il rinascimento della tv italiana*²⁷.

Gli elementi di continuità e di contiguità tra romanzo e serie tv riguardano dunque l'ampiezza del quadro proposto e lo sviluppo articolato della narrazione. Il ritmo di scrittura, però, segna il discrimine tra parola scritta e immagine sullo schermo. Per ovvie ragioni, l'immagine vince sulla scrittura in velocità ed impatto: perciò l'imperativo per sceneggiatori e scrittori deve essere “scrivere di ciò che conosci”, dare al racconto una credibilità che nasca direttamente dall'esperienza vissuta e, tramite l'esperienza, comunicare più direttamente, in tempi compressi, contenuti e trama:

Ancora una volta, è questione di giusto bilanciamento. Direi che soprattutto nelle ultime stagioni abbiamo esplorato archi narrativi più lunghi e intricati. Giunti così avanti nella serie, pensiamo che i fan di *How I Met Your Mother* possano accettare con facilità la *continuity* e i *cliffhanger*. Mentre molti nuovi spettatori divorano l'intera serie nell'arco di poche settimane, grazie a Netflix, ai dvd, all'online e alle reti in *syndication*. Questo ci dà la sicurezza di poter raccontare storie sempre più lunghe e serializzate²⁸.

La struttura d'insieme, elemento così importante per costruire un romanzo, diventa qualcosa di tentacolare ed estremamente complesso e articolato nella lunga serialità televisiva:

La cosa più dura della lunga serialità è il fatto che non finisca mai. Quando invento una storia che mi piace, di cui sono soddisfatto, vorrei che avesse un inizio, uno sviluppo e una conclusione. Questo nella lunghissima serialità raramente è possibile.

²⁷ GIANMARIA TAMMARO, “Le serie tv sono un'eccellenza italiana. Il nostro obiettivo è farne tre all'anno”, intervista ad ANDREA SCROSTATI, Vice Presidente di Sky, in «La Stampa», 30 ottobre 2016.

²⁸ CRAIG THOMAS, in *Serial Writers* cit., p. 31.

Una storia deve continuare a generare altre storie. Sì, forse la cosa più dura, ma anche la sfida quotidiana, è non poter mai mettere la parola fine²⁹.

Senza fine – una morte può rivelarsi solo apparente, una scomparsa annullarsi, un personaggio tornare sulla scena in ogni momento – questa lunga catena di storie si sovrappone e intreccia portando all'eccesso, in alcuni casi, *suspence* e ritmo della narrazione, a svantaggio della singola scena, del dettaglio, della parola che rischia di perdersi in un orizzonte dichiaratamente aperto, composito, senza i confini di un tempo:

In una sceneggiatura, tra spostamenti visivi ed emotivi e colpi di scena, ogni cosa ruota intorno a un'architettura costruita accuratamente per tenere tutto in piedi. La scrittura reale, a livello della singola frase, è solo l'ultimo 10% del lavoro, la ciliegina sulla torta. In un certo senso è stata una grande delusione, perché quando ho iniziato ho scoperto che in realtà quello che avevo fatto prima aveva davvero poco a che fare con la scrittura³⁰.

La scrittura seriale è innanzitutto *performance*: si tratta di presentare un'esperienza emotiva che possa catturare lo spettatore perché simile, vicina o possibile per lui. Si tratta di una dimensione performativa ludica – condivisa a più livelli dagli autori (sempre più diversificati a seconda delle competenze) e un pubblico di spettatori in crescita – che offre una pluralità di percorsi di lettura.

L'intera gamma delle serie tv prodotte negli ultimi anni vale come un'attualizzazione della balzachiana *Comédie humaine*. In essa, alla stregua della notevole raccolta del grande romanziere francese, troviamo qualsiasi genere di figura, personaggio e ambientazione tipica delle società occidentali. Le serie tv sono pertanto un grande racconto del presente, in cui non possono che emergere temi di grandissima attualità, come quelli del doppio (si pensi a *Dexter*), e quelli del cinismo (*Mad Men*, *Desperate Housewives*, *House of Cards*), finalmente raccontati senza sovrastrutture ideologiche e soliti moralismi³¹.

Tramite il ricorso all'estensione del tempo e dello spazio narrativo, le serie televisive ridefiniscono l'industria mondiale, portando all'estremo gli elementi tipici del genere romanzo. Dalle prime serie americane ad oggi, molti passi sono stati fatti nella direzione di una complessità crescente sia sul piano di una nuova temporalità sempre più aperta e articolata che su

²⁹ PAOLO TERRACCIANO, *head writer* di *Un posto al sole*, intervistato da EMILIO MARCHI, in «Link 20», giugno 2016.

³⁰ ELI ATTIE, in *Serial Writers* cit., pp. 39-40.

³¹ *Ibidem*.

quello di una narrazione continua sempre più corale. Il risultato è «un testo iperdiegetico, non lineare, a dinamica temporale aperta», che «dopo aver rigettato ogni chiusura, si abbandona a una “*endlessy deferred narrative*”, un costante differimento narrativo che, retto dall’ “arco mitico” su cui si sostiene l’architettura della serie stagione dopo stagione, prolunga potenzialmente a infinito la propria sospensione di senso invocando un’ermeneutica perpetua e inconclusa»³².

La serie così – ed esattamente qui si incontra con le attuali tendenze del romanzo globale contemporaneo – si approssima al vissuto e ne riproduce e amplifica caratteri peculiari, senza per questo essere trascrizione o fedele traduzione della scrittura, ma anzi creando un nuovo testo rispetto a quello di partenza che conserva solo in parte:

Il confronto con il film e con il romanzo comincia, a sua volta, a non formularsi più in termini di contrapposizione ma di espansione, non come trasposizione pedissequa o cattiva imitazione ma come estensione di potenzialità insite nei media e nelle forme espressive tradizionali. Ciò lo si deve al fatto che, pur avendo incrociato «il progresso tecnologico», la svolta nella storia recente del linguaggio televisivo è avvenuta, non dimentichiamolo, sul terreno atavico della narratività, substrato comune alle sovrastrutture espressive tanto del cinema classico quanto della letteratura romanzesca³³.

Ma veniamo al caso *Gomorra*, *global novel*, romanzo-collage, opera testimoniale o, come più puntualmente l’ha definito Giuliana Benvenuti, nel libro recentemente uscito per il Mulino, «brand»³⁴. Il 22 aprile del 2007 Enzo Biagi intervista un giovane e ancora poco noto Roberto Saviano su Rai 1: *Gomorra* è già nelle librerie.

Il libro ottiene un successo di pubblico tale – soprattutto dopo la notizia che allo scrittore era stata affidata una scorta in seguito alle minacce dei boss casalesi – che Saviano è invitato a parlarne in numerose trasmissioni in prima serata. Roberto Saviano impara così velocemente il “mestiere” dei mass media e si avvia a diventare lo scrittore italiano più “televisivo”, il più conosciuto per motivi anche extraletterari. È lui stesso che lo ricorda sulla sua pagina Facebook, parlando della serie nata successivamente:

³² A. SCURATI, *Letteratura e televisione la grande guerra è finita*, in «La Stampa», 21 dicembre 2016.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Da un’iniziale tiratura di sole 5.000 copie il libro si trasforma in un best seller da 2 milioni e mezzo di copie vendute in Italia e 10 milioni di copie vendute nel mondo. Cfr. G. BENVENUTI, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv*, Bologna, il Mulino, 2017.

Per la prima volta una produzione originale italiana sale sul podio delle migliori serie TV al mondo secondo il «The New York Times». *Gomorra* ha mostrato al mondo come il potere può essere raccontato con nuova creatività. Brindo a questo importante risultato con Sky e Cattleya, con tutti i registi, gli attori gli sceneggiatori la troupe di *Gomorra - La Serie*, che hanno tutti contribuito a farne un prodotto unico. (Roberto Saviano, 08/12/2016)

Romanzo criminale, come è noto, ha inaugurato un modo diverso di girare le serie, non più in studio ma all'aperto e, soprattutto, con un'idea nuova della realtà per cui se non si può parlare di realismo, si tratta però di una sceneggiatura che ha le sue radici nella cronaca, in contesti socio-culturali determinati e facilmente riconoscibili.

Gomorra, opera «a metà strada tra giornalismo e narrativa»³⁵ vende due milioni e duecentocinquanta mila copie in Italia e dieci milioni in tutto il mondo; tradotta in più di cinquanta lingue, rappresenta uno dei casi più discussi degli ultimi anni. Dalla pubblicazione del libro nel 2006 all'adattamento teatrale (regia di Mario Gelardi) e poi cinematografico (l'omonimo film di Matteo Garrone), fino alla messa in onda della serie televisiva nel 2014, giunta oggi alla quarta stagione – ha occupato le pagine di quotidiani e riviste, infiammato gli animi di lettori prima e telespettatori poi, e diviso i critici sul valore e la collocazione di un'esperienza che evidentemente sfugge ad ogni definizione, imponendosi come «fenomeno globale all'interno delle nuove tendenze dell'industria culturale e dell'intrattenimento». Scrive Scurati, a questo proposito:

La nuova scena letteraria trova così proprio in questo non-fiction novel, in questo romanzo-verità e romanzo-confessione, misto di reportage, di memoir e d'invenzione, il campione di un nuovo massimalismo [...] il tentativo coraggioso di tornare a ingaggiare battaglia per la Storia, e di farlo attraverso narrazioni di ampio respiro³⁶.

Saviano, sulla base di atti processuali e indagini di polizia, descrive nel libro una realtà criminale non idealizzata o romanzata, ma estremamente dura e documentata dalla sua esperienza diretta e impone allo sguardo di un pubblico globale tale realtà locale. Come recita il sottotitolo, si tratta di

³⁵ Nota la discussione intorno al genere di appartenenza dell'opera. Cfr. CARLA BENEDETTI-F. PETRONI-A. TRICOMI ET AL., *Roberto Saviano, Gomorra*, in «Allegoria», 57, anno XX, gennaio-giugno 2008, pp. 173-195. Per un profilo bio-bibliografico di Roberto Saviano si veda *Narratori degli anni zero*, a cura di Andrea Cortellessa, prefazione di Walter Pedullà, in «L'Illuminista», XI (gennaio-dicembre 2011), 31-33, pp. 509-536. Cfr. DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 59-62.

³⁶ A. SCURATI, *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani, 2016, p. 133. Si veda il paragrafo intitolato *Epica e/o autofinzione. Il caso Saviano*, ivi, pp. 126-133.

un «viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra», di un grande affresco sulle dinamiche del Potere in Italia, a partire dal "Sistema", un fenomeno criminale sempre più legato e influenzato dalla spettacolarizzazione mediatica e da una dimensione che si fa via via più globale ed estesa. Così come si legge nella quarta di copertina, figure come quella di Gennarino McKay, Sandokan Schiavone, Cicciotto di Mezzanotte, Ciruzzo 'o Milionario «se non avessero provocato decine di morti ammazzati potrebbero sembrare in tutto e per tutto personaggi inventati da uno sceneggiatore con troppa fantasia». Al contrario, il cortocircuito tra spettacolo – dai riferimenti cinematografici al processo che ne ha fatto poi una serie in tv – e realtà criminale è parte del successo di quest'opera e del ruolo eversivo assunto dal libro *Gomorra* che, in tempi di grande disincanto e crisi della letteratura e del senso stesso dell'impegno politico-culturale, si pone come obiettivo, non solo quello di narrare la realtà, ma di modificarla, di entrare in collisione con quelle stesse strutture del macrofenomeno della criminalità che, da napoletana si fa italiana, da italiana si fa europea, da europea globale, universale, totale:

Dunque la prima cosa che io ricavo dal caso *Gomorra* è che i libri non sono cose inerti. I libri agiscono. Non solo "raccontano la realtà" ma la modificano. *Gomorra* ha modificato la nostra percezione della criminalità organizzata, dell'economia, persino delle *griffes* della moda e dei loro simboli. Niente di cui stupirsi per chi crede nella forza agente delle idee e dell'invenzione. È sempre stato così, e lo è ancora. I *Canti* di Leopardi, il *Trattato teologico-politico* di Spinoza hanno scosso le menti di generazioni di uomini e di donne. (E cito volutamente un libro di poesie e un trattato filosofico perché sia chiaro che la *forza* di cui stiamo parlando non è in rapporto con un genere)³⁷.

Da più parti, si è fatto il nome di Pasolini (il Pasolini degli *Scritti corsari* e di *Petrolio*) – a cominciare dallo stesso Saviano –, ma anche dello Sciascia degli articoli di *A futura memoria, se la memoria ha un futuro* (Benvenuti), mentre molti critici faticano a riconoscere il potere dirompente di quest'opera, eccezione che non rientrerebbe a pieno nella letteratura. Eppure i riferimenti letterari possibili sono molteplici, da Primo Levi a Truman Capote, a scrittori "di camorra" come Antonio Franchini (*L'abusivo*) e Corrado Stajano (*Il sovversivo*), a scritture al limite tra letteratura e giornalismo come quella di Helena Janeczek che, peraltro, in qualità di editor per Mondadori, ha seguito la redazione di *Gomorra*:

³⁷ C. BENEDETTI, *Roberto Saviano, Gomorra* cit., p. 177.

Come non ricordare (certo, in tutt'altro modo) la strategia dell'ultimo Pasolini? In entrambi (ripeto, per ragioni differenti) è incistata l'idea di una insufficienza della letteratura; il reale è più forte, irrappresentabile, imprevedibile e minaccioso. E allora bisogna diventare qualcosa di più e qualcosa di meno di uno scrittore: un testimone, un'icona vivente³⁸.

Tutto ciò non si è affatto risolto né semplificato con la messa in onda della serie televisiva che ha amplificato il fenomeno coinvolgendo un pubblico ancora più ampio e facendo emergere ulteriori problematiche. Ciò che è qui importante sottolineare è proprio quell'interconnessione degli spazi e delle reti criminali che, come afferma Benvenuti, è «posta al centro del libro» che si rivolge, dunque, ad un pubblico «locale, nazionale e sovranazionale»³⁹. In una recente intervista Saviano a proposito dello stretto legame esistente tra il libro e la serie televisiva afferma:

Il libro è un racconto che parte dalla mia osservazione, dal mio sguardo. Reportage, inchiesta, romanzo, diario. Nel film abbiamo tolto il mio punto di vista e fatto parlare le cose della quotidianità criminale. Descrive un clima. La serie racconta le dinamiche. Si è riusciti ad andare più a fondo. L'etica è affrontare il male⁴⁰.

Da più parti, nelle interviste e negli interventi e discussioni sul caso, viene invocata la realtà, non la fedeltà, ma il rispetto di una realtà di fondo che rende gli eventi narrati nel libro, e poi soprattutto sullo schermo, la testimonianza di un mondo infernale, quello tra Scampia e Secondigliano certo, ma anche quello sempre più tentacolare e onnipotente del Potere.

Si ricostruisce così la “grammatica della violenza”, a partire da un contesto preciso, la Napoli contemporanea, per arrivare ad un piano più ampio ed ambizioso, quello di narrare una storia radicata nella realtà sociale di oggi, ma, allo stesso tempo, qualcosa che riguarda l'intero mondo, passando così da un'ottica locale ad una globale.

Gomorra si offre anche come paradigma e metafora di più oscure dinamiche, tra padri e figli, vecchie e nuove generazioni, donne e uomini legati da relazioni ed emozioni che fortemente guidano le azioni e le determinano. Gli interessi economici dei protagonisti di *Gomorra* si intrecciano saldamente alle passioni che muovono i personaggi sulla scena, a partire dal legame intenso e contraddittorio tra Ciro e Genny, gli “antieroi”, tormentati

³⁸ WALTER SITI, *Saviano e il potere della parola*, nel volume allegato a *La parola contro la camorra*, Torino, Einaudi, 2010.

³⁹ G. BENVENUTI, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv* cit., p. 31.

⁴⁰ ROBERTO SAVIANO intervistato da MARCO IMARISIO, “*Gomorra è la realtà che i politici negano*”, in «Corriere della Sera», 22 maggio 2016.

e dannati, al centro della narrazione. Nella serie, il racconto si costruisce su diversi piani secondo un'ottica che mira a raggiungere un pubblico globale: è estremamente paradossale che la lingua scelta sia però il dialetto napoletano e che da molti spettatori le puntate siano viste tramite sottotitoli in italiano.

L'uso del dialetto napoletano, motivo di molte critiche, perché non direttamente corrispondente al parlato realmente utilizzato a Scampia e Secondigliano, rappresenta un dato interessante se considerato in relazione al successo ottenuto. L'obiettivo non è, infatti, riprodurre un dialetto, ma quello di rielaborare espressioni, modi di dire, sfumature linguistiche alla base di tale dialetto per farne altro, "la lingua di *Gomorra*", declinata in modi diversi a seconda del personaggio che parla, della sua storia, della sua evoluzione. In un articolo, uscito in occasione della pubblicazione del romanzo di Saviano, *Bacio feroce*, si parla di questo:

Ecco: nella narrativa italiana degli ultimi decenni c'è stato il dialetto per dispetto (quello del linguaggio giovanile), il dialetto per difetto (quello legato a intenti neo-neorealistici) e il dialetto per diletto (quello alla Camilleri). Qui, potremmo dire – riprendendo una parola chiave dell'universo linguistico in cui si muove Saviano – troviamo un dialetto per rispetto. Rispetto di un codice malavitoso che è anche linguistico, e però – al tempo stesso – rispetto per la natura dei personaggi, per il loro modo di vivere, pensare, esprimersi⁴¹.

Con *Gomorra*, dunque, il senso del tragico viene oggi riformulato e declinato in modo inaspettato e spiazzante, creando peraltro polemiche di carattere non solo letterario. Mentre andava in onda la terza stagione di *Gomorra*, alcuni magistrati italiani accusavano la fiction di "umanizzare" i boss e la criminalità organizzata. Tra questi il Procuratore nazionale antimafia Federico Cafiero De Raho e il Procuratore antimafia Giuseppe Borrelli, secondo il quale *Gomorra* fornirebbe una rappresentazione folcloristica del crimine organizzato. A loro si è aggiunto anche Nicola Gratteri, il Procuratore della Repubblica di Catanzaro, il quale ha messo in guardia sul condizionamento negativo che la serie opera sui giovani. «Il rischio emulazione – ha replicato Saviano – credo sia un paradosso. Chi guarda *Il padrino* diventerà Michael Corleone? Chi legge Shakespeare diventerà Riccardo III? Quando un libro,

⁴¹ GIUSEPPE ANTONELLI, *Saviano, Il dialetto "per rispetto" nel nuovo romanzo sulla camorra*, in «Corriere della Sera», 5 novembre 2017. Saviano scrive in una nota posta alla fine di *Bacio feroce*: «Una delle sfide di questo romanzo è l'uso del dialetto. La scelta è venuta naturalmente, l'elaborazione ha chiesto lavoro, verifiche, ascolto. Non volevo il dialetto "classico" [...]. Ma al contempo volevo che di quella classicità ci fosse piena consapevolezza. Perciò ho chiesto la collaborazione di Nicola De Blasi (Professore di Storia della lingua italiana all'Università Federico II di Napoli) che ringrazio». Cfr. Id., *Lingua ipermedia, La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006.

un film, una serie tv raccontano le ferite senza edulcorarle, mettono a soqquadro la percezione della realtà facendo nascere una domanda: ma davvero questo accade? Una serie che racconta il male, mostra la ferita, produce sofferenza e quindi cambiamento e crescita»⁴². Già nel 2014 Aldo Grasso in un articolo sul «Corriere della Sera», si chiedeva se fosse giusto che una serie di successo internazionale restituisse un'immagine così negativa e torbida del nostro paese:

Il primo dovere che una serie deve infatti porsi non è l'argomento trattato ma la scrittura, l'unica in grado di restituire la complessità del reale, di esplorare temi centrali rispetto alla sensibilità condivisa, di costruire un «racconto mondo» capace anche di rappresentare il Male. *Gomorra* non è un semplice specchio che riflette le pulsioni più basse (il crimine, la violenza), ma anche un'anfora, destinata a mettere in forma ed elaborare tali pulsioni. Se mai, il suo compito è insegnare a leggere il difficile, la grammatica della complessità, la rappresentazione delle tenebre⁴³.

Oggi in un momento storico in cui la letteratura perde sempre più presa sulla vita politica e sui “destini generali”, un'opera – narrazione espansa e globale, libro, film e serie televisiva – conquista un pubblico ampissimo – lettori, telespettatori, studiosi – e lo costringe a interrogarsi su “cosa sia *Gomorra*” e la realtà che qui viene narrata. Il risultato è potente, soprattutto se si considera che una parte importante del fenomeno è rappresentata dall'incontro, questa volta riuscito, tra realtà, letteratura e medium televisivo.

⁴² Saviano replica a De Rabo e Gratteri, in «TvZoom», 10 dicembre 2017.

⁴³ ALDO GRASSO, *La bella fiction Tv su Gomorra. La brutta immagine dell'Italia*, in «Corriere della Sera», 9 maggio 2014.

COMUNICAZIONI

IL DISPATRIO COME ALTROVE TEMPORALE

TERESA AGOVINO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”)

QUANDO L’ALTROVE TEMPORALE
RENDE ESULI IN CASA PROPRIA:
IL CASO DI DON IPPOLITO LAURENTANO

I vecchi e i giovani [...] amarissimo e popoloso romanzo, ov’è racchiuso il dramma della mia generazione¹.

Sulla lunga e travagliata stesura de *I vecchi e i giovani*, romanzo che impegnò Luigi Pirandello per circa vent’anni, si è a lungo discusso². La prima edizione (a puntate) risale agli anni 1906-1908, anche se, grazie agli studi di Angelo Raffaele Pupino possiamo oggi retrodatarne le prime bozze già agli anni ’96/’99 del secolo precedente³. Nel 1913 Treves ne pubblicherà una prima edizione integrale, riveduta dall’autore e riedita successivamente da Mondadori nella versione che leggiamo oggi solo nel 1931.

L’opera, come è noto, si inserisce insieme a *Il Gattopardo* e *I Viceré* all’interno del gruppo di tre romanzi siciliani postunitari che Vittorio Spinazzola definisce antistorici⁴. L’arco cronologico della narrazione pirandelliana copre circa un anno e mezzo, tra le rivolte dei Fasci siciliani e lo scandalo della Banca Romana dal settembre 1892 al gennaio 1894. Sebbene il giovane Lando Laurentano (come, in parte, anche suo zio don Cosmo) funga da *alter ego* dell’autore, non vi è all’interno del romanzo un vero e proprio protagonista. Il centro nevralgico della narrazione è rappresentato dal confronto

¹ LUIGI PIRANDELLO, in «Le Lettere», 15 ottobre 1924.

² Si veda, tra gli altri, FERNANDO GIOVIALE, *Note sui vecchi e i giovani. Pirandello tra memoria e prospettiva*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino*, a cura di ELENA CANDELA, Napoli, Liguori, 2009, p. 239: «Oltre vent’anni d’impegno, che dicono sia di un amore quasi classicistico verso le proprie creazioni letterarie [...] sia di una predilezione morale, esemplarmente “manzoniana”, nei confronti dell’opera più legata alla Sicilia come storia, tradizione, fatti, persone».

³ Cfr. gli studi sull’epistolario di Luigi Pirandello in ANGELO RAFFAELE PUPINO, *Pirandello o l’arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, Roma, Salerno, 2008.

⁴ Cfr. VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

tra la generazione dei «vecchi», coloro i quali hanno attivamente partecipato all'unificazione nazionale (don Ippolito Laurentano, sua sorella donna Caterina, Mauro Mortara, Flaminio Salvo, per citarne alcuni) e quella dei giovani, cui appartiene lo stesso Lando insieme al cugino Roberto Auriti, Antonio Del Re, all'infelice Dianella Salvo, ad Aurelio Costa⁵. La nuova generazione lamenta e subisce il peso dell'impotenza storica: i giovani sono, infatti, nati troppo in ritardo rispetto agli eventi tanto grandi che le due generazioni precedenti hanno vissuto da protagoniste.

Il blasonato socialista [Lando Laurentano, colui che meglio incarna la delusione storica del tempo narrato, N.d.A.] avrebbe voluto vivere al tempo di suo nonno [...]. Lando vorrebbe «agire», «spronare gli italiani» come un tempo aveva fatto Domenico Guerrazzi, il suo scrittore preferito. Ma quei tempi sono finiti. Lui stesso [...] è ora inadeguato [...] si sente apatico, inappropriato, estraneo a se stesso⁶.

A quella che si potrebbe definire una sorta di «solitudine storica» avvertita dal giovane Laurentano e dalla sua generazione, funge da contraltare la delusione storica della generazione dei vecchi e il senso di rifiuto del padre di Lando, il principe don Ippolito, autoesiliatosi nella propria tenuta di Colimbètra dopo la caduta del Regno delle due Sicilie⁷. Ippolito non si è arreso alle vicissitudini storico – politiche della Nazione unificata e continua a vivere isolato e scortato da soldati in divisa borbonica. Sebbene su tutti i personaggi del romanzo, a ben guardare, gravi il peso della solitudine interiore e del senso di estraneità rispetto al mondo che li circonda, don Ippolito rappresenta però il modello del rifiuto totale. Egli si è, infatti, isolato (ed esiliato) non solo idealmente ma anche fisicamente e in maniera del tutto consapevole e volontaria dal suo tempo, dal mondo e dalla vita. La fede fi-

⁵ «La socialità del romanzo si organizza presto attorno a un asse ideologico di fredda o risentita distanza polemica dagli sviluppi della politica italiana, nella quale il parlamentarismo appare una vuota maschera lacerata dagli interessi contrapposti, incapace di esprimere, nell'epoca dei fatti come nell'oggi giolittiano, la volontà autentica della nazione» (F. GIOVIALE, *Note sui vecchi e i giovani* cit., p. 242).

⁶ MARGHERITA GANERI, *Pirandello Romanziere*, Catanzaro, Rubettino, 2001, pp. 137-138.

⁷ Leggendo A. R. PUPINO, *La "natura" di Napoli secondo Pirandello*, in *Napoli nell'immaginario letterario dell'Italia Unita*, Atti del convegno (Napoli, 6-9 novembre 2006), a cura di E. CANDELA e A. R. PUPINO, Napoli, Liguori, 2009, pp. 265-273, si può sottolineare anche quanto segue relativamente ai punti di contatto tra Pirandello e i due Laurentano padre e figlio: «Rampollo di una famiglia di tradizioni risorgimentali, nato poco dopo l'Unità d'Italia, Pirandello doveva certo conservare nella memoria anteriore il ricordo di Napoli come Capitale del Regno [...]. Non per nulla in *I vecchi e i giovani* il principe Ippolito Laurentano ne ha viva la nostalgia». Sorvolando qui sulla centralità della città partenopea in Pirandello analizzata da Pupino, si notino invece i due concetti interessanti per il nostro studio: Pirandello, come Lando, appartiene all'impotente generazione dei giovani e percepisce altresì quella nostalgia del Regno borbonico avvertita dalla generazione a lui antecedente.

loborbonica avvertita dal principe, si mostra a tal punto salda e incrollabile che don Ippolito Laurentano ha preferito l' esilio volontario in casa propria, fuori del tempo reale che egli sta vivendo, piuttosto che la sottomessa accettazione delle nuove istituzioni del neonato Regno d'Italia. «Ippolito [...] col suo feudo di Colimbètra vive come in stato d'assedio [...] tragicomica finzione di un'epoca imbalsamata nelle apparenze della continuità»⁸. Flaminio Salvo, in chiusura di romanzo, noterà che neanche dopo morto il vecchio Laurentano avrà necessità di farsi trasportare fuori di casa:

“[...] Perché in questo momento sto pensando che Colimbètra ha, tra l'altro, la bella comodità d'esser molto vicina al cimitero, sicché voi tra poco, morendo, avrete l'insigne vantaggio d'esser seppellito a due passi da qui, senza attraversare la città, neanche da morto”.

Ma gli sovvenne che il principe s'era fatto edificare nella stessa tenuta, e propriamente nel boschetto d'aranci e melograni [...], un tumulo uguale a quello di Terone, e gli sorse una viva curiosità di andarlo a vedere⁹.

Vedovo, sconfitto dalla Storia e dalla vita, don Ippolito «alto, aitante, bellissimo ancora, non ostanti l'età e la calvizie»¹⁰, all'interno del romanzo pirandelliano non è il solo ad isolarsi dal mondo e dalla realtà storica che lo circondano a causa delle cocenti delusioni subite. Dei tre fratelli Laurentano egli appare, però, colui che maggiormente soffre a livello psicologico e traumatico il peso della sconfitta politica, al punto da arroccarsi in un'illusione temporalmente fuori contesto pur di non affrontare il peso della verità. Anche don Cosmo («il più saggio di tutti [...] mezzo Chisciotte mezzo Pirandello»)¹¹ e donna Caterina vivono la vecchiaia in isolamento pressoché totale ma il primo, neutrale sul piano politico, è dedito per lo più a quelle speculazioni filosofiche che lo trattengono nel proprio mondo ideale (al punto che la cadente tenuta di Valsanìa in cui vive è lasciata alla gestione di Mauro Mortara e donna Sara Alaimo, vecchi servi della casa paterna). L'isolamento di donna Caterina è invece dovuto all'interminabile lutto per la scomparsa del marito Stefano Auriti, fervente garibaldino con il quale in gioventù era fuggita, rinnegando il fratello maggiore e rifiutando da lui qualsiasi aiuto economico per salvaguardare la propria dignità ideologica. Solo attraverso la figura di don Ippolito, quindi, il lettore avverte davvero un senso di straniamento e isolamento, in primo luogo cronologico. Tale estraneità si avverte già attraverso un primo avvicinarsi alla sua dimora: ciò

⁸ F. GIOVIALE, *Note sui vecchi e i giovani* cit., p. 241.

⁹ L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, Roma, Newton Compton, 2012, p. 363.

¹⁰ Ivi, p. 95.

¹¹ F. GIOVIALE, *Note sui vecchi e i giovani* cit., p. 246.

che appare ai visitatori del suo straniato e straniante palazzo, a trent'anni di distanza ormai dall' avvenuta unificazione nazionale, è un drappello di venticinque soldati¹² in divisa borbonica, capitanato da Placido Sciaralla, vecchio e fiero ufficiale che fuori della tenuta padronale riceve le ingiurie indirettamente rivolte al proprio principe¹³.

Tutti ormai sapevano di quel corpo di guardia a Colimbètra, e ne ridevano o se ne indignavano.

– Il Papa in Vaticano con gli Svizzeri; don Ippolito Laurentano nel suo feudo con Sciaralla e compagnia!

E Sciaralla, che dentro Colimbètra si sentiva a posto, capitano sul serio, fuori non sapeva più qual contegno darsi per sfuggire alle beffe e alle ingiurie.

Già cominciamo che tutti lo degradavano, chiamandolo caporale. Stupidaggine! Indegnità! Perché lui comandava ben venticinque uomini. [...] e perché si vestiva a quel modo? Sciaralla si stringeva nelle spalle, socchiudeva gli occhi: – un'uniforme come un'altra. Capriccio di Sua Eccellenza, che volete farci¹⁴?

Isolandosi cronologicamente dal proprio tempo, don Ippolito si esilia automaticamente anche a livello geografico: la tenuta di Colimbètra diventa così una sorta di “regno autonomo”, dove il principe è il solo signore e padrone della propria vita e di quella altrui. A farne le spese, prima tra tutti, la seconda moglie del nostro: Adelaide Salvo. Il matrimonio tra i due, fortemente voluto dal fratello di lei Flaminio, borghese e arrivista che vede in quella unione la possibile scalata sociale, si rivelerà, come è immaginabile, un inferno per entrambi i coniugi:

Ippolito è signorile, educato, elegante mentre Adelaide è rozza, sconveniente, inopportuna [...] tra Ippolito e Adelaide è cominciata, dopo le nozze, una convivenza disastrosa. L'uomo è sessualmente impotente e tenta di addossarne la responsabilità alla bisbetica consorte, che medita solo di fuggire¹⁵.

La claustrofobia di Adelaide, che non riesce a condividere con il neospo l'isolamento a Colimbètra, si risolverà solo con una tanto prevedibile quanto tragicomica fuga dal palazzo. Il matrimonio con la Salvo, che Ippolito accetta tra mille dubbi e soltanto per non vedersi invecchiare in solitudine, oggettivamente non può che rivelarsi altro che un enorme fallimento poiché la forzatura di dimostrarsi propenso all'idea di sposare una donna borghese

¹² L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* cit., pp. 34-35.

¹³ «Ippolito è sì capace [...] di definire pagliacciate le mascherature borboniche da lui tetragonamente pretese, ma ad esse non osa sottrarsi» (F. GIOVIALE, *Note sui vecchi e i giovani* cit., p. 248).

¹⁴ L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* cit., pp. 34-35.

¹⁵ M. GANERI, *Pirandello Romanziere* cit., pp. 134 e 141.

è l'unico gesto di apertura ai tempi moderni che il vecchio si concede ma al quale, dopo anni di auto-isolamento (e forte delle sue convinzioni e abitudini legate al vecchio mondo preunitario) egli non è assolutamente preparato:

Il disgusto però e l'avvilimento [...]: provenivano da una causa più intima e profonda, nel cuore di lui. [...] d'un tratto s'era veduto stretto da un impegno non ben ponderato avanti, e non aveva potuto più tirarsi indietro per nessuna ragione. La famiglia Salvo, se non aveva titoli nobiliari, era pur sempre d'antico sangue; conveniente l'età della sposa; nulla in fondo da ridire sull'immagine che gli avevano mostrata di donna Adelaide in una fotografia; [...] Sì, sì; ma la memoria venerata di donna Teresa Montalto? e l'avvilimento per la coscienza della propria debolezza? Non aveva saputo resistere allo sgomento che gl'incuteva segretamente, da qualche tempo in qua, la solitudine, la sera, quando si chiudeva in camera e, guardandosi le mani, si dava a pensare che...sì, la morte è sempre accanto a tutti [...] pronta a ghermire da un momento all'altro¹⁶.

Il principe Laurentano, insomma, sotto questo aspetto non è il Tancredi Falconeri di Tomasiana memoria, ma neanche lontanamente lo zio don Fabrizio Salina¹⁷: il vecchio filoborbonico ancorato alle tradizioni e ad un mondo del quale non ha accettato il disfacimento, non può aprirsi ai nuovi ideali di commistione sociale senza pentirsene immediatamente¹⁸. Il rifiuto psicologico di don Ippolito all'idea di un matrimonio contratto tra un nobile e una volgare borghese, si rivelerà anche fisicamente nella scioccante e avvilita impotenza che lo coglierà durante la prima notte con Adelaide:

[...] certo, ormai, di non potere entrare con lei in altra intimità che di corpo, don Ippolito s'era domandato amaramente qual altro effetto questa intimità avrebbe potuto avere, se non lo scapito irreparabile della sua considerazione.

E difatti, quella notte...

Ah, la povera donna Adelaide non avrebbe mai potuto immaginare un simile spettacolo, di pietà a un tempo e di paura! Le veniva di farsi ancora la croce con tutt'e due le mani. [...] Un uomo con tanto di barba... un uomo serio... Dio! Dio! Lo aveva veduto, a un certo punto, scappar via, avvilito e inselvaggito¹⁹.

¹⁶ L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* cit., p. 110.

¹⁷ Invero non mancano *in toto* punti di contatto tra il vecchio Laurentano e il principe Salina, ma questi non vanno ricercati nell'accettazione dei matrimoni tra nobili e borghesi, bensì in altri aspetti ideologici e caratteriali dei due personaggi. (Cfr., tra gli altri, GIUSEPPE LO CASTRO, *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, Edizioni ETS, 2018, pp. 143-144).

¹⁸ V. SPINAZZOLA in *Il romanzo antistorico* cit., p. 159, a proposito della descrizione fisica di don Ippolito e del contrasto con la poco attraente sposa borghese fa notare come: «nell'indole apologetica del ritratto, la contrapposizione fisionomica tra aristocrazia e borghesia non potrebbe apparire più esplicita».

¹⁹ L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* cit., p. 327.

Unici momenti di consolazione, per il vecchio principe pirandelliano, restano allora quelle ore dedicate allo studio nel proprio Museo-Biblioteca a meditare sulle rovine dell'antica Agrigento: «Ippolito Laurentano [...] non può aspettarsi, pur nella pena del vivere, altro vero risarcimento che dal culto della passata civiltà»²⁰. Non stupisce affatto, a questo punto, scoprire che i rari momenti di serenità della sua vita il vecchio Laurentano li possa godere solo immerso nella civiltà Magnogreca, riavvolgendosi in un tempo ancor più lontano e discosto da quello presente, ogni qual volta l'amarezza del quotidiano risulti un fardello troppo pesante da sopportare. Persino dopo quella prima fallimentare notte di nozze con Adelaide, Ippolito: «Forse era andato a rintanarsi di notte tempo nelle sale del *Museo*, a pianterreno»²¹.

Don Ippolito, sdegnato da un canto dalla sfiducia del vescovo, dall'altra al tutto disilluso dalla risposta di Lando, arrivatagli la sera avanti da Palermo, circa la possibilità di venire a un accordo col partito clericale, s'era rifugiato, come in tante altre occasioni bisognoso di conforto, nel culto delle antiche memorie, nell'opera da lungo tempo intrapresa sulla topografia akragantina. Come per l'acropoli, così per l'emporio di Akragante, s'era messo contro tutti i topografi vecchi e nuovi, che lo designavano alla foce dell'Hypsas²².

A rimarcare il totale straniamento temporale²³ in cui il principe si è auto-recluso, l'autore lo pone *vis-à-vis* con la sorella Caterina, in un immobile duello affettivo, politico e temporale che si svolge totalmente all'interno dei pensieri del Nostro. La donna, come è noto, torna in casa del fratello dopo ben quarantacinque anni di silenzio e soltanto per intercedere in favore del figlio Roberto. Alla notizia dell'arrivo della sorella filogaribaldina, tanto

²⁰ NATALE TEDESCO, *Pirandello e le passioni*, in E. CANDELA (a cura di) *Studi sulla letteratura italiana della modernità* cit., p. 331.

²¹ L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* cit., p. 327.

²² Ivi, p. 340.

²³ Va aggiunto, a questo punto, che il dispatrio temporale che in questo lavoro è analizzato alla luce del personaggio di Ippolito Laurentano, per i motivi qui esposti, è di fondo cardine dell'intero romanzo e del pensiero dello stesso autore agrigentino. Così Lo Castro: «Sul piano strutturale il romanzo di Pirandello è caratterizzato da un'originale compresenza dei piani temporali, per cui il 1893 è letto parallelamente alla memoria del 1860 e viceversa. I due tempi convivono e si illuminano a vicenda, così che il Risorgimento rivisitato a trenta e più anni di distanza ha cambiato volto, mentre la miseria del 1893, vista con l'occhio dell'utopia rivoluzionaria del processo unitario appare come un grave tradimento. Gli stessi protagonisti del romanzo, sul piano biografico condividono questi due tempi. Essi non si dividono semplicemente in "vecchi" e "giovani", ma sono insieme vecchi, che sono stati giovani e rievocano nostalgicamente la propria passata vitalità, e giovani, attraversati per effetto dei nuovi tempi da una sfiducia senile. Questa visione prospettica introduce una dimensione narrativa inedita perché è consustanziale al procedere del racconto, in un costante e serrato confronto fra due età storiche e due momenti dell'esperienza biografica» (G. LO CASTRO, *Costellazioni siciliane* cit., pp. 149-150).

amata e dunque cagione di tanto dolore per Ippolito, l'autore lo descrive con «l'animo in tumulto»²⁴. Per un uomo come il principe Laurentano, chiuso in un passato che esiste solo nella sua memoria, a questo punto l'unico mezzo a disposizione per calmare l'agitazione è ancora una volta rintanarsi nel tempo ormai trascorso per chiunque altro all'infuori di lui: prima di incontrare la sorella, infatti, egli corre in camera da letto ad aprire uno scrigno in cui ha conservato un ritratto di Caterina da giovane e gli unici due laconici biglietti da lei inviati per rifiutarne le proposte di aiuto in tempi di difficoltà economica.

Ed è conturbante nel capitolo IV della Parte prima, la scena dell'incontro fra i due dopo quarantacinque anni, foriero non già di una riconciliazione ma di un'ultima volta, forse. Allorché Ippolito si prepara intimamente commosso a quella epifania ritrova l'immagine antica di lei, bellissima giovinetta di sedici anni [...] che vorrà mostrare, come a volerla trattenerne in un impossibile indugio, alla sorella che di quell'immagine, ormai, appare un devastato rovesciamento²⁵.

Laurentano, insomma, non può mostrarsi neanche alla propria sorella senza aver prima messo in atto il suo rituale di rifugio in un tempo ormai definitivamente concluso, ma che a lui (e solo a lui) appartiene ancora:

Entrare? Presentarsi da lei in quello stato? No. Doveva prima ricomporsi. E in punta di piedi si diresse alla camera da letto. Qua, istintivamente, s'appressò allo scrigno dove erano conservati un medaglione di lei in miniatura, di quand'ella era giovinetta di sedici anni, e i due biglietti che gli aveva scritti [...] Come avrebbe riveduto ora, dopo tanto tempo, dopo tante vicende funeste, quella giovinetta bellissima che gli stava davanti [...]? Richiuse lo scrigno, dopo aver gettato un altro sguardo su i due biglietti sprezzanti; e, grave, accigliato, s'avviò al salone²⁶.

La reclusione che don Ippolito si è auto-imposto a livello strettamente cronologico (il suo vivere, insomma, coscientemente fuori del tempo presente) lo rende forzatamente isolato in molteplici altri piani dell'esistenza: don Ippolito è, innanzitutto, auto-recluso geograficamente. Colimbètra resta un feudo borbonico all'apparenza, pur trovandosi giuridicamente all'interno dell'ormai neonato Regno d'Italia. «Ippolito Laurentano consuma sino all'estremo paradosso l'utopia reazionaria di un tempo per sempre immobile, e si trincerò dietro le divise borboniche dei suoi satelliti, in una Colimbètra

²⁴ L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* cit., p. 100.

²⁵ F. GIOVIALE, *Note sui vecchi e i giovani* cit., p. 248.

²⁶ L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* cit., p. 100.

grottescamente inaccessibile»²⁷. L'isolamento del principe Laurentano è certamente però anche tutto ideologico; questa chiusura allontana l'uomo Ippolito dalla sorella prima («[Ippolito] vittima della propria maschera, si è condannato alla perdita dolorosa di una sorella che pure ama, ma che, nel gioco collettivo delle parti, sta nell'opposto campo»)²⁸ come dal figlio socialista poi. Un terzo livello di isolamento, strettamente collegato al precedente e anch'esso dipendente dalla chiusura temporale che il personaggio si è imposto, è quello che riguarda il piano affettivo di don Ippolito. Nel corso del romanzo, infatti, il principe si ritrova a escludere dalla propria vita anche le persone più care oppure, al contrario, subisce questa esclusione dalla vita altrui: sono i casi di Lando e Caterina o quello della moglie Adelaide, cui egli fa involontariamente patire un senso di reclusione e claustrofobia psicologica oltre che fisica e materiale.

In un autore del calibro di Pirandello, però, non poteva certamente mancare un ultimo (meno evidente) livello di isolamento che rappresentasse una fugace strizzata d'occhio verso il lettore più attento, quello cioè che potremmo definire "metanarrativo": don Ippolito, infatti, viene costantemente menzionato da tutti gli altri personaggi del romanzo, dalla prima fin verso la centesima pagina, per circa venti volte. Egli è al centro delle attenzioni dell'autore e degli altri personaggi che lo descrivono e ne commentano il carattere, le imprese, lo stile di vita, il matrimonio così anomalo che sta per contrarre. Nonostante ciò, il personaggio fisico di Ippolito Laurentano compare per la prima volta all'interno della narrazione solo intorno alla centesima pagina del romanzo. Inoltre, prima di sentir parlare direttamente la viva voce di quest'uomo così strano e altero, il lettore dovrà scorrere ancora altre due pagine circa dopo la sua comparsa sulla scena narrativa. Sembra quasi che il personaggio così sfuggente ai suoi compagni di sventura, voglia rendersi il più possibile inarrivabile anche alla curiosità del lettore, isolandosi spazialmente anche a livello metanarrativo tra le pieghe del romanzo; o, per meglio dire, sembra che Ippolito voglia farsi raggiungere dal lettore ma solo a tempo debito e, soprattutto, nel suo personale tempo psicologico. Quando si arriva a incontrare questo personaggio, infatti, il lettore sa già bene cosa aspettarsi da lui e come confrontarsi con un tale modello, quasi che l'autore avesse voluto condurlo per mano attraverso le pieghe del tempo andato (quello del dominio borbonico o della civiltà magnogreca), poiché non vi sono altre vie per accostarsi a don Ippolito. Gli altri personaggi, infatti, non riescono a comprenderlo o a entrare nella sua cerchia ristretta a

²⁷ F. GIOVIALE, *Note sui vecchi e i giovani* cit., p. 248.

²⁸ *Ibidem*.

meno che non ne condividano almeno in parte i pensieri o gli interessi come, apparentemente, accade per don Illuminato Lagàipa.

Concludendo, va sottolineata anche la scelta onomastica compiuta da Pirandello in favore di questo singolare personaggio che, a ben guardare, richiama già direttamente a quel tempo infinitamente lontano all'interno del quale egli vive rinchiuso come in una bolla. Ippolito, figlio di Teseo e dell'amazzone Antiope (o Ippolita) appartiene infatti proprio a quella mitologia greca che tanto attrae il nostro principe Laurentano. Euripide ne narra le vicende in ben due tragedie²⁹ imitate più volte nel corso dei secoli da autori come Seneca e Racine. Con questo nome, infine, ed è forse il dato più interessante, si contano ben sei diversi santi, di cui la metà martiri della Chiesa Cattolica: il più noto è certamente il teologo sepolto a Roma e vissuto tra il 170 e il 235. Ebbene, questo sant'Ippolito viene ricordato perché si oppose come antipapa alla Chiesa di Roma, contro ben tre diversi pontefici³⁰, causando addirittura uno scisma nel 217 in opposizione al papa Callisto, da lui accusato di lassismo morale, adulterio e omicidio. Luigi Pirandello potrebbe quindi aver scelto questo nome per il suo personaggio memore non solo della mitologia greca ma anche e soprattutto del tenace antipapa che si isolò dalla Chiesa ufficiale, allo stesso modo in cui, *mutatis mutandis*, il suo personaggio si isola politicamente dal Regno d'Italia chiudendosi in quello che la stessa sorella definisce il «tuo dominio straniero»³¹. Un nome imponente, dunque, quasi una condanna per colui che lo porta e sa che non rivedrà mai più «la città, da cui s'era esiliato»³².

²⁹ *Fedra e Ippolito coronato*.

³⁰ Callisto, Urbano I e Ponziano.

³¹ L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* cit., p. 101.

³² Ivi, p. 108.

CLARA ALLASIA (UNIVERSITÀ DI TORINO)

FRANCESCO DE SANCTIS E LA “STORIA”: CRONACA DI UN DISPATRIO METAFORICO

Chi mi dà l'uomo vivo? Chi mi dà tanta parte di me, consumata in quel tripudio di un cervello esaltato, mosso da una forza allegra? Tutto questo è morto nel mio spirito, e non posso risuscitarlo. E morte sono quelle analisi e quelle critiche, una collaborazione, nella quale giovani e maestro entravano in comunione di spirito, ed in quell'attrito mandavano scintille.

Francesco De Sanctis, *La giovinezza*

Francesco De Sanctis, i cui primi ricordi dell'infanzia si annunciano con le immagini drammatiche dell'esilio dei suoi familiari dopo i fatti del 1820-21¹, è stato recentemente letto alla luce delle categorie proposte da Edward Said, autore secondo il quale l'esilio come «condizione *reale*» prelude, in qualche modo, all'esilio come «condizione *metaforica*», vale a dire a quel particolare stato d'animo che permette di analizzare la realtà politica e sociale del paese in cui si vive, sia esso d'origine o d'adozione, con autonomia di giudizio, come se ci si trovasse all'esterno di essa², anche se la bibliografia desanctisiana degli ultimi anni ci restituisce l'immagine di un uomo politico non solo attivo ma profondamente integrato nel suo tempo e capace

¹ TONI IERMANO, *Una vita di avventure, di fede e di passione. Nuovi saggi critici su Francesco De Sanctis*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2019, p. 60.

² EDWARD W. SAID, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 63. Ho cercato di dimostrare la legittimità dell'uso di queste categorie in CLARA ALLASIA, *La militanza del martirio e quella dell'esilio: Settembrini, Castromediano e De Sanctis*, in EAD., *Fenomeni di militanza. Scritture dell'impegno dal secolo di De Sanctis al Novecento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018, pp. 89-101.

di prendere decisioni politiche anche molto impegnative³. Insomma, al contrario di Settembrini⁴, per interpretare De Sanctis sembra consigliabile giovare di strumenti a lui posteriori che permettano anche, sto usando le parole di Giulio Ferroni, di «percepire la corporeità» del critico e del militante⁵.

Lo aveva capito bene Rodolfo Renier che, nella peraltro positiva recensione alla *Storia della letteratura italiana* curata da Croce, sembrava volersi opporre al modello di intellettuale crociano, tacitamente esteso anche a De Sanctis, e fornire un'immagine più aderente alle riflessioni dasanctisiane sul vero. Renier aveva infatti intuito come De Sanctis fosse in grado di coniugare la «capacità di far rivivere la letteratura in situazione»⁶, con la possibilità di impegnarsi fattivamente nella vita civile e militare del paese: lo dimostrano l'esperienza non facile del principato Ultra⁷ e più ancora la sua lunga e complessa vicenda di politico. La recensione insisteva sull'idea che quell'opera avesse l'enorme pregio di «prospettare la storia letteraria d'Italia sullo sfondo della storia politica, non già asservendola alle vicende politiche [...] ma coordinandola alla coscienza del paese nella sua storica evoluzione»⁸. In altre parole Renier ripercorreva, sottotraccia, uno dei tanti ritorni a De Sanctis⁹ – e uno dei più impegnativi, trattandosi di quello crociano – e si trovava a verificare che tornare a De Sanctis, ora come allora, significasse anche ripercorrere la storia di mille altri ritorni e constatare come ognuno degli autori successivi a lui avesse declinato una versione opportunamente integrata del sincretismo desanctisiano, capace di non arretrare di fronte alla necessità della testimonianza. In margine a questa verifica – Renier non avrebbe potuto farlo ma noi sì – vale la pena di ricordare, ancora una volta a conferma della tesi richiamata all'inizio, l'assioma, proposto da Said in apertura delle *Reith lectures*, secondo cui «chiunque operi in un campo

³ Rimando a questo proposito agli studi di Toni Iermano, in particolare, oltre a quanto già citato, a *Francesco De Sanctis: scienza del vivente e politica della prassi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2017. Cfr. anche le prime due sezioni della mostra *Francesco de Sanctis e Torino*, a cura di C. Allasia, T. Iermano e G. Sacconi (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, 16 novembre 2019-20 febbraio 2020), e L. RESIO, C. TAVELLA, *Bibliografia desanctisiana (1965-2020)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2020.

⁴ Su Settembrini cfr. C. ALLASIA, *La militanza del martirio e quella dell'esilio: Settembrini, Castromediano e De Sanctis* cit., pp. 102-109.

⁵ GIULIO FERRONI, *Francesco De Sanctis. Benvenuti, miei cari giovani*, Roma, Elliot, 2017, p. 12.

⁶ Ivi, p. 9.

⁷ T. IERMANO, *Una vita di avventure, di fede e di passione* cit., pp. 111-113.

⁸ RODOLFO RENIER, *Recensione a «Storia della letteratura italiana» a cura di B. Croce*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXI, 1913, pp. 418-419.

⁹ Su questo argomento mi permetto di rimandare a C. ALLASIA, *Pagine desanctisiane nella città di Gramsci*, in *La militanza critica da Francesco De Sanctis alla contemporaneità*, a cura di C. Allasia, L. Nay, C. Tavella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 211-217.

legato alla produzione o alla diffusione del sapere oggi è un intellettuale in senso gramsciano»¹⁰, affermazione questa che arriverà a compendiarsi, nella sua forma più sofferta, nel paragrafo che chiude il testamento intellettuale di Said, *Umanesimo e critica democratica*:

La provvisoria dimora di un intellettuale è il «campo» di un'arte esigente, resistente e intransigente nella quale, ahimè, non si può trovare rifugio né soluzione. Solo da questo precario esilio, tuttavia, si può davvero comprendere la difficoltà di ciò che non può essere compreso e andare avanti, facendo ancora un altro tentativo¹¹.

Simili riscontri portano anche a constatare come gli esilii, gli "altrove" esperiti da De Sanctis non siano gli stessi di Gramsci: altre sono le modalità della sua lontananza, imposta o volontaria. Ad esempio in più occasioni si è verificato come, a differenza di Gramsci, per De Sanctis la prigionia a Castel dell'Ovo non sia spendibile come luogo principe dell'alterità, perché la detenzione non rappresenta che uno tra i tanti esilii da lui vissuti, dalla Calabria a Torino e Zurigo, e si configura piuttosto come una fondamentale condizione preliminare per portare a maturazione quel complesso passaggio dal patriota al politico¹² che si rivelerà concluso con il rientro nella capitale piemontese e il primo incarico da ministro. La detenzione, inoltre, per lo meno per De Sanctis, non porta con sé uno degli elementi invece costitutivi dell'esilio, cioè quell'evidente rischio per l'integrità del singolo che la condizione di esiliato, come un «turbine che involge uomini e cose»¹³, mette in continuazione a repentaglio, conducendo prima al compromesso e poi alla disgregazione emotiva e morale. La consapevolezza di questo rischio si affianca in De Sanctis alla progressiva presa di coscienza dell'esistenza di uno iato temporale, di una non sempre possibile sovrapposibilità fra il tempo della militanza e quello dell'azione, fra il tempo della riflessione e quello

¹⁰ E.W. SAID, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere* cit., p. 24.

¹¹ ID., *Il ruolo pubblico degli scrittori e degli intellettuali*, in ID., *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, intr. all'ed. it. di G. Baratta, trad. di M. Fiorini, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 164.

¹² Sulle vicende e sugli studi di De Sanctis esule cfr. T. IERMANO, «La sventura non è giunta a domarmi». *De Sanctis nell'esilio calabrese tra Leopardi e la sconfitta della rivoluzione*, in «Studi Desanctisiani», I, 2013, pp. 13-43; APOLLONIA STRIANO, *De Sanctis e l'esilio in Calabria*, in «La Repubblica», 15 marzo 2014; *De Sanctis a Torino da esule a ministro*, a cura di C. Allasia e L. Nay, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015; RAOUL MORDENTI, *Gli esilii del professor De Sanctis*, in «Bollettino di italianistica», II, 2011, pp. 251-269; LAURA NAY, *Francesco De Sanctis: la letteratura in esilio di un «bambino politico»*, in *Per la costruzione dell'identità nazionale. Francesco De Sanctis e Pasquale Stanislao Mancini dalla provincia meridionale all'Europa*, Atti del Convegno (Napoli, 25-28 ottobre 2017), a cura di R. De Lorenzo, Soveria Mannelli, Rubettino, 2020, pp. 15-30.

¹³ De Sanctis lo constata in una lettera a Pasquale Villari, il 5 ottobre 1853 (FRANCESCO DE SANCTIS, *Epistolario 1836-1856*, a cura di G. Ferretti, M. Mazzocchi Alemanni, Torino, Einaudi, 1956, p. 173).

dell'elaborazione: solo nella scrittura giornalistica e nella riflessione critica, in particolare quella dispiegata, come un punto d'arrivo, nella *Storia della letteratura italiana*, può avvenire l'annullamento di questo iato, la conciliazione fra i vari aspetti di una militanza che non guarda solo al presente ma chiede di riconvocare a sé, perché agiscano o si neghino all'urgenza della contemporaneità, tutti gli autori che hanno innervato lo svolgersi della letteratura italiana ed europea¹⁴. Insomma, sotto lo «stiffelio del professore»¹⁵ di debenedettiana memoria si nasconde effettivamente il «carattere vulcanico e ribelle»¹⁶ di un uomo capace «d'ingannare [...] la vita per attendere la pienezza della propria ora»¹⁷ e, soprattutto, di annullare lo iato temporale individuato, collocandosi lui stesso, criticamente, in una posizione «altra». Ciò naturalmente non significa tornare al «De Sanctis [...] fuori dai tempi»¹⁸ polemicamente evocato da Contini perché, anzi, una delle azioni esplicitamente praticate da De Sanctis è proprio quella di «scorgere la dimensione storica del fatto individuale trascendendolo nell'universale, col doppio movimento della universalizzazione del particolare e della particolarizzazione dell'universale, altrimenti incomprensibile»¹⁹ e, per questa strada, di arrivare a cogliere quella che, a suo modo di vedere, è l'ineluttabilità dell'«avanzare della coscienza unitaria nazionale [...] come quello d'un giovane ciclista durante una volata»²⁰.

Assume a questo punto un significato profondo e cosciente la volontà di convocare, in modo teleologicamente orientato, quella parte della letteratura italiana che, secondo De Sanctis, è in grado di prestarsi a un fertile confronto con la contemporaneità, in un altrove su cui si riverberano i bagliori dell'oggi, scanditi da avverbi o locuzioni avverbiali diventate caratterizzanti del periodare desantisianiano come «mentre» o il celeberrimo «in questo

¹⁴ La competente attenzione alla letteratura europea che anticipa la stesura della *Storia* ha, secondo Tessitore, la funzione di «saggiare il suo modo di intendere la storia della letteratura, ripensare le già compiute esperienze, affinare i suoi criteri metodologici mai giocati in astratto, al contrario in serrato confronto con specifiche interpretazioni di questo o di quel classico, poeta o romanziere», FULVIO TESSITORE, *Francesco De Sanctis e la "Storia della letteratura italiana"*, in *La nuova scienza come rinascita dell'identità nazionale. "La storia della letteratura italiana" di Francesco De Sanctis (1870-2010)*, a cura di T. Iermano, P. Sabbatino, Napoli, Esi, 2012, p. 26.

¹⁵ GIACOMO DEBENEDETTI, *Commemorazione di De Sanctis*, in «Solaria», X (1934), maggio-giugno, pp. 2-17, ora in ID., *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di A. Berardinelli, Mondadori, Milano 1999, p. 384.

¹⁶ T. IERMANO, *Una vita di avventure, di fede e di passione* cit., p. 71.

¹⁷ G. DEBENEDETTI, *Commemorazione di De Sanctis* cit., p. 384.

¹⁸ GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione a De Sanctis*, in *Saggi critici*, Torino, Utet, 1949, poi in ID., *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 502.

¹⁹ F. TESSITORE, *Francesco De Sanctis e la "Storia della letteratura italiana"* cit., p. 11.

²⁰ GIORGIO FICARA, *Introduzione a F. DE SANCTIS, Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, p. XXII.

momento». Non è, beninteso, nulla di simile – perché assai più carico di conseguenze e perché indirizzato all'azione – alla convocazione descritta dal prediletto Machiavelli nella lettera al Vettori, questa sì, agita in un eterno, serotino e consolatorio tempo sospeso. De Sanctis infatti «non concede niente alla civetteria o alla "maniera" dell'intellettuale innamorato del primato dell'azione e, momentaneamente, in fuga dalla letteratura» perché se per lui «la letteratura non è tutto», e questo vale in ogni luogo, «a Zurigo, come ad Avellino, come a Napoli»²¹, tuttavia essa costituisce, per il critico ridiventato, poco prima della *Storia*, «progressivamente operosissimo» dal punto di vista scientifico, «un'oasi di meditazione, di "curialità" che gli consente di poter affrontare il duro lavoro parlamentare e la gestione del proprio collegio elettorale sempre in una dimensione etica molto elevata»²².

Se si legge in questo modo l'intenzione desanctisiana, allora può risultare più chiaro perché da un lato egli si diffonda con tanta meditata attenzione nella celebre pagina di *Settembrini e i suoi critici* che sembra dettare il programma della scuola storica (e oggi, sulla scorta del *Libro ritrovato*²³ e dei corsi su De Sanctis organizzati a Torino fra il 1911 e il 1913 da Umberto Cosmo²⁴, sappiamo che le sue parole non appaiono agli avversari «merce inaudita e inutile»²⁵) e dall'altro perché, con apparente contraddizione, proceda programmaticamente nell'affresco, scandito da continue indicazioni cronologiche, di una letteratura che converge sul presente da un tempo "altro".

Credo che, alla luce di quanto detto fin qui, possa essere riletta anche la polemica osservazione di Manganelli, che gli rimproverava, in una fulminante paginetta su «L'Espresso» del 1971, di essere stato il «grande urbanista» della nostra letteratura. Ma De Sanctis non è una sorta di barone

²¹ Ivi, p. XXVIII.

²² T. IERMANO, «Di questa nuova Italia fondamento era il rifarvi la pianta uomo». De Sanctis e la letteratura come rinascita, in *La nuova scienza come rinascita dell'identità nazionale. "La storia della letteratura italiana" di Francesco De Sanctis (1870-2010) cit.*, ora con il titolo «Questo popolo non si può rinnovare, se non rifacendosi una coscienza»: la letteratura come rinascita, in Id., *Francesco De Sanctis. Scienza del vivente e politica della prassi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2017, p. 130.

²³ R. RENIER, *Il libro ritrovato*, a cura di C. Allasia, L. Nay, A. Vitale Brovarone, C. Tavella, Torino, Centro di Studi per la Storia dell'Università di Torino - CSSUT, 2018. Il libro di Renier, pubblicato per la prima volta nel 2018, fu bloccato ormai in bozze nella redazione di Laterza, presumibilmente da Croce, nel tentativo di oscurare la riflessione che, internamente alla scuola storica, si stava svolgendo in margine al pensiero desanctisiano. Sull'argomento mi permetto di rimandare a C. ALLASIA, *L'eredità inquieta del "Libro ritrovato" di Rodolfo Renier*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCXVII, pp. 264-281.

²⁴ Le lezioni di Umberto Cosmo sono documentate da Paola Novaria che ha individuato i registri ora consultabili in calce a C. ALLASIA, *Il ritorno di De Sanctis a Torino nel magistero di Umberto Cosmo*, in *Francesco De Sanctis a Torino da esule a ministro cit.*, pp. 89-109.

²⁵ Ivi, p. XXIII. Sui corsi tenuti da Cosmo si veda C. ALLASIA, *L'eredità inquieta del "Libro ritrovato" cit.*

Hausmann che abbatte i «quartieri malfamati» per far posto a larghi viali e ariosi giardini, ma si limita a occultarli, cercando di nascondere che «anche la letteratura *abbia* la sua malavita» e come un «sindaco bruscamente e affettuosamente paterno» non vuole «bighelloni e puttane per le strade»²⁶. In realtà Manganelli finge di ignorare come De Sanctis non solo sapesse molto bene che la nostra storia, anche letteraria, è «tessuta di raffinate sconfitte»²⁷ ma, addirittura che lo stesso autore aveva confidato, in una pagina famosa della *Giovinetza* – libro che non ha nulla della trionfale autobiografia di un uomo di successo, ma anzi costituisce un dolente omaggio all’“altrove” temporale – che «innanzi al suo cuore» avevano ragione «i vinti, quelli appunto a cui la storia dava torto»²⁸. Infatti De Sanctis, esattamente come Manganelli, era cosciente del fatto che nei «quartieri malfamati, nelle bettole e nei lupanari» della letteratura²⁹, come in quelli reali, è possibile attuare, più facilmente che altrove, una ricognizione delle forme e dei pericoli che può assumere il rapporto, sempre insidioso, fra l’intellettuale e il potere, perché proprio dalla definizione di questo rapporto dipende la possibilità di condurre un lavoro critico e militante equilibrato e, spesso, in quei bassifondi abitano i brillanti portatori di sconfitte brucianti. L’“altrove” di De Sanctis è anche questo: si dispiega, occultando temporaneamente le sconfitte, i «vinti» nel conflitto fra intellettuale e potere, in termini di sottrazione, perché De Sanctis riflette con lucidità su quali ostacoli incontri e quali capacità richieda «valutare il lavoro individuale di un singolo scrittore legato a determinate circostanze» dal momento che «il problema di chi interpreta consiste» nel «mettere in relazione questo insieme di circostanze con il lavoro letterario»³⁰. Manganelli tuttavia avrebbe dovuto per completezza ricordare che se De Sanctis non ama avere «bighelloni e puttane per le strade», spesso diffida anche di coloro che abitano i quartieri più aristocratici: si pensi, con tutte le evoluzioni che vanno dalle lezioni di Vico Bisi fino alla *Storia*, alle riserve su Petrarca, pur letto e spiegato agli allievi, ma ritenuto privo di quella «fede seria e profonda» che permette di accedere all’“altrove”, di giudicare dall’esterno e in modo dialettico³¹, prerogativa che, invece, era,

²⁶ GIORGIO MANGANELLI, *Francesco De Sanctis: Storia della letteratura italiana*, in «L’Espresso», 1971, poi in *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 235-236.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ F. DE SANCTIS, *La giovinetza: memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*, a cura di G. Savarese, Torino, Einaudi, 1961, p. 10.

²⁹ G. MANGANELLI, *Francesco De Sanctis: Storia della letteratura italiana* cit., p. 236.

³⁰ E.W. SAID, *La critica e l’esilio*, in Id., *Nel segno dell’esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 11.

³¹ Sulla «funzione Petrarca» si veda almeno ENRICO FENZI, *Francesco De Sanctis e Petrarca*, in «Studi Desanctisiani», v, 2017, pp. 15-34; Id., *De Sanctis e le responsabilità dell’irresponsabile Petrarca*,

secondo De Sanctis, apparteneva al più grande esule della nostra letteratura. E ci dovrebbe far riflettere sulla progettualità desanctisiana osservare come qui abilmente il critico non conduca il confronto sulla militanza, come ci si sarebbe aspettato, ma sul celebre contrasto fra «amore» e «virtù»³², che cela tuttavia una più profonda riflessione sull'«altrove», come luogo dal quale, ancora una volta, si può dispiegare una voce critica.

La figura dell'esule reale e più ancora di colui che, dopo aver sperimentato l'esilio, pratica il «dispatrio come altrove temporale», resta centrale perché permette di riflettere, più di ogni altra, sulla «parzialità di visione»: se la storia è «una concatenazione necessaria di cause e di effetti», allora i vinti, coloro che risiedono nei bassifondi non possono che essere lì, ma pongono domande inquietanti che giustifichino la loro stessa presenza e quindi è più opportuno, nella visione teleologicamente orientata della *Storia*, oscurarli. Questo atteggiamento è coerente con quello del De Sanctis politico che comprende perfettamente, con buona pace di Manganelli, il significato dei bassifondi e dei quartieri malfamati reali e conosce la dinamica che genera i vinti e li spinge ai margini della storia. Il politico De Sanctis li guarda con simpatia, ma anche con una certa realistica cautela:

Non ci è dubbio che le masse sono il maggior numero, e che interpretando il sistema rappresentativo letteralmente, il governo spetterebbe a loro. E come le masse sono la parte infima, non solo per posizione sociale, ma per istruzione e moralità, verrebbe questa conseguenza strana, che il governo spetterebbe ai meno degni. E poiché questo non è possibile direttamente, avviene per indiretto; e il Governo cade in mano a quello che sanno meglio lusingare le moltitudini, e accendere in quelle sentimenti di cupidigie ed idee, di non possibile attuazione³³.

Forse non è un caso, dato il quadro appena abbozzato, che anche coloro che gli furono più vicini negli anni dell'esilio come Angelo Camillo De Meis, Diomede Marvasi e Vittorio Imbriani siano fra quelli che non

in *Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna*, a cura di R. Giulio, Avellino, Edizioni Sinestessie, 2017, vol. II, *Tra adesione e distacco*, pp. 77-108; RICCARDO SCRIVANO, *Il Petrarca di De Sanctis dalle "Lezioni Zurigbesi" al "Saggio critico"*, in «Italianistica», 2007, 1-2, pp. 97-103.

³² «Il fine delle poesie di Dante è la rappresentazione dell'amore, dove il fine del Petrarca è il contrasto dell'amore con la virtù. Or, dalla diversa maniera di sentire ne viene differenza nello stile. In Dante è armonia, in Petrarca melodia; nel primo ci è forza, affetto, talora correzione e ruvidezza di lingua; nel secondo ci è spirito, uguaglianza, correzione»; F. DE SANCTIS, *Purismo Illuminismo Storicismo. Lezioni*, in *Opere di Francesco De Sanctis*, II, *Scritti giovanili e frammenti di scuola, Lezioni*, a cura di A. Marinari, Torino, Einaudi, 1975, II, pp. 999-1000.

³³ F. DE SANCTIS, *Le forze dirigenti*, in *La democrazia in Italia*, a cura di T. Iermano, Atripalda, Mephite, 2006, p. 169.

capiscono la scelta desanctisiana di anteporre la militanza alla ricerca³⁴ letteraria, perché non comprendono che si tratta, semplicemente, di annullare ancora una volta lo iato di cui De Sanctis aveva ormai preso coscienza, di dimostrare che nell'altrove temporale letteratura e militanza formano un fertile connubio³⁵.

L'atteggiamento che De Meis definiva, ingiustamente e con inaspettato livore ideologico, «stupidità politica» rappresenta in realtà l'atto finale del passaggio all'esilio metaforico desanctisiano, a un esilio da ogni sistema di potere costituito, che si verifica non solo attraverso la conquista della «capacità di analisi e di giudizio con spirito critico e almeno in certa misura indipendente»³⁶, ma anche con la proiezione in un tempo altro. Alla luce di questa indipendenza acquistano nuovo vigore e significato le molte pagine dedicate a «osservare e interpretare i meccanismi del potere», a rafforzare «la [...] lotta per l'affermazione di una cultura moderna», a ipotizzare una «riforma della coscienza morale e civile degli italiani»³⁷, non solo sul versante critico ma anche su quello che potremmo chiamare impropriamente storiografico: in entrambi i casi solo l'altrove temporale permette e anzi induce una corretta valutazione degli eventi, una collocazione politicamente e strategicamente plausibile che permette di esprimere giudizi indipendenti.

È interessante osservare come, in una sorta di *mise en abyme*, De Sanctis identifichi in Parini l'«uomo nuovo», che «come Dante, fece parte da sé», l'intellettuale capace di vivere l'«altrove» e di «stare al di sopra del suo mondo, e sentire le sue agitazioni, i suoi piaceri, le sue punture, ma non sì che giungano a turbare l'eguaglianza e la serenità del suo animo», ed è davvero vicino all'uomo di Saïd questo «uomo solitario, più spettatore che attore, avvezzo a vivere tranquillo con sé» ma, anche, a «conservare l'occhio puro

³⁴ Sull'argomento rimando a T. IERMANO, «È un Aspromonte consumato a Torino». *De Sanctis, i fatti del settembre 1864 e la svolta verso una Sinistra giovane*, in Francesco De Sanctis a Torino da esule a ministro cit., p. 68, da leggersi ora in ID., *Francesco De Sanctis. Scienza del vivente e politica della prassi* cit., p. 68.

³⁵ «La corrispondenza del povero professore è una pietà: mostra la sua assoluta incapacità, e siccome adesso sono molto irritato, dirò anche la sua stupidità politica, non capisce che Firenze ha reso possibile il trattato, quel trattato che rende possibile Roma; e che un provvisorio che si dovrà molto prolungare è insopportabile a Torino! Oh che vada pure a insegnare l'Estetica, che quello solo è il suo mestiere...»; cfr. RUGGERO MOSCATI, *Spigolature sul "Professore" dalla corrispondenza tra A.C. De Meis e D. Marvasi*, in «Irpinia», pubblicazione trimestrale della Società storica irpina, V, 1933, 5-6, pp. 264-265.

³⁶ E.W. SAID, *Dire la verità* cit., p. 94.

³⁷ T. IERMANO, *Il teorico del «nuovo corso»*, in F. DE SANCTIS, *La democrazia in Italia. Scritti politici 1877-1878*, a cura di T. Iermano, Atripalda, Mephite, 2007, p. 7.

e spassionato nel giudizio delle cose»³⁸. Ed è lungo questo percorso che in Parini «senti che rinasce l'uomo e con esso la vita interiore»³⁹.

E «l'occhio puro e spassionato» è lo stesso che De Sanctis rivela nell'altra opera autobiografica, di descrizione netta sul presente eppure di «meravigliosa letterarietà»⁴⁰, *Un viaggio elettorale*, scritto che, ancora una volta e forse non del tutto consciamente, pare ripercorrere i suoi esilii perché, cronaca di una campagna elettorale nel collegio di Lacedonia, viene inviato non a una rivista romana ma alla «Gazzetta di Torino» e dedicato a una delle antiche allieve del primo soggiorno torinese (1853-1856), la contessa Virginia Basco di Lantosca. E che questo viaggio sia descritto con uno sguardo che proviene dall'"altrove" lo suggerisce ancora, indirettamente, Iermano, quando, nell'introdurre l'edizione critica, avvicina le «lunghe e tormentate notti d'Irpinia» agli «anni della prigionia o al tempo dell'esilio» perché in tutti e tre questi momenti i «fantasmi continuano a popolare la [...] virile e indignata coscienza critica»⁴¹ di De Sanctis.

³⁸ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana* cit., pp. 761-762.

³⁹ Ivi, p. 763. Su Parini si veda l'antico studio di WALTER BINNI, *La poesia di Parini e il Neoclassicismo*, in *Atti del Congresso internazionale di lingue e letterature straniere*, Firenze, Valmartina, 1955, pp. 265-278; GIORGIO PETROCCHI, *La linea del realismo desanctisiano nella "Storia"*, in *De Sanctis e il Realismo*, intr. di G. Cuomo, Napoli, Giannini Editore, 1978, pp. 213-214; NUNZIA D'ANTUONO, *Un «uomo di schietto stampo italiano»: note desanctisiane su Parini*, in «Studi Desanctisiani», VI, 2018, pp. 153-160.

⁴⁰ T. IERMANO, «Questo popolo non si può rinnovare, se non rifacendosi una coscienza»: la letteratura come rinascita cit., p. 146.

⁴¹ ID., *Un viaggio tra gli uomini di Guicciardini*, in F. DE SANCTIS, *Un viaggio elettorale: racconto*, a cura di T. Iermano, Atripalda, Mephite, 2007, pp. 41-42.

LAURA BARDELLI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

VOCI DAL CONFINE ORIENTALE: MADIERI, MILANI, MORI, COVACICH

Alla Conferenza di Parigi che, nel febbraio del 1947, sancisce le condizioni di una pace che già si sta raggelando, Alcide De Gasperi esordisce con queste parole: «Onorevoli colleghi, io so che tutto, tranne la vostra personale cortesia, è contro di me»¹. È il culmine di un drammatico braccio di ferro fra il governo italiano, le forze alleate e la Jugoslavia di Tito per la definizione del cosiddetto “confine orientale”² ed il controllo dell’Istria e delle sue principali città (Trieste, Fiume, Pola) che già avevano conosciuto il fenomeno del fascismo di frontiera, l’occupazione tedesca dopo l’8 settembre, i 45 giorni di quella titina, le foibe. Il Trattato di pace istituisce il Territorio Libero di

¹ Così chiosa Guido Crainz: «Agli occhi degli Alleati non eravamo solo il paese che aveva combattuto sino all’ultimo – perlomeno in una sua parte – al fianco del nazismo: eravamo anche il paese che aveva introdotto il fascismo in Europa» (GUIDO CRAINZ, *Prefazione* a ANNA MARIA MORI-NELIDA MILANI, *Bora*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 7).

² Sull’ambiguità ed il relativismo del termine, sia in ambito storiografico che più strettamente semantico, si veda l’*excursus* di Ivan Verč: «Il confine è un ente geometrico. Può essere un ente a una dimensione e diremo che si tratta di una linea (“linea di confine”), a due dimensioni (“area di confine”), oppure a tre dimensioni (che convenzionalmente diremo come “volume”). Il confine a una dimensione è, di volta in volta, *linea* o *frontiera*, l’area di confine è, di norma, *terra di nessuno* tra due linee, il volume si configura come *spazio creato* da un movimento rotatorio che, a sua volta, può smettere di ruotare per trasformarsi in solido. Il confine orientale italiano è stato ed è tutto questo» (IVAN VERČ, *Confine orientale: di linee, aree e volumi*, in *Frontiere Confini Limiti*, a cura di Marina Guglielmi e Mauro Pola, Milano, Armando Editore, 2011, p. 191). E ugualmente si veda, a seguire nello stesso volume, la risposta di Matteo Colombi: «Il confine orientale italiano è stato dalla fondazione del Regno d’Italia quello politicamente più instabile. Le sue vicende hanno interessato non solo diversi storici ma anche scrittori di vario genere che ne hanno parlato sia in opere di finzione sia in testi di memorie. [...] Da quale prospettiva? Mi pare di poter dire si parta in genere da ovest, parlando appunto di confine *orientale* italiano. Trovo perciò interessante che in questo volume si sia potuti partire da est, chiedendo a degli studiosi di culture e letterature slave di parlare del confine *occidentale* oggi sloveno e prima jugoslavo» (MATTEO COLOMBI, *Niente di nuovo sul fronte orientale? Semiosi e struttura profonda del confine triestino. Response a Ivan Verč*, *ivi*, p. 211).

Trieste, suddiviso in zona A e B, attribuisce quest'ultima alla sovranità jugoslava e, all'articolo 19, concede ai cittadini di lingua italiana residenti in questa zona il diritto di "optare" per la cittadinanza entro un anno dall'entrata in vigore del trattato. Il che, in termini concreti, significa lasciare case, terre, animali, averi, i propri morti al cimitero ed i ricordi di una vita per transitare in uno dei 108 «Centri Raccolta Profughi» istituiti in tutta Italia, anche a lungo prima di trovare una qualche sistemazione nella penisola o all'estero. Il tutto in un'Italia distrutta fisicamente e moralmente dai bombardamenti e dalla guerra civile, desiderosa di dimenticare le lacerazioni del conflitto e ricominciare, poco benevola verso questi esuli, italiani essi stessi, sui quali pende un generico ed indiscriminato sospetto di fascismo e, più in generale, l'ostilità spiccia ed istintiva di chi ha già troppe miserie in proprio per occuparsi di quelle degli altri.

In questo drammatico quadro, che qui si è solo accennato e che è da collocarsi in quello più vasto delle migrazioni europee seguite al riassetto dei confini³, si collocano le memorie di *Verde Acqua*, l'opera con cui Marisa Madieri esordisce nel 1987, e quelle di *Bora*, partitura a quattro mani composta da Anna Maria Mori e Nelida Milani nel 1998: due esempi diversi di «letteratura minore», secondo la formula di Deleuze e Guattari che Mauro Covacich ha scelto come filo rosso della riflessione condotta nel suo ultimo romanzo, *La città interiore*. Una letteratura minore non è, beninteso, una «letteratura di seconda qualità», si affretta a precisare Covacich, ma piuttosto quella che fa «un uso minoritario di una lingua maggiore»⁴. Già nel 1975 i due studiosi francesi si erano chiesti:

Quante persone vivono ancora oggi in una lingua che non è la loro? Oppure non conoscono più la loro, e conoscono male la lingua maggiore di cui sono costretti a servirsi? È il problema degli immigrati, e soprattutto dei loro figli. È il problema delle minoranze. Problema d'una letteratura minore e tuttavia anche nostro, di noi tutti: come strappare alla propria lingua una letteratura minore, capace di scavare il linguaggio e di farlo filare lungo una sobria linea rivoluzionaria? Come diventare il nomade, l'immigrato, e lo zingaro della propria lingua⁵?

³ Ne derivarono, secondo le stime degli storici, circa 25 milioni di profughi: si veda *Naufraghi della pace*, a cura di Guido Crainz, Raoul Pupo, Silvia Salvatici, Roma, Donzelli, 2008.

⁴ «Ovviamente, per letteratura minore, Gilles Deleuze e Félix Guattari non intendevano una letteratura di seconda qualità, bensì una letteratura che facesse un uso minoritario di una lingua maggiore. Il loro saggio infatti è dedicato a Franz Kafka, un praghese che scrive in tedesco. In un paese in cui si parlava in larga maggioranza il ceco, scrivere in tedesco significava esprimersi nella lingua dei dominatori, la lingua dell'impero austro-ungarico, utilizzandola, al tempo stesso, come fosse una lingua straniera» (MAURO COVACICH, *La città interiore*, Milano, La nave di Teseo, 2017, pp. 155-156).

⁵ GILLES DELUEZE, FÉLIX GUATTARI, *Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 35.

Come ritrovarne, potremmo aggiungere, la gravidanza delle origini al di là dell'uso e dell'abuso, la forza evocatrice non soltanto di significato ma di stati emotivi al di qua o al di là del linguaggio, la primitiva vibrazione magica? È quanto riesce a fare con rara trasparenza e misura Marisa Madieri in *Verde acqua*, gettando lo scandaglio della parola in un limo personale e storico, «ferita dell'infanzia e grembo leso della Storia», scrive Claudio Magris nella postfazione, attraverso la forma di un diario che va dal 24 novembre 1981 al 27 novembre 1984⁶. Lungo questo tempo della quotidianità, che parla sommessamente degli affetti familiari o accenna con discrezione alla minaccia della malattia che avrebbe portato via la scrittrice nel 1996, affiorano, come isolotti⁷, i ricordi dell'infanzia trascorsa a Fiume e degli anni di permanenza al Silos, il campo profughi di Trieste, con i box per le famiglie divisi da coperte, l'odore penetrante (un vero e proprio «paesaggio olfattivo»)⁸, il gelo invernale «tra le lenzuola che parevano di marmo»⁹ e l'insopportabile calura dell'estate, i rumori che rendono arduo lo studio, per la ragazza aggrappata alle declinazioni latine e greche come ad un ruvido scoglio di normalità. Fra i due poli vicini eppure remotissimi dell'odierna Rjeka e Trieste, dove poi l'autrice ha trovato la sua Itaca intrecciando, come si sa, la propria vita a quella di Claudio Magris, la scrittura carsica

⁶ «In un breve saggio del 1989 Marisa Madieri parla dell'acqua con parole che, senza che lei se ne renda conto, potrebbero riferirsi alla sua scrittura: chiarezza che fa risaltare le cose nella loro verità, limo dei fondali, relitti di naufragi e torbide scorie del cuore. Questo affiorare, come si dice all'inizio di *Verde acqua*, è insieme lo srotolamento del tempo e il farsi della scrittura [...]. Quest'oscurità è individuale e collettiva, ferita dell'infanzia e grembo leso della Storia, a lungo rimossi e infine riportati alla superficie e alla coscienza nella loro nuda verità come un sasso sulla riva. *Verde acqua* è in primo luogo la testimonianza di un dramma storico, di un'esperienza di massa che nel libro si cala e s'incarna nel vissuto personale (CLAUDIO MAGRIS, *Postfazione a MARISA MADIERI, Verde Acqua, La radura e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 281-282).

⁷ «L'essenziale risiede nel non-detto, nell'inespresso, secondo la poetica dell'iceberg, cara a Hemingway, in base alla quale soltanto un ottavo di ciò che viene raccontato sporge dall'acqua ossia viene detto esplicitamente. Marisa Madieri è maestra nell'arte di levare e di potare; lo faceva anche con le mie pagine, nessuna delle quali – sino alla sua morte – è stata pubblicata senza essere stata prima vagliata (e spesso sfrondata) insieme e molte delle quali, come *Danubio* e *Microcosmi*, sono nate da una sua intuizione» (ivi, pp. 288-289).

⁸ «Gli scienziati dell'epoca avrebbero trovato ampio materiale di indagine nel paesaggio olfattivo del nostro box, che pur essendo composito, aveva come nota dominante l'odore di cottura dei legumi secchi, cardine della nostra alimentazione» (M. MADIERI, *Verde Acqua, La radura e altri racconti* cit., p. 104).

⁹ «Se il caldo estivo al Silos era stato una prova non facile da superare, l'inverno si rivelò una tragedia. L'unica forma di riscaldamento possibile all'interno del box era una stufetta elettrica, la cui resistenza «saltava» continuamente e che riusciva appena ad ammorbidire l'aria pungente del padiglione, soprattutto nelle giornate di bora. Era orribile spogliarsi la sera e coricarsi tra le lenzuola che parevano di marmo e ancor più uscire al mattino dal tepore del letto per affrontare l'aria intorno, subito ostile, e l'acqua gelida dei lavandini» (ivi, p. 93).

della Madieri svara senza strappi fra presente e passato prossimo o remoto, trovando una sua cifra immobile ed in certo senso mitica, in un continuo fluire che annulla le frontiere spazio-temporali e, in ultimo, si pone coraggiosamente in ascolto sull'estremo confine, quello tra la vita e la morte. *Verde acqua*, scriveva Ernestina Pellegrini già nel 1995, raccogliendo storie triestine in un volume il cui titolo anticipa quello del romanzo di Covacich, «è la storia di un pietoso ma a volte feroce matriarcato, come è comprensibile per ogni racconto autobiografico che è anche una discesa in fondo al pozzo mitico delle madri»¹⁰. Disseccare il vocabolario a forza di sobrietà è, sempre secondo Delueze e Guattari, una delle vie percorse dalla «letteratura minore» ed è al limite ultimo della pausa, del silenzio, della parola che sa fermarsi discretamente prima di suonare falsa, inopportuna, accessoria, che è affidata la *pietas* priva di orpelli della Madieri, quella consonanza con l'antro delle Parche che le consente di raccontare così la compostezza tenera e insieme ieratica della morte di un passero:

L'indomani lo trovammo steso su un fianco, con un filo di bava che gli usciva dal becco, gli occhi chiusi, le zampine composte. Gli animali affrontavano la morte quieti, con dignità. I loro occhi d'ambra, cifre arcane di una vita insondabile, sapevano accoglierne il mistero senza ribellione. Mio cugino Enzo mi aiutò a scavare una buca, fra il Silos e la stazione, e a seppellire il passerotto, chiuso in una scatola per scarpe assieme a un po' di cibo¹¹.

Con lo stesso sguardo commosso ma asciutto fissa con naturalezza quasi scanzonata la minaccia della malattia: «Forse un granello che ho scoperto di nuovo al seno mi ricorda l'ombra con cui dobbiamo convivere. Ogni vita porta in sé il seme della sua distruzione. Ma domani partiremo tutti assieme per le nostre isole abitate dagli dèi [...]. Per dodici giorni sarò anch'io immortale»¹².

Più bruciante ed esibita, in *Bora* la cifra minore si fa macrostruttura del libro stesso, scritto a due mani che vengono proposte al lettore in grafie diverse, con stili ed attitudini anche profondamente divergenti. Qui le due autrici confrontano, partendo dal comune dramma storico che le accomuna alla Madieri, una storia di "andata" e una di "rimasta" e, per la prima volta, si fa spazio anche al bagaglio di sofferenze di coloro, i pochi, che hanno deciso di rimanere nelle loro terre ormai passate alla Jugoslavia, vivendo un doloroso e paradossale esilio nella loro ex-patria, lo sradicamento dalla

¹⁰ ERNESTINA PELLEGRINI, *Le città interiori*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995, p. 133.

¹¹ M. MADIERI, *Verde Acqua, La radura e altri racconti* cit., pp. 83-84.

¹² Ivi, p. 88.

propria lingua e cultura, la perdita di riferimenti affettivi in un paesaggio che si andava rapidamente spopolando degli antichi abitanti per ripopolarsi di gente nuova, spesso ostile. È la storia, quest'ultima, di Nelida Milani Kruliac, sulle cui tracce si mette ostinatamente Anna Maria Mori (entrambe sono native di Pola), che invece ha lasciato l'Istria da bambina per Firenze, approdando infine a Roma:

Capire, raccogliere i fili sparsi o interrotti, mettere a confronto le idee ricevute, andare a vedere. Poco tempo prima una signora sconosciuta ai più aveva pubblicato un suo piccolo libro con Sellerio. Si chiamava, e si chiama, Nelida Milani Kruliac: ma il libro era firmato solo con il suo nome e cognome italiano, di ragazza non ancora andata sposa a un tollerante, gentile, magro e altissimo ingegnere croato: sul retro di copertina, pochissime, scarse notizie dell'autrice. Nata a Pola, oggi Croazia (era il 1991), ieri Jugoslavia, l'altro ieri Italia e prima ancora Austria-Ungheria¹³...

Pola, città simbolo del dispatrio per aver visto la partenza di circa il novanta per cento dei suoi abitanti fra il 1946 ed i primi mesi del '47, a bordo della motonave «Toscana» che, facendo la spola con Trieste, inghiottiva i polesani sotto gli occhi attoniti di una bambina di 7-8 anni che vede la sua città divenire «stranamente cava, un guscio vuoto, una muta abbandonata al sole dalla sua lucertola, piena di angoli risonanti [...]»¹⁴. All'inizio si è ritratta, Nelida la «rimasta»: raggiunta telefonicamente dalla Mori dichiara di non aver nulla da dire, decisa a non rivangare quel passato doppiamente doloroso, a non dar voce al senso di estraneità sordo e pervasivo, a non riaprire «la breccia, la lunga e frastagliata rottura, quella che ha generato moncherini, quella che ha aperto nella coscienza una ferita inguaribile»¹⁵. Poi, scusandosi per il suo primo rifiuto, scrive ad Anna Maria, individuando nella mancanza di un linguaggio adeguato ad esprimere lo sradicamento vissuto da chi è rimasto mentre tutto intorno cambiava, la causa prima del suo ritrarsi:

Vorrei spiegarle i motivi dello strano comportamento. Tanti e diversi. Il primo discende probabilmente da un subconscio sgangherato, dalla insofferenza insopportabile che proviene dall'inesprimibilità. La paura di non saper parlare, di non riuscire a spiegare decentemente in quella terza lingua fuori codice, nata dal pasticcio tra croato e italiano, ciò che preme dentro¹⁶.

¹³ A.M. MORI-N. MILANI, *Bora* cit., p. 20.

¹⁴ Ivi, p. 173.

¹⁵ Ivi, p. 23.

¹⁶ Ivi, p. 22.

L'adattamento ad una lingua imposta a suon di minacce e divieti (lo stesso avevano fatto i fascisti con la minoranza slava), alle strade familiari coperte di scritte incomprensibili, alle facce sconosciute in luogo di quelle note ha dato luogo, continua Nelida, ad una metamorfosi chimica ed innaturale dalla quale sono emersi gli "italiani speciali", frutto delle «strane fusioni fra ciò che sono stati e ciò che sono diventati nel luogo in cui sono nati, qualcosa di simile a una redistribuzione di molecole sconfiniate in geometrie imprevedute»¹⁷. Ed il processo ha richiesto, conclude, uno «strano tipo di coraggio, o forse una sua sottospecie. Un coraggio che si manifesta sotto forma di paziente perseveranza e infaticabile resistenza»¹⁸. È dunque sul versante della spoliatura linguistica, paradigma di un abuso culturale ed emotivo, che si pone in prima istanza la riflessione della Milani, la quale ha poi trovato il suo personale riscatto proprio negli studi di sociolinguistica compiuti presso l'Università di Zagabria prima, nella cattedra di Linguistica e Semantica ricoperta per lunghi anni all'Università di Pola poi (dove si è prevalentemente occupata di diglossia e bilinguismo). E nell'unione con quell'ingegnere croato con il quale, giovanissimi, si sforzano di tradurre *La pioggia nel pineto* e *L'infinito*, disorientati dagli arcaismi che non riescono a rintracciare nel vocabolario Deanovič-Jernej: «Le due lingue arrivavano a ondate – flusso verso la riva, riflusso verso l'orizzonte; ascoltarsi leggere e parlare in un'altra lingua mette in gioco la fisicità della fonazione e della pronuncia, è come avere una nuova pelle»¹⁹. Diversa ma in fondo non dissimile, giocata sul crinale scivoloso che separa l'italiano letterario appreso a scuola dal dialetto parlato in casa, marezzato di incursioni nel croato, la mescolanza sperimentata dalla Mori (che nel libro segue l'onda dei ricordi svariando dalla terza persona singolare alla prima), madre di Lussino (l'isola dalle cui acque, nel 1996, riemerse l'*Apoxyomenos*), padre fiorentino.

«Lei e la sorella, come la loro madre, parlavano il dialetto, quello che oggi si chiama istro-veneto, simile ma non uguale a quello che si parla a Trieste, diversissimo da quello, più che detto, cantato, che si può ascoltare a Venezia. Il croato era la lingua, occasionale, delle malizie, degli scherzi [...]. Strano, di una lingua che sarebbe stata vissuta poco dopo come quella della violenza, dell'aggressione e della paura, allora si conoscevano e si utilizzavano quasi esclusivamente i diminutivi e i vezzeggiativi [...]»²⁰: *cuciza* (casetta), *ribiza* (pesciolino), *lieba* (bellina) e le imprecazioni terminanti in *Bog* (Dio), così che «la bestemmia in croato sembrava un po' meno bestemmia», con

¹⁷ Ivi, p. 23.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 185.

²⁰ Ivi, p. 52.

le quali «i polesani correvano, cercando di raggiungere i rifugi scavati sotto venti o trenta metri di roccia viva del Carso, tra un'ondata e l'altra di quadrimotori che sganciavano i loro grappoli sul porto e sulle caserme dietro Monte Paradiso»²¹. Ma sui rischi che corre chi si volta indietro (gesto da sempre stigmatizzato nelle favole) – osserva la Mori – «c'era la lezione che la sapienza antica ci ha tramandato e che io, istintivamente, ho subito fatto mia: vale a dire la leggenda di Orfeo, che proprio per aver guardato dietro di sé, venne punito dai suoi dei con la perdita della riconquistata Euridice»²².

Indietro per guardare avanti, si volgono (o almeno dovrebbero) invece storici e storiografi, sociologi, politici, magari anche scrittori, ad indagare le ragioni di quella «insensibilità» dell'Italia di allora e dei decenni a seguire verso il dramma dell'umanità ugualmente vinta e sradicata degli «andati» e dei «rimasti», stretta nella morsa di uno scacchiere socio-politico impietoso verso un paese che usciva a pezzi dalla guerra in cui il fascismo lo aveva trascinato²³. Per quanto riguarda la letteratura e le sottili corde individuali e collettive che è suo precipuo compito far vibrare, essa già da lungo tempo lancia, nelle acque inquiete dell'Alto Adriatico (declinazione di un Mediterraneo sempre più fatale), i suoi messaggi in bottiglia, nelle forme del racconto, del romanzo, della memorialistica, della saggistica, della poesia o di tutto questo messo insieme, come nel caso dello splendido garbuglio della *Città interiore*. Nel suo ultimo romanzo, al quale torniamo per concludere, Mauro Covacich ridefinisce le coordinate della triestinità disegnano una cartografia personale, familiare, letteraria e storica che si spinge come una molla indietro e avanti nel tempo e nello spazio, toccando la generazione dei nonni paterni (che si conoscono a Muro Lucano, in Basilicata, lui comunista triestino confinato, lei giovane vedova disperata); quella dei genitori nei fatidici anni intorno al secondo conflitto mondiale; la sua, intrisa degli orrori della guerra che ha insanguinato i Balcani e le coscienze negli anni Novanta. In queste pagine di incessante girovagare alla ricerca di sé, lo scrittore fa il punto sull'inestricabile mescolanza della sua terra, passando per gli esempi

²¹ Ivi, p. 53.

²² Ivi, p. 18.

²³ Così ancora Guido Crainz, nella già citata *Prefazione* al libro: «Ci affascina in primo luogo per la sua intensa e dolente scrittura, questo bellissimo libro, e per molto altro ancora: rinvia a grumi irrisolti, a dolori individuali e collettivi, a ferite che non si rimarginano se non in parte. Ci racconta il dramma di un popolo diviso [...]. Ci parla dell'Istria, del grande esodo del secondo dopoguerra che ha stravolto la vita dei moltissimi esuli e dei pochissimi che hanno tenacemente, disperatamente scelto di rimanere. Ma ci parla anche (e talvolta soprattutto) dell'Italia. Della sua insensibilità di allora e dei decenni che sono seguiti. Del suo non essere realmente nazione perché altro sarebbe stato l'animo di una nazione vera» (ivi, p. 7).

di Coetzee (a proposito del quale riporta una conversazione fluviale)²⁴ e Jan Morris, giovane ufficiale di padre gallese e madre inglese, di stanza a Trieste nel '45 e autore di *Trieste and the Meaning of Nowhere*: autore, ma meglio diremmo autrice, dato che più tardi si sottoporrà ad un lungo iter chirurgico, attraversando quella che è forse la frontiera più intima dell'essere umano²⁵. Né lascia da parte, come invece siamo costretti noi per motivi di spazio, *L'onda dell'incrociatore* di Quarantotti Gambini (il titolo, evocativo degli sconvolgimenti a venire, fu suggerito dallo stesso Saba²⁶, la cui libreria venne difesa dalle camicie nere proprio da quel «ragazzone di due metri», ricorda Covacich)²⁷. O l'epopea familiare cantata da Fulvio Tomizza in *Materada*, «un romanzo dilacerante di fratelli, zii e terreni espropriati»²⁸. Ma la catàbasi individuale e collettiva è portata a compimento attraverso la figura e l'opera di un quasi omonimo: «Una K diventata una C. All'inizio, devo ammetterlo, l'interesse per Ivan Goran Kovačić, sta tutto nel viaggio tra queste due lettere, la microvariazione di un'omonimia, la sua differenza intrinseca, impalpabile – i due cognomi i pronunciano allo stesso modo – le tracce

²⁴ «Il fatto è che, come lei ben sa per averlo provato meglio di ogni altro sulla sua pelle, la verità della scrittura si afferma proprio grazie a questo occultamento, in questo occultamento, in questa ignoranza. Lo dice proprio lei: “Scrivi perché non sai cosa vuoi dire. È la scrittura a rivelarti quello che volevi dire, anzi a volte è lei che costruisce quello che vuoi o che volevi dire. La scrittura mostra o crea quello che era il nostro desiderio un momento prima”» (ivi, pp. 154-155).

²⁵ «L'autrice, molto nota nel mondo anglosassone per i suoi travelogue, arriva a Trieste con il primo contingente inglese nei panni di James Morris, uomo. [...] Scrive a lungo nella versione maschile. Firma i suoi libri col nome James fino al 1972, benché già otto anni prima abbia iniziato il calvario chirurgico che lo porterà alla trasformazione completa. Ma la conquista di una nuova vita al femminile non risolve la ricerca identitaria di Morris, che mantiene con grande trasparenza un vincolo affettivo e analitico, per non dire speculativo, con la precedente vita di uomo» (M. COVACICH, *La città interiore* cit., pp. 18-19).

²⁶ Così il poeta, finalmente tornato nella sua città (è il 12 aprile del 1945), scrive a Quarantotti Gambini: «Caro amico, mentre mangiavo una fetta d'anguria (forse l'ultima di quest'anno) in Piazza del Ponterosso, ho trovato – senza cercarlo – il titolo del tuo libro: *L'onda dell'incrociatore*. [...] Bene inteso, io non voglio affatto importi una mia interpretazione. Ma (ugualmente in Piazza del Ponterosso) una cosa simile mi accadde, subito dopo l'altra guerra, per un gruppo di mie poesie che non avevano ancora ricevuto un titolo, e che, da quel momento in poi, si sono chiamate *La serena disperazione*. Scusami l'invasenza, tuo Saba» (TULLIO KEZIC, *Nota a PIER ANTONIO QUARANTOTTI GAMBINI, L'onda dell'incrociatore*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 9).

²⁷ M. COVACICH, *La città interiore* cit., p. 124. Sulla posizione ferocemente antislava dello scrittore, così precisa Covacich: «Col tempo la sua paranoia svanirà, o almeno perderà la forma maniacale, eppure resterà sempre difficile capire la posizione di Quarantotti Gambini, una posizione così esposta agli equivoci, così facilmente strumentalizzabile. Alla fine ne morirà. Il 18 aprile 1965, a una cena di gala, dopo un feroce alterco con un esponente neofascista della nobiltà veneziana che lo rimproverava di un intepidimento vero i rossi, eccolo piegare le ginocchia colpito da un infarto» (ivi, p. 125).

²⁸ Ivi, p. 96.

differenti e differite che il tempo ha depositato nella scrittura»²⁹. Giornalista e partigiano croato, l'autore del poemetto *Jama* comincia ad esercitare sul Covacich con la C (che lo porta con sé in fotocopia nel suo viaggio nell'inferno balcanico degli anni Novanta) «il suo potere mesmerico»³⁰, guidandolo per l'appunto sull'orlo di una *Fossa*, titolo "neutro" con cui l'opera era stata tradotta da De Micheli nel 1978. «Ma oggi forse il titolo giusto, sia dal punto di vista politico che editoriale, sarebbe *Foiba*», precisa senza indugi Covacich³¹, per poi condurci velocemente al corto circuito finale:

Sui declivi del Carso, in tutto identici alle morbide alture di *Jama*, mio nipote Marco e la sua morosetta usano piantare la loro tenda canadese. Spesso lo fanno su un prato di gramigna a due passi dalla foiba di Basovizza [...]. Capita anche, per fortuna non troppo spesso, che si scateni un nubifragio: peggio d'inverno, nei giorni di bora, quando i picchetti non reggerebbero neppure con il più bravo degli alpinisti. Allora chiamano. E il padre di lui o di lei, a turno, sale a recuperarli. Ti aspettiamo alla foiba, urlano nel telefono. In mezzo all'acquazzone il memoriale è un riferimento sicuro. Infatti eccoli sul piazzale del sacrario. Lui suona appena riesce a distinguerne le sagome e loro si precipitano verso la macchina con la tenda che sventola sulle teste. Quando le portiere si sono richiuse, getta un'occhiata sullo specchietto. Ovviamente li trova zuppi di pioggia e felici³².

A questi due giovani sorridenti, eleganti e alla moda, la tenda svolazzante sulle spalle e sul vicino confine (che abitano in modalità nomade e provvisoria) lo scrittore affida, ci sembra, un presagio ed un auspicio, l'aerea seppur burrascosa speranza nelle generazioni future e nella loro capacità di andare oltre gli orrori della storia, di quella come di tante altre terre.

²⁹ Ivi, p. 107.

³⁰ Il poema era stato ritrovato in fogli sparsi accanto al cadavere del poeta, ucciso in Bosnia per mano dei nazionalisti serbi, in circostanze mai chiarite, il 13 luglio 1943: «In sessantatré sestine narrative, secondo lo schema classico ABABCC, vi si descrive un'esecuzione in massa compiuta dagli ustascia, cinquanta cadaveri al cui ritrovamento l'autore ha assistito a Livno, sul fronte bosniaco, dopo essersi unito alla lotta partigiana» (ivi, p. 109).

³¹ «Se, da un canto, la foiba, dal latino *fovea*, è una cavità rocciosa naturale, un crepaccio del Carso che, a differenza di una fossa, non ha certo bisogno di essere scavato, d'altro canto, la ragione della fama di una così singolare caratteristica geologica è l'uso che ne viene fatto dai soldati di Tito a Basovizza e dintorni – uso che si trova identico, sul fronte opposto, nel racconto di Ivan Goran Kovačič» (ivi, p. 233).

³² Ivi, p. 229.

MICHELE MARCO BONO
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO)

L'ENRICO IV DI PIRANDELLO
E IL DISPATRIO NELLA MASCHERA

L'intervento che qui si propone è un riesame dell'*Enrico IV* di Pirandello muovendo dalle considerazioni espresse da Nietzsche nella *II Inattuale, Sull'Utilità e il danno della storia per la vita* (1874), focalizzando l'obiettivo su come il filosofo e il drammaturgo abbiano saputo proporre un'analogia "cura" al tormentato problema del rapporto tra l'uomo contemporaneo e la Storia¹. Nel far ciò, per ragioni di spazio, la nostra disamina si riferirà alle due figure principali della Tragedia, rappresentanti due opposte concezioni di Maschera: il Barone Tito Belcredi, la Maschera-senza-soggetto; e il protagonista, lo pseudo-imperatore, il Soggetto-maschera². Ci soffermeremo, infine, su come, il tema della scelta, leghi questa figura a quella dello Straniero, attraverso riflessioni che intersecano il teatro dell'agrigentino a quello seneciano.

Rileggendo la *II Inattuale* si resta impressionati dalle profonde analogie con l'*Enrico IV*. Sembra di trovarci di fronte al medesimo quesito gnoseologico-esistenziale dal quale entrambe le opere prendono le mosse. Si prenda una delle pagine iniziali, dove Nietzsche, parlando della condizione attuale dell'uomo del suo tempo lo paragona a

[...] un uomo che non possedesse punto la forza di dimenticare, che fosse condannato a vedere dappertutto un divenire: un uomo simile non crederebbe più al suo stesso essere, non crederebbe più a sé, vedrebbe scorrere [...] tutte le cose in punti mossi e si perderebbe in questo fiume del divenire: alla fine, da vero discepolo di Eraclito, quasi non oserebbe più alzare il dito. Per ogni agire ci vuole oblio: come per la vita di ogni essere organico non ci vuole soltanto luce, ma anche oscurità³.

¹ LUIGI PIRANDELLO, *Enrico IV*, in *Maschere nude*, vol. II, a cura di Alessandro d'Amico, Milano, I meridiani, Mondadori, 1993, pp. 759-866.

² FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1974.

³ Ivi, p. 8.

«Per agire – e creare così nuova Storia – ci vuole oblio»; frase che potrebbe costituire la cifra della *II Inattuale*. E l'Oblio, che prelude all'Azione, sono insieme volti a creare nuova Vita, parola chiave della filosofia pirandelliana, che qui torna, pagina dopo pagina, in maniera ossessiva.

Sicché, sebbene entrambi dalla propria specola, i due pensatori muovono dalla diagnosi di quella “malattia storica” che, alla stregua di una maledizione biblica, sembra gravare sull'umanità contemporanea, e il cui tipo medio, per Nietzsche, è rappresentato da colui che, per paura di esporsi al ridicolo di un'autentica passione: «diventa a poco a poco [...] attore e assume un ruolo, per lo più anzi molti ruoli, recitando perciò ciascuno di essi male e superficialmente»⁴.

Sembra proprio l'identikit del cavalier Tito Belcredi, il doppio carnevalesco di Enrico IV, l'«uomo che se ne va sicuro»: il dandy soddisfatto, colui che non potendosi liberare dal tormento del divenire e dal peso della scelta, si mimetizza facendosi tutt'uno con le mode che il “si dice” via via impone, condannandosi così, da moderno ignavo, ad essere l'ombra di sé stesso: “centomila” e insieme “nessuno”.

Se tale figura, un decennio dopo, si muterà nell'“ultimo uomo” dello Zarathustra, tuttavia, già a questa altezza, la disamina nietzschiana non si dà per vinta, abbandonandosi al “nichilismo passivo”, ma dopo qualche pagina, egli contrappone alla prima, una natura più complessa e tormentata. Infatti, in questo «cosmopolitico carnevale degli dèi»⁵, che ricorda un po' il tardo romano impero, il filosofo si ostina a credere che ancora possa esistere un uomo

[...] agitato e trascinato da una violenta passione, per una donna o per una grande idea: come cambia per lui il suo mondo! Guardando indietro si sente cieco [...]; ciò che in genere percepisce, non lo aveva mai percepito [...] così tangibilmente vicino, colorito, risonante, illuminato, come se lo afferrasse contemporaneamente in tutti i sensi. Tutte le valutazioni sono cambiate e private di valore [...]: si chiede se non sia stato fino allora lo zimbello di parole [e] opinioni estranee [...]⁶.

Sembra di vedere Enrico IV al risveglio da quel lungo oblio che l'ha reso, temporaneamente, pazzo.

Nel suo saggio di ermeneutica dedicato all'opera nietzschiana, *Il soggetto e la maschera*, Gianni Vattimo si sofferma a lungo su questo concetto, riportandolo a uno dei nuclei gnoseologici originari che muove la filosofia del tedesco: il rapporto tra “verità” e “menzogna”, e la “volontà di potenza”

⁴ Ivi, p. 43.

⁵ Ivi, p. 39.

⁶ Ivi, p. 11.

come liberazione dal “divenire Dionisiaco del mondo” tramite il Dionisiaco stesso: cardine della filosofia nietzschiana come passaggio dalla liberazione “dal” a quella “del” Dionisiaco⁷.

Infatti, già all'altezza dalla *Nascita della tragedia*⁸, per Nietzsche non sarebbe mai esistita alcuna dialettica tra “autenticità” e “maschera”, bensì, quella tra la Maschera-senza-soggetto e il Soggetto-maschera; incarnato da un oltre-uomo che, lungi dal disperarsi, riesce a cogliere nel “divenire del mondo” la possibilità di raggiungimento di un Sé più autentico. Così la vita, lungi dal “condannarci” al divenire come dolore, offrirebbe all'uomo la tragica possibilità di una scelta esistenziale.

Proprio come la situazione, apparentemente assurda, in cui Pirandello “ha posto in gioco” il suo protagonista. Uso questa parola “gioco”, perché esso – come afferma Slavoj Žižec nel suo *Meno di niente* –, offre da sempre, nella forma della finzione, un modo per rivelare, agendo come mai ci si sognerebbe nella vita reale, il nostro più autentico essere, proprio come lo pseudo-imperatore alla fine del suo tormentato itinerario esistenziale⁹.

Vista in questa luce, la funzione della maschera, più che quella di essere indossata, sarebbe se mai quella di essere nascosta e, lungi dal parlare di “verità” contro “menzogna”, di “vita” contro “forma”, tutta l'opera pirandelliana sarebbe se mai legata alla dialettica tra la “maschera autentica”, in quanto voluta dalla nostra più intima scelta, e quella “falsa”, che gli altri ci imporrebbero di volta in volta. Per cui, come il cavalier Tito Belcredi, i più “mascherano la loro vera maschera” per fuggire l'azzardo di una scelta autentica. Ma, contro questo carnevale di maschere inautentiche, ecco stagliarsi quella dell'Enrico IV, il cui vissuto è tragico e insieme felice: in quanto ha consentito alla sua maschera-demone di emergere e, assunta volontariamente, di portarlo, nell'ultimo atto, perdendosi e ritrovandosi a un tempo, ad essere compiuta incarnazione della liberazione “del” Dionisiaco cui sopra accennavamo.

Ed è questo il nodo cruciale che lega il Soggetto-maschera – uscita dall'incubo della Storia e della Maschera-senza-soggetto –, alla figura dell'Altro come Straniero, che ha nella figura di Medea un imprescindibile archetipo, e nella versione datane da Seneca il suo paradigma evolutivo. Ciò che interessa la nostra disamina è come ambedue le figure, prima di giungere l'azione-scelta, passino attraverso tre stadi: del *Dolor*, del *Furor*, del *Nefas*¹⁰.

⁷ GIANNI VATTIMO, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1996.

⁸ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1972.

⁹ SLAVOJ ŽIŽEC, *Meno di niente*, Milano, Ponte delle grazie, 2012, t. II, p. 19.

¹⁰ ANDRÉ GLUCKSMANN, *Il discorso dell'odio*, Milano, Piemme, 2018, pp. 44-72.

Nel primo, il *Dolor*, alla scoperta del ripudio, l'eroina si chiude in sé, assorbita dalla propria sofferenza, vi si immerge profondamente, fino a farsi tutt'uno con essa. Lo stesso senso di sofferenza per un mondo non più garante di una verità ontologica che affligge Enrico IV fino al risveglio dopo la caduta e che avrebbe dovuto segnare per sempre il suo destino. A questo segue il *Furor*, il dolore che sgorga, che porta il personaggio ad aumentare la propria sofferenza. Egli si tortura, scava nelle proprie ferite, irrita le piaghe col sale del "poteva essere", per aumentare il dolore, e che porta Medea ad accettarsi volontariamente come Straniera, Maga, simbolo del Dionisiaco represso, per primo, in lei stessa. In questa fase l'eroina prende coscienza dell'impossibilità di liberarsi della propria natura-ombra¹¹. Ed ecco allora apparire l'ultimo stadio, quello del *Nefas*, nel quale, infine sarà restituita a sé stessa. Passaggio legato a quel «Fiam Medea», «Io sarò Medea», che costituisce il cardine della tragedia.

Da qui l'Azione con cui, sciolta dalla maschera di Regina che avrebbe voluto indossare, ella ora incarna l'*Amor fati*, il «così volli che fosse» con cui ella si riappropria del passato, facendone carne e sangue. Il *Nefas* è quindi il prezzo della scelta autentica, il prezzo che l'eroe tragico, il Soggetto-maschera, paga per poter incarnare la propria Maschera-essenza. Passaggio cruciale, nell'*Enrico IV*, costituito dall'azione con cui il protagonista, al culmine della tragedia, trafigge la sua ombra carnevalesca. Il *Dolor* e il *Furor* portano all'azione-*Nefas*, che supera il passato e insieme lo conserva, con cui l'eroe, superato il suo precedente Io – fittizio in quanto imposto dal Fato –, ora può incarnare il vero sé stesso. Come in *Medea*, l'«io sono Enrico IV» è possibile solo tramite un'azione che superi e conservi il passato e, incarnandolo, lo renda, nuovo per sempre, parole «qua insieme, qua insieme... e per sempre!»¹² su cui, non a caso, il sipario si chiude.

È tramite l'*Amor fati*, il «così volli che fosse», che nell'eroe pirandelliano la figura di Dioniso si fonde così con quella di Cristo: colui che, dopo la notte dei Getsemani, il *Dolor* cristiano, abbraccia volontariamente il proprio destino. Per cui è accettando di vivere, per autentica scelta, «già fuori del mondo, [...] del tempo [e] della vita»¹³, raggelato nella solenne e tragica effigie che l'ha per sempre segnata, che ora Enrico giunge ad incarnare l'estraneità, eternamente inattuale, di chi «sa essere quale deve essere»¹⁴.

¹¹ Ivi, p. 49.

¹² L. PIRANDELLO, *Enrico IV* cit., p. 866.

¹³ Ivi, p. 843.

¹⁴ Ivi, p. 820.

GIULIA CACCIATORE (UNIVERSITÀ DI CATANIA)

«UN VIANDANTE SENZA CASA».
PIRANDELLO A BONN, APPUNTI GIOVANILI TRA
FILOLOGIA ED ERMENEUTICA

Che Luigi Pirandello fosse andato a Bonn nel 1889 in seguito al litigio con il suo docente di latino, nonché rettore dell'università di Roma, Onorato Occioni, anni prima insegnante anche dello «scrittore di parole» Gabriele D'Annunzio, per dirla con Pirandello, è cosa nota. Il suo fu un viaggio imposto dal caso, da un «incidente», come giustamente lo definì Sciascia, o se vogliamo da una necessità, quella di completare i suoi studi di filologia romanza. Ma come notava Sciascia in un memorabile quanto perspicace saggio del 1968 intitolato *Tra Girgenti e Bonn*, «Pirandello pensò a Girgenti più di quanto gli sia poi capitato nel resto della sua vita»¹ considerando che proprio nella cittadina tedesca egli attendeva alla scrittura della sua tesi di laurea sui dialetti della città natale. E non pensava solo a Girgenti, potremmo aggiungere, ma all'Italia, per la prima volta guardata dalla specola di un altrove per lui remoto quanto, sino a quel momento, ignoto. Non mancano nel carteggio intrattenuto coi familiari in quegli anni, e pubblicato da Elio Providenti nel 1984², le lettere addolorate del giovane Pirandello che a soli tredici giorni dal suo arrivo, guardando alla sua lontana Italia, scriveva alla sorella: «Passano, Lina mia, ben tristi i giorni fuor della patria, quando non è a libito il fare a lei ritorno, come prima il desiderio ci richiami»³. E non è un caso se Pirandello s'impegnasse a comporre durante il suo soggiorno le *Elegie renane* sul modello delle *Elegie romane* di Goethe, di cui resta traccia

¹ LEONARDO SCIASCIA, *Tra Girgenti e Bonn*, in ID., *La corda pazzo*, Milano, Adelphi, 1991, p. 124.

² ELIO PROVIDENTI, *Lettere da Bonn 1889-1891*, Bulzoni, Roma, 1984. Per un approfondimento delle lettere e del periodo tedesco del giovane Pirandello si veda PASQUALE GUARAGNELLA, *Autoritratto del giovane forestiero melanconico. Luigi Pirandello e le "Lettere" da Bonn*, in *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà. Atti del convegno internazionale per il 150° anniversario della nascita di Luigi Pirandello*, a cura di C. Klette, Berlino, Frank&Timme, 2019, pp. 99-126.

³ La missiva è del 23 ottobre 1889 e si legge in E. PROVIDENTI, *Lettere da Bonn 1889-1891* cit., p. 43.

nel taccuino che egli recava con sé in quegli anni, già noto agli studiosi come il *Taccuino di Bonn* ovvero un'agenda di piccolo formato, di 222 pagine manoscritte, conservata presso la «Biblioteca Museo Luigi Pirandello» di Agrigento. Del taccuino tedesco sono stati resi noti alcuni frammenti in cinque occasioni: una prima pubblicazione risaliva al 1934 quando Corrado Alvaro ne estrasse alcuni frammenti per destinarli alla «Nuova Antologia» poco prima della morte dello scrittore, poi riproposti dallo stesso Alvaro con l'aggiunta di qualche brano nell'*Almanacco Bompiani* del 1938; nell'edizione Mondadori dei *Saggi, poesie, scritti vari* di Lo Vecchio-Musti nel 1965; in una versione corretta, rispetto alla precedente, ampliata e corredata da alcune note critiche, da Annamaria Andreoli nel 1997, quando la studiosa dà alle stampe per i tipi di Mondadori un altro taccuino di Pirandello, il cosiddetto *Taccuino segreto*. Un estratto del *Taccuino di Bonn*, infine, è stato recentemente pubblicato dalla «Biblioteca Museo» di Agrigento nel 2015⁴ allo scopo di valorizzare il prezioso patrimonio autografo ivi conservato: si tratta di una lunga riflessione del giovane Pirandello sul valore della letteratura tedesca nell'ambito della cultura europea, in cui figurano i nomi di Wolfram von Eschenbach (*Le avventure di Parsifal*), Goffredo di Strasburgo (*Tristano e Isotta*), Sebastian Brant (la cui satira, oggi conosciuta come *La nave dei folli*, fu tradotta da Pirandello con *La barca dei matti*), Hoffmann.

Il *Taccuino di Bonn* non è importante soltanto perché in gran parte inedito, ma soprattutto per la presenza, al suo interno, di idee, spunti, riflessioni che costituiscono il primo nucleo generativo delle poesie, di alcune novelle, dei romanzi e delle sceneggiature giovanili di Pirandello⁵. Oltre al suo valore di “cantier letterario”, il *Taccuino* è anche un *carnet de voyage* poiché in esso lo scrittore trascriveva le impressioni suscitate dai brevi viaggi nei dintorni di Bonn, come la gita a Kessenich, su cui torneremo. Un'abitudine, quella dei resoconti o cronache di viaggio, confermata dal *Taccuino di Coazze*, il cui titolo proviene proprio dalla località montana del Piemonte dove lo scrittore soggiornò nell'agosto del 1901⁶. Questo taccuino costituisce un

⁴ *Inediti di Pirandello*, in «Pen Club Italia», Anno IX, n. 33, ottobre-dicembre 2015, pp. 1-7. La Biblioteca possiede oltre trentamila documenti: la quasi totalità delle prime edizioni delle opere, un nucleo di circa 150 volumi appartenuto alla biblioteca privata di Marta Abba, celebre attrice interprete di molti drammi dello scrittore; tre preziosi manoscritti: il *Taccuino di Bonn*, il *Taccuino di Coazze* e il *Provenzale*. I titoli sono tutti redazionali.

⁵ Alcune delle quali, come i riferimenti al romanzo *L'Esclusa* (1901), individuate da Annamaria Andreoli nel saggio *Nel laboratorio di Pirandello* che accompagna il già menzionato *Taccuino segreto*, cui si rimanda.

⁶ Il *taccuino di Coazze* (un'agenda di piccolo formato, 13x9 cm) è stato pubblicato nel 1999 a cura della «Biblioteca Museo Luigi Pirandello» di Agrigento e consta di complessive ventisette carte sulle quali sono vergati gli appunti relativi ai soggiorni di Coazze e Montepulciano, oltre a sei disegni.

proficuo esempio di contiguità tra gli appunti depositati nelle agende e la produzione letteraria di Pirandello: in esso infatti non mancano le impressioni paesaggistiche, architettoniche, climatiche annotate dallo scrittore durante il soggiorno in Val Sangone, che costituiranno materia feconda per la redazione del quarto romanzo *Suo marito* (1911) le cui numerosissime tangenze si enucleano intorno al viaggio della protagonista Silvia Roncella in Piemonte, e in particolare nelle accurate descrizioni del montano paese di Cargiore, località immaginifica corrispondente, per l'ambientazione, proprio a Coazze⁷. La mappatura dei taccuini svela quale fosse il *modus scribendi* di Pirandello in quanto mostra chiaramente come lo scrittore non soltanto affidava alle loro pagine spunti, idee, sequenze poi accolte nelle sue opere, ma considerava, altresì, quei materiali autografi ancora potenzialmente produttivi, avendone custodito gelosamente gli esemplari presso di sé. È lo stesso Pirandello a confidare a Marta Abba, in una lettera dell'8 aprile del 1929, che gli appunti pubblicati sul «Corriere della sera», e da lui inviati alla redazione del quotidiano, erano estrapolati da «vecchi cartolari, di cui qualche volta si era servito nelle sue opere»⁸.

In questo studio prenderemo in considerazione dei frammenti, editi e inediti⁹, del *Taccuino di Bonn* che si ricollegano, per la comune tematica del viaggio inteso come dispatrio, ad alcune poesie, novelle e al romanzo *Mattia Pascal*.

La lontananza dall'Italia, la prima esperienza di insegnamento nell'ambiente accademico, la contraddizione tra vivere per l'Arte o abbandonarla definitivamente per privilegiare gli studi, le tormentate vicende amorose, costituiscono per il ventiduenne Pirandello un vero e proprio periodo di formazione, un apprendistato intellettuale e personale non privo di angosce e tormenti.

Abbiamo accennato alle *Elegie renane*¹⁰, (edite nel 1895 ma composte proprio nel biennio 1889-1890) vergate nel *Taccuino di Bonn* con il titolo primitivo di *Elegie Boreali*; in questi componimenti (un «libro assai triste») il giovane poeta guarda all'Italia con innamorata nostalgia, come a un Patria da cui egli è in esilio. Si tratta di una silloge su cui egli lavorò «come

⁷ Il rapporto tra i luoghi del romanzo e le annotazioni del *Taccuino di Coazze* è messo in luce da GIOVANNI MACCHIA e MARIO COSTANZO nelle *Note ai testi e varianti* poste in appendice al primo volume *Tutti i romanzi*, stampato da Mondadori nel 1973, alle pp. 1048-1052.

⁸ LUIGI PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 121.

⁹ Esprimo il mio vivo ringraziamento alla Direttrice della «Biblioteca Museo Luigi Pirandello» di Agrigento Armida De Miro per avermi permesso la consultazione del *Taccuino*, e alla bibliotecaria Cristina Iacono per la professionalità e per la disponibilità mostrata nei miei confronti.

¹⁰ L. PIRANDELLO, *Elegie renane (1889-1890)*, Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1895.

un orafio antico», in cui «chiuse tutti i *suoi* dolori», un libro che si rivolge a «poche anime elette», in grado di «leggere l'arcano dolore della vita»¹¹. Prendiamo a esempio l'*incipit* della prima elegia della raccolta vergata nel *Taccuino*: «Ancor le miti, Italia ^{fiorifere nozze de l'alba} ~~fiorifere~~ brezze dell'alba / Con l'anima, su i freschi lombardi colli spiro / Volan com'api a sciame, àlacri tra i venti, i pensieri / a te che il fiore de le contrade sei»¹² che nell'*editio princeps* diventa: «Da lungi ancor la florida alba suprema de' freschi / colli lombardi in vetta ridemi, Italia, in core. / Àlacri i miei pensieri, com'api ritornano a sciame / a Te che il fiore delle contrade sei». L'intervento più importante, come l'esempio dimostra, riguarda l'attacco (di leopardiana memoria) volto a rendere nella *princeps* più grande la distanza del poeta dalla Patria. Il ricordo dei monti intorno a Como, che nel *Taccuino* sembra contrassegnato da un sentimento di nostalgia («anima»; «spiro»), nella versione definitiva diventa più leggero e disteso, un pensiero che trova nella vista dei colli ridenti un conforto alla lontananza; resta invariata, invece, la metafora dei pensieri che come api volano sulle contrade della personificata terra natia. Quanto ai «lombardi colli», i monti di Como, il riferimento è autobiografico e rinvia al luogo dove Pirandello dimorò durante il lungo viaggio verso la Germania, ospite della famiglia Corti nella villa Imbonati rievocata nello stesso componimento¹³.

Ho accennato al fatto che il *Taccuino* accoglie anche alcuni pensieri, o si potrebbe definirle confessioni affidate all'agenda come a un diario. Il giovane Pirandello in quel periodo conosce e comincia a frequentare Jenny Schulz-Lander, la figlia del suo albergatore, nonostante il fidanzamento con sua cugina Rosalia, detta Lina. Non mancano, come si apprende dal carteggio con i familiari di quegli anni, i tentativi di Luigi di sottrarsi al fidanzamento con Lina, talvolta adducendo anche serie ragioni di salute. Ne scaturisce una riflessione sul ruolo dell'individuo nella società, e la percezione di estraneità rispetto alle regole che essa impone è formulata proprio nelle pagine del taccuino, laddove Pirandello annota: «È dalla società che noi abbiamo i nomi di *amico*, di *marito*, di *mogli* e simili, che implicano dei doveri, contro natura»¹⁴. Ed è proprio a tali doveri che l'impiegato Belluca, nella novella *Il treno ha fischiato* (1914), si ribella, trovando nella dimensione della

¹¹ E. PROVIDENTI, *Lettere da Bonn 1889-1891* cit., p. 60.

¹² Archivio della «Biblioteca Museo Luigi Pirandello» di Agrigento, (d'ora innanzi Agrigento, BMLP) *Taccuino di Bonn*, c. 5r.

¹³ Per un ragguaglio sulla produzione poetica del giovane Pirandello a Bonn, rinvio all'accurato studio di MICHAEL RÖSSNER, *Le raccolte tedesche in Pirandello poeta. Atti del convegno internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento*, a cura di P.D. Giovannelli, Firenze, Vallecchi, 1981, pp. 110-125.

¹⁴ L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari* cit., p. 1194.

sua follia una via di fuga ai compiti di impiegato e di marito oppresso dai continui «strilli indiavolati di quelle cinque donne e di quei sette ragazzi»¹⁵.

Pirandello annuncia ai familiari il suo arrivo a Bonn con una lettera del 10 ottobre 1889, nella quale descrive minuziosamente le tappe del suo percorso corredandole di alcuni dettagli riguardanti i paesaggi e le località osservate dal finestrino del treno. Si trattò di viaggio talmente lungo che, appena raggiunta la cittadina sul Reno, il giovane scriverà: «ho ancora le orecchie intronate dal continuo monotono romor del treno, e parmi ogni cosa mi giri in torno con larghe volute e traballi», definendo la condizione del suo spirito all'arrivo come «confusa»¹⁶.

Tra le pagine del *Taccuino di Bonn* si ritrova la descrizione di una gita a Kessenich, cittadina non lontano da Bonn, dove Pirandello si recò il 17 gennaio 1890. Nella descrizione egli annota le impressioni che il nuovo ambiente suscita in lui, con particolare attenzione ai dettagli sensoriali ed emotivi:

Non posso dire in verità d'aver passato bene la scorsa notte [...] Sulle cinque del mattino fui svegliato improvvisamente dal gran rumore che fece uno di questi carri che vengono dalla campagna [...] // Andava di corsa e nel silenzio della città ancor tutta addormentata il rimbaltar delle sue grandi ruote sul selciato diede ai miei nervi da poco assopiti tale scossa che io dovetti saltar fuori di letto, tanto mi batteva il cuore, e il respiro mi mancava¹⁷.

Il passo sembra richiamare il fischio del treno udito da Belluca nel cuore della notte: «E, d'improvviso, nel silenzio profondo della notte, aveva sentito, da lontano, fischiare un treno» che aveva «squarciato» le «orribili angustie»¹⁸ familiari che lo angosciavano.

Quella di Belluca può essere definita come una “visionarietà odeporica”, in cui il viaggio è solo immaginato, visto nella dimensione dell'alienazione come una scappatoia alle gravose responsabilità familiari, sociali e lavorative: «Ora parlava di *azzurre fronti* di montagne nevose»¹⁹, racconta l'io narrante del *Treno ha fischiato*, che riecheggia l'ambientazione invernale descritta da Pirandello nel *Taccuino di Bonn*, «un po' lontano, a sinistra, vedevo le sette montagne», e i «platani che dormivano il loro triste sonno invernale»²⁰.

Se attraverso il fischio del treno Belluca abbandona la «casa infernale»

¹⁵ L. PIRANDELLO, *Il treno ha fischiato*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. I, Milano, Mondadori, 1985, p. 667.

¹⁶ Cfr. E. PROVIDENTI, *Lettere da Bonn 1889-1891* cit., p. 33.

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari* cit., p. 1192.

¹⁸ ID., *Il treno ha fischiato* cit., p. 668.

¹⁹ Ivi, p. 669.

²⁰ L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari* cit., p. 1191.

e il «mondo orrendo», e immagina di visitare Firenze, Bologna, Torino, Venezia, Mattia Pascal, sotto la nuova identità di Adriano Meis, intraprende in treno il viaggio per l'Italia, sino a raggiungere Colonia prima dell'approdo finale a Roma. È proprio il treno, «l'impavido mostro sbuffante», come lo chiama Pirandello nella lettera del 10 ottobre ai familiari, e quindi il viaggio, che permette a Mattia, nel capitolo intitolato *Cambio treno*, lo slancio necessario a prendere la decisione di non tornare a Miragno dopo aver letto la notizia della sua morte sul giornale locale: «Ero morto, ero morto, non avevo più debiti, non avevo più moglie, non avevo più suocera: nessuno! libero! libero! libero! Che volevo di più?»²¹. La libertà da quei legami sociali che «implicano doveri contro natura», come Pirandello scrisse nel taccuino, creano, attraverso l'appunto manoscritto, un ponte ideale tra il romanzo e la novella *Il treno ha fischiato*, ancor più forte se si pensa che nella sua agendina lo scrittore vergò alcuni frammenti che rimandano chiaramente al *Fu Mattia Pascal*, e in particolare alle «rime balzane» pronunciate da Pinzone, il precettore di Mattia, erudito e bislacco conoscitore di poesia, «dottissimo in bisticci» che si scopre essere, attraverso il riferimento contenuto nel taccuino e al taccuino, un altro *alter ego* di Pirandello. Pinzone, infatti, traeva gli «enimmi» da un vecchio cartolare dalle pagine ingiallite, nel quale li aveva trascritti con inchiostro tabaccoso: la descrizione sembra essere quella delle caratteristiche esterne del *Taccuino di Bonn*. Pirandello attribuisce a Pinzone un «enimma» tratto proprio dal suo taccuino giovanile, in cui troviamo un riferimento al carattere effimero del sentimento d'amore: «Amo l'amor che breve tempo dura. Amo l'amor che schiavo non mi fa»²² che sembra riecheggiare, rovesciato, un bisticcio di Pinzone, in cui evoca un uomo schiavo dell'amore di una donna: «In cuor di donna quanto dura amore? (ore) // Ed ella non mi amò quant'io l'amai? (Mai)»²³. Per comporre il repertorio poetico del personaggio di Pinzone, Pirandello si servì, al contempo, di un altro taccuino, cosiddetto di Harvard perché conservato alla «Houghton Library», che reca proprio alcuni motti pronunciati dal singolare precettore di Mattia: «Io son già stanco di stare alla bada / della fortuna che passar non vuole / per la mia strada. / Passerà ma tignosa»²⁴. La figura di Pinzone si ritrova anche in una giovanile novella di Pirandello, intitolata *La scelta*²⁵, nella quale la contiguità tra l'autore e il personaggio è resa ancora più esplicita: «oggi

²¹ ID., *Il fu Mattia Pascal*, in ID. *Tutti i romanzi*, vol. I, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori, p. 396.

²² Agrigento, BMLP, *Taccuino di Bonn*, c. 57v.

²³ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* cit., p. 352.

²⁴ Il motto si legge alla carta 11r del taccuino. Cfr. L. PIRANDELLO, *Taccuino di Harvard*, a cura di Ombretta Frau, Cristina Gragnani, Milano, Mondadori, 2002, p. LXXXVII.

²⁵ La novella fu pubblicata per la prima volta su «Ariel» il 10 aprile 1898.

sento che Pinzone, non solo vive ancora dentro di me, ma su me esercita un potere veramente tirannico, e mi guasta e mi spegne ogni gioia. Né, per quanto faccia, posso più levarmelo dattorno». L'aio, ormai morto, perseguita il narratore della novella esercitando un potere mortificante sulla sua creatività, influenzandone la visione sul suo tempo: «la vita si fa così perfida, che gli scrittori non possono farci nulla; e quanto più son fedeli nel ritrarla, tanto più l'opera loro è condannata a perire»²⁶.

Altri due esempi provenienti nuovamente dal *Taccuino di Bonn* e riferibili all'elaborazione del *Fu Mattia Pascal* riguardano le descrizioni paesagistiche. Tra i tanti frammenti vergati a lapis e a penna se ne trovano due, entrambi concernenti alcune riflessioni scaturite durante i viaggi di Pirandello nel periodo del soggiorno a Bonn o dai ricordi della lontana Patria: il primo, «Tramonto memorabile è questo»²⁷, che richiama il tramonto cui il giovane assisté in Maremma durante il viaggio per Bonn²⁸ raccontato nella lettera ai familiari, è da mettere in relazione a un altro «E dove il Po s'incalza, rincorro gli anni di mia triste vita»²⁹, che rinvia a un luogo specifico della riflessione di Adriano Meis in cui egli, guardando il Po durante il tramonto, si lascia alle spalle i giorni tristi di Mattia e saluta la sua nuova libertà «Ah, ricordo un tramonto, a Torino, nei primi mesi di quella mia nuova vita, sul Lungo Po [...] e io, guardando, mi sentii così ebro della mia libertà, che temetti quasi d'impazzire, di non potervi resistere a lungo»³⁰.

Al centro di questo rispecchiamento tra il taccuino giovanile e il romanzo, e tra l'autore e i suoi personaggi, si colloca l'atto dello scrivere. *Il fu Mattia Pascal*, infatti, è giustamente definito da Sichera come un romanzo la cui *Bildung* si realizza nella pratica scrittoria: «l'evento della scrittura si colloca al centro del *Mattia Pascal*, come autentico atto di creazione dell'esperienza»³¹. Allo stesso modo, anche il soggiorno di Pirandello a

²⁶ Cfr. L. PIRANDELLO, *La scelta*, in Id. *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, v. III, Milano, Mondadori, p. 1037. Per un'analisi approfondita dell'onomastica del personaggio di Pinzone, e per quella dei maggiori eroi pirandelliani, svolta in una chiave ermeneutica e cristologica, si veda la corposa monografia di ANTONIO SICHERA, *Ecce Homo! Nomi, cifre, figure di Pirandello*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 166-167.

²⁷ Agrigento, BMLP, *Taccuino di Bonn*, c. 25r.

²⁸ Pirandello infatti scriveva «Non mi uscirà certamente mai più dalla mente un tramonto di sole e un'alba lunare in Maremma, veduti in ferrovia [...]». La lettera, datata 6 ottobre 1889, si legge in E. PROVIDENTI, *Lettere da Bonn 1889-1891* cit., p. 31.

²⁹ Agrigento, BMLP, *Taccuino di Bonn*, c. 42r.

³⁰ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* cit., p. 415.

³¹ Sichera, a tal proposito, nota: «Tra l'*incipit* e il congedo la scrittura ha agito non come un mezzo inerte, un "contenitore" o un "misuratore" newtoniani, ma alla maniera di un campo di forze creato dall'interazione tra il rammemorante e il suo vissuto. Il Mattia che si duole dei suoi casi nella *Premessa* del romanzo, non è lo stesso Mattia che dopo aver attraversato l'avventura dello scrivere (e

Bonn può essere inteso come un percorso di formazione, la cui *Bildung* trova il suo perno nell'atto dello scrivere, nella maturazione artistica del giovane che prende coscienza della propria vocazione. Alle energie che egli profuse generosamente negli studi di filologia, nelle riflessioni teoriche e nelle prove poetiche, infatti, corrisponde la consapevolezza di una contraddizione nell'esercizio dei due mestieri, quello di filologo e quello di scrittore, come rivela in una lettera scritta ai familiari da Bonn: «Al giorno d'oggi, miei cari, non si possono fare due mestieri. O buon poeta o buon filologo. Il Foerster me l'ha detto, e io vedo e so com'egli lavora: bisogna scegliere dunque. Ove io volessi seguire ad esercitare i due mestieri riuscirei mediocre poeta e medio-crissimo filologo»³². Il desiderio del giovane studente era quello di scrivere, ma l'accettazione della sua vocazione ha costituito, in questo periodo, un dissidio interiore («una straziante lotta») non privo di mortificazioni, perché scaturito dal senso del dovere, soprattutto nei confronti del padre, e dalla sua reale inclinazione, come lui stesso ammise nella lettera appena citata: «distrugge, in una parola, la parte migliore di me»³³.

Questi pochi esempi mostrano come negli anni di Bonn Pirandello, un «viandante senza casa»³⁴, guardasse all'Italia, – e in particolare ai due poli geografici, la Sicilia e Roma, la cui importanza nella sua opera è stata più volte evidenziata dalla critica e in particolare da Leonardo Sciascia – e al contempo avviasse una riflessione poetica di cui il *Taccuino* testimonia, per usare una parola cara allo scrittore, i «germogli», portati successivamente a maturazione nelle sue opere di maggior successo. È dunque proprio Bonn, la città che egli non avrebbe voluto «manco rivederla da lontano», – così come dalla sua specola definiva, nel *Taccuino di Bonn*, «Città meretrice. Roma»³⁵ – che si configura, in realtà, come il luogo ideale o il pre-testo per immaginare, in chiave letteraria, i luoghi cardine della sua opera. Quel soggiorno, quindi, diventa un viaggio nel viaggio poiché, come disse lo scrittore ormai arrivato in Germania, «ho veduto molte e molte cose, ma quasi tutto avevo prima veduto con la fantasia»³⁶.

del rivivere) saluta con leggerezza beffarda ed intrigante i suoi lettori». Cfr. A. SICHERA, *Ecce Homo!* cit., p. 151.

³² E. PROVIDENTI, *Lettere da Bonn 1889-1891* cit., p. 114.

³³ Ivi, p. 113.

³⁴ La definizione che lo scrittore dà di sé si legge nella nota lettera inviata alla sorella Lina il 31 ottobre del 1886, la stessa in cui definisce la vita come «enorme pupazzata», pubblicata in GASPARE GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1963, pp. 94-95.

³⁵ Agrigento, BMLP, *Taccuino di Bonn*, c. 95v.

³⁶ E. PROVIDENTI, *Lettere da Bonn 1889-1891* cit., p. 48.

GIOVANNA CALTAGIRONE (UNIVERSITÀ DI CAGLIARI)

TEMPO DELLA STORIA E TEMPI DEL MITO
NEI *DIALOGHI CON LEUCÒ* DI CESARE PAVESE

Analizzo alcune problematiche del “dispatrio” nei *Dialoghi con Leucò*, l’opera di Cesare Pavese più misteriosa e, apparentemente, aliena al proprio tempo¹. Nel pieno di due epoche storiche contrapposte: fascismo e ritorno alla democrazia, Pavese mette in atto strategie di fuga dal tempo presente e dalle modalità culturali correnti, siano esse imposte o promosse, sostituendovi dislocazioni temporali e di genere che, a prescindere da condizioni avverse o corrvamente dialoganti col presente, costringano, invece, quest’ultimo dentro una parola realmente nuova e mossa dal fine di testimoniare eticamente l’oggi.

A stretto ridosso della fine della Resistenza e dell’avvio della ricostruzione, mentre in Italia cominciavano ad apparire le più importanti espressioni narrative (romanzi, racconti, diari e autobiografie) e filmiche del Neorealismo, due pubblicazioni, l’una antologica-saggistica, l’altra pseudo narrativa sembrano andare controcorrente rispetto alle aspettative culturali coeve, sia in relazione alle tematiche e alla loro collocazione nel tempo, sia sul piano del genere

¹ Non rare le attestazioni in tal senso ma presenti anche gli apprezzamenti. Antonio Giolitti il 18 novembre 1947 aveva scritto a Pavese: «*Leucò* mi è piaciuto molto; ma non l’ho capito tutto. Ci ripenserò»; Pavese risponde il 26 novembre 1947 «Sembra impossibile che *Leucò* non si capisca ma ciò mi riempie di gioia. Vuol dire che è proprio come il secondo *Faust*». Il 16 gennaio 1947 Pavese apre una lettera a Vittorini con queste parole: «ti devo sempre ringraziare della lettera benevola dei miei dialoghetti mitologici, di mesi fa» (riprendo notizie e citazioni da CESARE PAVESE, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 306, 307; 257). La consuetudine critica epistolare che accompagna i *Dialoghi* dal loro apparire non si è ancora interrotta, a riprova non solo della bruciante attualità dell’opera di Pavese ma insieme dell’ininterrotto dialogo cui chiama la coscienza ermeneutica del lettore e, con indissolubile turbamento, anche la sua intima condivisione della passione pavesiana. Non altrimenti leggo la coraggiosa conclusione, condotta in prima persona, di ANTONIO SICHERA, *Per un Dialogo sui Dialoghi. Lettera a Pavese*, al suo importante volume, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2015, pp. 291-305.

letterario: nel 1946 Gianfranco Contini pubblica a Parigi, presso «Aux Portes de France», *Italie magique* in cui il grande filologo fa da battistrada alla scoperta di una interessante produzione fantastica italiana novecentesca, tipologia storicamente trascurata e negata nella letteratura italiana²; l'anno dopo, Pavese scrive *Gli uomini*, l'ultimo (per data di composizione) dei *Dialoghi con Leucò* la cui stesura si situa tra il 1945 e il 1947 quando vengono pubblicati presso Einaudi, in due successive quasi contemporanee edizioni ma l'una nella collana *Saggi*, l'altra nei *Nuovi Coralli*, ovvero in un ambito peculiarmente narrativo. Nello stesso 1947, il 3 agosto, Pavese pubblica su «L'Unità» l'articolo *Ieri e oggi* dove, rievocando gli anni gloriosi per le traduzioni e pubblicazioni in Italia, in piena epoca fascista, di Caldwell, Steinbeck, Saroyan, Lewis, ne conclude rilevando che l'innovazione in arte può realizzarsi anche in condizioni materiali non favorevoli e di costrizione ma mai senza «un pensiero storicamente progressivo da incarnare»³, avendo già individuato in quelle opere della letteratura americana Otto novecentesca l'aspirazione

[...] a costringere senza residui la vita quotidiana nella parola. Di qui il loro sforzo continuo per adeguare il linguaggio alla nuova realtà del mondo, per creare in sostanza un *nuovo* linguaggio, materiale e simbolico, che si giustificasse unicamente in se stesso e non in alcuna tradizionale compiacenza⁴.

Credo se ne possa dedurre che, con affermazioni tanto perentorie nella loro necessità, Pavese non parli solo della letteratura americana ma anche della sua personale ricerca di “rispecchiamento” per contaminazione di

² Per quanto siano ben note le ragioni addotte dal curatore nella seconda edizione del 1988, in italiano, a significare scelte, predilezioni ed esclusioni dell'edizione francese («l'impianto obbedisce a una sistemazione della letteratura italiana contemporanea arrischiata per lettori stranieri nel 1944»; cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Postfazione 1988*, a Id., *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Torino, Einaudi, 1988, p. 248); come pure il piano editoriale previsto da Contini per l'editore svizzero, nel biennio 1946-47 e sia pure per un pubblico francofono; nonché una dichiarata familiarità-continuità delle opere selezionate con la «vena magica che percorre tutta l'Italia rinascimentale» (*Prefazione*, ivi), resta il fatto che l'intera operazione appare decisamente controcorrente per quanto attiene agli autori antologizzati, riconducibili alle eclatanti intenzioni del curatore di individuare, come letteratura esemplare di quel periodo e di «una sezione 1944» (vi figurava anche la traduzione del pavesiano *Paesi tuoi*, edito nel 1941), opere e autori «umoristi» e «balordi», portatori di una «*déformation de la réalité*» – come suona il titolo di un paragrafo dell'*Introduction à l'étude de la littérature italienne contemporaine*, pubblicata nel 1944 sulla rivista «Lettres», richiamato dall'autore nella *Postfazione 1988* – salvo poi riconoscere al solo Morovich il merito di una persistente attualità di *Italia magica*.

³ Ora in C. PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 175. L'argomentazione ha ormai assunto valenza polemica in funzione del sopravvenuto disamore per la letteratura americana che Pavese non ritiene più all'avanguardia in quanto ormai privata della carica politica democratica di cui era espressione.

⁴ Ivi, p. 174.

epoche, generi, forme, voci; e dell'opera, così difforme dal proprio tempo ma ad esso oscuramente intrinseca, da cui non riesce a staccarsi in un lavoro di ininterrotta revisione, «un libro che nessuno legge e, naturalmente, è l'unico che vale qualcosa» – come scriveva a Nino Frank⁵ a ridosso del suicidio quando, sul frontespizio della stessa opera, lascerà le sue ultime parole.

Dunque, un'opera che vuole essere nuova e testimoniare eticamente l'oggi, pur affondando nel non tempo e in epoche sociali e culturali apparentemente estranee perché remote⁶; ricorrendo, inoltre, ad un genere antichissimo: il dialogo che, nell'età classica della cultura occidentale, ha rappresentato il discorso filosofico per eccellenza grazie alla sua capacità di simulare l'oralità nel discorso scritto, quello avversato da Socrate e da Platone per la sua fissità rispetto alla scelta e alle ragioni dell'interlocutore, ma buon sostituto della parola filosofica e, non a caso, in relazione (anche etimologica) con la dialettica, soprattutto nella sua accezione platonica. È giusto in una serrata dialettica che Pavese, nella studiata progressione dei dialoghi da *La nube* a *Gli dei*⁷, svolge il tema portante dell'operetta: l'aporia tra non tempo degli dei e tempo degli uomini e lo fa sottraendosi ai generi e risolvendosi al mito che, libero dalle categorie modali (tempo e spazio), promette risposte sull'uomo e sul destino. Rivolgendosi al mito Pavese è transfuga dal suo tempo ma solo esteriormente: se Ulisse stesso non può essere libero perché non conosce il proprio destino, in tale incertezza nasce il problema della Storia, ovvero come collocare il tempo umano rispetto all'infinità del tempo e al libero arbitrio, secondo quanto afferma Ermete, rivolto all'infelice Meleagro, nel dialogo *La madre*: «Nessuno fu signore di sé né conobbe mai altro» (53); e come spiega Leucotea all'inconsolabile Ariadne, ne *La vigna*, «gli dèi sono il luogo, sono la solitudine, sono il tempo che passa. [...] Ogni cosa divina è crudele. Distrugge l'essere caduco che resiste» (141).

Quella di Pavese è una ricerca del divino, del *nous* ed è insieme sperimentale, per avere dal mondo archetipale le risposte che la Storia non gli dà, per affiancare ad essa, inglobandola, una conoscenza altra. Se nette e non contraddittorie sono le considerazioni delle due voci dialoganti, talvolta in opposizione ma sempre con un abito mentale suscitatore di argomentazioni, con metodo socratico e, dunque, secondo una dialettica di stampo platonico, invece ben differente e certo più stoica (dalla premessa si arriva alla

⁵ C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, Torino, Einaudi, 1966, p. 568.

⁶ Lo spirito è quello di Hillman: «studiamo i miti per acquistare una sensibilità mitica, e non per confrontarci con corrispondenti tipologie mitiche» (JAMES HILLMAN, *La vana fuga dagli dei*, Milano, Adelphi, 2012, p. 69).

⁷ La meticolosa elaborazione e le variazioni di indici e tabelle, organizzati con molteplici criteri, si possono percorrere nelle *Note al testo* che corredano l'edizione qui considerata, da cui si citerà d'ora in avanti: C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 175-182.

conclusione) che hegeliana (perché opposti e contraddizioni non si sanano in nessuna sintesi), è la dialettica formulata dalla terza voce, esterna al dialogo, in sordina, quella del narratore-autore, anche sorta di didascalia fuori scena come di un regista teatrale o, infine, eco amplificata e resa autonoma dell'io poetico che, già da *I mari del Sud*, la poesia incipitaria di *Lavorare stanca*, simulava il dialogo in un continuo scambio non di voce ma di punto di vista dei due attanti rappresentati. Il dialogo approderà alla sua matrice filosofica, svelando l'eminente interesse conoscitivo intorno al tempo, al destino, alla morte, dopo aver trovato in sé la forma che, ancora aurorale, era inscritta nella originalissima poesia pavese dove i versi lunghi anapestici, in virtù della loro struttura narrativa, raccontano situazioni dialogiche, del resto presenti anche nei modelli di Cesare Pavese: dalla tradizione poetica piemontese, da Gozzano in avanti, a quella vociana, alla poesia di Walt Whitman. Il dialogismo sotteso di *Lavorare stanca* diventa interlocutorio nelle poesie dal 1945 al '50 (le raccolte: *La terra e la morte* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*), rivolte ad una figura femminile.

Fin dal 1932, nella poesia *Tradimento*, il procedimento monologante affida a una sola voce gesti e comportamenti dialogici («[...] La compagna è sparita / dentro il bosco dei pioppi, ridendo, e io debbo inseguirla. [...] sta girando fra i tronchi e io debbo inseguirla»), e riporta, però, anche le parole dell'interlocutrice in forma diretta («“Che sogno”»; «mi ha risposto un sorriso vigliacco: “Mi vuole vicina?”»). Inoltre, viene evocata la scena dell'inseguimento della ninfa da parte di una creatura umana o divina, mossa qui non dal desiderio quanto piuttosto dalla mimetica ripetizione della topica situazione mitologica («e io debbo inseguirla»). E nell'ultimo componimento omonimo di *La terra e la morte* (9 poesie scritte fra la fine dell'ottobre e il 3 dicembre 1945) già Calvino rilevava «L'atmosfera di mitologia mediterranea»⁸ che apparenta questa raccolta ai *Dialoghi con Leucò* la cui stesura inizia nello stesso mese di dicembre.

L'origine della struttura dei *Dialoghi* è strettamente partecipe dell'elaborazione della «poesia-racconto» già teorizzata nel novembre 1934 nel saggio *Il mestiere di poeta*, scritto in relazione alla stesura delle raccolte poetiche che impegna Pavese nel decennio '30-40 e che, come già detto, nel suo prolungarsi fino al '50 avrà, nel dicembre '45, un momento coevo alla scrittura dei primi *Dialoghi*, in ordine: *Le streghe*, *La belva*, *La madre*. Le sofferte tappe creative, la ricerca accanita di soluzioni, scandite nel saggio teorico, passaggio dopo passaggio, dalle poesie migrano nei *Dialoghi* come forme già

⁸ C. PAVESE, *Poesie edite e inedite*, a cura di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1962, p. 222. Le citazioni dei versi di *Tradimento* in C. PAVESE, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 26-27.

decantate: l'approdo al «pacato e chiaro racconto dei *Mari del Sud*»⁹ sarà l'olimpica compostezza degli interlocutori divini, anche di chi, come Circe nelle *Streghe*, ha toccato i limiti della commistione con l'umano e ha sperimentato su di sé quanto rende l'uomo immortale: «il ricordo che porta e il ricordo che lascia». E sarà, anche, lascito per i *Dialoghi* il personalissimo ritmo cui Pavese perviene nella ricerca volta a dare espressione al suo fantasticare e all'«esigenza della virile oggettività nel racconto». Così ne scrive:

Dire, ora, il bene che penso di una simile versificazione è superfluo. Basti che essa accontentava anche materialmente il mio bisogno, tutto istintivo, di righe lunghe, poiché sentivo di aver molto da dire e di non dovermi fermare a una ragione musicale nei miei versi, ma soddisfarne altresì una logica. E c'ero riuscito e insomma, o bene o male, in essi *narravo*¹⁰.

Dunque, già nei versi, la narrazione condotta in una «prosa dialogata» è funzione primaria di una poetica unitaria e senza soluzione di continuità dai versi ai *Dialoghi*, a loro volta, come i versi, cadenzati sul ritmo anapestico (U U —) (*I due*: «ACHILLE Meglio quel tempo che non c'era l'Ade. Allora andavamo tra boschi e torrenti e, lavato il sudore, eravamo ragazzi. Allora ogni gesto, ogni cenno era un gioco. Eravamo ricordo e nessuno sapeva. [...] PATROCLO Ma poi venne il peggio. Venne il rischio e la morte. E allora noi fummo guerrieri» 61), lungo un itinerario che si attesta definitivamente nella scoperta del nucleo significante della propria poetica: l'«immagine» in un'accezione non retorica o traslata ma coincidente col «racconto stesso» – ed è quanto più interessa Pavese: strumento per rappresentare la realtà senza tradire la propria percezione e conoscenza fantastica ma anzi servendosene come unico mezzo autentico e onesto di rappresentazione oggettiva:

Ero risalito (o mi pareva) alla fonte prima di ogni attività poetica, che avrei potuto così definire: sforzo di rendere come un tutto sufficiente un complesso di rapporti fantastici nei quali consista la propria percezione di una realtà. Continuavo a sprezzare, evitandola, l'immagine retoricamente intesa, e il mio discorso si manteneva sempre diretto e oggettivo (della nuova oggettività, s'intende), eppure era finalmente cosa mia il senso tanto elusivo di quel semplice enunciato che essenza della poesia sia l'immagine¹¹.

Da questa riflessione-scoperta traslata nelle poesie, all'ardire dei *Dialoghi con Leucò* il passo è breve anche se audace: la Storia non descrive la realtà

⁹ C. PAVESE, *Il mestiere di poeta*, in ID., *Lavorare stanca* cit., p. 123.

¹⁰ Ivi, p. 127.

¹¹ Ivi, pp. 129-130.

oggettiva, come neppure la scienza, entrambe si servono di modelli che non sono la realtà, di idee della mente umana, mentre forse l'immagine fantastica del mito può attingere a una conoscenza che ingloba anche la Storia, in quanto partecipe di una fenomenologia rappresentativa del reale, sia pure illusoria, «mutevole e rinnovabile [...], incarnabile in infinite situazioni» – scrive Pavese nello stesso saggio. L'aspirazione alla Storia, alla rappresentazione di una realtà ma libera dalla retorica è la nostalgia stessa di un mondo privo di dei quando, a detta di Tiresia, nel dialogo *I ciechi*: «Le cose stesse, regnavano allora. Accadevano cose – adesso attraverso gli dèi tutto è fatto parole, illusione, minaccia» (21); e agli dei gli uomini danno molti nomi, conferma Mnemòsine ad Esiodo nel dialogo *Le Muse*: «E ho molti nomi. Altri neavrò quando sarò discesa ancora... Aglaia, Egemòne, Faenna, secondo il capriccio dei luoghi» (163). E i greci, pur sotto la teocrazia olimpica, ne portano ancora la memoria, salvaguardando almeno la coincidenza dei nomi con le cose su cui la loro lingua e cultura si fondano:

CIRCE [...] Capisci, Leucò, quel cane aveva un nome.

LEUCOTEIA Anche a noi altre danno un nome, gli uomini.

CIRCE Molti nomi mi diede Odisseo stando sul mio letto. Ogni volta era un nome. [...] Mi ha chiamata coi nomi di tutte le dee, delle nostre sorelle, coi nomi della madre, delle cose della vita. Era come una lotta con me, con la sorte. Voleva chiamarmi, tenermi, farmi mortale. [...] Anch'io quella sera fui mortale. Ebbi un nome: Penelope¹².

I *Dialoghi* sono l'esito ultimo di questa ricerca di oggettività mediante l'invenzione e la costruzione di un proprio universo fantastico conoscitivo, qui l'artificio della terza voce esterna, quella autoriale, è certo dirimente ma a posteriori, a raccogliere l'esito dei *Dialoghi* che, invece, si sviluppano attraverso le voci di uomini e dei o altre creature immortali e ne rappresentano la condizione nella loro nuda realtà, raggiunta attraverso l'immagine fantastica elaborata dall'io poetico e da questo ricondotta a due fondamentali figurazioni: l'ineluttabilità del destino che senza possibilità di scelta muove gli uomini, e l'impassibilità degli immortali, il loro assoluto sorriso: due condizioni differenziate dal legame indissolubile col tempo di cui il destino è immagine, dalle rispettive libertà da esso degli uni e degli altri. L'evocazione mitica sembra assicurare l'ancoraggio a quella sorta di oggettività che, nel *Mestiere di poeta*, restava un problema aperto: «la sfacciata preminenza data all'io», che Pavese teme possa trasformare «la potenza fantastica» in arbitrio, un "superamento" indubbiamente presente nei paesaggi terrestri e cosmici, nei ritratti dei personaggi che

¹² C. PAVESE, *Le streghe*, in ID., *Dialoghi con Leucò* cit., pp. 114, 115-116.

compongono le «immagini» dei *Dialoghi* ma, contemporaneamente un esito, già dal '34, alluso e individuato nelle molto sofferte composizioni poetiche:

Eppure tenevo fede al chiaro principio della sobria e diretta espressione di un rapporto fantastico nettamente immaginato. Tenevo duro a narrare e non potevo certo perdermi nella decorazione gratuita. Ma è un fatto che le mie immagini – i miei rapporti fantastici – andavano sempre più complicandosi e ramificando in atmosfere rarefatte¹³.

Il tempo storico nulla può apportare, reso quasi insignificante nelle risultanze dei *Dialoghi* che riconducono la storia degli uomini all'ineluttabile incombere del destino, fonte di dolore costante che neppure la morte, il destino per eccellenza, allevia (nelle parole di Circe: «Morire è sì un destino per loro, una ripetizione, una cosa saputa, ma s'illudono che cambi qualcosa» 114). Un raccordo infinito di domande e risposte enigmatiche che anodano l'oscuro tempo della fine a quello della vita («MELEAGRO Ma allora perché ci hanno ucciso? / ERMETE Chiedi perché vi han fatto, Meleagro» 56), assumendo, talvolta, un tono vaticinante e quasi oracolare non dissimile dalla coraggiosa testimonianza con cui Pavese, nello stesso periodo, contrassegnava il ciclo delle opere sull'antifascismo e sulla Resistenza, con le affermazioni scandalose, per la Storia e rispetto alla guerra civile in corso ma non in un'ottica metafisica: «ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione»¹⁴. Tutti i morti sono uguali e le guerre non finiscono mai; del resto, quest'ultima è la medesima conclusione di uno dei più importanti testimoni storici del proprio tempo: Primo Levi. L'osservatore e narratore della Resistenza si esilia dalla Storia e si rivolge al mito interrogandolo sulla finalit  della specie umana, sul problema del male, sull'origine del cosmo, sul significato della morte e del destino degli uomini, coniugato agli dei e al loro volere da quando essi governano il mondo e vi hanno portato la morte, segnando il limite tra il ferino e il divino che prima coincidevano, come acconsentono Chirone ed Ermete nel dialogo *Le cavalle*:

CHIRONE [...] A quel tempo la bestia e il pantano eran terra d'incontro di uomini e d i. La montagna il cavallo la pianta la nube il torrente – tutto eravamo sotto il sole. Chi poteva morire a quel tempo? Che cos'era bestiale se la bestia era in noi come il dio? [...]

ERMETE Gli d i nuovi di Tessaglia che molto sorridono, soltanto di una cosa non possono ridere: credi a me che ho veduto il destino. Ogni volta

¹³ C. PAVESE, *Il mestiere di poeta* cit., p. 132.

¹⁴ C. PAVESE, *La casa in collina*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000, p. 484.

che il caos trabocca alla luce, alla loro luce, devon trafiggere e distruggere e rifare. Per questo Coròtide è morta¹⁵.

Il tempo della Storia, presente nel dialogo con gli spazi dei «tristi mortali»: «le dimore umane, capanne e villaggi, [...] e le stalle, i focolari» (28), deve tacere, il fatto storico, il documento (vero, falso, manipolato) e la sua interpretazione non possono rispondere perché esulano dagli argomenti teleologici. La verità che Pavese persegue, come ogni poeta, contempla l'esperienza e può anche ricomprendere la Storia: l'evocazione di un tempo trascorso, il presente del dialogo stesso e un futuro che è però già fissato nel destino, nell'indeterminata dimensione temporale del mito, il prima e il dopo sono affermati in una modalità cosmica: e se questa è la «nuova oggettività» cui Pavese lavora, allora anche l'accostamento all'antologia continiana si giustifica non solo per la comune altezza cronologica delle due singolari scelte ma, pure, perché un inopinato "fantastico" italiano appare immagine della difficile realtà contemporanea, per scelta tutta etica e niente affatto ideologica¹⁶.

L'atemporalità che Pavese afferma, anche nel romanzo resistenziale, per rappresentare un momento storico d'eccezione è già una mitizzazione di esso che, nei *Dialoghi*, trova la dimensione universalizzante dell'esistenza umana in quanto destino. Di nuovo, è la Storia che impone all'artista le necessità da rappresentare ma è quest'ultimo che deve trovarvi gli strumenti adeguati, come già avevano indicato, agli esordi del verso libero e in rapporto a tale moderna esigenza, Leopardi nell'innovazione metrica e nella riflessione teorica dello *Zibaldone* e Baudelaire nella *Préface* ai ben problematici, quanto a genere, *Petits poèmes en prose*¹⁷. È con la stessa convinzione che Pavese entra nella Storia e risponde alle domande della sua contemporaneità restando artista e non mediatore del presente, come sembrerebbero farsi tutti quei generi di confine che oggi trovano la loro ragione d'essere, nella fiction: con la pura

¹⁵ C. PAVESE, *Le cavalle*, in ID., *Dialoghi con Leucò* cit., pp. 28-29.

¹⁶ È la prospettiva critica aperta da Sergio Pautasso (*L'Italia magica di Gianfranco Contini*, in «Nuova Antologia», aprile-giugno 1987, anno 122, vol. 557, fasc. 2162), che Beatrice Sica ha poi allargato (leggerla in contrasto la renderebbe sterile) a una scelta antifascista che, sul versante della ricerca di una linea specificamente letteraria, si incardina nella funzione antibontempelliana (l'autrice esplora ripetutamente tale nodo critico in numerosi articoli fino al volume BEATRICE SICA, *L'Italia magica di Gianfranco Contini. Storia e interpretazione*, Roma, Bulzoni, 2013).

¹⁷ A tale proposito, l'umile veste manualistica rende ancor più illuminanti i numerosi luoghi in cui Nicola Gardini ancora verità, vitalità e necessità della poesia alle sue distintive figurazioni della Storia (cfr. NICOLA GARDINI, *Com'è fatta una poesia? Introduzione alla scrittura in versi*, Milano, Sironi Editore, 2007, pp. 125-127 e *passim*). Intorno alle stesse problematiche, relative alle scelte prosa-poesia-genere, nella cultura francese si veda PATRIZIO TUCCI, *Baudelaire: estetica e scrittura del poema in prosa*, in ALVARO BARBIERI-ELISA GREGORI (a cura di), *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, Padova, Esedra editrice, 2017, pp. 175-200.

e semplice inclusione di una supposta realtà, senza altri attributi, e, viceversa, con la fuga nel fantastico, per quanto riguarda la saggistica e il giornalismo¹⁸.

La stessa necessità del saggio teorico *Il mestiere di poeta*, a corredo della raccolta poetica *Lavorare stanca*, è già una spia eloquente della vocazione paideutica di Pavese ma anche della coscienza del limite al di là del quale l'artista si pone. Non a caso elenca i passaggi delle scelte linguistiche adottate per restituire la realtà esperienziale che la sua fantasia ha reso immagine nella poesia racconto e, quindi, nella "prosa dialogata": «una creazione linguistica a fondo dialettale o per lo meno parlato. Intendo la scoperta del volgare nordamericano nel campo dei miei studi e l'uso del gergo torinese o piemontese nei miei naturalistici tentativi di prosa dialogata»¹⁹. Accanto a tali precise indicazioni d'autore, considerando i *Dialoghi con Leucò* non si possono trascurare gli altri passaggi che conducono alla riscrittura dell'antico genere facendone un genere moderno di confine fra le modalità filosofiche, narrative e poetiche che reinterpreta e da cui discende. Certo tramandare il mito è stato, fin dall'atto fondativo, una fondamentale rottura di genere col passaggio dalla tradizione orale alla scrittura, in funzione della rivelazione del sacro cui l'arte comincerà ad assolvere. Esattamente la missione che Mnemòsine affida ad Esiodo nel dialogo *Le Muse*:

MNEMÒSINE [...] Ogni gesto che fate ripete un modello divino. Giorno e notte, non avete un istante, nemmeno il più futile, che non sgorgi dal silenzio delle origini.

ESIODO Tu parli, Melete, e non posso resisterti. Bastasse almeno venerarti.

MNEMÒSINE C'è un altro modo, mio caro.

ESIODO E quale?

MNEMÒSINE Prova a dire ai mortali queste cose che sai²⁰.

È dunque la ripresa dell'incipit della *Teogonia* di Esiodo che sarà fonte anche dei *Dialoghi: La rupe, La vigna, Gli uomini*. Gli esametri esiodei confluiscono nella prosa di Pavese e vi importano alcuni motivi sui quali converge la sua poetica: è lo stesso pastore Esiodo che, maieuticamente sollecitato da Mnemòsine, palesa l'attitudine dell'arte a sottrarre l'esistenza al tedio quotidiano, al tempo della Storia, rendendo inedite e diverse le cose che, pure, si identificano come familiari e per ciò stesso si amano senza però provarne più disgusto. La funzione dell'arte si precisa in rapporto alla dolorosa banalità del tempo umano, storico. L'emozione estetica svela una

¹⁸ Cfr. ALVARO BARBIERI-ELISA GREGORI, *Premessa*, ivi, p. XIII.

¹⁹ C. PAVESE, *Il mestiere di poeta* cit., p. 124.

²⁰ C. PAVESE, *Le Muse*, in ID., *Dialoghi con Leucò* cit., p. 166.

stretta relazione col tempo, fa apparire la possibilità umana di aggirare il tempo mortale e accedere al tempo eterno degli dei, del mito: «ESIODO [...] Sei come un colle o un corso d'acqua, cui non si chiede se son giovani o vecchi, perché per loro non c'è il tempo. Esistono. Non si sa altro. [...] Tu sei l'ulivo, l'occhiata e la nube. Dici un nome, e la cosa è per sempre» (164, 166). È ancora Esiodo, guidato dalla musa, che nella fissità dell'attimo riconosce l'assolutezza della vita immortale degli dei:

MNEMÒSINE [...] Per un attimo il tempo si ferma, e la cosa banale te la senti nel cuore come se il prima e il dopo non esistessero più.

ESIODO [...] Quell'attimo ha reso la cosa un ricordo, un modello. [...]

MNEMÒSINE Eppure hai detto che quell'attimo è un ricordo. E cos'altro è il ricordo se non passione ripetuta²¹?

Ma trattare il mito significa anche imprimere alla sua eternità e infinità dei limiti spazio-temporali, ovvero storicamente umani.

La prima contaminazione di generi, nei *Dialoghi con Leucò*, avviene a livello di fonti, oltre alla già detta tradizione filosofica in prosa, cui si affiancano i lucianei *Dialoghi degli dei*, lo spostamento fondamentale è quello dal verso alla prosa: dalla poesia lirica, dalla tragedia e dal poema epico al dialogo. L'autore ci fornisce l'indicazione di molte sue fonti ma non di tutte, che possono però essere rintracciate su base onomastica: quelle dominanti sono greche, dall'VIII secolo all'età ellenistica e imperiale: con i grandi tragediografi: Eschilo, Sofocle, Euripide, con i poemi epici di Omero, di Esiodo, di Apollonio Rodio, la poesia lirica di Pindaro, quella ellenistica di Callimaco e di Teocrito, la commedia, con Apollodoro e Ateneo; quindi, Plutarco. Tra le fonti latine dominano le *Metamorfosi* e le *Eroidi* di Ovidio, le *Georgiche* di Virgilio; inoltre, Igino; né sono assenti i riferimenti biblici (nei due *Dialoghi* adiacenti: *Il mistero* e *Il diluvio*).

Per quanto presenze e ricorrenze di autori significhino già entrare nel merito e nel senso delle predilezioni che, talvolta, fondono greci e latini, epoche e generi, nonché divergenti e multiple interpretazioni dei miti, Pavese tace sul come utilizzi le fonti che, è noto, sono sia di prima mano sia mediate dagli studi antropologici e di storia delle religioni, oltre che in relazione di continuità col neoclassicismo poetico e ideologico di Pascoli e di d'Annunzio – come rimarcato da Giovanni Barberi Squarotti²².

²¹ Ivi, p. 165.

²² Cfr. GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, *Pavese e le fonti antiche: una ricognizione sui postillati*, in ELEONORA CAVALLINI (a cura di), *La «Musa nascosta». Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, Dupress, 2014, p. 67.

L'analisi di tali incrociate modalità rileva nei *Dialoghi con Leucò* un modello esemplare della prerogativa dell'arte di costantemente fondere e superare tradizioni, generi, confini temporali e spaziali. Il nucleo significativo dei *Dialoghi* si pone, infatti, nella dialettica mito-logos, governata dalla volontà dell'autore di continuare ad interrogare il mito per riportare in superficie le grandi risposte sull'oggi, quelle fondanti e irrinunciabili anche nel mondo moderno; insieme, allontanare il rischio che il pensiero razionale eclissi la poesia. Come, fra i pochissimi, seppe vedere il filologo classicista Mario Untersteiner in una pronta recensione non a caso pubblicata sulla rivista «Educazione Politica»:

I dialoghi sono brevi [...] ma traboccanti di misteriosa sostanza. Un'angoscia, una disperazione anche, domina lo scambio di idee, drammatizzandole. Ciò significa che queste diventando pure nell'attenzione dello spasimo, finiscono con l'imporsi nella loro sostanziale pacatezza suadente di un tono lirico che sta al culmine del tragico²³.

Né lascia dubbi la risposta di Pavese del 12 maggio 1948: «Certamente il senso di questo groviglio che sono anche per me i Dialoghi, sta nella ricerca dell'autonomia umana»²⁴, se ne può inferire: rispetto all'esercizio del potere divino, quello che gli dei olimpici esercitano sui Titani e sugli uomini, ma anche rispetto al potere politico contro cui l'antifascismo aveva appena affermato la propria libertà. La centralità della lotta fra il mondo titanico e quello olimpico, annunciata dal primo dialogo, *La nube*, chiarisce a quale Grecia Pavese guardi nella scelta delle fonti, che va anche associata alla lettura, negli anni Quaranta, della *Nascita della tragedia* di Nietzsche che aveva allargato al periodo presocratico l'interesse per la Grecia, affermando il Dionisiaco contro l'Apollineo: il sorriso e la crudele ferocia del «radioso» e della sorella Artemide pervadono i *Dialoghi* e in una nota del 2 settembre 1944 del *Mestiere di vivere* si sottolinea una nuova ottica:

Poesia è, ora, lo sforzo di afferrare la superstizione – il selvaggio – il nefando – e dargli un nome, cioè conoscerlo, farlo innocuo. Ecco perché l'arte vera è tragica – è uno sforzo.

La poesia partecipa di ogni cosa proibita dalla coscienza – ebrezza, amore-passione, peccato – ma tutto riscatta con la sua esigenza contemplativa cioè conoscitiva²⁵.

²³ MARIO UNTERSTEINER, *Dialoghi con Leucò*, «Educazione Politica», I, 11-12, nov. dic. 1947, p. 344.

²⁴ C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, vol. II, Torino, Einaudi, 1968, p. 571.

²⁵ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1976, p. 265.

Le Avanguardie artistiche del Novecento, affiancando gli studi antropologici nella riscoperta del mito e in continuità con la letteratura dei secoli precedenti, hanno rinnovato la pratica delle riprese delle opere latine e greche. Naturalmente, l'operetta di Pavese si innesta anche nella tradizione secolare della letteratura italiana nel suo rapporto con la classicità greca e latina ma, come già dall'Ottocento, in funzione della ricerca del nuovo e del rinnovamento (Manzoni, Monti, Leopardi), con l'insistita tendenza del Novecento a riscrivere i miti classici e a fare dell'antica espressione irrinunciabile del moderno e forma di esso. La poesia italiana attinge all'antico con la metrica barbara carducciana e, nel Novecento, con la fortuna ricorrente della strofa saffica; i *Dialoghi con Leucò* sono in continuità con la Grecia ibrida dei *Poemi conviviali* di Pascoli e di *Mata – Laus vitae* di d'Annunzio, cui Pavese fa frequente riferimento nel *Diario*, in particolare, nell'annotazione del 3 giugno 1943 lo elenca fra gli elementi del proprio classicismo:

La tua classicità: le Georgiche, d'Annunzio, la collina del Pino. Qui si è innestata l'America come linguaggio rustico-universale (Anderson, *An Ohio Pagan*) e la barriera (il *Campo di grano*) che è riscontro di città e campagna. Il tuo sogno alla stazione di Alba (i giovani albesi che creano le forme moderne) è la fusione del classicismo con la città-in-campagna. Recentemente hai aggiunto la scoperta dell'infanzia (campagna=forma mentale), valorizzando gli studi di etnografia (il *Dio caprone*, la teoria dell'immagine-racconto).

Il tuo è un classicismo rustico che facilmente diventa etnografia preistorica²⁶.

La compresenza di elementi tanto difformi, per epoche e spuri per la loro natura, differenzia il trattamento pavesiano del mito dal più frequente procedimento novecentesco che lo colloca nel presente, è invece il presente che affonda nelle fonti orali e scritte, intese come memoria viva e attiva delle culture umane: «*Credo in ciò che ogni uomo ha sperato e patito*» – afferma la voce priva di nome dell'ultimo dialogo, *Gli dèi*, suggellato dalla nostalgia umana per le perdute epifanie del divino²⁷ e per l'opacità che il passato oppone ad ogni presente. Ma solo il proiettarsi verso una profondità temporale senza confini consente al presente di rendere ogni era compresente e di farla dialogare con la contemporaneità.

²⁶ Ivi, p. 231.

²⁷ L'affermazione di Jung: «Gli Dei sono diventati malattie» viene commentata da Hillman in questi termini: «le nostre malattie psichiche non sono *immaginarie*, bensì *immaginali* (Corbin). Sono anzi malattie della fantasia, sofferenze delle fantasie, di realtà mitiche, l'incarnazione di eventi archetipici» (J. HILLMAN, *La vana fuga dagli dei* cit., pp. 93-94).

MARCO CARMELLO (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DI MADRID)

LA POESIA COME CONSISTENZA.
IL LUOGO DELL'ESSERCI IN *TUTTI DICONO GERMANIA*,
GERMANIA DI STEFANO VILARDO

1. *Introduzione: le ragioni di Tutti dicono Germania Germania*

Apparso nel 1975, penultimo parto di una produzione poetica iniziata vent'anni prima con *Primi fuochi* (1955), proseguita poi con *Il frutto più vero* (1960) ed infine conclusasi, nel 1988, con *Gli astratti furori, Tutti dicono Germania Germania* rappresenta, non solo per l'evoluzione interna della poesia di Vilardo, ma anche rispetto al panorama poetico italiano, un *unicum*¹.

L'unicità non dipende tanto dal fatto che la raccolta pubblicata dal poeta di Delia nel 1975 sia una delle poche prove poetiche forgiate a partire dal dramma storico dell'emigrazione italiana verso l'estero, la Germania nel caso in esame, fenomeno che Vilardo conosce bene². Pur se scarse, non mancano infatti voci poetiche di questa emigrazione, basti qui citare, a mo' di semplice esempio, l'antologia *Poesie operaie* (2007) di Luigi di Ruscio³.

¹ Non molti, almeno che io sappia, sono gli interventi critici su Stefano Vilardo, ancor meno quelli su *Tutti dicono Germania Germania*, fra questi va certo segnalato quanto sull'autore di Delia scrive Walter Siti (cfr. WALTER SITI, *Neorealismo nella poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1980), tenendo però presente che ricondurre *tout-court* questa *plaquette* di Vilardo alla categoria di "neorealismo" implica anche porre una certa ipoteca su di un lavoro che va oltre il confine di quell'estetica letteraria. Il punto, nella raccolta di Vilardo, è infatti costituito da un lavoro sulla voce dei migranti che implica un diverso approccio rispetto al fatto poetico in confronto ad autori pienamente neorealisti, come Scotellaro. A Vilardo dedica alcune pagine anche BENEDETTA MANNINO, *Per una inter-letteratura degli italiani in Germania*, Berlin, Frank & Timme, 2012. Oltre i libri di Siti e Mannino, segnalo la prefazione di Leonardo Sciascia e la postfazione di Aldo Gerbino alla *plaquette* di Vilardo (cfr. STEFANO VILARDO, *Tutti dicono Germania Germania*, Palermo, Sellerio, 2007, pp. 9-12 e pp. 141-145).

² Si veda la dedica della raccolta: «A mio padre che nel lontano 1912 fece degli Stati Uniti la sua seconda patria, e a mia madre che pazientemente aspettò il suo ritorno», in S. VILARDO, *Tutti dicono Germania Germania* cit., p. 15.

³ Cfr. LUIGI DI RUSCIO, *Poesie operaie*, Roma, 2017.

L'unicità della *plaquette* di Vilardo, però, ed è unicità tanto autoriale quanto sistemica, dipende dal peculiare modo di scrittura che il poeta deliano sceglie per stilare il suo referto sulla sofferenza dell'andarsene dalla propria terra perché da questa respinti e costretti "a cercar fortuna" in un mondo estraneo, quasi sempre ostile.

Vi è anzitutto la scelta autoriale fatta da Vilardo di essere trascrittore, prima ancora che scrittore, della sua opera: lo ricordano sia Sciascia sia Gerbino, rispettivamente nella prefazione e nella postfazione di *Tutti dicono Germania Germania*⁴, e lo ha, in diverse occasioni, dichiarato lo stesso Vilardo⁵: il lavoro previo alla scrittura della *plaquette* consiste in una lunga serie di registrazioni su magnetofono di interviste che Vilardo stesso faceva ad emigrati siciliani di Delia e dei dintorni in occasione dei loro ritorni a casa, soprattutto durante le vacanze estive. Da queste voci l'autore trarrà il materiale principale della sua opera.

Ma, *Tutti dicono Germania Germania*, ha, in realtà, già nella scelta del materiale, un doppio registro, poiché l'emigrazione stessa, che forma l'oggetto poetico di *Tutti dicono Germania Germania*, ha due facce. Da una parte vi sono gli uomini, le cui voci, anonime *pour cause*, scandiscono i quarantadue ritratti da cui è formata la raccolta, dall'altra vi è invece il gruppo familiare, le mogli, i figli, talora, più raramente, una madre, un padre anziano, una sorella, dei fratelli più piccoli, la cui sussistenza dipende dall'emigrazione dell'uomo, che, con la sua assenza imposta dalla dura legge della povertà e del lavoro essenziale, necessario, permette la sopravvivenza di chi rimane nella terra d'origine. Nella voce, esclusivamente maschile ed adulta, del dispatrio vi è dunque anche chi resta, non come oggetto – l'oggetto di questi racconti in versi è, infatti, sempre la storia della propria emigrazione – ma come presenza necessaria.

Il dispatrio è dunque doppio, complementare, declinato secondo due modalità differenti e fra loro interdipendenti: vi è il dispatrio per così dire "esterno", inteso in senso proprio, ma non per questo più vero, degli uomini migranti che cercano lavoro in Germania, e vi è quello "interno", e perciò paradossale, di chi, pur restando nella sua terra natale, vive il trauma di un'assenza che impone una rinuncia alla vita piena, fatta di affetti, di vicinanza, di continuo e reciproco scambio, in vista della vita nuda, della mera sopravvivenza. Tanto chi emigra quanto chi resta è dunque travolto dalla

⁴ Cfr. S. VILARDO, *Tutti dicono Germania Germania* cit., p. 12 e p. 142.

⁵ Ricordo un intervento di Vilardo, nel 2014, presso una scuola superiore di Palermo, in occasione del Terzo Premio "Angelo Fiore" – Città di Bagheria, in cui il poeta ricordava, fra l'altro, il lavoro di registrazione delle varie storie di emigrati in Germania da lui fatto in preparazione del progetto di *Tutti dicono Germania Germania*.

necessità di sacrificare la vita alla sopravvivenza, ad entrambi è imposto il sacrificio della dimensione umana al fine di garantire/garantirsi il sostentamento. In questo senso anche coloro che restano ed aspettano entrano, rispetto al luogo natale, in una dimensione di dipendenza dalla lontananza, dall'assenza, che li esilia dalla loro stessa terra, al pari di chi è andato via, anche se in maniera differente.

Era necessario definire questo meccanismo del doppio dispatrio per comprendere il movimento di scrittura che ispira *Tutti dicono Germania Germania*. La voce testimoniale di chi è emigrato dalla sua terra, quella compatta, continua testimonianza che marca la cifra stilistica precipua ed invariante della *plaque*, quasi un'esecuzione di solo basso continuo senz'accompagnamento di altra musica, è infatti raccolta da chi è rimasto, da chi non è mai uscito dalla terra nativa, ed ingrata, di Delia, quasi che Vilardo riesca a farsi mezzo espressivo di quella testimonianza proprio perché ha assunto lo sguardo non testimoniabile di chi, nel silenzio, è il primo e più dolente testimone della casa rimasta vuota.

Il gesto che, dunque, costituisce Vilardo stesso come autore effettivo di *Tutti dicono Germania Germania* consiste non solo nel mettersi dalla parte di chi è rimasto – il poeta occupa lo spazio delle radici, persistendo, come il nucleo familiare, nella terra d'origine – ma nel fare di questa sua permanenza lo spazio privilegiato della restituzione. Attraverso la testimonianza poetica, che raccoglie le storie degli emigrati, questi vengono restituiti al loro spazio d'origine, così che si possa riattivare quella comunanza, spezzata la quale, è l'intera comunità a perdere la voce.

La marca reale di questa poesia non è, perciò, l'*epos*, come forse una superficiale lettura potrebbe far credere, ma il lutto, inteso nella sua accezione letterale di atto del *lugere*, del piangere, che sana e rimargina la ferita dell'assenza: nelle lacrime asciutte, sottaciute della poesia di *Tutti dicono Germania Germania*, è infatti presente quella lucreziana coscienza delle cose da cui deriva la necessità del compianto come momento fondamentale del vivere⁶.

⁶ Riguardo all'emigrazione degli italiani, cfr. PIERO BEVILACQUA-ANDREINA CLEMENTI-ELIO FRANZINA (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana. Vol. 1: Partenze*, Roma, Donzelli, 2017 per un inquadramento generale. Specificamente sull'emigrazione italiana in Germania, si vedano invece FEDERICA MARZI, *In terra straniera. Rappresentazioni e scritture dell'altro nell'immigrazione italiana in Germania*, Pasian di Prato, Campanotto, 2014; FRANCESCO CARCHEDI-ENRICO PUGLIESE (a cura di), *Andare, restare, tornare. Cinquant'anni di emigrazione italiana in Germania*, Isernia, Cosmo Iannone Editore. Per la Sicilia in particolare cfr. FRANCESCO BRANCATO, *L'immigrazione siciliana negli ultimi cento anni*, Cosenza, Pellegrini, 1995 e BENEDETTA MANNINO, *Siciliano di Wolfsburg, tedesco di Collesano*, Palermo, Sellerio, 2005.

2. *Motivi di Tutti dicono Germania Germania*

Quella rielaborazione senza cui non si potrebbe, a rigore, parlare di poesia, fortemente rivendicata per quest'opera da Leonardo Sciascia nelle ultime pagine dell'introduzione a *Tutti dicono Germania Germania*⁷, trova dunque nella permanenza dell'autore il suo luogo più profondo, la ragione prima del suo essere.

La *plaque* va dunque letta a partire da una dialettica esistente fra voce piena, quella dei migranti che testimoniano la loro esperienza tedesca, e voce silente, quella del poeta che, ponendosi accanto a chi resiste nella terra nativa, raccoglie l'espressione dell'esperienza vissuta dai migranti, conservandola e restituendola, in senso proprio, alla terra d'origine. In questa maniera, come già si è detto, viene annullata la distanza, ed è ristabilito il legame primario fra chi è dovuto andar via e chi invece è dovuto rimanere; la poesia diviene dunque un fatto primario, originario, facendosi capace di ridare all'umanità presente nelle pagine di Vilardo – tanto a quella espressa dei migranti, quanto a quella, silente, ma fondamentale per far sì che sia possibile l'espressione, di coloro che restano a casa nell'attesa di rimesse, notizie e ritorni più o meno brevi – il suo luogo di consistenza⁸.

È propriamente questo il motivo che mi ha spinto a leggere le pagine di *Tutti dicono Germania Germania* alla luce della categoria di esserci, un esserci che, come tutto in questa raccolta di dolorose distanze e dilacerati sdoppiamenti, va, a sua volta, interpretato in duplice maniera. Vi è certo, ma è qui lettura secondaria, un'interpretazione latamente heideggeriana del concetto: nella voce continua, non cesurata, di queste storie di emigrazione traspare infatti sempre quell'impossibilità di essere interi, consistenti appunto, che assume, nell'emigrazione, un'intensità assoluta. L'emigrazione che Vilardo fa parlare nei suoi versi ci dice così, nella più diretta e brutale delle lingue, quella della necessità che spezza il flusso vitale coartandolo alla sola necessità dell'immediata sopravvivenza, una verità universale sulla nostra presenza, ontologicamente limitata, nel mondo.

Ma al di là di questa, che è, in certo senso, verità scontata di ogni poesia, vi è un senso primario, più potente, dell'esserci, ed è quel senso istitutivo e costruttivo che viene costantemente eliso dalle varie filosofie esistenzialiste: esserci, comunque vivere, come esperienza pregiata dell'umano, quindi esserci non come limitazione davanti alla pienezza ma come pienezza di vita di

⁷ Cfr. S. VILARDO, *Tutti dicono Germania Germania* cit., pp. 11-12.

⁸ Ed è proprio per questo che, nel caso di quest'opera, ho parlato, alla fine del precedente paragrafo, di una specie di paradossale lutto di vita.

fronte alla necessità violenta della sopravvivenza. È questo secondo esserci che viene consacrato dalla poesia sempre plurale di Vilardo, in cui ognuna delle quarantadue testimonianze poetiche è propria di un soggetto, di una singolarità: non si deve infatti dimenticare che in *Tutti dicono Germania Germania* non è mai presente “il migrante”, la poesia di Vilardo anzi rigetta l’antonomasia con radicale coerenza; sono invece presenti i singoli migranti, ognuno parte di una storia comune, ma ognuno appunto singolo, soggetto per sé e testimone per la sua propria storia.

Quanto si è fin qui detto ci permette di chiarire alcuni aspetti della poesia di Vilardo: frutto di un congedo del lirismo conseguente con quelle movenze della scrittura che abbiamo cercato di tracciare poco fa, non sarebbe neppure giusto, o almeno a noi non parrebbe corretto, dire che la poesia di Vilardo sia epica. Sebbene le movenze stilistiche, l’apparente impersonalità dei racconti, che non hanno nome, il racconto puramente oggettivo dei fatti, possa indurre a parlare di epicità della scrittura, in accordo, tra l’altro, con le definizioni correnti di poesia epica, non crediamo che sia corretto, nel caso di *Tutti dicono Germania Germania*, parlare di *epos*.

Assodato che il vero movente di queste poesie è restituire consistenza, esserci, si dovrebbe piuttosto parlare di poesia corale, non tanto per la presenza di una polifonia di voci che si alternano nel racconto dell’emigrazione, quanto perché le voci scelte da Vilardo per la sua ricostruzione testimoniale disegnano una sorta di lungo commento nel quale si esprime la ricostituzione di uno spazio comune a partire da cui diventa possibile considerare la vicenda narrata nella pienezza del suo significato. La logica che dunque sottende l’intera costruzione della *plaqueette* è proprio quella del coro tragico, in cui si ritrova rappresentata la comunità come depositaria di un legame originario attraverso cui si esprime una conoscenza comune.

3. *Prime note di analisi stilistica di Tutti dicono Germania Germania*

Si spiegano così anche le marche stilistiche più rilevanti di *Tutti dicono Germania Germania*⁹: l’andamento fortemente ellittico delle storie narrate,

⁹ Non intervengo qui sul problema della trascrizione, ossia su come Vilardo abbia gestito l’oralità dei testi registrati su magnetofono. Due sono le ragioni che mi spingono a non farlo: la prima di carattere strettamente ecdotico riguarda la mancanza di notizie circa il trattamento della documentazione orale da parte di Vilardo in sede di scrittura. Non sappiamo né quale sia stato il criterio di scelta e selezione stabilito da Vilardo, né se Vilardo si sia attenuto ad una corrispondenza stretta fra componimenti e testimonianze, ignoriamo, insomma, se ognuno dei quarantadue componimenti che compongono la raccolta sia la rielaborazione di una singola testimonianza, oppure se l’autore abbia fra loro contaminate le testimonianze nella scrittura. Così stando le cose, è dunque impossibile

che, pur rispettando sempre la linea temporale della successione fattuale, condensa la narrazione limitandola agli snodi della vicenda narrata, veri e propri momenti del destino che definiscono la vita dei migranti.

La narrazione in scorcio, oltre a favorire un andamento gnomico di cui è intessuta l'intera *plaquette*, permette una dinamica temporale che, da una parte, fissa gli eventi nella microstoria fattuale di ogni vita – spesso le poesie di Vilardo iniziano con la data precisa dell'emigrazione – e dall'altra, simultaneamente, li proietta in una sorta di tempo fiume, condiviso da ognuna di queste storie, cui ci si potrebbe riferire con la definizione di meta-tempo dell'emigrazione. In questa maniera singolarità ed esemplarità di ogni singola vicenda sono salvate, a riprova, se ancora ve ne fosse bisogno, della natura corale di questa poesia.

In accordo con questa natura univoca e molteplice del tempo narrativo, attentamente suddiviso fra meta-tempo della raccolta, corrispondente all'emigrazione come destino generale di una collettività, e tempo proprio di ogni vicenda, corrispondente all'emigrazione come vicenda biografica, si situano le scelte stilistiche di Vilardo.

Da un punto di vista propriamente metrico e formale, spiccano immediatamente tre caratteristiche: l'assenza totale di interpunzione, nonostante la presenza di alcuni versi che iniziano in maiuscola sebbene non siano preceduti da punto fisso. L'intera raccolta sembrerebbe dunque essere in *enjambement*, se non fosse che gli a capo dei versi solo raramente interrompono la sintassi di frase. L'uso peculiare dell'a capo da parte di Vilardo, quello che potremmo definire il suo "finto *enjambement*", ci porta alla seconda caratteristica, a cavallo fra metro e lingua, ossia la misura strettamente versicolare del verso¹⁰.

I componimenti, di diversa lunghezza, che formano *Tutti dicono Germania Germania*, sono costituiti di versi liberi di numero di sillabe variabili – mancano, comunque, versi iperbrevi o iperlungi – la cui lunghezza sembra essere determinata a partire da una scelta ritmica volta all'isolamento frasale, quasi come se ogni singolo verso dovesse essere costituito da una

definire forme, modi e misure dell'intervento autoriale di Vilardo rispetto al materiale di partenza. La seconda ragione è invece di natura ermeneutica: prescindendo dalle considerazioni di natura ecdotica appena fatte, sembra comunque necessario stabilire prima quali siano le scelte stilistiche dello scritto, per poi successivamente valutare la relazione fra questo e la sua base orale. Riguardo all'oralità in letteratura segnalo, a mo' di esempio di metodo: ELENA PORCIANI, *Studi sull'oralità letteraria. Dalle figure del parlato alla parola inattendibile*, Pisa, Edizioni ETS, 2008 e ARACELI LÓPEZ SERENA, *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos, 2007, la cui metodologia può essere applicata anche ad altri ambiti letterari e linguistici.

¹⁰ Per questo concetto cfr. PAOLO GIOVANNETTI-GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.

frase isolata o, tutt'al più, da un elemento frastico di rilevante importanza¹¹, creando così un particolare effetto di staccato, di vera e propria paratassi poetica che permette a Vilardo di risolvere, in maniera veramente magistrale, l'annoso problema della narrazione in versi.

Lo staccato frasale delimitato dalla differente lunghezza del verso, che viene definita sulla base del preciso intento ritmico di conservare ed aumentare la cadenza della voce narrante, lascia al poeta anche una libertà notevolmente ampia all'ora di ricostituire il tessuto dialettale, *sub-standard*, che segna la lingua di questi testimoni, dando così alla poesia di questa raccolta quel tono di parlato attraverso la distanza che è forse il suo segno più proprio, come dimostra il componimento 29, eponimo della raccolta, che qui di seguito viene riportato per intero:

Tutti dicono Germania Germania / e se ne riempiono la bocca / come fosse la manna dal cielo / a me non ha portato che sfortuna / ma io sono cocciuto come un mulo / e andrò in Germania fino a quando crepo / I primi giorni tutto mi va bene / trovo lavoro casa / e guadagno che non mi posso lamentare / poi il diavolo ci mette la coda / e vado a finire in ospedale / come quella volta che mi cade addosso / un sacco di cemento / e mi ruppi tre costole che ne risento ancora / Parlano della Germania come fosse il paradiso / come se i soldi te li regalassero / invece se non ti sfianchi di lavoro / per dieci dodici re al giorno / a casa non manderesti che pidocchi / Ultimamente le cose mi andarono bene / e misi da parte un buon gruzzoletto / a Delia mi dissi / che il natale mi aspetta / Me lo fece fare certo il diavolo / Ero tranquillo / ora sono nei guai / ché sopra il treno litigai con un disgraziato / e sono tutto foruncoli per lo spavento / ché il sangue diventò acqua / quando quello voleva spararmi / Non faccio che andare dai medici / e pago le visite di sacchetta mia / perché ho dimenticato in Germania / il grandsciai¹² internazionale / che è come il libretto della mutua / Ho scritto ad un cugino / ché me lo faccia rilasciare dalla ditta dove lavoro / ma ancora non ho visto niente / intanto i soldi se ne vanno come le fave¹³.

Una brevissima analisi del testo conferma le caratteristiche generali di cui si diceva poc'anzi. L'isolamento di frasi nel verso, secondo quell'uso

¹¹ Anche se in realtà, come si è già notato, l'isolamento di singoli elementi frastici in versi separati, ossia l'*enjambement* vero e proprio, è raro nella raccolta vilardiana.

¹² Credo si possa supporre che, in realtà, si tratti dell'*Ausländerankenschein*, ossia il documento di assicurazione medica internazionale rilasciato dalle Casse mutua tedesche, con un tipico adattamento per semplificazione morfologica e fonetica della parola tedesca al parlato italiano meridionale, per cui cfr. SALVATORE BANCHERI, «Riccobene's *Nun mi marito ppi procura*: The Italian Canadian Linguistic Pastiche in a Comedy of Errors», in GIOVANNA SUMMERFIELD (edited by), *Patois and Linguistic Pastiches in Modern Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2017, pp. 47-75.

¹³ S. VILARDO, *Tutti dicono Germania Germania* cit., pp. 99-100. Viene rispettata l'assenza di punteggiatura dell'originale, anche per quanto riguarda l'elisione del punto fermo finale, assente in ognuno dei quarantadue componimenti che compongono la raccolta di Vilardo.

dell'a capo cui ci si riferiva parlando, nel caso di Vilardo, di un finto *enjambement*, appare qui evidente, ed evidentemente marcato anche dalla natura versicolare dei singoli versi, secondo una congiunzione perfetta di ritmo e sintassi, per cui ogni riga del componimento pare essere la misura esatta di una frase, di una porzione minima, atomica, del vissuto e del detto, qui pienamente coincidenti.

Si potrebbe, a ragione credo, parlare in questo caso di iper-parlato: quel che primariamente introduce la scrittura poetica è infatti la cesura, lo stacco, che isola ritmicamente i blocchi – non solo quelli minimi di frase, ma anche quelli intermedi che fissano i blocchi narratologici, definiti proprio dalle maiuscole non interpuntive, di cui qui si rivela la funzione ritmicamente narratologica¹⁴ – secondo una strategia di sovrainvestimento dei singoli apporti linguistici. Dunque, “versicolare” il testo di Vilardo lo è in senso non solo proprio ma anche pieno: la metrica pienamente frasale rende infatti possibile una scansione del testo del tutto omologa a quella in versetti del dettato biblico, ottenendo così un effetto di vera e propria consacrazione delle vicende di ognuno dei singoli migranti evocati alla parola.

All'effetto di iper-parlato appartiene anche la sequenziazione cronologica degli eventi, ridotta alla basilarità della relazione prima/dopo, che sottraendoci ogni altra indicazione cronologica, racchiude l'intera vicenda in una esemplarità intesa a trascendere il limite personale delle vicende per fare di ognuna di esse un esempio e di ogni esempio, così ottenuto, un momento di un arazzo narrativo che assume, nel suo insieme, la forma di coro¹⁵.

4. *Brevi conclusioni*

I problemi ed i motivi di interesse che la poesia di Stefano Vilardo così come si è esercitata in *Tutti dicono Germania Germania* suscita non sono dunque né pochi né di breve respiro: dal trattamento della voce, alla

¹⁴ Il componimento qui in analisi può essere suddiviso in sette segmenti, ognuno segnalato da una maiuscola: a) Apertura (vv. 1-6); b) Prima fase di racconto (vv. 7-14); c) Primo intervento di tipo gnomico (vv. 14-19); d) Seconda fase di racconto (vv. 20-23); e) Secondo intervento gnomico (v. 24); e) Terza fase di racconto (vv. 25-30); f) Quarta fase di racconto (vv. 31-35); g) Conclusione (vv. 36-39). Si noti come la distribuzione dei segmenti obbedisca ad un ritmo fra narrazione e *gnome*, che può essere visto come un alternarsi di evento e commento; la fase finale, suddivisa in due tronconi, si sottrae in parte a questo ritmo, stante la sua maggior difficoltà. Ma si noti come l'ultimo verso del componimento: «intanto i soldi se ne vanno come fave» (cfr. S. VILARDO, *Tutti dicono Germania Germania* cit., p. 100) sia a tutti gli effetti una *gnome*, così che il ritmo evento/commento viene ad essere pienamente recuperato.

¹⁵ Forse, anche se solo di passo, andrebbero qui indicati i nomi di due possibili modelli di Vilardo: Cesare Pavese ed Edgar Lee Masters.

definizione del rapporto fra oralità e scrittura, dalle scelte metriche veramente originali, fino a quella funzione di coro che esprime un “lutto di vita” necessario alla ricomposizione di una comunità dilacerata dall’emigrazione, molti sono gli spunti di riflessione posti sul tappeto da questo libretto smilzo ma non esile.

Come pochi altri, Vilardo occupa nel nostro panorama poetico una regione poco praticata, in cui quella distinzione fra alto e basso, così gravosa per il canone italiano, e particolarmente per quello più moderno, viene abilmente affrontata e dissolta nel segno della leggibilità e della salvaguardia della memoria, per questo ci si augura che gli studi sull’autore, e su quest’opera in particolare, possano in futuro permettere una ricollocazione di *Tutti dicono Germania Germania* nel luogo che, consonamente, spetterebbe ad uno dei più begli esempi di poesia del reale nel secondo Novecento italiano.

VALERIA CRISTALDI
(UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE - UNIVERSITÀ DI CATANIA)

L'AILLEURS DI ADA NEGRI

Nelle opere di Ada Negri ricorre spesso la memoria del periodo trascorso in Svizzera. La scrittrice dedica anzi a questa esperienza un'intera raccolta poetica, *Esilio*, pubblicata presso Treves nel 1914. In seguito scriverà sullo stesso argomento altre poesie, nonché alcune prose. Nessuno studioso di Ada Negri ha mai dato molto spazio alla raccolta *Esilio*. Nino Podenzani parla a riguardo di un «calo» e aggiunge che solo con la raccolta di novelle *Le Solitarie* si assiste al «risveglio» di una vena che si era indebolita¹. Noi riteniamo, invece, *Esilio* una delle opere più significative di Ada Negri, meritevole di un'attenzione maggiore di quella ricevuta sino ad ora; anche se non vogliamo con questo ridimensionare *Le Solitarie*, o altre pagine con echi del periodo svizzero, delle quali è indiscutibile l'importanza.

La scrittrice lodigiana aveva deciso di spatriare nel 1913. Una scelta determinata dalla volontà di rimanere accanto alla figlia, che era stata iscritta in un collegio di Zurigo. Ma c'era anche, nella decisione di Ada Negri, un'insofferenza rispetto a una situazione familiare e a un contesto culturale avvertiti come opprimenti. Trasferirsi in Svizzera significava abbandonare un marito imbevuto di pregiudizi, protestare contro una diffusa mentalità moralistica, allontanarsi da una critica letteraria tutt'altro che cordiale e ricettiva.

Giovanni Garlanda, facoltoso industriale sposato nel 1896, accettava con difficoltà la vocazione artistica di Ada e preferiva che la figlia smettesse di studiare: «egli non voleva altri letterati in famiglia»². Bianca, esasperata, aveva preso la decisione di proseguire gli studi a Zurigo; la scrittrice si era

¹ NINO PODENZANI, *Il libro di Ada Negri*, Milano, Ceschina editore, 1969, p. 122.

² Ivi, p. 123.

risolta a seguirla. Un espatrio «volontario e desiderato»³, come commenta Podenzani; un modo per tornare ad essere libera, per ritrovare sé stessa, la vera Ada Negri. Difatti, la partenza la fece rinascere. L'ambiente svizzero, del resto, le si dimostrò favorevole: Ada venne accolta come la voce più forte della poesia femminile italiana, senza pregiudizi sul suo particolare stile e tanto meno sulla sua vita privata.

Le prime opere di Ada Negri avevano riscosso un certo successo presso il pubblico italiano, ma non senza soffrire il forte dissenso degli esponenti della cultura alta. Nell'Italia di fine Ottocento e primo Novecento, il verismo aveva ceduto a una forte tendenza decadente, che si era imposta fino a conseguire una vera e propria egemonia, specie con Pascoli e D'Annunzio. Senza dire che, sul piano della teoria e della critica, aveva preso il sopravvento la posizione di Benedetto Croce. Ebbene, tanto gli scrittori più in vista, da Pascoli a Pirandello, quanto Croce e i crociani facevano fatica ad apprezzare la poesia di Negri, la sua attenzione alle circostanze della vita quotidiana, la sua insofferente denuncia. Croce era arrivato a dire: «il difetto che qui si lamenta nei versi di Ada Negri è, non la forza esuberante, ma quella deficiente: non la ruvidezza, ma la sciatteria»⁴.

I toni dei lettori non italiani potevano essere molto diversi. Si consideri l'articolo di un critico svizzero, Maurice Muret, che dichiarò, sul «Journal des débats», la sua forte stima per la poetessa di Lodi, dissociandosi apertamente dalle riserve di Benedetto Croce: «Mme Ada Negri doit être louée...! Monsiur Benedetto Croce lui dénia naguère la vertu littéraire. Je crois qu'il avait tort»⁵. Secondo Muret, sin da quando era apparsa all'orizzonte, con i versi pubblicati sull'«Illustrazione Popolare» e sul «Corriere della sera», Ada Negri aveva apportato al concerto delle lettere italiane una nota diversa, sonora, grave, triste, nonché un'asprezza selvaggia. Tra i lirici italiani del tempo, Muret preferisce la scrittrice lodigiana proprio per la spontaneità tumultuosa e l'assoluta franchezza.

Il dispatrio offriva dunque a una scrittrice non sufficientemente apprezzata, almeno dall'establishment intellettuale, una stima liberante. L'articolo di Muret, in verità, sarebbe apparso solo il 15 febbraio 1920, quando l'inquieta esule era da tempo rimpatriata. Ma attraverso questo spiraglio possiamo intravedere un consenso manifestato, in genere, dalla cultura continentale, non afflitta dalle fisime di certi ambienti italiani. Oltretutto, i lettori d'oltralpe coglievano e valorizzavano in Ada Negri anche la capacità di avvicinare alla poesia un pubblico medio-popolare, che nelle pagine di lei poteva ritrovare

³ Ivi, p. 124.

⁴ BENEDETTO CROCE, *Ada Negri*, in «La Critica», 4, 1906, p. 428.

⁵ MAURICE MURET, *Mme Ada Negri*, feuilleton du «Journal des débats» du 15 février 1920, p. 1.

le proprie esigenze e difficoltà. Un'assidua lettrice di Ada Negri, ad esempio, era la merciaia di Motta Visconti, l'umile comune italiano dove la scrittrice aveva insegnato giovanissima.

L'esilio in Svizzera durò circa due anni e fu vario, denso, sorprendente per esperienze insolite e contatti congeniali. Nella Pensione Florhot di Zurigo e nei piccoli alberghi di montagna, Ada Negri incontra figure umane che la impressionano, interpellano la sua umanità e si imprimono indelebilmente nella sua memoria. Descriverà questi profili, con sapienti doti narrative, anche nei racconti di *Le Solitarie* e di *Sorelle*, schierando una galleria di donne sradicate, senza una famiglia, senza una casa, ma con la voglia di recidere i legami col passato e di trovare una strada nuova.

L'espatrio ha davvero permesso ad Ada Negri di allontanarsi da un clima soffocante e di ricominciare a vivere. Si consideri un componimento di *Esilio* come *La sera straniera*:

Novella pare l'anima in esiglio
a sé, come nell'impeto del fresco
fiorir di marzo⁶.

E si pensi a un personaggio di *Sorelle*, la Miss Meg del racconto *Stille Nacht*, un'americana che si prende cura con dedizione assoluta della scrittrice malata:

La febbre mi era tornata. Nessuna complicazione: solo, le ossa rotte, stroncate; la testa pesante. Miss Meg non abbandonava il posto che s'era presa, a fianco del mio letto. Ogni tanto si alzava, per farmi prendere la medicina, o un sorso di calmante... Possibile che io la conoscessi da qualche giorno soltanto? Che dall'invisibile fosse in quel mondo emersa nella mia vita unicamente per difendermi da quel male? Ora capivo perché avesse quelle due limpide finestre azzurre in fronte e movimenti di così esperta leggerezza in così massiccia persona⁷.

Imbattersi in un'affezione come questa è già un'esperienza di rinascita.

Eppure, l'inquietudine, il desiderio di libertà, la nostalgia di un bene più autentico, le spinte insomma che avevano sollecitato Ada Negri a lasciare l'Italia, si riproducono anche nel nuovo contesto. Ne è testimone un segmento del racconto *La terra*, dalla raccolta *Di giorno in giorno*:

Ho tra i più tormentosi ricordi un male di nostalgia sofferto a Zurigo, anni or sono. Da tempo vivevo lassù volontariamente lontana dalla patria. Dalla patria ero partita

⁶ ADA NEGRI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1948, p. 494.

⁷ A. NEGRI, *Sorelle*, Milano, Mondadori, 1954, p. 627.

con animo sanguinante, e col duro proposito di non rimettervi il piede mai più. I primi mesi mi eran trascorsi in un riposo senza confronti, in una distensione... tutto intorno a me contribuiva a quella rinascita: il tono più basso, più tenue del colore atmosferico, la salute e il ritmo della bella città, la dolcezza del lago e delle sue colline, la cordialità della sua gente: il che, unito al meraviglioso potere della distanza, attutiva in me l'urto delle passioni, mi addormentava nella stasi della memoria... Ma non durò. A grado a grado, sorde inquietudini, provocate da malesseri che non mi sapevo spiegare, nacquero, crebbero⁸.

Netto era stato il rifiuto dell'Italia; e un sollievo l'approdo svizzero. Eppure, l'accoglienza di Zurigo, la positività dei contatti umani non placano la strana sete del cuore. Come mai l'inquietudine torna ad affacciarsi? La scrittrice si rende conto di soffrire per un'assenza a cui non sa dare un nome o una forma. Ecco l'attacco di *Arsura*:

Nulla: non trovi nulla, fuor che sassi,
 polvere, ortiche, calcinacci. E rabbia
 d'arsura, quasi che rovente sabbia
 colle contratte fauci respirassi.
 Dio mio che sete!... Asciugheresti i fiumi⁹.

Sulla stessa lunghezza d'onda una lirica come *Passione*:

Io sono stanca. Ho sete.
 dammi un po' d'acqua¹⁰...

La partenza ha allontanato le sofferenze sperimentate in patria, ma ha generato un patimento nuovo, di fronte al quale la scrittrice si sente impotente, perché non ne sa definire la ragione e non ne intuisce il rimedio. Cercava libertà da un contesto soffocante e l'ha trovata. Ma questa libertà *da qualcosa* – lo confessa una poesia intitolata sintomaticamente *L'evasione* – non sembra essere il traguardo definitivo:

[...] poi, via: colla rapidità d'un topo
 selvatico guizzar fra siepe e muro,
 mettersi in salvo, finalmente, il duro
 terren baciando per delizia...
 E dopo?¹¹...

⁸ A. NEGRI, *Di giorno in giorno*, Milano, Mondadori, 1944, p. 71.

⁹ A. NEGRI, *Poesie cit.*, p. 500.

¹⁰ Ivi, p. 549.

¹¹ Ivi, p. 510.

La raccolta *Esilio* esprime questa inquietudine; e cerca di approfondirla, fino a una coscienza di estraneità esistenziale. La poetessa lo aveva compreso: l'Italia non era la sua patria vera. Ma non lo era nemmeno la Svizzera. L'esilio-evasione è ricerca di una patria che non sembra coincidere con queste o quelle coordinate geografiche. Più o meno consapevolmente, la ricerca era di un luogo *sui generis*; in grado di riscattare il pianto e abbracciare il male. Un testo come *Nostalgia* ne prende atto, pur se continua a ignorare l'esatta posizione e definizione di questo sito inafferrabile:

“Esilio, tu sei mio perch'io ti volli,
perché mi piacque le tue vie calcare.”
Esilio?... Ma qual'è dunque, o tremenda
anima, la tua vera patria?... In quale
angol di terra addormirai tu il male
tuo, che piangere sempre io non t'intenda?¹²...

L'io poetante specchia la sua tensione nella metafora della sete, al centro della poesia *La fonte*:

Casa e terra lasciai che agli altri mia
parve, e non era: poi che nulla al mondo
è mio, fuor che l'anelito profondo
del cuor, che si trasforma in melodia¹³.

Di veramente suo, la scrittrice non possiede dunque che il desiderio, da cui scaturisce il canto poetico.

È forse in contraddizione con una simile coscienza l'imprevista nostalgia del paese abbandonato con tanta determinazione? Le radici non si possono cancellare dalle carte geografiche della mente, come avvertono i versi di *Colloquio con l'anima*, sempre dalla raccolta *Esilio*:

Sole, di fronte. Non c'è più nessuno.
Chi odiammo, è lunge. Anche chi amammo, è lunge.
Voce amica o nemica a noi non giunge
più. Laggiù in patria, non ci attende alcuno.

Per nostra ferma volontà compiemmo
questo distacco. E lacerammo il nodo.

¹² Ivi, p. 561.

¹³ Ivi, p. 513.

Ma il membro donde si sconfisse il chiodo
dà sangue. Anima mia, che mai facemmo?¹⁴...

Il dialogo con sé nell'assenza delle presenze di un tempo non deve più temere voci nemiche che disturbino, ma non ha nemmeno il conforto delle voci amiche. E il chiodo, il vincolo rinnegato in uno strappo tanto violento quanto voluto lascia una ferita che non si rimargina. La stessa pace del paesaggio straniero non argina nostalgia e rimpianto, che scendono a una dimensione materiale e proprio per questo intensamente umana:

Soffrivo: non tuttavia di una ripresa delle sofferenze che mi avevano cacciato dal mio nido. Era un patimento nuovo, intollerabile appunto perché non ne scorgevo il rimedio. Per nulla al mondo avrei voluto ritornare in Italia, riaffrontare la presenza delle persone troppo odiate o troppo amate: semmai, rimettermi a respirare, pur senza rivederle, l'aria che respiravano. Nessuna cosa mi richiamava in patria: all'infuori di un desiderio, di un bisogno pazzo, da ridere, ma sì, da ridere e da far ridere: toccare con le mani la terra di un campo di Lombardia, sbriciolarmela fra le dita, sentirmela appiccicata alle palme, contarne i granelli, affidarne l'odore, mettermene un pizzico sulla lingua per gustarne il sapore. Quella terra: quella. Inutile mi sarebbe stato rivolgermi ai bei declivii del Dolder, alle fresche foreste dell'Huitliberg, ai prati di Belvoir-Park¹⁵.

Strana contraddizione. La scrittrice non rimpiangeva certi vincoli, né tantomeno avrebbe voluto rivedere le persone da cui si era allontanata. Eppure subiva il colpo di coda del passato. Certo, non erano le persone che tornavano ad attrarla, bensì l'aria e la terra. Ma se nemmeno il Dolder e l'Huitliberg riuscivano ad appagarla, se le risultavano insoddisfacenti i prati di Belvoir-Park, cosa potevano offrirle i granelli di un campo di Lombardia? Difficile giustificare quel richiamo. A meno di non ammettere che l'attaccamento alla propria terra è segno di un rapporto con l'Origine assoluta, di cui quella storica è un'avvisaglia.

Il desiderio, che in sé e per sé è dato, deve farsi ricerca, mossa autonoma del soggetto che torna a decidere ogni giorno di non assestarsi su un traguardo già raggiunto, e si impegna a investire di nuovo la sua libertà, tutte le sue risorse, rimettendosi in gioco. È l'intuizione di *Levati e cammina*:

Dio ti avea posto
nel cuore un dono. Ed era più che l'oro
terreno, ed era più che d'ogni tesoro

¹⁴ Ivi, p. 495.

¹⁵ A. NEGRI, *Di giorno in giorno* cit., p. 72.

mortale...

E vivesti anni ed anni come sorda
e cieca. Or parti. Cercalo. Ma andare
andar tu devi senza mai sostare,
nella tonaca tua cinta di corda [...]

Bagnati ai fiumi, asciugati nel sole,
dormi sull'erba, prega con le stelle...

Cerca tra i sassi, in mezzo al fango, in fondo
ai vicoli, le soglie delle case
di povertà, per strade e piazze invase
di folla. Cerca te, nel vasto mondo!

E ingoia libertà ...

Sia essa, in te, fecondo humus di zolla,
sia qual rete di vene entro la carne!...

Allor soltanto sentirai la grazia rifolgorarti nelle viscere ebbre...

E rivedrai del dono intatto impressa l'effigie in cuore¹⁶...

Si instaura qui una dialettica tra dono e iniziativa: il dono va riguadagnato con la scelta e l'impegno, solo allora riappare. In questo senso, i versi di *Arsura* che esaltano l'io, quasi che esso stesso fosse la risposta a ogni sua urgenza, ribadiscono intanto la necessità che il soggetto si mobiliti e rischi in prima persona.

In te sola trovare acqua di vena
per sete, campo per raccolta, foglia
per ombra... – allora, e sol se tu lo voglia, comincerà per te la vita piena¹⁷.

Questa ricerca è a un tempo esistenziale e poetica, come conferma *La cercatrice d'oro*:

E scavo e scavo, nella pietra, a prova
di picca. – Vena d'oro, vena d'oro!... –
Aspre occultan le rocce il lor tesoro,
ma v'è chi a ben perseverar lo trova¹⁸.

La parola «vena», presente anche in *Levati e cammina* e in *Arsura*, è a veder bene polivalente, riferendosi sia a un urgere intimo, come è intimo quello del sangue (si pensi alla «rete di vene entro la carne»), sia all'ispirazione poetica, che al desiderio e alla ricerca è indissolubilmente connessa, tanto da non darsi al di fuori di quell'impeto.

¹⁶ Ivi, p. 491.

¹⁷ Ivi, p. 501.

¹⁸ Ivi, p. 563.

In questo quadro, Dio viene riscoperto come punto di fuga di una tensione che non si arresta su nessun risultato disponibile. E non si tratta di un termine che raffredda e spegne l'inquietudine, al contrario di un mistero che la riaccende, portandola a un picco sublime (*Più in alto*):

Hai tu il coraggio di salire più in alto
 ancor, sino alle rocce irte del culmine?
 Bada! Quei tronchi lì ha schiantati il fulmine,
 che dentellò quei picchi di basalto.
 Hai tu sistole e diastole sì forti
 che non abbian, là, presso il ciel, paura
 d'asfissia?
 Allora, va. Sul vertice più eccelso
 della montagna, che somiglia a un grido
 pietrificato verso Iddio, tu il grido
 ritroverai del tuo soffrir più eccelso¹⁹.

Se il dispatrio di Ada Negri è *quête* della libertà, dell'identità, del male riscattato, l'approdo non può coincidere con un paese in grado di offrire migliori opportunità, né con il ritorno alla terra d'origine. E non basterebbe nemmeno concludere che la patria vera è un *ailleurs* che si disloca continuamente. La ricerca di un «dove» si muta in tensione verso un tu: la terra da trovare è in definitiva un altro soggetto, l'amato che non si conosce eppure suscita la corrente del desiderio. Veramente decisivo è l'incontro con qualcuno «che di te tutto sappia, anche le colpe, e tutto ami, anche il male, anche i crudeli segni del tempo»²⁰, come affermerà la poesia *Deserto in Vespertina*. La stessa delusione per gli incontri ingannevoli, che spinge per un momento a rinnegare e congedare ogni attesa e iniziativa, vibra in *A colui che non è venuto* di un bisogno sempre vivo:

Io t'aspettavo, fin dal giorno in cui
 di fiorire m'accorsi all'improvviso,
 primula in marzo. E venne uno, con viso
 dolce. Ma non eri tu.
 [...] Non venisti, non vieni, non t'attendo più²¹.

Questo scatto insofferente non è difatti l'ultima parola. Al momentaneo rigetto subentra una domanda, che porta con sé l'esperienza della

¹⁹ Ivi, pp. 502-503.

²⁰ Ivi, p. 699.

²¹ Ivi, p. 545.

contraddizione, dello scarto fra esigenza e realtà, e ne vorrebbe la chiave, la spiegazione, vorrebbe insomma *Comprendere*, secondo un titolo che riassume una qualificante dimensione razionale:

Comprenderti io voglio, o vita, o vita
 che m'attanagli con sì dure branche,
 e a prova nelle mie viscere stanche
 prima scavi, poi baci la ferita.
 Io non ho membro che non porti il segno
 della tua violenza ...
 Dimmi il perché, se un perché esiste²².

L'inchiesta è tanto più struggente per la compresenza enigmatica di bene e male, dell'offesa e del conforto, di cui non si riesce a spiegare l'intreccio.

A margine di una questione ancora irrisolta, resta comunque il bisbiglio della patria vera, che in alcuni momenti si fa strada. Ecco i volti umanissimi di altri emigranti con cui Ada Negri sperimenta un riconoscimento fraterno, in cui scorge un accenno gratificante di bene. Il muratore lombardo della poesia *Emigranti*, con un grosso sacco in spalla e i solchi che gli scavano il volto, le ricorda la sua terra, la madre operaia, i suoi amici di Motta Visconti. D'altra parte, il linguaggio religioso spinge il discorso ancora oltre:

È lunge la patria. Per l'angoscia che ti punge,
 più che pel freddo, forse, batti i denti.
 Tutti di qualche patria esuli figli
 sono, e in cuore ne portan crocifisso
 il rimpianto [...]
 E tutti vanno vanno; e dopo giorno
 è sera, e dopo notte è l'alba, e lunge
 la casa è sempre più: sol la raggiunge
 il cuor, che sa la strada del ritorno...
 Tu, che firmasti Paolo Gibilrossa
 da Lombardia, – fratello in Cristo –: noi
 il nostro pane romperem, se vuoi,
 con questa gente squallida e commossa.
 Nella pace dell'agape fraterna
 ritroverem la patria; e nell'amore
 che il tuo pallor fa uguale al mio pallore,
 celebrerem la sua bellezza eterna²³.

²² Ivi, p. 471.

²³ Ivi, pp. 517-520.

«Fratello in Cristo», «agape fraterna» sono espressioni mirate, che conferiscono alla comune appartenenza a una nazione un valore di segno, indizio di un ordine più alto. La patria terrena vige in definitiva come preannuncio di quella soprannaturale, il ritrovarsi all'estero tra spatriati sta per la fraternità che unisce reciprocamente gli incamminati verso la vita eterna. E il gesto di spezzare il pane assume un'implicazione liturgica, senza cedere per questo la letterale valenza di un pasto condiviso con i figli dell'Italia più umile.

In questa cornice, la stessa attenzione verso i marginali testimoniata da *Liberazione in Esilio*, si riqualifica in scoperta della segreta presenza di Dio, presenza annidata in chi vive nel bisogno materiale e morale. E il compito, avvertito come urgente, di una sollecitudine per gli ultimi, persino in forme istituzionalizzate, svela un orizzonte inaudito, apre la prospettiva di un incontro col Tu divino che continua a patire nelle membra dei reietti:

Carità!... Veste bianca come benda...
 Chi m'è fratello ignoro e chi nemico,
 colui che a me si affida è tutto mio;
 e più egli soffre e più ritrovo Iddio
 nella miseria sua che benedico.
 Ch'io sia la madre della tragica ora!...
 Salvation Army!...- Senza nome senza
 patria, per tutti i lastrici del mondo
 e le cose perdute e il Trivio immondo,
 gettare, in gaudio, la mia pia semenza...
 per la carne che soffre e per l'anelo
 amor che l'arde, pel sottil sarmento
 e il magnifico incendio essere il vento
 che spinge le fiamme insino al cielo²⁴.

²⁴ Ivi, pp. 568-570.

MARCO DANIELE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI)

«IO, ESULE SEMISLAVO SENZA RADICI»:
ESILIO E IDENTITÀ PER ENZO BETTIZA

Esilio, pubblicato da Enzo Bettiza nel 1996 per Mondadori e vincitore nello stesso anno del premio Campiello, è uno di quei testi nati con una finalità e una struttura ben precise per poi svilupparsi durante la stesura ben oltre le originarie intenzioni dell'autore.

Come spiega nell'*Epilogo* del volume, lo scrittore spalatino era stato spinto dal precipitare delle vicende balcaniche a scrivere un libro fortemente ancorato all'attualità, in cui la rievocazione del proprio passato avrebbe dovuto assolvere unicamente la funzione di sostegno, di innesco o di guida per l'analisi del presente senza mai usurparne la centralità; dodici mesi dopo, invece, si era ritrovato tra le mani qualcosa di completamente diverso:

Era stata la guerra a spingermi alla stesura di un libro che voleva essere piuttosto rapido, conciso, imperniato con una certa aggressività polemica sugli eventi e sui drammi bellici postjugoslavi. I fatti avrebbero dovuto prevalere sui ricordi, il presente sul passato. Nell'intreccio dei motivi, che mi predispono a tessere in un paio di mesi, l'uso della rievocazione autobiografica doveva risultare strumentale: la memoria personale come scaletta d'archivio, come sottotraccia documentaria, come sonda o stampella con cui inoltrarmi, a passo spedito e più sicuro, nell'analisi della quinta guerra balcanica.

L'intenzione originaria si è poi smarrita per una selva più oscura e più aggrovigliata. Ed ecco, alla fine, una specie di saggio autobiografico dove l'attualità, pur sottesa dietro le righe, appare tuttavia retrocessa in secondo piano e come riassorbita nel passato. Fatto è che, da un certo momento in poi, non sono stato più in grado di sorvegliarmi e di censurarmi. Non ho trovato la prontezza di chiudere per tempo i rubinetti dei ricordi, che andavano straripando prepotentemente dalla memoria la

quale, via via, durante i lavori in corso, andava facendosi sempre più ingorda e più autonoma dalla mia volontà¹.

Di fatto la tragedia bellica che in quegli anni si stava consumando e che doveva costituire l'argomento principale del libro diventa, nell'opera finale, solo uno dei tanti percorsi lungo cui Bettiza struttura la propria narrazione personale. Tuttavia, sarebbe un errore ascrivere *Esilio* al solo genere dell'autobiografia, dato che vi convergono elementi del *Bildungsroman*, della saga familiare e cittadina, del saggio storico, dello studio etnografico, della scrittura giornalistica e della riflessione filosofica, rendendo la dimensione memorialistica predominante ma non esclusiva.

Qualunque sia l'etichetta con cui si vuole classificare il volume, esso si fonda in ogni caso su una vera e propria catabasi mnesica, che ha condotto l'autore a superare l'iniziale reticenza verso la scrittura autobiografica e a immergersi nel «gorgo incandescente»² delle memorie. Se è vero che «non c'è praticamente opera letteraria di Enzo Bettiza che non contempli direttamente o indirettamente alcuni elementi autobiografici, che si rifanno agli anni dell'infanzia e della gioventù trascorsi in terra dalmata»³, è altrettanto vero che prima della tragedia jugoslava lo spalatino non aveva mai mostrato particolare interesse per la scrittura autobiografica, e specialmente per quella relativa ai primi diciotto anni di vita, tanto da poter affermare ironicamente di aver «scritto infinitamente più su Trieste, o addirittura su Mosca, che su Spalato»⁴. Solo l'orrore delle pulizie etniche con cui i Serbi miravano ad annientare qualsiasi memoria storica e architettonica delle culture estranee alla propria aveva messo Bettiza di fronte alla spiacevole consapevolezza del memoricidio personalmente perpetrato in tanti anni di silenzio nei confronti della propria terra:

Autocriticamente mi resi conto, in quei giorni, che io stesso, con la mia riluttanza a evocare fatti e cose lontane, avevo cercato per anni di consumare in qualche modo subconscio una sorta di memoricidio intimo e privato. Mi accorsi di aver tentato di estirpare a poco a poco dalla memoria il variegato microcosmo di frontiera in cui ero nato e da cui, esule senza fissa destinazione, ero partito alla cieca per il mondo. I truci fragori dello stupro culturale sferrato dalle artigliere serbe contro gli spalti di Ragusa, avevano, non so come, acceso quasi per sintonia colpevole dentro di me una sorta di rimorso e di pentimento. Quei colpi di cannone e di mortaio non

¹ ENZO BETTIZA, *Esilio*, Mondadori, Milano, 1996, pp. 441-442.

² Ivi, p. 7.

³ DARIO SAFTICH, *Enzo Bettiza e la "nazione dalmata"*, Rovigno, Centro Storico di Ricerche di Rovigno, 2017, p. 20.

⁴ E. BETTIZA, *Esilio* cit., p. 7.

mi facevano sentire in regola né con la memoria né con la coscienza. Io medesimo, al dilà di Ragusa, non avevo fino allora perpetrato in silenzio un mio privatissimo eccidio mnemonico nei confronti di Spalato e di Zara, di Salona e di Traù, di Sebenico e dell'isola di Brazza in cui, bambino e ragazzo, avevo soggiornato per tante estati marine⁵?

Le pesanti responsabilità del governo di Belgrado in quest'opera di distruzione totale degli altri popoli complicavano ulteriormente il dramma personale di Bettiza, figlio del mondo culturale serbo tanto quanto – e forse anche più – di quello dalmata, croato o italiano:

Razionalmente, non potevo che condannare la violenza e la calcolata ferocia delle loro azioni [dei Serbi] in Croazia, in Bosnia, nel Kosovo, e infine in Dalmazia. Il senso morale, la resa davanti all'evidenza dei fatti, mi spingevano ovviamente alla condanna politica; questa appariva tanto più ferma in quanto basata sulla conoscenza diretta degli uomini e delle mentalità balcaniche, dei precedenti storici del conflitto, della lingua e quindi dei giornali e documenti serbi e croati; ma il sentimento personale, legato a tanti ricordi personali, m'induceva fra me e me anche al difficile tentativo di comprendere l'incomprensibile. Di penetrare i moventi più profondi e più oscuri che potevano aver scatenato l'ira e lo spirito di ritorsione dei serbi, dopo quasi mezzo secolo di convivenza pacifica, contro croati, sloveni, musulmani e albanesi. Cercavo in altre parole di trovare dentro di me, dentro la mia memoria, una qualche giustificazione atavica alla loro recente follia.

Perché la cercavo? Certamente perché, come racconterò meglio più avanti, la componente serba, ortodossa, aveva fatto a suo tempo blocco carnale coi primi passi e i primi monosillabi della mia infanzia a Spalato. sarei quasi tentato di dire, con una punta di retorica, che la mia formazione infantile subì una sorta d'intensa colonizzazione culturale da parte serba: i miei rudimenti linguistici, alfabetici e religiosi furono insomma più serbi che croati, e sicuramente più serbi che italiani. I primi sguardi fantastici della mia mente sul mondo seguirono cioè un tracciato per così dire cirillico e bizantino, non latino, non occidentale, non cattolico⁶.

Sono questi i primi accenni a una complessa e stratificata identità etnica, culturale e nazionale che lo scrittore esplora ampiamente in *Esilio*, tanto attraverso la ricostruzione della propria storia familiare quanto raccontando la propria formazione nei primi diciotto anni di vita, dalle favole serbe raccontate dalla balia Mara Vujnić alla frequentazione delle scuole italofone di Zara, fino a proiettare la propria situazione personale su un intero popolo, i Dalmati, mettendo in dubbio qualsiasi discorso sulla loro eventuale esistenza come nazione definita.

⁵ Ivi, p. 9.

⁶ Ivi, pp. 10-11.

Tuttavia, se nel 1994 Bettiza poteva accingersi a raccontare la propria storia il merito non era solo della sopraggiunta volontà di scandagliare le pieghe più profonde del proprio passato per comprendere meglio il presente. Nei lunghi anni di separazione forzata dalla Dalmazia lo scrittore aveva dovuto fare i conti con il potere obliante dell'esilio, autentica malattia capace di corrodere la memoria, descritta attraverso efficacissime metafore mediche: «lento processo di necrosi dei ricordi» e «anestesia distruttiva»⁷, «lebbra leggera, gassosa, che [...] sfigura e corrompe a poco a poco l'organo della memoria [...] attaccando con le sue esalazioni abrasive i tessuti della corteccia cerebrale»⁸. Man mano che i ricordi sbiadivano, si era insinuato nella mente dell'esule «il sospetto di non aver mai vissuto una prima vita reale, di averla soltanto attraversata di scorcio con l'immaginazione»⁹ e la sindrome dell'esilio aveva finito per assumere i tratti di uno «sdoppiamento, di confusione interiore»¹⁰ tra le due vite dell'espatriato, quella dell'«essere pulsante che aveva scoperto il mondo in Dalmazia» e quella dell'«essere posticcio che si trascinava nell'inerte mondo dell'esilio»¹¹.

A questa sua seconda vita da esule – ossia all'esilio nel senso classico del termine – Bettiza dedica sorprendentemente poco spazio nel libro del 1996, nonostante il titolo lasci presagire ben altro atteggiamento: solo nel capitolo intitolato *La guerra* vi sono accenni alle iniziali difficoltà nel trovare un lavoro una volta approdato in Italia, ma la narrazione si dilunga piuttosto sulla permanenza a Mosca all'inizio degli anni '60, quando era corrispondente per «La Stampa». Non è una scelta casuale, perché in Russia – e nello specifico nella Russia popolare, arcaica e autentica, non in quella moderna e comunista – lo scrittore aveva trovato «una gigantesca dilatazione orientale della Dalmazia»¹² e si era sentito nuovamente a casa diciotto anni dopo l'abbandono della città natia. Era nella lingua, in particolare, che lo spalatino aveva rinvenuto le maggiori e più sorprendenti somiglianze:

Mi stupiva poi sempre il miracolo della consanguineità linguistica. Fra le diverse lingue slave, quella che conoscevo e parlavo io, la serbocroata, era una delle più vicine alla lingua russa nella somiglianza e spesso identità dei vocaboli, nell'ingranaggio delle declinazioni, nel suono di certi accenti e fonemi. Il russo giungeva alle mie orecchie come un serbocroato dolce, più indolente, più strascicato, un po' invertebrato¹³.

⁷ Ivi, p. 18.

⁸ Ivi, p. 443.

⁹ Ivi, pp. 18-19.

¹⁰ Ivi, p. 378.

¹¹ Ivi, p. 379.

¹² Ivi, p. 383.

¹³ *Ibidem*.

In Russia, in un certo senso, Bettiza aveva riscoperto la propria patria, così come Vittorio Bodini aveva potuto riscoprire il proprio Salento nell'Andalusia del *duende* e del flamenco, ma aveva anche trovato «la vera medicina, il toccasana terapeutico»¹⁴ per sconfiggere la sindrome dell'esilio e riallacciarsi almeno parzialmente a quelle radici brutalmente troncate nella primavera del 1945.

L'abbandono coatto della propria terra d'origine costituisce però solo una delle possibili tipologie di esilio, non certo l'unica né la più importante per lo scrittore spalatino. Prima ancora che nella categoria dell'espatriato, infatti, l'autore si identifica pienamente in quella dell'«esule organico più che anagrafico, uno che si sentiva in esilio già a casa propria»¹⁵, attribuendo le cause di tale condizione alla complessità etnoculturale della propria situazione familiare, in cui a sua volta si rifletteva – cosa comune nei matrimoni misti dell'area jugoslava – la dicotomia dalmata tra le popolazioni costiere e insulari, pesantemente italianizzate dalla lunga dominazione veneziana, e gli Slavi e i Morlacchi abitanti dell'entroterra.

Da parte di padre, Enzo apparteneva a una famiglia della borghesia spalatina che faceva risalire gli inizi della propria fortuna addirittura all'epoca della dominazione napoleonica. Sotto la dominazione asburgica i Bettiza si erano perfettamente integrati nelle politiche culturali e sociali dell'impero austro-ungarico, senza tuttavia rinunciare a mantenere viva la propria cultura italiana; e ciò appariva evidente soprattutto nella generazione immediatamente precedente a quella di Enzo:

[Mio padre] era anzi, per umori e consuetudini di vita, per studi universitari, per l'eleganza molto viennese dei modi e degli abiti, un'incarnazione a suo modo esemplare di quella rara creatura cosmopolita, ormai estinta, che si chiamava una volta “homo austriacus”. Ma nei territori austriaci, divenuti poi jugoslavi, le cose erano sempre un po' più complicate di come apparivano al primo colpo d'occhio. La definizione “homo austriacus”, che poteva estendersi da Vienna a Cracovia per scendere fino a Spalato, implicava un marchio di civiltà, di costume, di elasticità mentale imperiale; non implicava però il connotato della nazionalità, che restava, in qualche modo strano e parallelo, separato più che assimilato al marchio di civiltà. Un cittadino dell'impero poteva agire e comportarsi in società, in maniera affatto naturale, da perfetto “homo austriacus” e contemporaneamente sentirsi sloveno, boemo, polacco, ebreo, croato o italiano.

Era questo il caso di mio padre. Il suo tollerante stile di vita era austriaco, mentre i suoi misurati ma persistenti sentimenti nazionali erano italiani. La sua prima lingua, la sua lingua materna, accanto al croato e al tedesco, era il veneziano coloniale che

¹⁴ Ivi, p. 382.

¹⁵ Ivi, p. 17.

già da diversi secoli veniva parlato dalle famiglie del patriziato mercantile in tutte le principali città della Dalmazia. Le sue letture preferite erano state in gioventù Dante, Boccaccio, curiosamente Metastasio, poi Alfieri, Leopardi, Manzoni, Carducci. Non aveva mai frequentato una scuola italiana, eppure sapeva scrivere ed esprimersi in un italiano piuttosto corretto¹⁶.

Per descrivere questa particolare situazione Bettiza parla di «un'italianità quasi misteriosa, periferica, forse più culturale che etnica»¹⁷, ma non per questo meno sentita, come dimostrava la scelta del padre e dello zio più giovane di assumere la cittadinanza italiana al posto di quella jugoslava, secondo quanto stabilito nel trattato di Rapallo. In questa presa di posizione, che accomunava i Bettiza ad altre migliaia di sudditi dalmati del nuovo Stato balcanico, lo scrittore spalatino vede «una scelta romantica, ma scomoda, drastica, quasi una sfida autolesionistica, che obbligava colui che la lanciava a farsi da un giorno all'altro invisibile ai più in casa propria» e acutamente vi scorge «le prime radici storiche» dell'«esodo dopo la seconda guerra mondiale, l'estinzione dei dalmati italiani, ormai cancellati per sempre dalla loro terra»¹⁸, condannati alla violenta estromissione dalla repubblica socialista di Tito.

Da parte della madre, una Vušković, Bettiza poteva vantare origini serbo-montenegrine – tra i due popoli individua «una singolare identità gemellare»¹⁹ e utilizza i due etnonimi come fossero sinonimi – e addirittura più lontane, perché i Razmilić, il ramo familiare della nonna materna, provenivano dal Caucaso e prima ancora erano stati musulmani. Lasciando fluire i ricordi dell'infanzia, lo scrittore rievoca l'immagine dell'albero genealogico nella villa dei Razmilić sull'isola di Brazza «impugnato con fierezza per la radice da un avo barbuto, un Razmil, vestito alla turca, con turbante, scimitarra, decorazioni e calzature a uncino»²⁰.

Slavo, inoltre, era pressoché tutto il personale domestico, a cominciare dalla già citata balia Mara Vujnić, morlacca dell'entroterra di Sebenico, «instancabile e immaginosa narratrice orale di saghe e di leggende balcaniche»²¹ che avevano costituito la sua prima forma di istruzione. Di conseguenza, come aveva già ricordato nel volume del 1984 *Saggi viaggi personaggi*, la «parte latina» della sua formazione era stata «solitaria e poco scolastica»²²,

¹⁶ Ivi, p. 30.

¹⁷ Ivi, p. 31.

¹⁸ Ivi, p. 32.

¹⁹ Ivi, p. 28.

²⁰ Ivi, p. 42.

²¹ Ivi, p. 11.

²² E. BETTIZA, *Saggi viaggi personaggi*, Rizzoli, Milano, 1984, p. 4.

affidata soprattutto alla consultazione della biblioteca di famiglia. Il risultato di questo amalgama mediterraneo era un'identità complessa e incerta, duale: «confusamente intuivamo» racconta di sé e del fratello Marino «di non essere né italiani né slavi completi»²³.

Un episodio significativo di cui Enzo fu spettatore da bambino, e che per questo è ampiamente ricordato nelle prime pagine di *Esilio*, riguarda l'arrivo a Spalato della salma del re Alessandro Karađorđević, assassinato nel 1934 a Marsiglia da un rivoluzionario del movimento di liberazione nazionale della Macedonia. Nella vicenda, apparentemente insignificante, della richiesta del nonno materno di esporre sulla facciata della casa un drappo nero in segno di lutto si riflettevano in realtà tensioni e difficoltà che erano all'ordine del giorno nella Dalmazia, isola "italiana" in una monarchia prevalentemente slava. Nel contempo, il compromesso raggiunto dal capofamiglia per accontentare il suocero senza rinnegare la propria fedeltà al regno d'Italia stava a indicare la capacità delle due componenti culturali di casa Bettiza, l'italiana e la slava, di trovare un terreno d'incontro, di dar vita a un equilibrio comunque fragile e traballante.

Ulteriori tensioni erano sorte tra i genitori dello scrittore quando questi, per decisione paterna, era stato mandato a studiare presso il ginnasio italiano di Zara. Oltre alle inevitabili proteste della madre serba, l'imposizione aveva confinato l'adolescente dalla «natura bifida e bilingue»²⁴ in un ambiente italofono, culturalmente monolitico e dominato dall'ideologia fascista; non è un caso che Bettiza ricorra a espressioni come «confinò scolastico»²⁵, «deportazione»²⁶ e infine «esilio nella soffocante enclave zaratina»²⁷ per descrivere quegli anni formativi. Si tratta altresì di una fase fondamentale per la crescita interiore dello scrittore, che proprio in questo ambiente sempre più condizionato dalla retorica nazionalista e dall'idea di un'inferiorità della "razza" slava matura un atteggiamento di grande apertura mentale, destinato a segnare tutta la sua futura attività letteraria e giornalistica:

Il ripudio di tutto ciò che sa di monocultura, di etnocentrismo sciovinistico, è stato in me, oltreché costante, anche precoce e spontaneo. Fin dalla prima età della ragione io avevo istintivamente detestato qualsiasi forma e manifestazione di nevrosi nazionalistica. Avevo sempre resistito, proprio perché circondato dai loro canti seduttivi, alle varie sirene fomentatrici di odio e di fanatismo razzistico. Da solo, senza leggere Grillparzer, avevo intuito che c'era un nesso fatale e losco fra la nazionalità

²³ E. BETTIZA, *Esilio* cit., p. 49.

²⁴ Ivi, p. 50.

²⁵ Ivi, p. 17.

²⁶ Ivi, p. 46.

²⁷ Ivi, p. 54.

e la bestialità. La mia fluida psicologia di confine, il mio carattere attirato dall'ubiquità, il mio stesso bilinguismo, mentale nonché orale, m'avevano fin da bambino predisposto all'assorbimento naturale di influenze diverse e contrastanti. I miei sentimenti e la mia mente dovevano maturare quindi nel disgusto per ogni genere d'amputazione semplificatrice verso il prossimo e, in particolare, verso me stesso. Segnato da iniziali influssi serbi nell'infanzia, poi italiani nella pubertà, quindi croati nell'adolescenza, ai quali dovevano aggiungersi più tardi innesti germanici e russi, ho lasciato concrescere poco per volta in me multiformi radici culturali europee; non ho dato mai molto spazio alla crescita di una specifica radice nazionale²⁸.

Il prezzo da pagare per questa impermeabilità ai nazionalismi e agli sciovinismi, dunque, era stata la rinuncia a identificarsi in una qualsiasi «specifica radice nazionale». E del resto, agli occhi di Bettiza, anche il popolo dalmata «musiliano antelettera, disponibile e “senza qualità”» non era «mai riuscito a coagularsi come nazione»²⁹, seguendo nel corso dei secoli un paradossale percorso opposto a quello degli Stati nazionali. Identificando la propria Dalmazia con la mitica Illiria dell'antichità, scelta anche da William Shakespeare come terra favolosa ed esotica in cui ambientare *The Twelfth Night*, Bettiza non fa che problematizzare ulteriormente l'identità già di per sé fluida di questa terra di confine:

L'Illiria esiste. Ma è esistita così intensamente, si è aggroviagliata di storie così opposte, è trasmigrata così spesso con la sua gente nomade e poliglotta da un impero all'altro da perdere, alla fine, la bussola della propria identità, consegnata generosamente agli altri e negata schizofrenicamente a se stessa. L'Illiria, mi si perdoni la licenza, non abituale in me, ha spermatizzato coi suoi geni estroverse il nord e il sud, l'oriente e l'occidente, tenendosi per sé l'infedeltà che talvolta s'accoppia proprio alle più incontinenti nature sessuali. Si è svuotata per reincarnarsi altrove. Ha fornito legionari e imperatori ai romani, santi peccaminosi ai cristiani, vescovi arroganti alle plebi dei Balcani, viaggiatori ai veneziani e mercanti ai cinesi, ciurme bellicose alle piraterie adriatiche, ammiragli impalatori ai turchi, capitani di lungo corso agli austriaci, capi risorgimentali agli jugoslavi, scrittori bilingui agli italiani e ai croati, perfino un grandissimo romanziere ai francesi. Il suo impulso profondo era antistorico e paradossale. Sembrava riassumersi nel motto: la vita per te, il nulla per me.

[...]

Ecco, l'Illiria era il contrario delle nazioni a tutto tondo, orgogliosamente disegnate intorno a se stesse come lo è, per esempio, la Russia, che voi ed io ben conosciamo. Essa è stata la negazione delle nazioni chiuse. Meglio: è stata una prenaione aperta, imperfetta ma fertile, una nebulosa incandescente, pregna d'energia, che ha

²⁸ Ivi, p. 286.

²⁹ Ivi, p. 149.

turbinato di qua e di là per il cosmo eurasiatico senza rapprendersi mai sulle scogliere di casa. Noi pensiamo giustamente che la storia non è libertà ma necessità e che quindi, prima di tutto, essa è limite, è forma, è finitezza. Devo però riconoscere che, sola nella sua splendida antistoria, l'Illiria sembrava fare eccezione alla regola. Gli Illiri amavano, in maniera quasi spudorata, l'informe e detestavano ogni sorta di limiti costrittivi³⁰.

In nome di questa sua natura assolutamente antistorica e antinazionalistica, la Dalmazia-Illiria «aveva inoculato nei propri figli dispersivi, fin dal tempo dei tempi, un istinto d'autosacrificio, di fuga dall'identità, che appariva davvero sconcertante in un popolo pur così ricco d'orgogli e d'impulsi vitali» sicché Bettiza poteva scorgere nell'animo dei dalmati un vero e proprio «spirito di rinuncia»³¹ che si manifestava ogni qualvolta essi raggiungevano o anche solo sfioravano la gloria e la grandezza: era successo con gli «intellettuali e comandanti partigiani dalmati che, vicini a Tito fin dalla prima ora dell'insurrezione armata, non si sono più visti al suo fianco nel giorno della vittoria»³² e con i «patrioti risorgimentali dalmati che, dopo aver partecipato in prima linea alla formazione della Jugoslavia, una volta costruita le hanno voltato le spalle [...] e non hanno fatto più sentire la loro voce»³³; con le repubbliche marinare del Rinascimento, che a un passo dal consolidamento definitivo del proprio dominio inventavano «le più sottili commedie diplomatiche non già per calcare ma per scomparire dalla scena melodrammaticamente occupata dai turchi e dai veneziani»³⁴; e, risalendo ancora più indietro nel tempo, con l'imperatore Diocleziano, «legittimo precursore delle claustromanie autolesionistiche di molti dalmati»³⁵, colui che dopo aver retto per vent'anni il destino dell'impero più potente della storia nel 305 aveva volontariamente rinunciato al potere per ritirarsi a vivere nel palazzo-carcere poco distante dalla nativa Salona. Con questo «atto di misantropia» l'ex-tetrarca era divenuto il prototipo del dalmata che cede al «richiamo endemico, [...] quasi fisiologico» dell'esilio e che avrebbe trovato esempi illustri «in Tommaseo che si chiude a Corfù, in San Girolamo che si fustiga nel deserto, in Boscovich che si isola fra le stelle, in Supilo e in Trumbić che, lanciata l'idea della Jugoslavia, si ritirano senza un chiaro motivo dalla mischia»³⁶; né era un caso, agli occhi dello scrittore splatino,

³⁰ E. BETTIZA, *Saggi viaggi personaggi* cit., p. 24.

³¹ Ivi, p. 25.

³² E. BETTIZA, *Esilio* cit., p. 455.

³³ *Ibidem*.

³⁴ E. BETTIZA, *Saggi viaggi personaggi* cit., pp. 25-26.

³⁵ E. BETTIZA, *Esilio*, cit., p. 453.

³⁶ E. BETTIZA, *Saggi viaggi personaggi* cit., p. 12.

che il nucleo originario della sua città fosse stato costituito da quella monumentale «città carceraria scolpita come un'opera d'arte, nel granito e nella pietra brazzana, quasi a celebrare la claustromania grandiosa di chi preferiva ormai spegnersi nell'eremo anziché trascinarsi nella gloria mondana»³⁷.

Alla luce di ciò, l'autore di *Esilio* si sente autorizzato ad affermare addirittura che per un dalmata non può esistere dono più grande della «felicità nichilistica dell'esodo immobile, della solitudine e del silenzio in patria»³⁸, un dono di cui aveva potuto godere il suo coetaneo Frano Lentić, il vorace lettore e conoscitore delle letterature slave che dopo la guerra era rimasto a Spalato e si era imposto «un'autoclausura volontaria»³⁹ sacrificando i propri talenti artistici e rinunciando alle grandi ambizioni della gioventù. A Bettiza, invece, quel privilegio era stato negato quando il precipitare degli eventi nella primavera del 1945 l'aveva costretto a intraprendere la forma più classica di esilio, l'abbandono della terra d'origine. Il «momento chirurgico del taglio ombelicale»⁴⁰ da Spalato è raccontato dallo scrittore alla fine di *Esilio*, con un tono asciutto ed essenziale, descrittivo, lontano dai facili sentimentalismi eppure percorso da una vena di tristezza:

Il giorno dell'esodo venne a salutarci soltanto Frano. Nessun rappresentante della servitù, una volta numerosa, era presente sulla banchina della Riva. L'assenza dei domestici aumentava la tristezza del distacco. [...] Frano, fissandomi ostinato, assistette in silenzio al mio imbarco su un peschereccio pugliese di fortuna, pericolosamente sovraccarico di ebrei ungheresi, slovacchi, polacchi, romeni, fuggiti chissà come dall'Est e approdati all'Adriatico.

Il peschereccio, schiacciato dal peso di quell'umanità fuggitiva, levò le ancore e puntò la prua su Bari. Fino all'ultimo io guardai l'amico che, in piedi sul molo, senza mai agitare la mano, diventava via via sempre più minuto, più fragile, più evanescente. Quando si ridusse a un grigio puntolino nell'azzurro, capii che il mio esilio era davvero incominciato⁴¹.

³⁷ E. BETTIZA, *Esilio* cit., pp. 451-452.

³⁸ Ivi, p. 455.

³⁹ Ivi, p. 454.

⁴⁰ Ivi, p. 19.

⁴¹ Ivi, pp. 466-467.

BEATRICE DEMA (UNIVERSITÀ DI TORINO)

IL DISPATRIO METAFORICO E LA GIOVANE POESIA DEGLI ANNI SETTANTA

Se non vi è alcun dubbio che il *dispatrio* sia un'«ineliminabile condizione esistenziale dell'uomo»¹, tale interiorizzazione si deve anzitutto alla presenza, accanto ad una forma *reale* di *dispatrio*, in cui si iscrive l'allontanamento *fisico* del soggetto da «un luogo che ne segna l'origine»², di una sua forma *metaforico-esistenziale*, in cui è il distanziamento critico da quell'origine che sostanzia il suo essere-*nel*-mondo ad essere centrale. Tale seconda forma di *dispatrio* può certo essere intesa come diretta conseguenza della prima o come motivo propulsore di questa, dunque ancora collocata in un contesto fisicamente esterno al sistema geografico-culturale di partenza, tuttavia essa si definisce più propriamente quando tale rifiuto è endogeno a quest'ultimo, vale a dire interno alla stessa *Lebenswelt* che costituisce, o meglio, che sino al momento del *dispatrio* ha costituito il complesso socio-culturale, storico-politico e linguistico-letterario della realtà di quel medesimo soggetto che ora lo rifiuta.

Questo distacco tra il soggetto e il suo nativo «mondo vitale»³ è ancora più profondo laddove è lo stesso complesso ad entrare in crisi, quando cioè la coesione e la continuità di quello che Merleau-Ponty ha definito «spazio antropologico» vengono interrotte dal sovvertimento totale di una delle sue

¹ Cfr. il testo della *Call for papers* del Convegno.

² FLUVIA SINOPOLI, SILVIA TATTI, *Migrazione ed esilio: dispatri reali e metaforici nelle letterature europee*, in GUIDO BALDASSARRI, SILVANA TAMIOZZO (a cura di), *Letteratura italiana, letterature europee: atti del Congresso nazionale dell'ADI (Associazione degli italianisti italiani)*, Padova-Venezia, 18-21 settembre 2002, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 269-270.

³ Cfr. EDMUND HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Introduzione alla filosofia fenomenologica*, trad. it. a cura di Enrico Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1965; KARL JASPERS, *Psicologia delle visioni del mondo*, trad. it. di Vincenzo Lorgia, Roma, Astrolabio, 1950.

componenti⁴. È esattamente quanto avvenne in Italia nel passaggio tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, quando gli avvenimenti socio-politici del 1968 e dei mesi che lo seguirono segnarono indelebilmente una «radicale e assoluta discontinuità» nel percorso socio-culturale, storico-politico e letterario del Novecento che, per quanto intricato nelle sue definizioni e profondamente segnato dal passaggio tra le due guerre, fino a quel momento aveva proseguito «senza interruzioni»⁵. Se è risaputo che da tale «discontinuità» derivò un periodo di forte incertezza sociale e crisi politica in tutta la penisola – pensiamo alla vitalità dei gruppi extraparlamentari, attivi almeno fino al 1973/1974, di contro ad una forte *impasse* partitico-sindacale, ma anche alla crisi del 1973, alla stagione della violenza e all’emblematico omicidio Moro nel ’78, e si potrebbe continuare – sul piano culturale-letterario tale «sospensione» o «deriva»⁶ formò una nuova generazione di giovani e, tra questi, di poeti, in cui la necessità/volontà di un cosiddetto *dispatrio in patria* si manifestò sia come critica delle strutture ideologiche-istituzionali e del sistema socio-culturale fino ad allora vigenti sia come spinta propulsatrice alla creazione di una nuova *patria in patria*, proprio attraverso la poesia. Da quanto detto, dunque, è possibile ipotizzare che il concetto di *dispatrio metaforico-esistenziale* rappresenti una delle categorie interpretative di quella giovane poesia degli anni Settanta che ancor oggi manca di una sua mappatura complessiva, o per lo meno di alcuni suoi fenomeni. Di questi si tenterà di metterne in luce almeno tre, cui tuttavia, si è consapevoli, se ne potrebbero aggiungere altri, di non minore rilievo.

Sotto questa lente di ingrandimento, uno dei primi tratti caratteristici della giovane poesia del decennio da rilevarsi è quel rifiuto generale nei confronti delle consuete regole stilistico-retoriche, metrico-prosodiche e linguistiche della tradizione letteraria del Novecento italiano – la stessa nella quale le pubblicazioni dei cosiddetti “maestri” continuavano invece ad inserirsi – cui conseguì la ricusa del concetto stesso di «linea poetico-formale», considerata allora come «rassicurazione a posteriori», «sapere separato dal testo»⁷, e di gruppo poetico, che soprattutto dopo il tracollo della neovanguardia tra ’68 e ’69, neovanguardia contro la quale i nuovi poeti si opposero per altro con forza, aveva perso completamente la sua funzionalità,

⁴ Cfr. MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2003.

⁵ MAURICE BLANCHOT, *Nostra compagna clandestina. Scritti politici (1958-1993)*, trad. it. a cura di Carmelo Colangelo, Napoli, Cronopio, 2004, p. 140.

⁶ Cfr. ALFONSO BERARDINELLI, *Effetti di deriva*, in ALFONSO BERARDINELLI, FRANCO CORDELLI (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Roma, Castelvecchi, 2015 [Lerici, 1975], pp. 47-61.

⁷ TOMASO KEMENY, *Introduzione*, in TOMASO KEMENY, CESARE VIVIANI (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979, p. 8.

per lo meno nell'ambito della poesia lineare. Tuttavia, non bisogna pensare che all'opposizione programmatica nei confronti della poesia dei padri e al rifiuto di identificare etichette e gruppi, cui nel 1975 tentò di opporsi, pur conscia della sua provvisorietà, l'antologia *Il pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli⁸, corrispondesse l'assenza totale di un dibattito intorno alla forma poesia, che, anzi, mai fu così acceso come negli anni Settanta. Ne è dimostrazione la vitalità quantitativa non solo dei testi poetici – la cui proliferazione e diffusione autoriale è aspetto cruciale – ma anche delle riviste letterarie del decennio, che sono d'altronde il punto di partenza dello studio qui presentato. Ciò che cambiò, piuttosto, furono le fondamenta del dibattito, che non si basava più sulla tradizione letteraria del sistema culturale di appartenenza, nemmeno nella forma di quella *presenza in absentia* che aveva caratterizzato e continuava a caratterizzare molta della produzione poetica delle generazioni precedenti, ma si fondava soprattutto sulla poesia e letteratura straniera e sulla filosofia, in particolare di stampo francese e post-strutturalista – Foucault, Deleuze, Guattari, Bataille, Blanchot, Lyotard, ma anche Marcuse e Laing – letture che d'altra parte erano alla base di tutta la riflessione socio-culturale del decennio, poi esplosa nel movimento del '77. Si andò dunque delineando un dibattito poetico e culturale che programmaticamente si presentava *marginale e minore* nei confronti di quello della «letteratura maggiore»⁹, una sorta di «messaggio in bottiglia» come lo definì Pignotti¹⁰, anche in virtù di una elaborazione teorica, come quella presente negli articoli di Conte su «Altri termini»¹¹, nella *Parola innamorata*¹², nei Convegni milanesi del '78 e del '79 e ancora prima nei seminari di poesia di Nanni Cagnone¹³, che rifiutava la potente arma dell'iperargomentazione dimostrativa che l'avrebbe resa forse più forte, la quale arma era stata invece caratteristica sia della neoavanguardia e del suo sistema culturale

⁸ A. BERARDINELLI, F. CORDELLI (a cura di), *Il pubblico della poesia* cit.

⁹ GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. a cura di Alessandro Serra, Macerata, Quodlibet, 2017.

¹⁰ LAMBERTO PIGNOTTI, *Intervento* in T. KEMENY, C. VIVIANI (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta* cit., p. 91.

¹¹ Cfr. *infra*.

¹² Cfr. ENZO DI MAURO, GIANCARLO PONTIGGIA (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978.

¹³ Gli Atti dei due Convegni, tenutisi presso la Casa della Poesia di Milano tra il 1978 e il 1979, uscirono i primi per Dedalo nel 1979, i secondi per Guida nel 1980: T. KEMENY, C. VIVIANI (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, cit.; ID. (a cura di), *I percorsi della nuova poesia italiana*, Napoli, Guida, 1980. Dei seminari di poesia curati da Nanni Cagnone (*Corpus scripsit*, Roma 1975; *Pratica della lettura*, in collaborazione con Tomaso Kemeny, Milano 1976; *L'arto fantasma*, Milano 1976-1977), furono pubblicati soltanto gli atti dell'ultimo, tenutosi presso il Centro Internazionale di Brera: NANNI CAGNONE (a cura di), *L'arto fantasma*, Venezia, Marsilio, 1979.

monopolistico sia della stagione dell'impegno e della dialettica marxista. Ciò che dunque, per i giovani poeti degli anni Settanta, la nuova poesia e il dibattito intorno ad essa rappresentavano era a tutti gli effetti la possibilità di, deleuzianamente, «essere *nella* propria lingua – uno straniero»¹⁴, vale a dire di «deteritorializzare»¹⁵ la pratica poetica dal terreno delle istituzioni letterarie e, soprattutto a partire dalla seconda parte del decennio, delle ideologie politiche, rivendicandone «l'assoluta libertà»¹⁶.

Inoltre, considerata da Deleuze e Guattari come primo carattere della «letteratura minore», cioè di quella letteratura fondata su «condizioni rivoluzionarie [...] all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilita)»¹⁷, tale pratica di «deteritorializzazione» avveniva anche attraverso la critica all'*establishment* editoriale; critica che costituisce un altro tratto caratteristico – il secondo che si vuole qui affrontare – della giovane poesia del decennio, sia della «poesia del neo-impegno»¹⁸ dei primissimi anni Settanta, su cui ancora poco gli studi si sono concentrati, sia della poesia che potremmo definire, e capiremo in che termini più avanti, *rivoluzionaria*. Contro il potere culturale dell'editoria maggiore, i nuovi poeti sostenevano dunque il supporto instabile dell'esoeditoria, della piccola casa editrice, della rivista ciclostilata, della lettura orale, attraverso cui poter mantenere viva, come scrisse Barberi Squarotti nel 1976 su «Altri Termini», la «diversità della poesia» e la sua «conseguente ereticità rispetto alle parole d'ordine della società, della politica, della morale»¹⁹. Questa «ricercata e professata marginalità»²⁰, alla quale quei poeti inseriti poi nel «piccolo canone»²¹ della poesia esordiente negli anni Settanta rinunciarono o mai si riferirono, pubblicando con le grandi case editrici nello stesso decennio – si pensi a Cucchi, lo stesso Conte che vedremo tuttavia essere

¹⁴ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* cit., p. 47.

¹⁵ Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. a cura di Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 2002 [1975]; ID., *Kafka. Per una letteratura minore* cit.; ID., *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia II*, trad. it. di Giorgio Passerone, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017 [Istituto della Enciclopedia italiana, 1987].

¹⁶ ROMANO LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea. Tomo secondo*, Torino, Loescher, 1981, p. 872.

¹⁷ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* cit., p. 33.

¹⁸ Cfr. GIULIANO MANACORDA, *Letteratura italiana oggi. 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 193.

¹⁹ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Poesia: oltre il revival*, in «Altri termini», 12/13, febbraio 1977, p. 38.

²⁰ STEFANO GIOVANARDI, *I poeti dell'anno Nove*, in T. KEMENY, C. VIVIANI (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta* cit., p. 235.

²¹ ALFONSO BERARDINELLI, *Cominciando dall'inizio*, in A. BERARDINELLI, F. CORDELLI, *Il pubblico della poesia* cit., p. 37.

fondamentale per il nostro discorso, Cavalli, in parte De Angelis – rispondeva d'altra parte anche ad un'altra chiara esigenza. Era infatti questa una poesia che non mirava a divenire "letteratura", eredità per i posteri e quindi testo stampato da fruire privatamente, ma piuttosto si presentava come *poesia dell'accadimento*²², trovando la sua ragione d'essere nello stesso attimo in cui andava formandosi e immediatamente, o il più direttamente possibile, diffondendosi, per cui anche la dimensione collettiva, garantita dai festival, dalle letture orali, dalle performances e dai convegni di poesia che costellarono il decennio, rientrava nella creazione poetica. Non solo, tale dimensione collettiva, spesso offuscata dalla critica in nome di quel fantomatico "ritorno al privato" che avrebbe dominato la fine del decennio e che meriterebbe invece di essere approfondito, era propriamente un tratto caratteristico di questa generazione culturale-letteraria e della sua natura *marginale* – la stessa dimensione collettiva considerata non a caso da Deleuze e Guattari carattere fondamentale della cosiddetta «letteratura minore». Inoltre, questa «emarginazione diffusa»²³, di cui la poesia diveniva il primo «spazio di autodifesa»²⁴, presentava realmente le caratteristiche decerteausiane di una «maggioranza silenziosa»²⁵, come dimostra la sua mappatura geografico-culturale: essa rivela una produzione poetica disseminata su tutta la penisola, legata insieme da un dibattito su riviste, nei convegni e nei festival, così attivamente diffuso da nord a sud da assumere davvero una conformazione rizomatica, come ha giustamente rilevato anche Maria Borio nel suo recente saggio *Poetiche e individui*²⁶.

E se, come scrivono gli autori di *Millepiani*, «è sempre per rizoma che il desiderio si muove e produce»²⁷, è effettivamente seguendo tale percorso che è possibile intercettare quel «regime estremo del desiderio della poesia di essere detta»²⁸, come lo definì Giuseppe Conte in una serie di articoli pubblicati su «Altri termini» a metà decennio, che emerse soprattutto a partire dal '73/'74, quando cioè la cosiddetta "stagione dell'impegno collettivo" e la sua giovane poesia militante, ben rappresentata da riviste come le fiorentine «Quasi», «Collettivo r», «Salvo Imprevisti», e le siciliane «Impegno 70» e

²² Cfr. MILO DE ANGELIS, *La gioia di Hegel*, in «Altri termini», 9/10, febbraio 1976, pp. 26-50.

²³ MICHEL DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 13.

²⁴ ANTONIO BARBUTO, *Da Narciso a Castelporziano*, in ID. (a cura di), *Da Narciso a Castelporziano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981, p. 12.

²⁵ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano* cit., p. 13.

²⁶ Cfr. MARIA BORIO, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018.

²⁷ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Millepiani* cit., p. 51.

²⁸ GIUSEPPE CONTE, *La poesia dal grado zero al regime estremo del desiderio (proposta per una poesia non bianca)*, in «Altri termini», 9/10, febbraio 1976, p. 91.

«Antigruppo Palermo», iniziarono lentamente a defluire. Ciò che andò delineandosi – ed è questo il terzo e ultimo aspetto che si vuole qui mettere in luce – fu infatti un’idea di poesia che, a partire dalla sua natura intrinsecamente *altra, marginale, diversa* rispetto al dato reale, si affermava come creatrice di *altre* dimensioni, di «mondi diversi rispetto a quello storico-fenomenico, a esso alternativi»²⁹ appunto. Attraverso, cioè, il linguaggio poetico si intendeva *mostrare* la possibilità – fin ad allora ritenuta *impossibilità*, seguendo De Certeau³⁰ – di un *oltre* la società prestabilita, vale a dire di «quel dominio del “diverso”, del possibile, della non realtà, dell’artificio, dell’invenzione»³¹ che si presentava propriamente come l’«altra faccia» della *Lebenswelt* originaria; quell’altra faccia che, come scrisse Barberi Squarotti in un articolo pubblicato nel ’74 su «Salvo Imprevisti», «ne contesta continuamente le ragioni e le strutture, ne raffigura la precarietà, propone al di là di esso [...] la trasformazione», mostrandosi come unica *alternativa* sia alla «disperazione dell’attualità oscura e negativa»³², in cui, per altro, la violenza terroristica cominciava a mietere vittime, sia a quella stagione poetica precedente che aveva ridotto, come affermò Conte, il linguaggio poetico «al grado zero di se stesso, cioè al grado zero del desiderio»³³.

Era questa una poesia che presentava scelte formali anche molto diverse fra loro, come testimonia l’operazione della *Parola innamorata*³⁴, le quali tuttavia si ponevano coralmemente contro una poesia che «produce chiarezza»³⁵, come era stata quella *militante* che doveva veicolare un contenuto univoco e facilmente comprensibile. Ad essere difesa al contrario era una «poesia non bianca»³⁶, come la definì Conte in un articolo del ’76, «colorata»³⁷, secondo le indicazioni dell’antologia del ’78, in quanto creatrice di «ambiguità e disordine»³⁸, visionaria e, proprio per questo, *rivoluzionaria*. Non era tanto l’istanza contestatrice, dunque, ad essere centrale, quanto piuttosto la

²⁹ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L’immaginazione al potere (ipotesi per una poetica)*, in «Salvo imprevisi», 3, 1974, p. 6

³⁰ MICHEL DE CERTEAU, *La presa della parola e altri scritti politici*, trad. it. a cura di RENÉ CAPOVIN, Roma, Meltemi, 2007, p. 33.

³¹ G. BARBERI SQUAROTTI, *L’immaginazione al potere (ipotesi per una poetica)* cit., p. 6.

³² *Ivi*, p. 8.

³³ GIUSEPPE CONTE, *Linguaggio della pubblicità e linguaggio del desiderio*, in «Altri termini», 6, ottobre 1974, p. 91.

³⁴ Cfr. E. DI MAURO, G. PONTIGGIA (a cura di), *La parola innamorata* cit.

³⁵ GIUSEPPE CONTE, *La letteratura, l’utopia, l’impossibile*, in «Altri termini», 3, maggio 1973, p. 16.

³⁶ *Id.*, *La poesia dal grado zero al regime estremo del desiderio (proposta per una poesia non bianca)* cit., p. 90.

³⁷ ENZO DI MAURO, GIANCARLO PONTIGGIA, *La statua vuota*, in *Id.* (a cura di), *La parola innamorata* cit., p. 11.

³⁸ G. CONTE, *La letteratura, l’utopia, l’impossibile* cit., p. 16.

potenzialità *alternativa* di una nuova forma poetica che, attraverso i nuovi mondi «dell'utopia, del gioco, del desiderio, dell'impossibile»³⁹, diventava davvero un indiretto «attentato al Potere»⁴⁰. Pur rifiutando infatti qualsiasi rapporto di *utilità* con l'azione politica, questa nuova poesia ne rappresentava implicitamente una nuova dimensione, alternativa a quella sia partitica sia extraparlamentare, dimensione d'altronde insita anche nella scelta, sopra evidenziata, del supporto orale-editoriale minore – per quanto quest'ultima avesse caratterizzato anche la cosiddetta poesia del «neo-impegno». Questo nuovo concetto di *politica* si proiettava – si ripete, assolutamente senza alcun intento militanistico – verso un «progetto di mondo che si faccia leggero come la poesia»⁴¹ – così scriveva la direzione della rivista «Dismisura» già nel suo primo numero del '72 –, progetto che rielaborava indirettamente il marcusiano principio estetico come forma del principio di realtà⁴², che sarebbe poi diventato punto di riferimento anche del movimento del '77: la nuova «proposta di poeticizzare la vita» significava, propriamente tramite la scrittura poetica, «istituire al centro della vita il piacere, il gioco, il diverso, l'inutile, l'amore», come «invito a nuovi aspetti antropologici in cui non ci sia autorità dunque non ci siano padroni»⁴³. Significava quindi affidarsi completamente alla poesia in quanto, da sempre, «spazio per un'alterità,

³⁹ ID., *La poesia dal grado zero al regime estremo del desiderio (proposta per una poesia non bianca)* cit., p. 91.

⁴⁰ FRANCESCO PAOLO MEMMO, *Aspetti della poesia italiana dopo il '68*, in «Quinta generazione», 33/34, marzo-aprile 1977, p. 12.

⁴¹ ALFONSO CARDAMONE, *Appunti (polemici) per una teoria dell'utopia sociale dell'arte*, in «Dismisura», 1, febbraio 1972, p. 7.

⁴² Scriveva Marcuse: «L'estetica quale possibile forma di una società libera compare a quello stadio di sviluppo in cui si può disporre delle risorse intellettuali e materiali per vincere la scarsità, in cui la precedente repressione progressiva diventa una soppressione regressiva, in cui l'altra cultura, nella quale i valori estetici (e quindi la verità estetica) erano monopolizzati e segregati dalla realtà, crolla e si dissolve in forme "più basse" desublimite e distruttive, in cui l'odio dei giovani esplode in canti e risate, mescolando la barricata e la pista da ballo, il gioco amoroso e l'eroismo» (HERBERT MARCUSE, *Saggio sulla liberazione. Dall'«uomo a una dimensione» all'utopia*, trad. it. di Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 1973 [1969], p. 38).

⁴³ G. CONTE, *Linguaggio della pubblicità e linguaggio del desiderio* cit., p. 91. Si legga anche questa riflessione di Giò Ferri sul diverso modo di concepire il concetto di sociale/politico e, conseguentemente, quello di poesia: «Se per sociale si intende una struttura di gruppo come concrezione codificata e codificante di valori imposti dalla classe egemone, allora la poesia, come l'arte in generale, non può mai riguardarsi come impegno sociale, cioè come disponibilità gratificante, bensì come disordine, espressività provocatoria, anti-sociale; se per sociale invece si ipotizza il momento creativo della perpetua evolutività collettiva, allora la poesia si propone come lo stimolo paradigmatico delle facoltà inventive e rinnovatrici del collettivo». Cfr. GIÒ FERRI, *Le riviste di poesia negli anni sessanta e settanta. Una prima ricognizione sulla "questione della poesia"*, in «Carte segrete», 40, aprile-giugno 1978, pp. 171-172.

un'alternativa»⁴⁴; spazio che per questa nuova generazione di giovani e di poeti – mai come negli anni Settanta i due elementi coincisero – rappresentò realmente una *patria in patria*, per quanto metaforica, in cui potersi riconoscere ontologicamente prima ancora che artisticamente⁴⁵, tutti consci del fatto che «se lo scrittore resta ai margini, o al di fuori, della sua fragile comunità, questa situazione lo aiuta ancora di più a esprimere un'altra comunità potenziale, a forgiare gli strumenti di un'altra coscienza e di un'altra sensibilità»⁴⁶, proprio quelle comunità e coscienza potenziali che, allo scadere del decennio, quando gli avvenimenti storico-politici diventarono forse *troppo reali* per poter continuare a vivere in esse, gradualmente si dissolsero o, in altri casi, implosero.

Concludendo, se non c'è dubbio che questo rizomatico «magma fluido»⁴⁷ non si solidificò mai – nemmeno oggi – in una tradizione poetica, come era d'altronde negli stessi intenti di molta della giovane poesia del decennio – se escludiamo quel «piccolo canone» già citato, elaborato per motivi, oltre che qualitativi, soprattutto editoriali –, non bisogna tuttavia dimenticarsi della sua esistenza, pena, appunto, la cosiddetta «non mappabilità»⁴⁸ della nuova poesia degli anni Settanta, anni che rappresentano uno dei nodi cruciali del percorso della letteratura italiana che dal Secondo Novecento arriva fino agli anni Duemila, essendo ricchi – come sostenne Giovannetti al Convegno torinese del 2015 dedicato alla poesia '70-'80 – di «una gran quantità di fenomeni vitali, che [...] concordemente puntano verso il nostro presente»⁴⁹.

⁴⁴ ANDREA ZANZOTTO, *Poesia?*, in ID., *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco, Mondadori, Milano 1999, p. 1012.

⁴⁵ Così racconta Milo De Angelis a Luigia Sorrentini, in un'intervista del 2006: «Cercavo il mio simile, cercavo il mio simile! Lo cercavo disperatamente e senza tregua, lo cercavo in modo assoluto e quotidiano, per sempre e ogni giorno. Lo cercavo ancor più drammaticamente in quegli anni Settanta in cui un'intera generazione, la mia, aveva creduto alla politica come soluzione di tutti i problemi... cercavo il mio simile... cercavo i poeti senza appoggio e senza protezione, che pure esistevano, ma erano dei solitari, dispersi tra le correnti di pensiero del tempo: quelle della militanza senza mezzi termini, oppure dei viaggi in India e delle armonie orientali... tutto un mondo, sia l'uno, sia l'altro, che sentivo estraneo a me, per formazione, essenza e destino. Ed ero anche convinto che ci fosse – e c'era – un terzo luogo, nascosto dagli slogan e dalle chitarre, vivo e operante nell'ombra e nell'esilio. Ed è a questa zona d'ombra che si rivolge *Somiglianze*, a questa parte della mia generazione che ha vissuto in luoghi solitari e innamorati, che ha sentito nei contrasti del proprio tempo un altro tempo che non è il proprio» (MILO DE ANGELIS, *Milo De Angelis: l'imperativo categorico e l'infinito presente*, a cura di LUIGIA SORRENTINO, in ISABELLA VINCENTINI (a cura di), *Milo De Angelis. Colloqui sulla poesia*, Milano, BookTime, 2013, pp. 156-157).

⁴⁶ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* cit., p. 31.

⁴⁷ MARCO CALABRIA ET ALII (a cura di), *Non ci sono sedie per tutti: una ricerca sulla poesia italiana degli anni Settanta*, Roma, Valore d'uso Edizioni, 1985, p. 86.

⁴⁸ CLAUDIA CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015.

⁴⁹ PAOLO GIOVANNETTI, *Canone antologico e generazioni: il ruolo delle riviste*, in BEATRICE

Ed è esattamente da questi «fenomeni vitali», di cui oggi se ne sono mostrati e sintetizzati solo una minima parte, ma cui se ne potrebbero aggiungere molti altri – primo fra tutti forse il completo sovvertimento degli istituti formali e tra questi in particolare della metafora –, che un’analisi della giovane poesia degli anni Settanta e del dibattito intorno ad essa deve partire, o meglio *ripartire*, al fine di mettere in luce, citando De Certeau, quella «proliferazione disseminata di attività creative e peritorie che tuttavvia aiutano a vivere e non si capitalizzano»⁵⁰, una proliferazione che costellò tutto il decennio e che, per la sua complessità e profondità, obbliga necessariamente oggi lo studioso a rivedere le proprie categorie interpretative e le proprie metodologie d’analisi, non mostrandosi queste sempre soddisfacenti ad analisi di più ampio respiro⁵¹. Osservare questa proliferazione poetica attraverso la lente del *dispatrio metaforico-esistenziale* potrebbe rappresentare una delle soluzioni a tale incertezza, essendo questo *dispatrio*, come si è tentato di dimostrare, forse la prima ragione ontologico-culturale a fondare tutta la giovane poesia degli anni Settanta e la sua caleidoscopica e libera variabilità formale.

MANETTI, SABRINA STROPPA, DAVIDE DALMAS e STEFANO GIOVANNUZZI, *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, p. 48.

⁵⁰ MICHEL DE CERTEAU, *La culture au pluriel*, Parigi, Christian Bourgeois Editeur, 1980, p. 14.

⁵¹ Cfr. BEATRICE DEMA, *La critica della poesia contemporanea. Metodi, storia, canone (2016-2018)*, in «Allegoria», 78, luglio-dicembre 2018, pp. 92-113.

GIORGIO GALETTO (UNIVERSITÀ DI CASSINO)

I CONFINI DI CRISOPOLI:
L'ESILIO DALLA VITA DI GUIDO MORSELLI

Chiuso nella sua dimensione di (auto)esiliato Morselli comunica dalla “casina rosa” di Gavirate. Quale paese riconosce per sé stesso chi non ha identità e patria letteraria? La questione è geografica e politica (lo sguardo rivolto verso l’oltralpe asburgico ad indagare la seducente ucronia di un *Contropassato* possibile, ad esempio) ma anche linguistica e letteraria (il mondo editoriale che lo spinge fuori dai confini della visibilità). Dal mondo si autoesclude Morselli, fino alla radicale scelta di escludersi dai confini della vita, come il protagonista di *Dissipatio H.G.*, sigillo ad una carriera da dilettante, che non si riconosce nella patria della città d’oro Crisopoli e a questa preferisce il perimetro della stanza dove scrive e *in extremis* della grotta in cui vuole sparire.

Osservare oggi, visitando il Parco Morselli¹, la vista di cui lo scrittore godeva quando si affacciava sulla collinetta dove sorge la Casina rosa, può aiutare a rendersi conto di quanto l’isolamento da lui strenuamente ricercato fosse densamente popolato da altre presenze, in particolar modo quelle della suggestione naturalistica. Lo scenario che si offre agli occhi, assicurano i custodi della casa e del Parco, oggi curato dall’amministrazione locale, è pressoché identico a quello che Morselli si trovava a vivere in prima persona in quegli anni per tanti versi sereni. Morselli aveva sognato e desiderato proprio quella situazione, in quel luogo e in quella casa, ritirandosi dopo una vita niente affatto priva di movimento e di relazioni interpersonali. Dopo aver sperimentato una gioventù discretamente mondana, che lo aveva condotto in giro per l’Europa, che lo aveva visto ballerino provetto e amante galante ed elegante, sportivo, desideroso del contatto con la natura e di essa

¹ È oggi divenuto il Parco Morselli lo spazio circostante la casina rosa dove lo scrittore ha trascorso la seconda parte della sua vita, in località Santa Trinita presso Gavirate, in provincia di Varese.

estremamente rispettoso; eccolo ora scegliere il suo rifugio, il *buen retiro*, la sua agognata oasi intellettuale da difendere a tutti i costi. E impressiona leggere queste parole, risalenti a diversi anni prima dell'acquisto della casa e della sua ristrutturazione, in *incipit a Realismo e fantasia*, saggio filosofico in forma di dialogo uscito nel '47 (la casa a Santa Trinita sarà acquistata solo nel '52):

Il poggio di Santa Trinita si spicca dalla falda di una montagna, di buon'altezza, densa di castagni e faggi e aguzza di abetine al sommo; forastica tanto, da non offrire al riguardante segno di dimora umana [...] lo sguardo dal poggio si fa più volentieri a mirare la sottoposta conca del lago, che è di breve giro ma vario di ombre e di riflessi, i colli che vi si affacciano, e un lento ondular di campagne sino al limite incerto della grande pianura [...] Dallo stradone il viottolo sale ereto al poggio per un montar di terrazzi ricavati nel calcare bianco [...] Una radura erbosa corona il poggio, limitata per gran parte dal bosco, e a levante dalla dimora che da anni ha sottratto al mondo il mio amico Sereno. *Quadrata, rossa di intonaco, genuinamente rustica e insieme di schiette proporzioni, quella sua casa bellamente si accorda alle cose intorno, all'erba, agli alberi, al cielo*[...] contemplando per le palpebre socchiuse il vivo ammiccare del lago tra il fogliame e un sonnolento errar di vapori verso i monti lontani; né escludo che la contemplazione avesse fatto luogo a un più inconscio abbandono, conciliato dal silenzio e dal quieto posar delle cose intorno².

Morselli aveva evidentemente già pensato a tutto, prefigurando quello che sarebbe stato il suo futuro negli anni seguenti l'esperienza militare in Calabria, anch'essa intensissima, formativa e fondamentale nella sua biografia. In altri luoghi ritorna la fascinazione paesaggistica, l'abbandono a descrizioni di una morbidezza e di una sensibilità coloristica che introducono alla ben più spigolosa geometria delle argomentazioni trattate nei capitoli ad alta densità teoretica di *Realismo e fantasia*, in una combinazione di tensione conoscitiva e contemplazione della natura. Ecco Morselli:

A proposito di certo prato tra due alture boschive, percorso da un sentiero, che mi apparve di sfuggita durante una passeggiata, a Varese, e mi è rimasto stranamente impresso nel ricordo. *Il valore essenziale che acquistano per noi e soprattutto nel ricordo certi aspetti del paesaggio rimane affatto inesplicabile se non ammettiamo che veramente la natura è soltanto una prospettiva fatta esteriore e sensibile dalla nostra interna vita sentimentale*. Quel tratto di paesaggio quegli alberi quel cielo sono in un certo istante, e si mantengono di poi, la vivente allegoria di uno stato d'animo nostro. Direi di più, che qualche volta (come nel caso di quel prato contornato dai

² GUIDO MORSELLI, *Realismo e fantasia*, NEM, 2009, pp. 15-17. Il corsivo è mio.

boschi che traversai a Varese) *in un aspetto della natura si esteriorizza tutto un capitolo della nostra storia (della nostra storia più vera che è quella del sentimento)*³.

Questi dati biografici coinvolgono la sfera più strettamente fisica dello spazio abitato e vissuto, filtrati dalla percezione della stessa nella restituzione letteraria o comunque narrata che Morselli ne ha dato. Si evince chiaramente da molte pagine del *Diario*, da una parte della narrativa e dalla saggistica (almeno relativamente ad alcuni temi chiave: l'isolamento, il *lathe biosas*, il mondo a parte della Natura rispetto a quello della socialità) che lo spazio da difendere, in Morselli, sia soprattutto il perimetro del suo io ipersensibile, e la Casina rosa diviene quasi il correlativo oggettivo di questo luogo dell'anima che deve essere difeso a tutti i costi dal mondo esterno. Così altri luoghi-simbolo sono la caverna in cui dovrebbe compiersi il suicidio del protagonista, limitrofa alla casa, e la città di Crisopoli (che richiama chiaramente Zurigo) in *Dissipatio H.G.*

Non ci sono dubbi sul fatto che Morselli si sia lucidamente raffigurato in questo personaggio che descrive asetticamente la fine dell'umanità, mentre progetta la propria fine personale. Così la caverna rende all'ennesima potenza l'idea di chiusura al mondo, esiziale, che già la Casina rosa significava col suo isolamento, leggermente sopraelevata ma soprattutto protetta. Dice Domenico Mezzina:

[...] l'individuo vede il proprio *point de repaire* esistenziale (spazio fisico ovvero identità culturale ovvero insieme di beni necessari alla vita-felicità) aggredito e invaso da un elemento esterno [...] che progressivamente lo comprime (secondo [...] la dialettica chiuso-aperto) fino a provocarne eventualmente l'annientamento⁴.

E la minaccia, l'elemento esterno, è proprio la cementificazione invasiva della vallata, a opera dei "mercanti di Crisopoli", la città d'oro che cerca di allungare i propri tentacoli sul *locus amoenus*, la montagna. Il protagonista dice:

[...] io non amo Crisopoli [...] in lei ho scorto il mio antitipo, l'affermazione trionfale di tutto ciò che io rifiuto, l'ho eletta a centro della mia detestazione del mondo⁵,

mentre Mezzina afferma:

Come Morselli, il protagonista decide di stabilirsi in uno chalet di montagna, senza considerarlo come un eden ideale; e aveva percepito lo spazio fisico della montagna

³ G. MORSELLI, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988, p. 11. Il corsivo è mio.

⁴ DOMENICO MEZZINA, *Le ragioni del fobantropo*, Bari, Stilo, 2011, p. 230.

⁵ G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 1977, p. 11.

[...] come un habitat congeniale in grado di fornirgli uno stabile quadro di abitudini [...] in tale direzione lo spinge anche un vivo sentimento della natura⁶.

Nella dialettica interno/esterno, Morselli sceglie il progressivo allontanamento dal mondo, il graduale isolamento. Lo spazio dell'io si riduce, il suo perimetro sembra essere poco a poco fagocitato dal mondo esterno. Così, l'io narrante di *Dissipatio* scende agli inferi, si cala in una tomba-grembo, in cerca della protezione definitiva.

⁶ D. MEZZINA, *Le ragioni del fobantropo* cit., p. 229.

LAURA GIURDANELLA
(UNIVERSITÀ DI CATANIA - UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE)

GIUSEPPE UNGARETTI:
IDENTITÀ SOSPESA ALLE SOGLIE DI UN ALTROVE

La poesia ungarettiana rappresenta una delle voci più emblematiche di una letteratura che supera i confini geopolitici e che si costituisce al di là di ogni identità autoreferenziale. Essa riflette la vocazione al viaggio del suo protagonista che, girovago, si pone alla ricerca di una «terra promessa»¹, di un altrove, temporale e spaziale, che possa accoglierlo come uomo e come poeta. Tale percorso di costruzione di sé prende vita per il nomade Ungaretti nella poesia, trascendendo il mero dato biografico e universalizzandolo in chiave esistenziale. Sin dai primi versi del *Porto Sepolto*, il giovane migrante che «in nessuna / parte / di terra / [si può] / accasare»² (*Girovago*) si fa portavoce di un nomadismo che è condizione non solo reale e contingente ma anche metaforica e allo stesso tempo metafisica. Tale *quête* è per il poeta cosmopolita linfa che nutre la sua anima, pervade il suo verbo e cela anche un lavoro di scavo nella parola, motivo per cui scopriremo, con l'ausilio dei testi e delle concordanze, un Ungaretti «vagabondo» tra spazi di frontiera ('spazio'), un Ungaretti viaggiatore «errante» nei meandri del sé ('tempo') e un Ungaretti «nomade» del linguaggio ('parola').

¹ D'ora in poi le parole poste tra caporali, se non sono seguite dal titolo del componimento tra parentesi, sono intese come lemmi del *corpus* ungarettiano, per il quale si rimanda a GIUSEPPE SAVOCA, *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti: testo, concordanze, liste di frequenza, indici*, introduzione di Mario Petruccianni, Firenze, Olschki, 1993.

² GIUSEPPE UNGARETTI, *Girovago*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio di Carlo Ossola, Milano, Arnoldo Mondadori, «I Meridiani», 2009, p. 123.

1. *L'Esistenza come soglia*

«Sino alla morte in balia del viaggio»³, scriveva già nel 1915 (*Lindoro di deserto*).

Viaggiatore per destino, irrequieto, smanioso, *déraciné*, alla continua ricerca di una *Heimat*, di una meta sempre nuova, di un luogo in cui ritrovare i segni della propria identità, il poeta si riconosce «immagine / passeggera»⁴, e prefigura con questi versi di *Sereno* (1918) la condizione ontologica della sua esistenza nell'erranza. Esistenza che, con le parole dell'Heidegger di *Essere e Tempo*, porta in sé i germi della transitorietà, del divenire⁵. *Ex-sistere*, nel suo senso etimologico, significa infatti «venire-fuori-da», stare al di fuori o al di là di sé, vivendo sul limitare dell'*heimlich* e inevitabilmente dell'*unheimlich*, sospeso tra l'atto di abitare e la perenne estraneità⁶. E la semantica del viaggio, che pervade tutte le stagioni della poesia ungarettiana, altro non è che espressione icastica della coscienza del limite e contemporaneamente della tensione verso il suo superamento⁷: viaggiando, sperimentando i diversi «punti di mondo»⁸ (*Lindoro di deserto*), Ungaretti uomo e poeta fa esperienza di una frontiera che è sempre indefinita, labile e si apre a nuovi orizzonti. Lo spazio dell'*entre-deux*, la soglia diventa così la categoria più congeniale per l'Esserci, che non è una realtà fissa e predeterminata ma un insieme di possibilità, di opposti che in Ungaretti trovano armoniosa sintesi.

La soglia diviene in tal modo luogo della sospensione e spazio di attesa⁹, un cronotopo in cui la densità identitaria si fa più leggera e al contempo si costruisce.

1.1. *I luoghi della soglia nella poesia ungarettiana*

Da un'analisi semantica della poesia ungarettiana, che lungi dal voler essere esaustiva, è possibile mettere in luce i luoghi più rappresentativi

³ ID., *Lindoro di deserto*, ivi, p. 62.

⁴ ID., *Sereno*, ivi, p. 124.

⁵ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Il tema dell'analitica dell'esserci* (par. 9), in *Essere e Tempo*, edizione italiana a cura di Alfredo Marini con testo tedesco a fronte, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 131-141.

⁶ Cfr. PAUL RICŒUR, *Ermeneutica delle migrazioni. Saggi, discorsi, contributi*, a cura di Renato Boccali, Milano-Udine, MIMESIS Edizioni, 2013, p. 75.

⁷ Cfr. ROSARIO GENNARO, *Ungaretti: una poetica dei contrari*, in *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, Firenze, Cadmo, 2004, p. 24.

⁸ G. UNGARETTI, *Lindoro di deserto*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie cit.*, p. 62.

⁹ JOHANN DRUML, *Soglie e frontiere*, in *Letteratura di frontiera*, Roma, Bulzoni editore, 1991, p. 145.

della soglia, quegli spazi liminari, non di confine ma autentiche terre di mezzo che si rivelano essere terreno fertile di incontri, contatti e contaminazioni. Sono spazi ambigui, ibridi, ambivalenti, instabili, residuali che stanno fra entità diverse e che costituiscono l'occasione per ripensare il rapporto fra le parti¹⁰.

La Alessandria di Ungaretti, «poeta del perpetuo non luogo»¹¹, come Luzi sapientemente intuisce, si colloca «al limite del deserto»¹², sul confine tra «terra» e «mare». Elementi, questi tre, che sintetizzano in maniera illuminante l'essere-gettato-nel-mondo del nomade viandante, in una tensione continua verso l'infinito. La consultazione delle concordanze del *corpus* poetico a cura di Giuseppe Savoca ci rivela l'intensità di questi luoghi simbolo dell'essere in transito: «deserto» figura 9 volte come sostantivo e 4 come aggettivo nelle poesie ma è nelle prose – anzitutto del *Quaderno egiziano* – che raggiunge una presenza più cospicua; «terra» è presente con ben 45 occorrenze e «mare» con 40. Il deserto, come ci suggerisce François Livi, è dunque anche «sinonimo [...] di sospensione»¹³ tra la vita e la morte; le sue sabbie assistono al passo cadenzato delle carovane di beduini. In *Fase* si legge: «Cammina cammina / ho ritrovato / il pozzo d'amore»¹⁴; così il nomade vaga in cerca di oasi ma anche di un riparo per la sua «tenda».

Altra immagine della frontiera, espressione del movimento immersione/riemersione, è quel «porto sepolto», che è insieme punto di partenza e di arrivo della *recherche* ungarettiana, a metà tra gli oscuri abissi e la superficie luminosa. Implicito il riferimento alla lirica omonima¹⁵.

E anche la casa del Mex, metà del pellegrinaggio letterario del giovane Ungaretti durante gli anni egiziani, diventa luogo di confine, di approdo e di intersezione. In *Ineffabile* si legge: «Casa a tentoni / da una parte troppo mare / troppo deserto dall'altra»¹⁶ e similmente Pea la descrive in *Vita in Egitto* (1949):

¹⁰ Cfr. AZZURRA MUZZONIGRO, *Introduzione*, in *Abitare la soglia spazi e pratiche per una città plurale*, Tesi di dottorato, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre, 2015, p. 6.

¹¹ MARIO LUZI, *La presenza l'attualità di Giuseppe Ungaretti*, in *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti* (Urbino, 3-6 ottobre 1979), a cura di Carlo Bo, Mario Petruccianni et al., Urbino, Ed. Quattro Venti, 1981, p. 313.

¹² G. UNGARETTI, *Ungaretti commenta Ungaretti*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, con prefazione di Carlo Bo, Milano, Arnoldo Mondadori, «I Meridiani», 1974, p. 817.

¹³ FRANÇOIS LIVI, *Alle soglie del deserto: il Mex, il luogo dell'origine*, in *Un «africano a Parigi»: saggi sulla poesia di Ungaretti*, Roma, Leonardo da Vinci, 2016, p. 34.

¹⁴ G. UNGARETTI, *Fase*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie cit.*, p. 70.

¹⁵ ID., *Il porto sepolto*, ivi, p. 61.

¹⁶ ID., *Ineffabile*, ivi, p. 409.

Abitavano, i due fratelli Thuile, lontano dalla città d'Alessandria, all'orlo del deserto che conduce in Libia, in una casa di legno in riva al mare: o meglio, la casa era sospesa sul mare, costruita sulla scarpata e sorretta da paloni incatramati¹⁷.

Altro luogo di frontiera nel soggiorno africano dalla valenza esistenziale e insieme culturale è ora la «Baracca Rossa»¹⁸, quel «crogiolo di spunti anarchici e di slanci generosi»¹⁹ che Ungaretti così ricorda in un'intervista con Jean Amrouche:

Et cette grande salle rouge était la salle où se réunissaient tous les révolutionnaires qui se trouvaient à Alexandrie, ou qui y passaient. Il y avait là des gens [...] qui venaient de toutes les parties du monde²⁰.

Ma ancor prima il «nido» familiare, nel quartiere popolare di Moharrem-Bey alla periferia della città, era stato espressione di grande precarietà e fonte di un imprinting che lo ha segnato inevitabilmente:

La mia casa era una casa provvisoria, una baracca, impiantata con l'intenzione di lasciarla, e tornare in patria; gli emigranti lucchesi, e forse anche quelli delle altre regioni italiane, non abbandonano la patria; vanno fuori a portare la loro civiltà, a prodigare ricchezza, a trarne un po', e poi tornare con questo bagaglio di qualche novità nella fantasia e qualche soldo in tasca²¹.

Se la soglia è dunque il confine visto nella prospettiva dinamica del suo superamento, necessario è il richiamo all'intrepido viaggiatore, Ulisse, *alter ego* del poeta, che esce da uno spazio familiare, rassicurante e oltrepassa i confini del mondo conosciuto, sfidando l'ignoto, ponendo come sua patria non Itaca, bensì lo stesso peregrinare²². Poiché questo passaggio oltre la frontiera trasforma l'individuo, per il quale tornare al punto di partenza non sempre significa ritrovare le certezze che aveva lasciato. Si ricordino a tal riguardo *Sirene e Il Capitano*, tratte dal *Sentimento del tempo*, e gli *Ultimi Cori per la Terra Promessa*²³.

¹⁷ ENRICO PEA, *Vita in Egitto*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1949, p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 212.

¹⁹ F. LIVI, *Ungaretti, Pea e altri. Lettere agli amici «egiziani». Carteggi inediti con Jean-Léon e Henri Thuile*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 10.

²⁰ G. UNGARETTI-JEAN AMROUCHE, *Propos improvisés*, a cura di Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1972, pp. 30-31.

²¹ G. UNGARETTI, *Dieci anni*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie cit.*, p. 552.

²² Cfr. F. LIVI, *Dal "deserto" alla "meta". La "patria" di Ungaretti*, in *Un «africano a Parigi»: saggi sulla poesia di Ungaretti cit.*, pp. 39-46.

²³ E in particolare i Cori 4, 5, 6 e 24.

1.2. *L'uomo, soglia tra sé e l'alterità*

All'ordine concettuale della soglia si ascrive immancabilmente la trincea del Carso e della Champagne, e per coglierne il valore prendiamo in prestito le parole di Genette:

Una soglia non può che essere attraversata [...], designa allo stesso tempo vicinanza e distanza, somiglianza e differenza, interiorità ed exteriorità, un qualcosa che sta sia da una parte che dall'altra del confine [...]: è anche il confine stesso, [...] la membrana permeabile tra l'interno e l'esterno²⁴.

Sebbene istintivamente la semantica della guerra sembri rinviare a tutto un universo di significati afferenti alla divisione, alla separazione degli schieramenti propri di un conflitto, Ungaretti ci dimostra che è proprio in trincea, al confine tra i nemici e i commilitoni, al limite tra la vita e la morte che, in realtà, si sperimenta la fraternità degli uomini. Accomunati da un destino di precarietà, sospesi «come / d'autunno / sugli alberi / le foglie»²⁵ (*Soldati*), i soldati, al di là del loro reggimento di appartenenza, si riscoprono «fratelli»²⁶ (*Fratelli*). Il fante Ungaretti, nella consapevolezza di essere-per-la-morte, si rivela invece autentico nel suo attaccamento alla vita e nel suo desiderio di condivisione con l'altro. Heidegger sostiene che l'autenticità del vivere stia proprio nella coscienza del morire²⁷. Ed ecco che il limite diventa scoperta, rinnovamento, acquisizione, e la frontiera comunione, luogo dell'incontro, spazio della possibilità fra il sé e l'altro, poiché l'uomo che vive nella soglia si fa soglia lui stesso, si apre alla relazione in un'ermeneutica del sé e dell'altro²⁸.

Dal superamento della nullità della morte traspare uno slancio vitale che conduce il poeta, da un lato, come abbiamo appena visto, ad affratellarsi con i suoi simili, e dall'altro, a riconoscersi in armonia con il creato, dunque in una tensione verso il Cielo: «ma Dio cos'è?»²⁹, scrive in *Risvegli*. La religiosità di Ungaretti «oscilla», altro termine chiave della semantica della

²⁴ GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, traduzione di Camilla Cederna, Einaudi, 1989, p. 24.

²⁵ G. UNGARETTI, *Soldati*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., p. 125.

²⁶ Ivi, p. 77.

²⁷ Cfr. M. HEIDEGGER, *Progetto esistenziale di un autentico essere-alla morte* (par. 53), in *Essere e Tempo* cit., pp. 735-754.

²⁸ Cfr. GIOVANNI SALONIA, *Sulla felicità e dintorni. Tra corpo, tempo e parola*, Ragusa, Argo Edizioni, 2004; ANTONIO SICHERA, *Ermeneutiche. Punti di vista sul confine*, Leonforte, Euno Edizioni, 2019.

²⁹ G. UNGARETTI, *Risvegli*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., p. 74.

soglia, «tra un fiore colto e l'altro donato»³⁰, come recita *Eterno*. L'altrove è così apertura verso l'alterità, Dio incluso³¹.

1.3. *Il tempo come soglia*

Anche la temporalità può diventare espressione di un'esistenza vissuta sulla soglia. Del resto, il viaggiare e l'aggirarsi per lo spazio si riducono allo scorrere del tempo, tra passato e presente, tra nascita e morte e non stupisce che la ricerca ungarettiana sia stata interpretata da Carlo Bo come un «progredire verso il passato»³², un ritorno all'innocenza perduta di cui riaffiorano i ricordi. Il tema di origine platonica di vite prenatali e rivissute per atto di memoria è ricorrente tanto nell'*Allegria*, quanto nel *Sentimento del tempo* e sembrerebbe un chiaro richiamo alle *Fleurs du Mal* di Baudelaire. Il componimento *La Vie Antérieure*³³, già nel titolo, racchiude il senso di nostalgia che il poeta francese prova nei confronti di una vita precedente che, platonicamente intesa, tendeva all'ideale e alla perfezione³⁴. Con la medesima piacevolezza, Ungaretti, in *Risvegli*, si lascia quasi «cullare» e confortare dal ricordo di «echi d'innanzi nascita»³⁵ (*Il Capitano*): si registra a tal proposito un campo lessicale del ricordo («memoria», «mi rammento») di tempi e spazi lontani («un'epoca fonda / fuori di me», «sono lontano», «vite perse», «rincorro»), legato a sensazioni di consolazione («care cose consuete», «rad-dolcito», «dolcemente», «e si sente / riavere»).

A titolo esemplificativo, segnaliamo ancora la presenza di un altrove temporale nei componimenti *I fiumi*, *Girovago* e *Voyage*, nei quali, su intuizione di Ossola, è palese la ripresa del sostantivo baudelairiano «époque» di «*J'aime le souvenir de ces époques nues*»³⁶.

³⁰ ID., *Eterno*, ivi, p. 43.

³¹ Per un approfondimento della dimensione religiosa nella poesia di Ungaretti si rimanda agli studi di F. LIVI, tra cui *La tensione religiosa dell'Allegria. Tra grido e sogno. Forme espressive e modelli esperenziali nell'«Allegria» di Giuseppe Ungaretti*, Convegno *Tra grido e sogno*, Freiburg, 20 marzo 2014. Si ricorda un altro suo intervento alla Giornata Internazionale di Studi *Ungaretti e la ricerca dell'altro* (Dipartimento di Scienze Umanistiche, Catania, 17 aprile 2018) dal titolo «*T'affretta, tempo, a pormi sulle labbra / Le tue labbra ultime*». *Ungaretti poeta metafisico cristiano e il mistero dell'uomo nella Storia*.

³² CARLO BO, *Letteratura come vita*, Urbino, Circolo culturale S. Bernardo, 1981, p. 505.

³³ CHARLES BAUDELAIRE, *La Vie Antérieure*, in *Œuvres complètes*, vol. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 12.

³⁴ Cfr. BENJAMIN FONDANE, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, préface de Jean Cassou, Paris, Seghers, 1972; JOHN-E. JACKSON, *Baudelaire sans fin: essai sur «Les Fleurs du Mal»*, Paris, Corti, 2005; ROBERT KOPP, *Baudelaire. Le soleil noir de la modernité*, Paris, Gallimard, 2004.

³⁵ G. UNGARETTI, *Il Capitano*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., p. 195.

³⁶ C. BAUDELAIRE, «*J'aime le souvenir de ces époques nues*», in *Œuvres complètes* cit., p. 11.

| | | |
|---|--|--|
| Ho ripassato le epoche della mia vita (<i>I fiumi</i>) ³⁷ | Nascendo tornato da epoche troppo vissute Godere un solo minuto di vita iniziale (<i>Girovago</i>) ³⁸ | [...] à chaque nouveau climat je me retrouve une âme d'antan [...] revenu en naissant d'époques trop vécues jouir une seule minute de vie initiale (<i>Voyage</i>) ³⁹ |
|---|--|--|

In una dimensione ora corale della memoria si innesta anche la presenza del mito, che è memoria ancestrale e comunitaria, atta a racchiudere in figure emblematiche l'insieme dell'esperienza umana⁴⁰. La memoria, intesa agostinianamente come «presente del passato»⁴¹, è frontiera tra le due sfere temporali e si manifesta come sede privilegiata dell'azione dell'eroe mitologico. Pensiamo ad Enea che, come «l'uomo favoloso»⁴² ungarettiano, assume l'eredità del passato, il «gesto degli avi ignoti»⁴³ – anche se forse «ignoti» per lui lo sono solo in parte – poiché la sua catabasi nell'Ade assume i connotati di uno scavo nel passato per rifondare le origini mitiche del suo popolo e porre il futuro nel solco della tradizione. E sempre a proposito di Enea, ma probabilmente con uno sguardo compassionevole alla sua stessa vicenda, Ungaretti dirà in una delle lezioni brasiliane che «[...] la memoria può dargli il suo conforto, poiché sono nel passato le promesse per l'avvenire»⁴⁴.

2. La scrittura come patria

Se non vi è altrove spaziale o temporale in cui poter trovare dimora, l'unica soluzione allo *status* di esule sembra essere per Ungaretti la possibilità

³⁷ G. UNGARETTI, *I fiumi*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., pp. 81-83.

³⁸ ID., *Girovago*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., p. 123.

³⁹ ID., *Voyage*, ivi, p. 378.

⁴⁰ Cfr. MARIO BIZZOTTO, *L'esperienza del limite con riferimento ad Heidegger e Marcel*, in «Esperienza e teologia», 17, 2003, pp. 29-45.

⁴¹ SANT'AGOSTINO, *Confessioni*, introduzione di Antonio Cacciari, traduzione di Giorgio Sgargi, Siena, Lorenzo Barbera Editore, 2007, p. 441 (11.20.26).

⁴² G. UNGARETTI, *Nota introduttiva*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., p. 739.

⁴³ ID., *Per Allen Ginsberg*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., pp. 714-720.

⁴⁴ ID., *Dante e Virgilio [1938-1942]*, in *Vita di un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Arnoldo Mondadori, «I Meridiani», 2001, p. 671.

di «sciogliere il canto»⁴⁵ (*In memoria*). In una conferenza del 1968 in Brasile, il poeta si confessa dicendo:

Ho avuto in sorte di appartenere a più Patrie, e non è sorte che sia con agevolezza sopportabile. Sono sempre in esilio da terre molto amate, e non è solo *saudade* dell'una o dell'altra a muovermi l'animo, ma quasi smarrimento e come la necessità senza quiete di ritrovare il modo di riorientarmi. È dirvi come ciascuna di quelle Patrie mi divenga come una continua fissazione, e non cessi di farmisi nell'animo più intima ed eloquente⁴⁶.

Il senso di sradicamento, di profonda estraneità provato in ogni terra d'approdo non si tramuta mai per Ungaretti in atrofia del racconto, anzi, la scrittura diventa ponte tra la vita e la morte, tra identità e culture altre, e immancabilmente sinonimo di nomadismo intellettuale. La parola sembra dunque abbattere il muro del silenzio. Difatti, nonostante l'aridità del deserto alessandrino, di quello carsico della prima guerra mondiale, l'angoscia dell'occupazione nazista e la tragicità della perdita dei suoi cari, vede la luce, fiorisce la sua poesia. Si legge da *Commiato*:

poesia è il mondo l'umanità
la propria vita
fioriti dalla parola
la limpida meraviglia
di un delirante fermento
Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso⁴⁷.

Ungaretti trova dunque una risposta salvifica nella scrittura, contrappo-
nendosi all'incapacità di narrare patita dall'amico Moammed Sceab. Costui, scriverà Ungaretti, «lontano dalla sua terra africana – o dalla sua terra araba perché in fondo viveva in Egitto ma non era africano, veniva dal Libano – essendo stato rilavorato da una cultura e da una tradizione diversa, non [resistette] al dissidio e [...] si uccise»⁴⁸. Sceab ha vissuto la sua breve vita da nomade privo di patrie che ha tentato di radicarsi nella sua nuova terra, mutando persino il proprio nome da «Moammed» a «Marcel», ma il destino

⁴⁵ ID., *In memoria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., p. 59.

⁴⁶ ID., *Brasile*, ivi, p. 453.

⁴⁷ ID., *Commiato*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., p. 96.

⁴⁸ ID., *Ungaretti commenta Ungaretti*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., p. 819.

che lo attendeva lo costringeva a non trovare pace, poiché aveva commesso l'errore di volersi identificare in una sola patria⁴⁹ (si rimanda a tal proposito a *In memoria* e *Roman cinéma*).

Con la stessa angoscia nel cuore, in una lettera a Prezzolini Ungaretti scriveva:

“Sono uno smarrito”. A che gente appartengo, di dove sono? Sono senza posto nel mondo, senza prossimo. [...] Sono un estraneo. Dappertutto. Mi distruggerò al fuoco della mia desolazione⁵⁰?

No, saremmo tentati di rispondere noi; «la disperazione di Sceab non era la mia disperazione»⁵¹, dice ora Ungaretti. A differenza dell'amico, il poeta italiano, pellegrino della parola, trova nella scrittura la sua unica patria, come emerge da *Italia*:

Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni

Sono un frutto
d'innomerevoli contrasti d'innesti
maturato in una serra

E se, stando a quanto sostiene la teoria gestaltiana, «l'Io [...] non si dà come esperienza originaria, ma come punto di arrivo di un percorso che tende a far sì che – come ci ricorda Heidegger [in *Essere e Tempo*] – l'Io “arrivi a se stesso”»⁵², allora ci pare ormai pacifico come Ungaretti muove i suoi passi pesanti di uomo e poeta tra i solchi di versi urgenti e dolorosi, in un ritmo stentato di sillabe assordanti ma al contempo piene di senso.

Solo 'nel' e 'attraverso' il *verbum* il poeta giunge alla piena consapevolezza di una identità che si forma dall'inesauribile relazione con l'altro e l'altrove.

⁴⁹ Cfr. F. LIVI, *Dal "deserto" alla "meta". La "patria" di Ungaretti*, in *Un «africano a Parigi»: saggi sulla poesia di Ungaretti* cit., p. 80.

⁵⁰ G. UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Prezzolini, 1911-1969*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 24, lettera 8 novembre 1914.

⁵¹ Ivi, pp. 27-29.

⁵² GIOVANNI SALONIA, *L'esser-ci-tra. Aida e confine di contatto in Bin Kimura e in Gestalt Therapy*, in BIN KIMURA, *Tra. Per una fenomenologia dell'incontro*, Trapani, Il pozzo di Giacobbe, 2013, p. 11.

ALBERICO GUARNIERI (UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA)

LA FORMAZIONE ILLUSORIA
E IL RITORNO ALLA QUIETE DEL MICROCOSMO.
UNA LETTURA DI *DON GIOVANNI IN SICILIA*
DI VITALIANO BRANCATI

Nel *Don Giovanni in Sicilia*, primo romanzo componente la trilogia del gallismo, scritto nel 1940 e pubblicato l'anno successivo da Rizzoli, il motivo del «dongiovannismo» appare declinato attraverso il ricorso a una vasta gamma di fantasie riguardanti la «Donna», complice un'immobilità temporale da 'Paese dei balocchi', che avvolge, protettiva, Giovannino Percolla sin dal suo ingresso in scena, a evidenziare i difetti del tipico maschio siciliano: Giovanni, il nome non è casuale, è pigro, ossessionato dalle donne ma anche, stando a quanto afferma Jean Rousset, «inapte à la conquête»¹.

Brancati ripropone il personaggio di Don Giovanni sull'onda della sua fama², e lo situa in Catania, città che egli conosce profondamente, tanto che scrittore e opera possono considerarsi conseguenti prodotti.

A proposito del contesto sociale Giulio Ferroni nella sua introduzione alle *Opere* di Brancati sostiene che la narrativa di Brancati oscilla tra la, talvolta, malcelata ammirazione rivolta a un ambiente alquanto singolare, e una serie di notazioni ironiche e sarcastiche finalizzate a evidenziarne i difetti più rilevanti:

La sua meridionalità è insieme aspirazione al dispiegarsi di un mondo colorato, felice, slegato dai vincoli e dalle costrizioni dell'essere sociale, e sguardo "critico" su di esso, sulla sua persistenza, sulla sua stessa possibilità: nell'opera di Brancati la meridionalità consiste e si dispiega con il sostegno della cultura illuministica europea, delle forme e delle espressioni di una ragione appassionata; si nutre della grande letteratura "moderna", quella in cui la curiosità per il mondo, per la persistenza

¹ JEAN ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin Editeur, 1978, p. 14.

² La bibliografia sul tema è molto vasta, per cui ci limitiamo unicamente a segnalare due studi ancora oggi attuali, *Juan et le donjuanisme*, Paris, Gallimard, 1967, e il già citato saggio di Jean Rousset.

della vita, per i suoi valori esistenziali, si appoggia su una razionalità aperta, su uno spirito libero e spregiudicato, sul rifiuto di ogni chiesa e di ogni pregiudiziale ideologia. [...] Sensualità e solarità meridionale, pulsione barocca sprigionata dal paesaggio e dalle pietre di quel Sud del Sud [...], tutto ciò viene come temperato e insieme esaltato dalla scommessa illuministica e dalla disposizione al comico e all'umorismo³.

Sensualità e razionalità: queste sono due parole chiavi esplicative delle peculiarità centrali rilevabili nella narrativa di Brancati, ma anche le due caratteristiche principali del Don Giovanni mitico. Inoltre, come la produzione letteraria di Brancati rimarca del gallismo sia il lato solare e comico che il lato oscuro e problematico, le varie versioni della storia di Don Giovanni oscillano tra esaltazione e denuncia dell'agire impertinente del protagonista, nonostante Brancati prediliga parlare di 'gallismo' piuttosto che di 'dongiovanismo', il che costituisce una differenza minima.

Nondimeno «Giovanni Percolla» che «aveva quarant'anni, e viveva da dieci anni in compagnia di tre sorelle»⁴, si aggira, indifferente, nella 'dimensione altra' della sua casa catanese laddove imperano le «madri o vicemadri»⁵, nel caso specifico, le «tre sorelle Parche»⁶ fantasmatiche presenze cui si delega l'ufficio di rappresentare il «segno di una vita assai simile al suo contrario. Del tutto estranee alle logiche di Eros»⁷, le donne «imprigionano l'esistenza di Giovanni in un *ménage* regressivo e mortiferamente ripetitivo del quale lui, siciliano tipico, apatico e indolente, è ben contento di essere parte»⁸, riducendosi a un automa separato da sé stesso, 'esiliato' fra le mura domestiche senza, tuttavia, avvertirne pienamente il disagio, condizione, peraltro, comune a tutti «i giovani maschi»⁹ circondati ossessivamente «di premure» allo scopo di abituarli «a una routine tanto confortevole quanto paralizzante»¹⁰. Costoro sono reclusi all'interno di un 'Limbo', che lascia intravedere nel protagonista così come nella quasi totalità dei personaggi raffigurati dallo scrittore siciliano, «il segno della condizione

³ GIULIO FERRONI, *Introduzione*, in VITALIANO BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia*, in *Romanzi e saggi*, a cura di Marco Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2003, p. XII.

⁴ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 385.

⁵ ROSA MARIA MONASTRA, *Immagini di provincia nella narrativa di Brancati*, in EAD., *L'isola e l'immaginario. Sicilie e siciliani nel Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, p. 177.

⁶ MARINA PAINO, *Il moto immobile. Nostoi, sonni e sogni nella letteratura siciliana del '900*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, p. 61.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ R.M. MONASTRA, *Immagini di provincia nella narrativa di Brancati* cit., p. 177.

¹⁰ *Ibidem*.

malinconica»¹¹, fonte primaria, anche se non unica, dell'impossibilità di effettuare alcun tragitto formativo.

Così, chi narra, che sin dall'*incipit*, si presenta come extradiegetico-eterodiegetico, poiché, in qualità di «narratore di primo grado racconta una storia da cui è assente»¹², al fine di tracciare un ritratto anche troppo minuzioso dell'«eroe», si premura di ricostruire le fasi della sua nascita avvenuta «un giorno più tardi»¹³, situazione emblematica del senso di «rallentamento e stravolgimento del tempo»¹⁴, destinato a influenzarne una porzione considerevole della vita allorché si capovolge

[...] in un *presto*, in un precoce rapporto con la donna, in ossessive e perpetue fantasie erotiche, che però si risolveranno in un difetto di maturità, in un nuovo *tardi*, continuo ritardo di confronto reale con la vita e con la stessa femminilità, rinvio di ogni responsabilità¹⁵.

Nondimeno, i sogni erotici restano tali in quanto la loro realizzazione implicherebbe la momentanea, ma ugualmente difficile da tollerare, interruzione delle abitudini lungamente coltivate, soprattutto la pratica degli interminabili 'sonnellini' consumati nelle ore pomeridiane con tanta 'dedizione' da produrre un «enorme fosso nel letto»¹⁶, metafora sepolcrale che salda il cerchio, con ironica coerenza, al cui interno si racchiude l'essenza della non – vita riscontrabile non soltanto nella 'tirannia' mascherata da sentimenti di dedizione assoluta palesati, ricordiamo, dalle congiunte, ma anche nella atmosfera provinciale dominata da un'ammorbante apatia, alla quale soggiace il protagonista, ben compenetrato nel ruolo di «Puer Aeternus»,

[...] archetipo del dio dell'eterna giovinezza, dotato di tutti i tratti tipici del dio: un nostalgico desiderio di morte; il senso di essere una creatura speciale, l'unico

¹¹ ANNA CARTA, *L'esplosione nello spazio*, in *Una casa visitata dai ladri. Lo spazio urbano nell'opera di Vitaliano Brancati*, Acireale – Roma, Bonanno, 2009, p. 201.

¹² GERARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 296.

¹³ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 388.

¹⁴ G. FERRONI, *Introduzione* cit., p. LXII.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 387. Particolarmente significativo nella direzione dell'impossibilità di adeguarsi ai canoni tipici della quotidianità che può essere osservata solo attraverso la lente deformante di fantasticherie atte a rafforzare la condizione di estraneità del personaggio da sé stesso e da ogni contesto, 'dispatrio' tragicomico avallato, peraltro, da uno sguardo poco lungimirante, appare l'episodio dove si incontra una «quarantenne, vedova e graziosa» animata dall'intento di intraprendere una relazione con il protagonista. Il convegno, però, può avere luogo «soltanto alle quattro del pomeriggio, ora in cui» egli «soleva dormire», perciò la proposta è declinata mediante una lapidaria affermazione, «Eh, no! Io devo dormire» (ivi, p. 411), sintomatica dell'inettitudine del 'dongiovanni'.

essere sensibile in mezzo a un branco di stupide pecore; problemi con un’Ombra aggressiva e distruttiva che rifiuta di integrare e che generalmente proietta. Il Puer, di solito, è un falso individualista, fatica ad adattarsi alle situazioni sociali e alla collettività. Ogni volta sarà costretto a scoprire che la donna con la quale ha instaurato un rapporto non è che un normalissimo essere umano. Ha un costante rifiuto interiore a vivere il momento presente. Manifesta una sorta di individualismo asociale: sentendosi una creatura speciale, ritiene di non doversi adattare, perché questo sarebbe chiedere troppo a un genio nascosto qual è lui.

Il Puer Aeternus rifiuta e combatte il Senex: il tempo, il lavoro, l’ordine, i limiti, l’apprendere, la storia, la continuità, il sopravvivere, il resistere¹⁷.

Perciò, Giovanni, seguendo pur se inconsapevolmente le inclinazioni al ‘trasgredire’ usualmente riscontrabili nei bambini, preferisce reiterare gesti, silenzi, e pronunciare erroneamente alcune parole «Stasera la lina non usci», come fa discorrendo, annoiato, con Muscarà, cui fornisce una motivazione piuttosto bizzarra:

Il languore cominciava a Giovanni fin dal pomeriggio, quando egli faceva seriamente discorsi come: “Stasera la lina non usci”.

“Ma perché dici la lina e non la luna? Usci e non esce?” domandava l’amico.

Giovanni alzava una spalla. Ma una volta rivelò il segreto: voleva risparmiarsi la fatica di pronunciare esattamente le parole, perché sembra che, abbandonata a sé stessa, la bocca non scelga le vocali dell’uso comune, come un asino a cavezza allentata non va per il mezzo della strada. “Mi secca dirle giuste”¹⁸.

Pertanto, il «paradossale dongiovannismo si risolve in una estenuata passività, in una disposizione assoluta al risparmio di energia, che a un certo punto porta Giovanni addirittura a “risparmiarsi la fatica di pronunciare esattamente le parole”»¹⁹.

Talvolta il fluire monotono della vita di provincia è interrotto da qualche viaggio, agire comune anche ai protagonisti degli altri romanzi brancatiani, i quali si spostano dalla «provincia» alla «città», a formare una sorta di schema costituito essenzialmente dal contrapporsi fra «presente/passato e metropoli/provincia (Roma/Catania)». Coticché, queste antinomie «sembrano intrecciate in un’unica struttura crono topica binaria, prima esistenziale che

¹⁷ FRANCESCO M. CATALUCCIO, *Immatunità, La malattia del nostro tempo*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 26-27.

¹⁸ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 414. Si noti come anche l’uso della lingua non può essere corretto in quanto paradigmatico della frattura consumatasi fra il protagonista e il proprio ambiente osservato mediante una sorta di schermo atto a deformarne i contorni.

¹⁹ G. FERRONI, *Introduzione* cit., p. LXII.

letteraria»²⁰, quantunque sia possibile rintracciare un denominatore comune nel fallimento di ogni impresa, sia di carattere commerciale, come accade a Percolla e i fedelissimi amici Muscarà e Scannapieco, recatisi «a Roma per parlare con un grossista di *cachemir*. Ma giunti nella capitale, dimenticarono gli affari e il motivo per cui erano venuti»²¹, per dedicarsi a una ‘speciale contemplazione’ per ore intere, «sotto la pensilina per gli autobus» scrutavano in preda a violenti turbamenti «le ragazze» romane²² montare sulla corriera, mentre «Le anche rompevano le vesti, nel difficile passo»²³, ‘spettacolo’ che si offre ai loro occhi di provinciali nei quali non si erano mai riflesse immagini del genere.

L’infruttuoso soggiorno romano termina con l’arrivo di «telegrammi degli zii e dei padri»²⁴ il cui testo è redatto con una chiarezza esemplare che, ancora una volta, concorre a sottolineare la cronica inoperosità caratterizzante la triade, «Tornate non concludendo nulla [...] Non continuate a spendere denaro inutilmente tornate», «Sappiamo che grossista lasciato Roma senza avervi visto tornate»²⁵, nell’ingiungere ripetutamente di rientrare, restituendo i viaggiatori incapaci di acquisire alcuna esperienza formativa, alla stanza da letto di Giovanni impegnata del fumo proveniente dalle loro sigarette, tanto da far pensare ai passanti che si stia consumando un incendio, ‘antro inferico’ ben relazionato alla immedicabile estraneità all’ambiente, laddove si celebra il vagheggiamento della Donna:

“Io” diceva Scannapieco, “attraverso un momento brutto! Salgo muri lisci! Non posso guardare nemmeno una caviglia che... uhuuu! Non ci sono donne che mi bastino!”

“E io, sangue d’un cane?”

“Ma perché la donna deve farci quest’impressione? Vedo quei continentali calmi, sereni!... Non ne parlano mai”

Diventavano autocritici: “È che a Catania, di donne se ne vede una ogni mille anni!”²⁶.

²⁰ MASSIMO SCHILIRÒ, *Un siciliano a Roma*, in *Narciso in Sicilia. Lo spazio autobiografico nell’opera di Vitaliano Brancati*, Napoli, Liguori, 2001, p. 148.

²¹ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 399.

²² Ivi, p. 400.

²³ Ivi, p. 401.

²⁴ Ivi, p. 405

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 398. Sarà opportuno soffermarsi sul ruolo assunto da un singolare personaggio, Don Procopio Belgiorno, prosenetista dotato di una straordinaria dialettica per il cui tramite trasforma mature meretrici in ragazze avvenenti disposte a intrattenere fugaci relazioni sessuali con uomini desiderosi di vivere ‘avventure esaltanti’. Costui, per tanti aspetti, discendente in linea retta del collodiano Omino di burro con cui condivide la capacità di sedurre le ‘vittime’ staccandole dalla realtà effettuale al fine di far loro vagheggiare improbabili Eden, è eletto a «poeta dei sogni d’amore» degli inquieti

Se si escludono queste parentesi rocambolesche che contemplano le inutili fughe disperate del mezzano per sottrarsi alle ire dei clienti buggerati, e l'arrivo in città di «una bambola della grandezza di una donna, e fatta di una materia che, al tatto, somigliava alla carne in modo impressionante»²⁷, il cui senso non si esaurisce unicamente nella componente erotica, ma si estende fino ad alludere all'impossibilità di intraprendere un dialogo fattivo con una donna, preferendo vagheggiare la «Donna» non parlante²⁸, alla quale «la pupa» acquistata a Parigi dal 'passionale' Muscarà, «portata, di sera, con un tassi dalle tendine abbassate, per via Lincoln e via Stesicoro; avvolta in un pastrano» per essere accolta, in assoluta segretezza, «nella casa di Muscarà»²⁹, dà, finalmente, un'immagine concreta, considerando anche la similitudine fra il materiale di cui è composta e la pelle, le giornate sono contraddistinte da un «tempo scandito in un quadrante circolare, rotatorio come sono tutti i quadranti degli orologi, ma chiuso, privo di aperture sul mondo e sul divenire; c'è in definitiva una poetica esistenzialista in quanto poetica dell'insignificanza»³⁰.

Senonché, la compattezza caratterizzante il soffocante alveo dove sono rinchiusi gli adoratori della «Donna», finora inespugnata, subisce una dura offensiva nell'inatteso ingresso in scena di «Ninetta dei Marconella», la cui bellezza turba l'immaginario dei catanesi, i quali formulano, allo scopo di

catanesi nel tratteggiare, estatico, l'aspetto delle 'fanciulle' provviste 'umoristicamente' di «rughe e bitorzoli». Tale condotta è finalizzata alla costruzione di una realtà parallela, quantunque destinata al fallimento, che costa al fin troppo loquace affabulatore una periodica quantità di percosse comminatigli dai «cavallitti» disillusi dall'inattesa dissoluzione dell'atmosfera onirica, e conseguente rientro forzato alla prosa della quotidianità, dopo aver soggiornato, estranei a sé stessi e al contesto usuale tramite «l'eloquenza di don Procopio, potentissima in una città come Catania ove i discorsi sulle donne davano un maggiore piacere che le donne stesse» (ivi, p. 393), nel meraviglioso ambito evocato dal lenone, complice l'oscurità, circostanza ricorrente anche ne *Le avventure di Pinocchio* al principio del viaggio alla volta del Paese dei balocchi, laddove il burattino smarrisce l'identità subendo l'umiliante metamorfosi asinina.

²⁷ Ivi, p. 414.

²⁸ Non sfugga il disagio percepito da Percolla che il narratore rileva allo scopo di offrire a chi legge ulteriori specificazioni sull'agire 'straniato' del personaggio nell'immaginare alcune *tranches de vie* coniugale, in cui egli è spiato da un'invadente consorte pronta a contestare la 'liturgia' del sonno pomeridiano, pretendendo, altresì, di forzare il malcapitato coniuge a dialogare «Nelle ore in cui non avrebbe detto una parola nemmeno per avvertire che la casa bruciava» (ivi, p. 412). La costruzione di un simile 'film' comprova che la «comicità brancatiana non è solo di matrice libresco, come si rileva quando si citano Gogol e altri autori che certo Brancati ebbe presenti» pur ispirandosi «ad altri linguaggi artistici come quello cinematografico» (NATALE TEDESCO, *Per Brancati. L'esistenzialismo 'siciliano' e la poetica dell'insignificanza*, in *La scala a chiocciola. Scrittura novecentesca in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 73).

²⁹ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 415.

³⁰ N. TEDESCO, *Per Brancati* cit., p. 73.

‘celebrare’ «i suoi capelli biondi ammassati sulla nuca»³¹, colore che evoca suggestioni stilnoviste, un’eloquente metonimia, «Quella col tuppò»³², accompagnata da comicissimi sospiri e relative illazioni sulle sue abitudini e sugli suoi spostamenti: «“Dormirà in pigiama o in camicia lunga?” [...] “Quella col tuppò è andata a Taormina!”»³³.

Di fronte a tanta agitazione, Giovanni reagisce con un’indifferenza rimarcata tramite una sorta di gioco di parole volto a far trapelare un’ironia troppo facile per risultare pregevole, «“Del tuppò me ne faccio un tappò!”»³⁴, ignaro dell’imminente svolta che, di lì a poco, la sua vita avrebbe subito a causa dell’interesse mostrato nei suoi confronti da Ninetta.

La circostanza in cui si rivela l’attrazione provata dall’ammaliante creatura è contrassegnata dall’usuale ironia adoperata da chi narra per convalidare, superfluo a questa altezza del romanzo, il motivo dell’estraneità del personaggio al suo ambito e, soprattutto, a sé stesso, in una sorta di percorso inferico composto da simbolici cerchi discesi con implacabile gradualità fino all’epilogo dolceamaro della vicenda.

Perciò nell’ottica di Giovanni lo sguardo «della signorina Ninetta»³⁵ fin troppo eloquente nel manifestare l’ammirazione nei confronti di «un personaggio incantevole», *summa* di qualità quali «bellezza, vigoria, bontà, ingegno»³⁶, non può essere rivolto a lui, a determinare una reazione che non stupisce affatto chi legge:

Morso dalla gelosia e dallo sgomento, Giovanni si volse indietro per vedere chi fosse costui. Ma dietro le sue spalle, non c’era nessuno: lo sguardo di Maria Antonietta dei Marconella terminava su di lui; quel personaggio era proprio lui. Dio degli angeli! Giovanni aveva dimenticato del tutto che portava in sé una simile persona³⁷.

Nondimeno, l’agnizione non equivale alla riconquista del sé smarrito da tempo, al ‘rimpatrio’ che ci si attenderebbe, in quanto affiora «il tema ben noto (e pirandelliano) dello sdoppiamento» tramite «un singolare riflesso del soggetto su se stesso, in un improvviso e gratificante riconoscimento di sé»³⁸, i cui effetti sono individuabili nell’insorgere di una metamorfosi radicale determinate nel protagonista la risoluzione di abbandonare la casa-guscio

³¹ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 425.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 426.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ G. FERRONI, *Introduzione* cit., p. XCIV.

in cui, finora, ha vissuto coltivando le sue fantasticherie erotiche per condiderle con gli amici, dopo aver compiuto un'analisi spietatamente realistica della pessima qualità dell'igiene domestica e degli abitanti, «“Non mi piace nulla, qui dentro! Nulla! Questa casa somiglia a una capanna di negri! Mi vergogno ad abitarci” [...] «“Non c'è un bagno come si deve! Ci laviamo una volta al mese, e mandiamo tutti un odore di capra”»³⁹, che prosegue, con rinnovata ferocia, nell'intento di distaccarsi da quel micromondo, complice l'assoluta novità dell'innamoramento, a rafforzare l'illusione di recuperare l'individualità compromessa dal lungo dimorare in una «“casa mal pulita, piena di caraffe vecchie e di scatole mangiate dai topi”»⁴⁰.

Adesso che la distanza è diventata anche fisica in quanto Giovanni va a vivere in «un sobborgo di Catania, Cibali, che era composto da un centinaio di case con giardinetto»⁴¹, si profila il nuovo volto del 'dispatrio', segnale anticipatore della radicale trasformazione che la realizzazione del legame con Ninetta⁴² dopo numerose vicissitudini narrate attraverso un registro linguistico pressoché interamente caratterizzato dalla presenza di notazioni ironiche⁴³, ancora più agile in quanto il susseguirsi delle azioni si snoda mediante un ritmo rapido atto a proiettare il disorientato personaggio, 'rinnovato' al punto da far pensare che, qui, il narratore abbia adoperato una sorta di tecnica ipertestuale per mettere in scena un mutamento ascrivibile all'area delle «trasformazioni eterodiegetiche»⁴⁴ individuabile nella sostituzione dell'ambientazione del modello originario, per adattarlo ad un nuovo

³⁹ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 421.

⁴⁰ Ivi, p. 434.

⁴¹ Ivi, p. 436.

⁴² Si noti che lo scenario designato ad accogliere il momento tanto atteso della 'rivelazione' dei sentimenti provati nei confronti di Ninetta, ripetutamente procrastinato da un Giovanni in preda al desiderio di agire e, al tempo stesso, di permanere nella condizione originaria è la «Casa degli Spettri» (ivi, p. 454) sita all'interno del «Parco dei Divertimenti che piantò le tende nel piazzale del giardino pubblico» (ivi, p. 461), ironico emblema di un'ulteriore 'dimensione altra' del tutto priva di quella solennità tante volte immaginata dal protagonista, suo malgrado, proiettato nel già citato contesto la cui funzione consiste, essenzialmente, nell'anticipare il suo ingresso nell'ambito milanese foriero di cambiamenti radicali, fra i più eclatanti, sottoporsi alla «doccia fredda», a segnare una cesura netta con il passato catanese quando, «Anche d'estate, egli accecava lo specchio nel quale si guardava asciugandosi, col fumo che mandava dalle guance e dalle spalle. “L'acqua calda riscalda in gennaio e rinfresca in luglio!”» (ivi, p. 388).

⁴³ Ritornando sul «sentimento comico» brancatiano, si osservi come alla sua genesi concorre anche la frequentazione della rivista diretta da Leo Longanesi «L'Italiano», sulle cui pagine trovano spazio gli scritti dell'«amato Chaplin (ricordiamo che nel '31 lo scrittore siciliano aveva recensito il film *Luci sulla città*), dove egli pubblica «le sue illuminate riflessioni sul *Comico nel cinema* nel numero di gennaio-febbraio 1933» (DOMENICA PERRONE, *Osservazioni di costume e invenzione: dalla diaristica alla narrativa al teatro*, in EAD., *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i 'piaceri' della scrittura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2003, p. 45).

⁴⁴ G. GENETTE, *Palinsesti*, Torino, Einaudi, 1997, p. 355.

contesto spazio-temporale, quale la Milano fredda e inospitale, compresa la casa coniugale impregnata «di vernice riscaldata e di segatura umida»⁴⁵. Tuttavia, Giovanni sembra iniziare un percorso lento ma graduale di adattamento al nuovo ambito, contraendo abitudini volte a «rappresentare questo momento “attivo” della vita»⁴⁶, pur se «lo squarcio sulla sua esistenza matrimoniale milanese costituisce la parte meno suggestiva del romanzo»⁴⁷, quali, anticipare l'orario del risveglio «alle sei e mezzo»⁴⁸ e interloquire nel corso delle serate organizzate da Ninetta in onore degli amici «colti e rinomati»⁴⁹ i quali, contrariamente alle aspettative del padrone di casa conscio della sua inferiorità culturale, ne apprezzano vivamente l'eloquio in cui riconoscono tratti tipici del «linguaggio di Verga»⁵⁰. L'attribuzione di tale qualità sorprende non poco il lettore cui sono noti sia l'attitudine più volte palesata dall'uomo di chiudersi in lunghi silenzi nonché, lo si è accennato, l'intento di deformare la pronuncia delle parole, per cui si potrebbe accordare all'antico costume il valore di un apprendistato, una sorta di 'officina' dove si compie la graduale maturazione di una lingua ricca di efficaci espressioni dialettali, «fricarle il muso nel muso»⁵¹ o, ancora, «ci armavano la farsa»⁵², contenute nel racconto delle vicissitudini sofferte da uno zio smemorato, avvenimenti minimi ai quali l'idioma utilizzato da Percolla accorda un non comune fascino⁵³.

Tuttavia, la riconquista della 'parola' non è l'unica metamorfosi subita da Giovanni durante il soggiorno milanese, in quanto, parallelamente, egli abbandona il «gallismo parolaio e voyeristico»⁵⁴ dell'era catanese per intensificare relazioni autentiche con signore disinibite ancorché nevrotiche, come Eleonora Lascasas, «scontrosa, irritabile, mai ferma in un posto, ma sempre in fuga come una cerva»⁵⁵, o, ancora, «la signora Valenti» priva di ogni «ritegno, quando rimaneva sola con lui, in un angolo del balcone, di là dalle

⁴⁵ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 493.

⁴⁶ G. FERRONI, *Introduzione* cit., p. LXIV.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 495.

⁴⁹ *Ivi*, p. 499.

⁵⁰ *Ivi*, p. 501.

⁵¹ *Ivi*, p. 500.

⁵² *Ivi*, p. 501.

⁵³ Si veda, a questo proposito, quali sono le peculiarità tipiche degli eventi secondo Seymour Chatman, che nel romanzo ritroviamo in minima parte: «Ma che cosa è un evento in senso narrativo? Gli eventi sono *azioni* (*atti*) o *avvenimenti*, ed entrambi sono cambiamenti di stato. Un'azione è un cambiamento di stato provocato da un agente o subito da un paziente» (SEYMOUR CHATMAN, *Storie: gli eventi, in Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche editrice, 1981, p. 42).

⁵⁴ ROCCO FAMILIARI, *L'educazione sentimentale di un libertino: Brancati*, in «L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», 28/29, gennaio/agosto 2010, p. 8.

⁵⁵ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 517

tende»⁵⁶, agire che suscita nel seduttore «una sensazione sgradevole di freddo e mal di mare», causa dei «giudizi severi nei riguardi della signora»⁵⁷, la cui colpa consiste nell'aver dissolto la nebulosa dove il fin troppo fantasioso protagonista ha, da sempre, relegato la 'Donna' al fine di preservare intatto il suo fascino, attraverso la congerie di elucubrazioni sempre più complesse condotte da lui e dagli insuperabili sodali⁵⁸. Così, il vero volto della carnalità è squallido, in una trasgressione perlopiù ipocrita, che mira unicamente a soddisfare i robusti appetiti sessuali delle maliarde, nel triste scenario composto da «tovaglie rischiarate da una lampada gialla, camere d'albergo con la catinella di coccio, interni di automobili ferme in una strada di campagna, viali solitari»⁵⁹, ad esasperare l'idea di 'dispatrio', cui si associa, rischiando di rendere irreversibile il processo di 'trasfigurazione' del protagonista, una notevole riduzione del registro ironico finora qualificante la narrazione dei tanti episodi di vita isolana.

Sennonché, quando Giovanni è ormai diventato «un altro uomo»⁶⁰ come afferma la consorte che, «una volta sposata, più che un personaggio salvifico appare una piccola snob»⁶¹ soprattutto perché ha plasmato un'immagine del marito opposta all'originaria⁶². Difatti, egli è ormai in grado di organizzare

⁵⁶ Ivi, p. 507.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cfr. *supra*, n. 26.

⁵⁹ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 507.

⁶⁰ Ivi, p. 519.

⁶¹ R.M. MONASTRA, *Immagini di provincia nella narrativa di Brancati* cit., p. 175.

⁶² *Mutatis mutandis* i casi occorsi a Giovanni Percolla ricordano la vicenda vissuta da uno dei tanti 'problematici' personaggi pirandelliani, Stefano Giogli, protagonista di *Stefano Giogli uno e due*, novella pubblicata per la prima volta su «Il Marzocco» del 18 aprile 1909, ora in LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, vol. II, a cura di Lucio Lugnani, Milano, Rizzoli, BUR, 2007. La novella, incentrata sulla dicotomia fra essere e apparire, presenta suggestioni afferenti alla sfera del 'Doppio' rinvenibili nel modo rigidamente soggettivo in cui Lucietta Frenzi, moglie del protagonista, interpreta l'individualità del marito, diversa dal sentire di questi che, «per quanto innamorato e corrisposto, avverte rabbiosamente che la sposa non ama lui per come egli crede e sente di essere, ma ama l'oggetto del suo amore nel quale l'ha trasformato», (L. LUGNANI, *Note alla novelle* in L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle* cit., p. 1044), determinando «la presa d'atto che il sé soggettivo, l'unico vero per l'io, letteralmente non esiste, non è nessuno per gli altri» (ivi, p. 1045). Pertanto, Stefano «è doppio: uno è quello che crede di essere, l'altro è quello che la giovane moglie è assolutamente convinta lui sia. È la 'scoperta' di questa sua scissione-divaricazione gli mette un lungo brivido d' inquietudine addosso» (GUIDO DAVICO BONINO, *Introduzione a Stefano Giogli uno e due*, in *Io e l'altro. Racconti fantastici sul Doppio*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2004, p. 278) e produce nell'uomo un singolare sentimento di gelosia nei confronti di sé stesso, fino a ritenersi un antagonista da allontanare dalla consorte, benché inutilmente. L'eroe' brancatiano, ricordiamo, essendo da sempre distante da sé stesso, non coglie alcun segnale di allarme nella mole di 'indicazioni' a lui rivolte dalla solerte Ninetta, per cui ne accetta di buon grado la 'tirannia' esercitata con ammaliante fermezza, tanto da accogliere senza remore di sorta l'invito da lei rivoltogli di ritornare in Sicilia, contestuale alla notizia che egli riceve con grande entusiasmo relativa all'imminente paternità.

«la sua giornata in modo, che oltre la doccia fredda, la veglia del pomeriggio, il lavoro, la ginnastica svedese, ci fossero anche le grida di Eleonora, i suoi insulti rabbiosi e i suoi baci non meno rabbiosi»⁶³, deve compiere «una corsa in Sicilia»⁶⁴, esaudendo l'ennesimo desiderio formulato dalla seduttrice, l'unica degna di fregiarsi di un simile titolo, di cui non possono certo vantarsi gli «ingravidabalconi», secondo quanto rispose il 'disincantato' Giovanni Verga a Francesco Guglielmino, professore di letteratura greca e poeta d'amore, definito da Brancati «forse l'unico poeta romantico della letteratura dialettale»⁶⁵, parlando dei siciliani di sé e dello stesso Verga: ««Siamo romantici»». E Verga: ««Ma che romantici, figlio mio: siamo ingravidabalconi»». Espressione, è il caso di dire, pregnante. Ed anche Verga era un «ingravidabalconi»⁶⁶.

Una volta giunti alla meta, dopo aver affidato a «un soldino» la facoltà di individuare quale delle due famiglie avrebbe goduto il privilegio di accogliere gli ospiti, e la moneta «cadendo dalla parte del Re, decise che andrebbero prima in casa di Giovanni»⁶⁷, questi è investito dal pianto delle sorelle motivato anche dalla radicale metamorfosi subita dal congiunto, ormai «un altro uomo»⁶⁸, come afferma con malcelato orgoglio la fautrice dell'itinerario, e ribadisce fra le lacrime Barbara il cui punto di vista è assolutamente diverso dalla prospettiva dalla quale la cognata osserva il 'prodotto' del suo lavoro, intanto sempre più spaesato, nonostante abbia ritrovato l'arredamento desueto costituito da «oggetti» che, nel caso specifico, «costituiscono degli eccellenti elementi di significazione» dotati di «un lessico vero e proprio»⁶⁹, quali le «coltri ammicchiate nel corridoio, vicino alla sua camera, per il caso che, di notte, egli sentisse freddo»⁷⁰.

⁶³ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 518.

⁶⁴ Ivi, p. 519.

⁶⁵ LEONARDO SCIASCIA, *La corda pazza*, Torino, Einaudi, 1977, p. 165.

⁶⁶ *Ibidem*. Si noti, ancora, come nelle lettere che Verga scrive alla contessa di Sordevolo, emerge «ad ogni tentativo che questa fa per avvicinarsi» il preciso intento dell'autore di «rimettere le cose alla distanza tra la strada e il balcone».

⁶⁷ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 525.

⁶⁸ Ivi, p. 526. Lo scambio di battute fra Ninetta e Barbara è connotato dal consueto tono ironico, che ritroviamo inalterato unitamente agli odori della casa un tempo stigmatizzati dall'insofferente 'domgiovanni' e al ciarpame, tramite la convergenza solo apparente delle prospettive da cui entrambe osservano e attestano la trasformazione del protagonista. Tutto ciò sancisce, approssimandosi l'epilogo della vicenda, la condanna al 'dispatrio' perenne, a dispetto del rapido recupero delle antiche abitudini che, paradossalmente, indica la direzione opposta a una 'reintegrazione', in realtà, lo si è osservato, mai attuata.

⁶⁹ ROLAND BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1983, p. 13. Sulla presenza del ciarpame nelle opere letterarie di ogni tempo, rimandiamo anche allo studio di FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994.

⁷⁰ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia* cit., p. 526.

Il rituale del pranzo rientra nella medesima 'logica' dell'immutabilità, per cui è composto da «un vero ben di Dio che riempiva piatti e zuppiera, e fumava velando il lampadario»⁷¹, cui Giovanni tenta di sottrarsi reclamando il rispetto del suo nuovo *status*, «“Io non mangio più in questo modo! Così mangiano gli animali!”»⁷² senza esserne, però, pienamente convinto. Cosicché, il 'reduce' si abbandona a un comiccissimo 'recupero memoriale' demandandogli il compito di giustificare la temporanea debolezza, «“Ma, per oggi, voglio tornare ai vecchi tempi!” E infatti, tutta la roba che fu rovesciata dalle tre sorelle nel suo piatto gli sparì dentro»⁷³. Esse, lo si intuisce con facilità, non attendevano altro che riprendere il loro ruolo di Parche⁷⁴ fino in fondo, perciò incoraggiano il protagonista a recarsi nella sua 'antica' stanza, «luogo primo e ultimo del suo vivere»⁷⁵, a lasciarsi ghermire dal celeberrimo letto dove ha trascorso gran parte della vita anteriore al matrimonio, e al quale ritorna accolto da «un'onda di sangue calda e mormorante»⁷⁶. La sensazione è così piacevole da trattenerlo sotto l' «archetto di lenzuola, coltri, coltrone, celone e copripiedi formato sul materasso»⁷⁷ per ben cinque ore, lasso di tempo che ricorda il periodo in cui Pinocchio vive all'interno del «Paese dei balocchi», tenuta in debito conto la distanza cronologica e culturale che separa le due opere a consentire soltanto una suggestione di lettura, che si estende fino ad evocare la durata del viaggio compiuto da Ulisse allo scopo di vivere «l'esperienza, / di retro al sol, del mondo senza gente»⁷⁸. Ma, mentre Ulisse è animato da «una sete inesausta di virtù e di conoscenza» che lo spinge a discernere nettamente «l'uomo dal brutto»⁷⁹, e a sacrificare, così, nel «folle volo» la sua vita⁸⁰, Giovanni Percolla, immergendosi interamente nel letto che sembra «pieno di mani affettuose»⁸¹ incaricate di proteggere quel corpo vessato dai 'drammatici effetti' del soggiorno lombardo, mortifica ogni forma di pensiero per lasciare il posto soltanto ad un oblio riconoscibile nella comica tensione rivolta a soddisfare l'egoistica pulsione

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ Cfr. *supra*, n. 6.

⁷⁵ N. TEDESCO, *Introduzione in Don Giovanni in Sicilia*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2002, p. VIII.

⁷⁶ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia cit.*, p. 528.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* a cura di Natalino Sapegno, vol. I, *Inferno*, XXVI, 115-117, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

⁷⁹ N. SAPEGNO, *Introduzione al canto ventesimosesto*, in D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia cit.*, p. 284.

⁸⁰ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia cit.*, *Inferno*, XXVI, 125.

⁸¹ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia cit.*, p. 528.

di solitudine, « “Nel tempo che staremo a Catania” disse egli, voltandosi bocconi e ponendo il mento sul cuscino caldo, “credo che sia meglio che lei dorma a casa sua, e io qui, a casa mia!”»⁸² secondo quanto egli comunica a Barbara, ‘Parca’ compiaciuta pur senza palesare la soddisfazione del trionfo ottenuto grazie alle ‘magiche arti’ seduttrici per il cui tramite si può scongiurare il divenire, e restituire il congiunto, uno fra gli ‘antieroi’ più celebri e ambigualmente affascinanti della letteratura contemporanea, alle rassicuranti ombre della perenne immobilità, ponendo fine, una volta per tutte, alla parabola del ‘dongiovanni’ nello stesso segno del comico sotto la cui egida si era inopinatamente aperta.

⁸² Ivi, p. 529.

DONATELLA LA MONACA (UNIVERSITÀ DI PALERMO)

«L'ESALTAZIONE DEL VERO
E LA PROSOPOPEA DELLE FORZE INANIMATE»:
L'ALTROVE DI ORIO VERGANI

Nella sua parabola vitale, dal 1898 al 1960, Orio Vergani, giornalista, scrittore, reporter dal 1926 per il «Corriere della Sera», si rivela nel ritratto delineato da Montale, «un lettore quotidiano della vita»¹ e lo conferma «la mole alluvionale»² di scritti attraverso cui si dipana un itinerario di adesione al fascismo vissuto, in particolare a ridosso del secondo conflitto mondiale, in modo controverso³. Ad un pedinamento diacronico dei testi che costellano le fasi cruciali del suo percorso intellettuale e letterario si constata infatti come una crescente inquietezza serpeggi palese nella tastiera inventiva dei racconti ma trapeli, altresì, attraverso una filigrana di reticenze, silenzi, scelte di prospettiva «altra», anche negli articoli più ostensivamente ideologizzati quali i reportage, confluiti sul periodico fascista italo-spagnolo «Legioni e Falangi» tra il 1940 e il 1943⁴.

Sin dalle costanti tematiche e formali di cui si rivelano permeate, dal 1920, le prose di invenzione, si disegna un inquieto percorso interiore che culmina, tra il 1950 e il 1959, nell'acuminata narrazione diaristica di *Misure del tempo* in cui il privato del ricordo interseca e scompagina la storiografia ufficiale configurando la narrazione di un secolo che diviene al tempo stesso autoesegesi e documento inedito di un'epoca.

Lo stesso Vergani amava definirsi un «croniquer che ha guardato la vita

¹ EUGENIO MONTALE, *Le "storie" di Vergani, Prose 1961*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose*, vol. II, Milano, Mondadori, 1996, p. 2380.

² Ivi, p. 2381.

³ Si veda, al riguardo, DONATELLA LA MONACA, *Orio Vergani. La «notizia fresca» e la «sensazione vissuta»*, Firenze, Cesati, 2018.

⁴ Per un attraversamento del rotocalco mensile «Legioni e Falangi», edito in Italia e in Spagna e diretto da Giuseppe Lombrassa e Agustín de Foxà, cfr. *Stampa e regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges. Una rivista d'Italia e Spagna* (a cura di Chiara Sinatra), Bern, Peter Lang, 2015.

e i suoi infiniti mutamenti amorosamente» ricorda il figlio Guido nella nota introduttiva al volume, *Alfabeto del XX secolo*⁵, che accoglie un foltissimo florilegio di cronache, elzeviri, articoli paterni attraverso cui si disegna tra luci e ombre, in una significativa dialogicità con le pagine diaristiche anch'esse pubblicate postume, il diagramma di una formazione intellettuale e di un secolo. «La sua vera vocazione», scrive Indro Montanelli, in un suo ricordo dello scrittore milanese, lo avrebbe condotto prioritariamente, a dispetto della «sua mostruosa versatilità», verso il «giornalismo di costume in tutti i suoi aspetti, etici, estetici, di gusto e di cultura»⁶. Il cronista di Fucecchio coglie, inoltre, con acume come la proverbiale «facilità e felicità» della prosa verganiana, «lo scintillio della sua conversazione» celassero di fatto «un fondo introverso e malinconico, tribolato da mille incertezze» che, conclude con finezza d'intuito, «solo da vecchio gli venne a galla»⁷. Non è un caso, infatti, che ad essere permeate da una crescente, disillusa mestizia siano proprio le pagine stese da Vergani nel dopoguerra segnate, peraltro, da un sensibile slittamento verso l'intonazione e la cadenza diaristica. Non si tratta, tuttavia, di una virata inattesa quanto di una sedimentazione carsica percepibile tra le maglie del suo dettato sin dagli esordi narrativi. Ci si soffermerà, in tal senso, sulle modalità con cui nella finzione dei racconti e nella tessitura narrativa dei reportage più contigui all'inasprimento della guerra, l'urgenza della crisi contemporanea si traspone in un "altrove" straniante, in un'aura di irreali sospensione generata spesso dalla colta trasfigurazione di echi classici. Si noterà altresì come la rilettura di alcune esperienze artistiche, si configuri metafora viva di un paese scempiato dalla violenza bellica, nel ripercorrimento diaristico, laddove l'elettiva dislocazione in un "altrove" memoriale crea un voluto corto circuito con il presente disincantato della scrittura, alimentando una inattesa rimediazione storica e biografica.

Storie per quattro stagioni suona il titolo scelto da Guido e Leonardo Vergani, figli dello scrittore, per la densa silloge di racconti entro cui si configura, postumo nel 1961, il «quadro di un amore che egli si covò dentro, tenero ed amaro a un tempo, sino alle ultime ore di vita»⁸. La pensosità dolente, l'interrogazione sospesa della labilità umana pervasive sin dalle prime raccolte, *Acqua alla gola* del 1921 e *Fantocci del carosello immobile* 1926, si accentuano man mano che si approssimano gli anni del secondo conflitto

⁵ ORIO VERGANI, *Alfabeto del XX secolo. Protagonisti, eventi, luoghi, storie del Novecento nell'«enciclopedia» di un grande del giornalismo* a cura di Guido Vergani, Milano, Baldini & Castoldi, 2000, p. 5.

⁶ INDRO MONTANELLI, *Un ricordo di Orio Vergani* in O. VERGANI, *Alfabeto del XX secolo* cit., p. 7.

⁷ *Ibidem*.

⁸ LEONARDO VERGANI-GUIDO VERGANI, *Premessa* a O. VERGANI, *Storie per quattro stagioni*, Milano, Rizzoli, 1961, p. 7.

mondiale, in un incupimento progressivo dell'intonazione narrativa. La ripulsa generata dall'efferatezza insensata, dalla violazione della dignità umana perpetrata dalla furia bellica si innerva nelle forme libere dell'invenzione narrativa costituendone l'accordatura dominante. L'insidia ossessiva della malattia, l'inesorabilità della fine, la minaccia della solitudine costellano, in un inasprimento graduale, le prose composte tra il 1939 e il 1942 laddove più netto è lo slittamento verso un altrove visionario in cui l'afasia si compensa con la superfetazione immaginifica sino a smarrire il confine tra sonno e veglia, reale e surreale. Esempio, per l'intensità straniante delle soluzioni narrative, si rivela il racconto lungo del 1939, *Il figlio del maresciallo*, che sulla ribalta prescelta da Vergani della vita familiare, spesso popolata da incomunicabilità e reticenze, impernia la tragedia storica della guerra, dell'epidemia di tisi cui soccombono gli affetti più cari del protagonista. Nodo nevralgico della narrazione è il destino del figlio del militare il cui fisico fragile viene logorato da un male infido che gli impone la segregazione dalla quotidianità ludica dei suoi coetanei, mentre il padre rumina il suo dolore sordo autoannullandosi nei doveri di ufficiale dell'esercito. Alla scansione rituale delle occorrenze concrete si sostituisce, nella narrazione, l'auscultazione inesaurita della vita interiore di entrambi i personaggi scandita da un crescendo di figurazioni turbate, spesso generate dalle oscure pulsioni che animano gli oggetti della quotidianità militare:

L'ombra si popolò di occhi nascosti, il silenzio si animò di quei cenni senza nome che danno la segnalazione di nascoste presenze.[...] Qualcuno pareva nascosto, qualcuno, anzi doveva essere nascosto lì forse in cima a una di quelle torri di coperte o di teli da tenda, o dietro quel bastione di zaini, o dentro uno dei ripiani degli scaffali: qualcuno che faceva lievi cenni sotto una tela, che muoveva respirando un sacco, che faceva tintinnare, con un movimento involontario, il metallo di una gavetta⁹.

L'epilogo del racconto accosta in una raffinata simmetria compositiva, le ultime vaneggianti ore di vita del fanciullo e l'incubo angosciante del padre, dominati entrambi dalla misteriosa apparizione di un adolescente biondo con gli occhiali le cui sembianze evanescenti evocano la fisionomia di un giovane soldato freddato a distanza dal maresciallo in trincea. Per un singolare, beffardo contrappasso il ricordo di questo trauma rimosso riaffiora ad agitare il sonno dell'uomo sprofondata nel vagone del convoglio che lo conduce verso casa proprio mentre il figlio trascorre la sua inconsapevole agonia inscenando un'azione di guerra. Ad accentuare il sinistro rinvio di

⁹ O. VERGANI, *Il figlio del maresciallo*, in ID., *Storie per quattro stagioni* cit., p. 278.

corrispondenze, compare a condividerne il gioco in questo tormentoso dormiveglia, un fanciullo «biondino» con gli occhiali, figurazione allucinata dello sfibramento che lo condurrà alla morte. La drammatizzazione sulla pagina delle affezioni letali del fisico e della mente, delle insidie autolesionistiche latenti nelle pieghe dell'animo umano, si traduce spesso nell'inerpicamento onirico degli intrecci e si accentua nelle prose composte tra le ultime feroci battute del conflitto mondiale.

In questo stesso lasso cronologico anche i reportage, redatti da Vergani per «Legioni e Falangi» si vanno configurando come narrazioni sempre meno piegate agli stilemi ideologici della retorica imperante. La visionarietà turbata dei racconti lascia spazio, però, in questi resoconti ispirati al ricordo della guerra civile spagnola, alla traslazione in un'antichità leggendaria, alla costruzione sensoriale dell'immagine verso cui lo sguardo di Vergani, ulcerato da «tutta la morte di cui era stato testimone»¹⁰, si protende. Una partitura descrittiva, venata di suggestioni classiche, connota ad esempio, nel febbraio del 1941, la *Strada di Sagunto* in cui la desolazione che grava sulle rovine del paesaggio iberico, già sfigurate dal sanguinoso conflitto fratricida, si riverbera nella «luce cruda», «sul giallo degli intonaci superstiti, nelle mura sbrecciate e affumicate dagli incendi»¹¹ ma, in un perseguito controcanto, una struggente persistenza vitale emana dal «potere evocativo»¹² del Mediterraneo e dalle sue suggestioni mitiche. Mentre la violenza bellica incrudelisce e dalle colonne del periodico risuona, roboante, la propaganda ideologica, la prosa di Vergani si apre al respiro dell'interrogazione esistenziale e dal «quieto mare, nel cui colore non c'era nulla che rivelasse il tanto tormento e il tanto travaglio dato agli uomini»¹³, esala l'eco incontaminata di una classicità su cui aleggia un'aura di prodigiosa rarefazione:

Era un colore felice, quel verde oltremare che dava tante vibrazioni anche al cielo sospeso su di lui. Il volto bruno della ragazza, su quel fondo verde e azzurro, acquistava un senso di non so quale intatta antichità: e io finivo per vedere in una venditrice di arancie, nella quale prima mi era sembrato di riconoscere Dafne, addirittura una discendente di quelle divinità mediterranee che venivano su scalze, dalle spiagge al tempo del Mito, recando in mano coralli e conchiglie e stelle marine avvinte agli umili capelli¹⁴.

¹⁰ O. VERGANI, *Giornate di Barcellona, Luglio 1936*, a cura di Sandro Gerbi, Torino, Aragno, 2010, p. 158.

¹¹ O. VERGANI, *Strada di Sagunto* in «Legioni e Falangi», a. I, n. 4 (1 febbraio, 1941), p. 31.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

Tale dislocazione spazio-temporale imprime ai tratti fisionomici e ambientali delle realtà descritte quella spinta trasfigurante, quell'alito surreale che in modo crescente segneranno le prose firmate da Vergani per la rivista, dal luglio del 1942 sino al definitivo congedo dal periodico nel 1943. Spiccano tra tali ultimi articoli proprio racconti come *Dafne*, *Susanna* e la *Sirena* in cui la verosimiglianza del reale travalica in un "altrove" popolato da incarnazioni oniriche, fosche trasmutazioni, fascinazioni mitiche, ispirate a tasselli particolari di capolavori artistici, riprodotti dalla veste grafica della rivista, come il *Particolare di Apollo e Dafne* di Bernini, della *Casta Susanna* di Paolo Veronese, dell'*Acqua* di Giorgio Vasari. L'amplificazione inventiva di tali apologhi muove proprio dall'osservazione del dettaglio figurativo confermando, nella intrinseca inclinazione alla rilettura percettiva della realtà, il tratto identitario della prosa dello scrittore: «Il Vergani dei reportages descrive cose vedute; quello dei racconti cose immaginate; ma in entrambi i casi esiste la mediazione della fantasia, perché in lui la cosa vista era l'esaltazione del vero e talvolta la prosopopea delle forze inanimate»¹⁵. Tale illuminante formulazione montaliana si inverte ancor di più quando il poeta ligure rileva come Vergani avesse «bisogno di un oggetto da "mettere in posa" non per farne un muro contro cui battere la testa ma per cavarne un significato umano»¹⁶. Non sorprende, infatti, che, come un filo rosso, lo spettro della caducità della vita e della storia, si acuisca di dolente «significato umano» nella partitura diaristica di certe prose redatte nel primo dopoguerra e permeate dall'acuta percezione di una crisi epocale ritratta spesso attraverso l'esegesi artistica. Nel maggio del 1948 è nella pittura di Modigliani, nei suoi ritratti, che il giornalista ravvisa l'espressione elettiva attraverso cui «l'umanità» di quei giorni potesse «tramandare il suo volto e la sua anima alla posterità»¹⁷:

Dipinse con la tristezza, con le melanconie, con le stupefazioni, con le stimmate di disperata attesa del nostro tempo, dove a tutti sembra di vivere come in una squalida anticamera davanti ad una porta al di là della quale ogni illusione è negata. Visi di bambini, volti anonimi tratti dalla folla di un caffè o dal conciliabolo del retrobottega di una galleria d'arte, visti davanti a un bicchiere d'assenzio o davanti alla minestra di un *bistrot*: di tutti intuì il dolore, anche in quelli resi stanchi dal vizio. E tutti li purificò con la scoperta del dolore¹⁸.

Nell'interpretazione di Vergani, le scelte figurative del pittore livornese si svelano intrinsecamente attuali nel tradurre la contraddittorietà di un'epoca

¹⁵ EUGENIO MONTALE, *Le "storie" di Vergani, Prose 1961* cit., p. 2381.

¹⁶ Ivi p. 2382.

¹⁷ O. VERGANI, *L'alfabeto del XX secolo* cit., p. 343.

¹⁸ Ivi, p. 344.

che reca ancora le «stimate» degli orrori vissuti e si protende nella «disperata attesa» di una rigenerazione preconizzata dallo scrittore, con un disincanto di cui l'immagine della «squallida anticamera» diviene emblema. Tale figura costituisce il tassello cruciale di un correlativo oggettivo che la pone «davanti ad una porta al di là della quale ogni illusione è negata»¹⁹ configurando, al tempo stesso, la rappresentazione immaginifica di una condizione interiore e di una valutazione storica. Quasi un decennio più tardi, nel 1959, sarà l'esperienza artistica dei macchiaioli a delinarsi, nel dettato di Vergani, come «una realtà tessuta senza i fili dell'inganno» elevata a monito di «tempi come i nostri», scrive, «di avventure esplosive e di esperienze rapidamente labili»²⁰. In questa pagina stesa un anno prima della morte e dalla prospettiva di colui che della tanto agognata ricostruzione aveva raccontato euforie e delusioni, la disamina impietosa dei movimenti societari attinge da un altro nodo storico controverso, la vigilia dell'Unità d'Italia. «Gli anni passano», annota, e in un implicito richiamo, alle derive deteriori di una prassi intellettuale piegata ad istanze di propaganda, rivendica ai macchiaioli «la gloria di una “scuola” che non fu “scuola”, che non ebbe nè programmi nè manifesti, che non chiese nè sudditanze nè conformismi, non ha avuto mai cedimenti: e, anzi, riluce sempre più chiara»²¹. In una sottesa trama di riferimenti ad un passato recente di esaltazioni politiche e ideologiche miseramente imploso nella barbarie della guerra e più tardi in un'altrettanto enfatica ostentazione di rinascita spesso rivelatasi fallace, l'esperienza dei «maestri della macchia», in cui, «non c'è nè retorica nè complicità con il grandioso» si rivela esemplare, nella lettura di Vergani, di una più autentica e duratura risposta dell'arte a lacerazioni e particolarismi:

Quale fu la “poesia dei macchiaioli”? Fu quella che stabilì, alla vigilia dell'Unità d'Italia – non sembri vano il richiamo alla storia – l'unità di un sentimento per il volto modesto, dimesso, umbratile di un paesaggio italiano liberato dall'enfasi del pittoresco e dagli accenti di una classicità che erano stati il suo affascinante ma mortale veleno²².

Tali considerazioni confermano come crescente si riveli nella scrittura del giornalista, negli anni che seguono la conclusione del conflitto mondiale, la tensione a sgravarsi, complice la passione colta per l'arte, dal pesante retaggio di vincoli e condizionamenti la cui esasperazione aveva condotto il

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ivi*, p. 317.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ivi*, p. 319.

paese entro un baratro di barbarie. I linguaggi dell'arte sembrano interpretare nel modo più icastico tale istanza liberatoria e al tempo stesso divengono terreno fertile entro cui disseminare l'insofferenza verso una società troppo presto paga di superficiali ibridazioni. Non a caso, sin dalle prime annotazioni del 1950 consegnate al racconto diaristico di *Misure del tempo*, le riflessioni più affilate affiorano dall'esegesi di alcune tra le esperienze artistiche del Novecento elette dallo scrittore ad emblema della crisi epocale, nella cui rivisitazione se ne svelano i segni riposti. Sfilano tra le prose più acute, le pagine dedicate all'arte di Mario Sironi, introdotte da un'impietosa disamina sulla caotica esibizione di erudizione dominante sullo scenario artistico contemporaneo ancora una volta addotto a metafora eloquente del costume contemporaneo:

In un tempo in cui tanta parte dell'arte è museo, o folclore, o letteratura, o richiamo a mondi remoti e selvaggi, in un'internazionale che mescola babelicamente l'arte di Micene e quella degli Indios, Sironi esclude il culturalismo²³.

Alle tendenze imperanti, con intima coerenza, Vergani torna ad opporre idealmente gli interpreti di una classicità sofferta, protesa strenuamente, nell'opera di Sironi, ad affrancarsi dall'ancoraggio alle catene della terrestrità:

Resta nella pura potenza plastica, come lo erano Masaccio e Michelangelo: libera, dalla morta materia la vita: si fa intermediario fra la forza imprigionata dello spirito e la massa amorfa che la chiude e la soffoca: e così facendo intuisce, forse come nessun altro artista contemporaneo, il dramma e la poesia e la dolente misteriosa epica del nostro tempo²⁴.

Qualche anno più avanti, nel 1957, la chiusa di una pagina dedicata alla pittura di Morandi registrerà l'ulteriore desublimazione di tale «dolente epica» contemporanea sprofondata in una «metafisica» che «non cerca l'appoggio dei titoli estrosi» traducendosi piuttosto nel «soliloquio pastorale» di un prosaico «dio Pan» che «vada percorrendo, come in un sogno, i quieti e malinconici mondi ultraterreni delle soffitte, delle stanze abbandonate, dei ripostigli dove naufragano bottiglie vecchie e dove appassiscono dimenticati mazzi di fiori»²⁵.

Appena un anno prima, nel 1956, è nella delineazione della fisionomia intellettuale di Corrado Alvaro che Vergani sembra riversare riconoscibili

²³ O. VERGANI, *Misure del tempo* cit., p. 27.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ O. VERGANI, *Alfabeto del XX secolo* cit., p. 351.

tratti autoesegetici nonostante la potente distanza dalla parabola vitale dell'autore dell'*Uomo nel labirinto*. Un «uomo in disparte» lo definisce, dissenziente dal fascismo ma non incline al suo crollo a «rancori o ironie», che «del suo paese soffrì la tragedia»²⁶. Ed è probabilmente in questa chiosa la chiave di una sotterranea consonanza percepibile nella peculiare declinazione che lo scrittore milanese attribuisce alla vocazione giornalistica di Alvaro negli ultimi anni della sua vita:

Giornalista fu sempre, anche se negli ultimi anni aveva potuto raccogliersi e risparmiarsi in pagine e fatiche meno rapidamente professionali, sostando anche sui piani di un suo meditare che si volgeva all'intimità di quella «condizione umana» che con un termine più facile viene chiamato il problema delle nuove società²⁷.

Tali considerazioni sembrano alludere, con speculare aderenza, alle movenze che l'inesausta prassi giornalistica verganiana assume in una maturità segnata proprio dall'amplificazione del fondo meditativo, dall'infittirsi di un severo bilancio epocale in cui la pensosità esistenziale si fonde alla sempre più inclemente analisi societaria. Ed è in tal senso un ulteriore elemento di suggestione l'evocazione dell'attitudine di «viaggiatore in mondi lontani» attribuita ad Alvaro e di fatto affine ad entrambi, le cui «emozioni» vengono da Vergani ricondotte a una «facoltà meditativa» che «pareva derivasse dal fondo greco che sta alla base di ogni uomo nato in vista del Mediterraneo»²⁸. Tale ultima, quasi cursoria notazione, suona anch'essa come un assonante, significativo riverbero alla spiccata intonazione mitica di certe pagine verganiane alimentate proprio, come si è visto, da una memoria classica, da una «grecità» rielaborata e rivissuta.

La carica simbolica di certe figurazioni mitologiche ricorre infatti anche laddove la sua scrittura si faccia drammatico documento dell'ennesima sferzata che il destino infligge ad un'umanità già sfiancata dalla guerra, come accade, nel 1951, in occasione dell'apocalittica alluvione riversatasi sul Polesine:

Una forza più grande, cara e tremenda, misteriosa come lo stesso volto della vita, che talvolta ha lo sguardo sorridente di Cerere e talvolta quello agghiacciante di Medusa, ferma gli uomini sull'argine: insegna loro a non fuggire, anche se il pericolo è mortale: insegna che un filo sottilissimo divide la disperazione dalla speranza e non è dato agli uomini di conoscerlo²⁹.

²⁶ Ivi, p. 23.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 20.

Lo scenario devastato che gli si schiude innanzi diviene nelle pagine di Vergani metafora dell'imperscrutabilità che domina sul rapporto tra le sorti umane e il divenire della storia e della natura. Non a caso le figurazioni cui la penna dello scrittore attinge lievitano dalle sacre scritture metamorfizzando quelle tracce di superstite vita rurale tenacemente abbarbicata alla sua «zolla», alla «cellula prima», in «infiniti presepi»³⁰. L'insistenza su una nozione leopardiana della vita che è come una «pianta dura, forte, invincibile» e si radica anche «nelle più tristi rovine»³¹ acquisterà, man mano che la rimediazione storica ed esistenziale di Vergani si approssima al suo epilogo, il sapore di un lucido, testamentario, compendio di cui l'«altrove» coscienziale della prosa diaristica restituisce l'agonistica testimonianza.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ivi*, p. 20.

CHIARA MARASCO (UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA)

L'«ANESTESIA DISTRUTTIVA DELL'ESILIO»:
ALLE ORIGINI DELLA LETTERATURA GIULIANO-DALMATA

«Chi viene bandito, viene bandito dal
mondo [...]. E l'esilio dal mondo è
la morte»

(William Shakespeare).

Alla fine degli anni Ottanta la rivista «La Battana», ponte fra la cultura italiana, croata e slovena, dava inizio ad una prima indagine sulla dimensione letteraria dell'esodo giuliano-dalmata riaprendo una ferita provocata da un evento tragico della storia del Novecento e che molti forse avevano preferito rimuovere:

Un imperscrutabile ma saldissimo legame vincola la letteratura al problema universale dello sradicamento e dell'esilio. Imperscrutabile perché gelosamente nascosta è nell'animo del poeta la sofferenza causata dallo stigma dell'assenza, e spesso inafferrabile risulta essere, per chi non lo ha subito, il trauma della perdita della propria patria, della città, dell'io. Tutto ciò che ci circonda in questa cornice geografica è intriso degli effetti di un evento storico che ha divelto una cultura ed eretto invalicabili barriere tra gli uomini: l'esodo degli istriani, dei giuliani e dei dalmati dalle loro terre¹.

Era l'inizio di un'analisi dolorosa che avrebbe condotto nel corso degli anni successivi ad una revisione della storia che, dopo decenni, finalmente si interrogava su quanto accaduto nei territori nord orientali durante e dopo la seconda Guerra mondiale. L'istituzione nel 2004 della giornata del ricordo

¹ EZIO GIURICIN, *La letteratura dell'esodo*, in «Asti contemporanea», XI, 2005, pp. 440-441.

(10 febbraio) sanciva poi in maniera definitiva una verità troppo a lungo negata e che meritava di venire alla luce perché finalmente riconosciuta come parte della storia d'Italia: il dramma dimenticato dell'esodo giuliano-dalmata e gli eccidi perpetrati ai danni degli italiani.

Un silenzio durato decenni, quasi a voler cancellare una pagina dolorosa e vergognosa della storia, quella di una diaspora che ha cambiato il volto di uno spazio geografico che, più di qualsiasi altro nel corso del Novecento, ha subito mutamenti e i cui confini si sono continuamente spostati, lacerando le esistenze di intere popolazioni ed etnie che, faticosamente, e nonostante tutto, hanno conservata intatta un'identità, prevalentemente e intimamente italiana: un'identità "sottratta" che si è perpetuamente scontrata con l'incertezza, la precarietà, l'inadeguatezza e il senso di inappartenenza di chi è stato costretto al taglio del cordone ombelicale con la propria terra d'origine.

All'indomani della separazione dai territori giuliani, fiumani e dalmati, Giani Stuparich registra sulle pagine di *Trieste nei miei ricordi* la necessità di scrivere per «aprire un varco verso un avvenire di speranza» e, contemporaneamente, «porre una pietra sopra una storia conchiusa nel dolore: «Avevo la netta impressione che un'inesorabile lama fosse scesa a dividere, a staccare da noi una parte vitale della nostra terra, per sempre. Per noi, per i nostri figli, per i figli dei nostri figli: perduta»². Giani Stuparich confessa che se Trieste, alla fine della seconda guerra mondiale, avesse avuto la stessa sorte toccata alle altre città italiane, probabilmente non avrebbe mai scritto quelle pagine che diventano invece, dopo le umilianti occupazioni straniere e la dolorosa mutilazione dell'Istria, l'unico strumento per provare a ricucire le sanguinanti cicatrici della morte e dell'esodo. L'esodo istriano-dalmata diventa il momento più tragico della storia affannosa e tormentata di una particolare area geografica che è diventata nel corso del Novecento fucina di scrittori capaci più di altri di interpretare il disagio, la fatica dell'esistenza, quell'inquietudine tipica della modernità che Scipio Slataper aveva già riconosciuto nelle contraddizioni proprie di Trieste: «commercio e letteratura, salotto e città vecia, carso e lastricato, italiani e sloveni»³.

Fra i primi ad avvertire la necessità di raccontare il dramma dello sradicamento e dell'esodo c'è Fulvio Tomizza che all'indomani del suo approdo a Trieste scrive *Materada*: la nostalgia per la terra perduta diventa materia della sua scrittura letteraria. Tomizza è uomo di frontiera e frontiera a sua volta tanto da avvertire costantemente il senso di estraneità non tanto a un luogo, ma soprattutto al tempo presente e in questo senso

² GIANI STUPARICH, *Trieste nei miei ricordi*, Trieste, Il Ramo d'oro, 2004, pp. 200-201.

³ SCIPIO SLATAPER, *Lettere*, vol. III, a cura di Giani Stuparich, Torino, Buratti, 1931, p. 145.

di inappartenenza scopre la sua identità. Tomizza ha vissuto per oltre cinquant'anni a Trieste, ne è divenuto uno degli scrittori più rappresentativi, ma e nonostante tutto ha sempre avvertito la sensazione di sentirsi un «triestino a metà» (rimasto con buona parte dell'anima abbarbicato a qualsiasi campagna e a quella istriana in particolare) e di non possedere in pieno la città che maternamente lo ha accolto. A Trieste lo scrittore dedica pagine intense facendo dei luoghi triestini nuovi spazi della memoria e anche quando tornerà a parlare della sua amata Istria, divenuta «ferma particella dell'universo»⁴, Trieste sarà implicitamente presente come città d'approdo, quella a cui il destino lo ha condotto. La letteratura di Tomizza è epica almeno quanto antiepica è quella triestina, un'epicità che nasce e si sviluppa dall'esperienza della vita che conduce in maniera estemporanea alla scrittura: «Nato in un cantuccio dell'Istria contadina e mistilingue, sono divenuto scrittore in seguito agli eventi che hanno sconvolto anche quell'appartato e trascurato angolo di terra»⁵. *Materada*, scritto di getto all'arrivo a Trieste, è un *unicum* nella letteratura del Novecento, un'opera originale, ma che contiene soprattutto un intento, un monito, quello di superare le barriere dell'odio e delle differenze, nella speranza di dimostrare che convivere, anche nella diversità, in uno stesso luogo, è possibile. Per il contadino di *Materada* il confine:

Quella sbarra sollevata, che chiude su un territorio e ne spalanca un altro, è un limite estremo che soltanto un'imposizione, sia pure interiore, può rendere valicabile. Tutto [...], tutto è ugualmente rimasto alle sue spalle. Oltre, al di là, sarà fondata un'altra vita, ma come presa in prestito, che poteva essere assegnata al suo vicino e che pertanto non lo coinvolgerà mai interamente⁶.

Il dramma vissuto dagli esuli spesso riemerge all'improvviso dai meandri della memoria. È quello che accade ad Enzo Bettiza, italiano di Spalato, che dopo anni di silenzio, durante i quali preferisce tacere sul dramma che aveva coinvolto la sua famiglia, costretta a lasciare la Dalmazia, scrive nel 1996 *Esilio*, una delle testimonianze più intense della letteratura dell'esodo: Bettiza è costretto a fare i conti con il passato e comprende che la condizione di profugo non può comunque essere dimenticata. Gli italiani d'oltre confine giungono nella terra d'origine dei loro genitori con molte speranze. La loro è «un'italianità quasi misteriosa, periferica, forse più culturale

⁴ FULVIO TOMIZZA, *Alle spalle di Trieste*, Bologna, Bompiani, 2009, p. 177.

⁵ Ivi, p. 101.

⁶ FULVIO TOMIZZA, *Destino di frontiera. Dialogo con Riccardo Ferrante*, Genova, Marietti, 1992, p. 23.

che etnica»⁷; vi è una «comune devozione al mito dell'Italia d'oltrespanda. Italia idealizzata, stilizzata, abbellita, e quasi sempre malcompresa da tanti irredentisti dalmati e istriani»⁸.

Esilio rappresenta un punto d'arrivo, ma anche un ritorno, il ritorno ad un passato che si pensava in gran parte dimenticato, rimosso: il viaggio nella memoria riporta alla luce l'immagine sublimata della città natale, Spalato, un luogo in cui non è più possibile tornare perché così come lo ricorda Bettiza non esiste più. Bettiza si definisce:

[...] un esule nel più completo senso della parola: un esule organico più che anagrafico, uno che si sentiva in esilio a casa propria, molto prima di affrontare la via dell'esodo effettivo nella scia delle grandi migrazioni che, verso la fine della seconda guerra europea, dovevano stravolgere la carta etnica e geografica dell'Est europeo⁹.

Il momento effettivo dell'esilio rappresenta «il taglio ombelicale, l'esodo vero e proprio»: da quel momento comincia «il lento processo di necrosi dei ricordi legati a Spalato e alla Dalmazia». L'esule non ricorda facilmente: «l'esilio prolungato nello spazio e nel tempo» «lentamente carbonizza tutto ciò che siamo stati altrove, recide i vincoli di sangue, spegne i ricordi» effetto dell' «anestesia distruttiva dell'esilio»¹⁰. Qualcosa poi improvvisamente fa riemergere schegge di vita vissuta, momenti che sembrano essere appartenuti ad altri, istantanee di un mondo lontano. Nel Prologo di *Esilio*, Bettiza confessa che forse non avrebbe mai scritto quelle pagine se non fosse scoppiata la guerra nell'ex Jugoslavia: una nuova tragedia fa riemergere l'altra, quella vissuta sulla propria pelle tanti anni prima. Si riaprono vecchie ferite, che dopo tanti anni di amnesia, hanno ripreso a sanguinare. L'autore dà finalmente sfogo ai «rubinetti dei ricordi» affidando alla pagina bianca un'involontaria autobiografia: «l'esilio è simile a una lebbra leggera, gassosa, che, con un logorio diluito nel tempo, sfigura e corrompe a poco a poco l'organo della memoria». Per un esule «ricordare è guarire»¹¹ (carattere terapeutico e catartico della memoria), anche se poi la memoria seleziona in maniera indiscriminata i ricordi che sottratti al passato, vengono fissati per sempre dalla scrittura. Rievocando gli ultimi giorni vissuti a Spalato riemerge, 'dal fondo', vivido il «giorno dell'esodo», mentre lo sguardo del giovane Bettiza, che vede farsi sempre più piccola la sua Spalato, sancisce l'inizio dell'esilio.

⁷ ENZO BETTIZA, *Esilio*, Milano, Mondadori, p. 27.

⁸ Ivi, pp. 27, 34.

⁹ Ivi, p. 14.

¹⁰ Ivi, pp. 14-15.

¹¹ Ivi, pp. 397-398.

Il viaggio invece è il momento sospeso fra il qui e l'altrove: la nave su cui viaggia Bettiza rappresenta «un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo all'infinito del mare [...] grande serbatoio di immaginazione [...] eterotopia per eccellenza»¹²: col tempo subentrerà nel profugo la coscienza di una doppia identità, quella del passato corrispondente alla terra natale e quella del presente, legata alla terra d'approdo, almeno fino a quando tutto sprofonderà nell'oblio, poi in una sorta di nevrosi a lungo irrisolta.

Scrivere, ha scritto Foucault, significa «subordinarsi al tempo» e «ritornare, risalire all'origine, riappropriarsi del primo momento»¹³: è l'operazione compiuta da Bettiza in un viaggio attraverso la memoria e la scrittura che lo riconducono ad uno spazio senza tempo, alla verità profonda che lo ha costretto per sempre all'esilio, alla riscoperta di se stesso e delle sue radici.

La partenza di Bettiza da Spalato è inevitabile, come quella di tanti che negli anni successivi al 1943 sono costretti ad abbandonare i territori di Fiume, dell'Istria e della Dalmazia, occupate da Tito.

Per Enrico Morovich, invece, la partenza è solo rinviata all'estate del 1950 quando lascia Fiume per sempre: nessuno palesemente lo obbliga, ma l'alternativa è un futuro incerto e inquieto in una terra divenuta ormai ostile, che spaventa e allontana. L'esilio volontario si traduce nella fortissima volontà di vivere e di scrivere senza mai dimenticare Fiume e quel confine di carta¹⁴ che sembra attraversare come una ferita immaginaria tutte le sue pagine¹⁵.

Nei suoi racconti i fantasmi, gli spettri, gli spiriti vaganti, le anime in pena sono sempre presenti. Morovich veniva spesso rimproverato dai fumani di parlare con i trapassati, di averli spesso in testa e di incontrarli soprattutto di notte in maniera vivida e chiara e affermava che:

È possibile che nella libertà del sonno il mio cervello funzioni un po' come un caleidoscopio [...]. È un fatto che anch'io, in momenti ottimisti sono portato a pensare che gli amici o conoscenti dell'aldilà abbiano piacere di farsi rivedere da me, magari ad anni di distanza, sul mio schermo dei sogni, che più che uno schermo, chiamerei un ambiente, o addirittura un piccolo palcoscenico¹⁶.

Quegli spiriti sono gli stessi che sente vicini dopo l'esilio e che gli impediranno per vent'anni di tornare, nonostante la nostalgia dolorosa, nella

¹² MICHAEL FOUCAULT, *Spazi altri*, Milano, Mimesis, 2001, p. 32.

¹³ Ivi, p. 33.

¹⁴ ENRICO MOROVICH, *Il confine di carta*, in ID., *Un italiano di Fiume*, Milano, Rusconi, 1993, p. 223.

¹⁵ Cfr. KATIA PIZZI, *Trieste: italianità, triestinità e male di frontiera*, Bologna, Gedit, 2007.

¹⁶ E. MOROVICH, *Sogni e realtà*, in ID., *Un italiano di Fiume* cit., p. 178.

sua terra, quei fantasmi che lo obbligheranno a scavare dentro i recessi della memoria, a tirare fuori le paure, le pulsioni rimosse e mai dimenticate dei giorni dell'odio e della violenza.

Funambolo della parola e immaginifico inventore del "miracoloso quotidiano", Morovich dipinge attraverso la parola i luoghi dell'anima abbandonati dopo l'esilio, ma emergenti come isole e fantasmi della memoria che filtra visioni di un mondo perduto e mai dimenticato: i boschi del Quarnaro, il cielo, il vento e il mare di Fiume. Nel 1985 in un racconto *La tavolozza perduta* scriverà che «Noi esuli siamo un po' come dei pittori immaginari che abbiamo perduto la loro tavolozza; ormai a colori non possono dipingere e tutt'al più si rassegnano a disegnare. E i disegni per quanto ben fatti, son sempre un po' tristi»¹⁷. Eppure a distanza di tanti anni, nonostante tutto, dalla città che ormai lo ha accolto e adottato, Genova, fra il bianco e il nero Fiume appare a Morovich come «un quadro a colori»¹⁸.

Se Borges ci invita a pensare che l'immagine che abbiamo del mondo non sia altro che un autoritratto, la nostra identità allora è frutto di questo incontro col mondo, un mondo che Benjamin identifica con la città, luogo non luogo per eccellenza in cui lo scrittore recupera la "parola dimenticata" attraverso un viaggio nel tempo e nello spazio. È il viaggio compiuto da chi, esule, è approdato in una nuova città laddove è possibile recuperare anche il futuro già esistente nel reale, sottrarre dunque il passato, ma anche il futuro del passato all'oblio.

Questo è il compito della scrittura e del «prodigio dello spirito umano: la memoria; e questa parola mi avvince come se fosse antichissima anch'essa, dimenticata e poi di nuovo recuperata dal fondo»¹⁹.

L'esilio è di chi va, ma anche di chi resta: è esilio reale per le 350 mila persone che lasciano i territori di Fiume, dell'Istria e della Dalmazia, per chi è disposto a perdere tutto pur di continuare ad essere italiano per andare verso quella che per loro è la madrepatria, ma che in realtà è l'altrove, l'ignoto, spesso il rifiuto e la dimenticanza, mentre si traduce in «esilio metaforico e talora metafisico per quelli che sperimentano una situazione di estraneità pur restando sul territorio della propria patria, senza limiti o costrizioni apparenti»²⁰.

¹⁷ E. MOROVICH, *La tavolozza perduta*, in ID., *Un italiano di Fiume*, Genova, Compagnia dei Librai, 1985, p. 159.

¹⁸ ID., *Non ancora ventenne*, in *I miei fantasmi*, a cura di Bruno Rombi, Genova, Edizioni San Matteo dei Giustiniani, 1998, p. 24.

¹⁹ ELIAS CANETTI, *Il cuore segreto dell'orologio*, Milano, Adelphi, 1997.

²⁰ Cfr. ROMANO LUPERINI, *L'intellettuale in esilio*, in NOVELLA DI NUNZIO-FRANCESCO RAGNI (a cura di), «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, tomo I, Perugia, Università degli studi di Perugia, 2014, p. 17.

Edward W. Said ha fatto dell'esilio un tema di indagine e di riflessione, spinto anche dalla sua stessa esperienza di vita:

L'esilio è qualcosa di singolarmente avvincente a pensarsi, ma di terribile a viverci. È una crepa incolmabile, perlopiù imposta con forza, che si insinua tra un essere umano e il posto in cui è nato, tra il sé e la sua casa nel mondo. La tristezza di fondo che lo definisce è inaggrabile. Se è vero che la storia e la letteratura sono gremite di gesta eroiche e slanci romantici, di imprese gloriose e azioni trionfali tutte compiute da vite in esilio, tali episodi non sono che meri tentativi di lenire il dolore inconsolabile provocato dal distacco e dall'estraneità. Le conquiste di un esule sono costantemente minate dalla perdita di qualcosa che si è lasciato per sempre alle spalle [...] Non è forse vero che le visioni dell'esilio che affollano la letteratura e la religione finiscono per trasfigurare ciò che in realtà esso contiene di autenticamente terribile: che l'esilio è una condizione irrimediabilmente secolare e insopportabilmente storica; che è sempre un'imposizione che alcuni esseri umani esercitano su altri esseri umani; che, con la morte, ma senza il definitivo "beneficio" che questa concede, ha strappato milioni di persone al nutrimento di una tradizione, una famiglia, una geografia²¹?

Said usa l'esilio e le sue varie forme come lente per osservare il mondo, «come spazio per praticare la critica»²². Spesso infatti l'esilio si trasforma in una risorsa per chi riesce a superare o cicatrizzare il dolore attraverso la scrittura: la letteratura diventa lo spazio in cui cercare le risposte, in cui trovare un rifugio, dove le gerarchie vengono abbattute, dove si può raccontare di sé, delle proprie esperienze, imparando ad accettarle e metabolizzarle. E allora la scrittura diventa l'unica patria possibile, anche se destinata a trasformarsi in una nuova illusione se come dice Adorno: «alla fine allo scrittore non è concesso di abitare nemmeno nello scrivere»²³.

La condizione metaforica o ontologica di chi vive in esilio, sospeso fra due mondi, è quella di tanti intellettuali del Novecento, che cominciano a scrivere all'improvviso spinti dal dramma dell'esodo come accade a Tomizza, Morovich, ma anche ad Anna Maria Mori, Marisa Madieri e Diego Zandel, nato quest'ultimo in un campo profughi, uno dei tanti sorti in Italia per accogliere o emarginare gli esuli del fronte orientale: nel campo di Servigliano, Zandel rimane 10 anni in una sorta di «autismo etnico, linguistico e culturale»²⁴ in una condizione di esilio e discacco dal mondo. Il confine

²¹ EDWARD W. SAID, *La critica e l'esilio*, in *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. it. di M. Guareschi e F. Rahola, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 216-217.

²² Ivi, p. 32.

²³ THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, tr. it., Torino, Einaudi, 1994, p. 34.

²⁴ DIEGO ZANDEL, *La mia frontiera*, in N. DI NUNZIO-F. RAGNI (a cura di), «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio* cit., Tomo II, p. 7.

era segnato da un muro al di là del quale «scorreva la via Laurentina, la terra degli altri» e per questo Zandel ritiene con un certo fondamento di «essere forse l'unico scrittore che, nato e vissuto lontano dalla frontiera propriamente detta, possa fregiarsi del titolo di scrittore di frontiera»²⁵.

Sul tema della frontiera ha riflettuto a lungo lo scrittore Claudio Magris, studioso e scrittore nato a Trieste, la cui vicinanza geografica del confine è sempre stata una delle esperienze cruciali e determinanti per lo sviluppo personale dell'uomo e dell'artista:

Per Magris la frontiera triestina non l'ha soltanto separato dall'Altro al di là del confine, ma anche da se stesso. Le terre che sino alla fine della seconda Guerra Mondiale erano appartenute all'Italia (quel Carso in cui Magris da bambino andava a passeggiare con i suoi amici) erano sparite dietro la Cortina di Ferro che nascondeva "l'altra Europa", un misto per Magris di noto e ignoto [...] In quest'ottica *Danubio* è da considerare come un momento cerniera nell'opera letteraria e saggistica di Magris: il grande viaggio simbolico in cui si dà il compito di «riappropriarsi» di quei territori ad un tempo noti ed ignoti²⁶.

L'uomo di Magris, il personaggio che emerge nei suoi romanzi, è un uomo del confine. Il confine costituisce un valore finché può essere oltrepassato: superarlo, vuol dire arricchire la propria identità. Senza l'esperienza della frontiera, Magris ne è convinto, molti testi non sarebbero mai stati scritti:

La frontiera è una necessità, perché senza di essa ovvero senza distinzione non c'è identità, non c'è forma, non c'è individualità e non c'è nemmeno una reale esistenza, perché essa viene risucchiata nell'informe e nell'indistinto. La frontiera costituisce una realtà, dà contorni e lineamenti, costruisce l'individualità, personale e collettiva, esistenziale e culturale. Frontiera è forma ed è quindi arte²⁷.

E la scrittura stessa diventa frontiera vivificandosi in un viaggio di scoperta, di disseminazione semantica²⁸ e circolare:

Anche la penna che scribacchia giornalmente, come dice Svevo, traccia, sposta, dissolve e ricostruisce confini; è come la Lancia di Achille, che ferisce e guarisce. La letteratura è di per se stessa una frontiera ed una spedizione alla ricerca di nuove frontiere, un loro spostamento e una loro definizione [...]. Ogni scrittore, lo sappia

²⁵ Ivi, p. 8.

²⁶ NATALIE DUPRÉ, *Per un'epica del quotidiano. La frontier in Danubio di Claudio Magris*, Firenze, Cesati, 2009, pp. 28-29.

²⁷ CLAUDIO MAGRIS, *Utopia e disincanto*, Milano, Garzanti, 2001, p. 58.

²⁸ Cfr. JACQUES DERRIDA, *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 176-177.

e lo voglia o no, è un uomo di frontiera, si muove lungo di essa; disfa, nega e propone valori e significati, articola e disarticola il senso del mondo con un movimento senza sosta che è un continuo slittamento di frontiere²⁹.

Alla fine di un viaggio a ritroso nel tempo, Magris, Tomizza, Bettiza, Madieri, Zandel, seguendo ognuno il proprio processo di chiarificazione interiore e rilettura del passato sublimano sulla pagina quelle frontiere da cui era necessario liberarsi: compensando le mancanze della vita, la letteratura diventa rifugio, ma anche possibilità di salvare ciò che rischierebbe di essere dimenticato per sempre, una 'ricerca del tempo perduto', un viaggio per «sfatare questo mito dell'altra parte, per comprendere che ognuno si trova ora di qua ora di là e che ognuno, come in un mistero medievale, è l'Altro»³⁰.

²⁹ CLAUDIO MAGRIS, *Utopia e disincanto* cit., p. 62.

³⁰ *Ivi*, p. 52.

LUCIA MASETTI (UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO)

IL TEMA DEL DISPATRIO ATTRAVERSO PONZIO PILATO

Nel romanzo *Non vi amerò per sempre*, di Marinelli, Pilato ammonisce così noi lettori: «Quando guardate [Cristo], vedete ciò che vorreste essere; quando guardate me, vedete ciò che siete»¹. In effetti, tra tutti i personaggi evangelici, Ponzio Pilato è uno dei più vicini alla sensibilità moderna. Non a caso ha conosciuto un certo successo a livello letterario, attirando l'attenzione di grandi narratori europei: si pensi al *Maestro e Margherita* di Bulgakov o al *Procuratore di Giudea* di Anatole France. In Italia la produzione è stata meno eclatante ma comunque estesa, inscrivendosi nel più generale sviluppo degli «apocrifi moderni», ossia narrazioni contemporanee tratte dai Vangeli². Vi si sono dedicati sia autori cristiani, come Elena Bono o Luigi Santucci, sia autori laici come Lino Cascioli, Gianluca Rizzo e Mario Carbone Colli. Anche in campo teatrale Pilato ha ottenuto un certo spazio; è protagonista infatti di un dramma giovanile di Mario Soldati, nonché del più recente *Pilato sempre* di Giorgio Albertazzi (ispirato a sua volta al *Verbale del processo di Gesù Nazareno* di Emilio Caldirola).

Più in particolare si può notare, nella ripresa del personaggio, una certa tendenza all'autobiografismo. Per esempio, dopo aver letto l'introduzione di Santucci a *Volete andarvene anche voi?*, non è difficile rintracciare in Pilato un riflesso dell'autore stesso, diviso tra fede e incredulità³. Lo stesso si può dire del *Vangelo secondo Pilato* scritto dall'autore francese Eric-Emmanuel Schmitt. In altri casi il parallelo è meno evidente, ma comunque

¹ GIANCARLO MARINELLI, *Non vi amerò per sempre*, Milano, Bompiani, 2008, p. 208.

² Il genere è stato oggetto di uno specifico convegno all'Università Cattolica di Milano e Brescia, i cui atti sono stati raccolti in volume: *Apocrifi moderni: riscritture dei Vangeli nel Novecento e oltre. Atti del Convegno Nazionale Università cattolica del Sacro Cuore Brescia-Milano, 8-9 maggio 2012*, a cura di Giuseppe Langella, Borgomanero, Ladolfi, 2013.

³ LUIGI SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi? Una vita di Cristo*, Milano, Mondadori, 1970, p. X.

rintracciabile. Per esempio Giacomo Jori individua nel Pilato di Soldati, eternamente indeciso e velleitario, uno «fra i primi documenti di quella difficoltà di sceverare e affidarsi a una fede [...] [tipica della] generazione che visse l'instaurarsi del fascismo»⁴. Più in generale, anche quando non vi è un'identificazione stringente, Pilato è spesso utilizzato per svolgere un discorso sull'attualità. Uno degli autori più espliciti in merito è Cascioli, che nel conflitto tra Roma e la Giudea si propone di descrivere l'azione dell'America in Medio Oriente⁵. Non deve stupire quindi, data l'importanza del «dispatrio» nella sensibilità contemporanea, che anche questo tema venga riflesso nella figura di Pilato, e da molteplici punti di vista.

1. *L'isolamento socio-politico*

Politicamente, in primo luogo, Pilato è in una posizione ambigua. È un rappresentante di Roma, intesa sia come potere politico-militare sia come cultura e quadro di valori. Tuttavia il suo stesso mandato lo obbliga alla lontananza da Roma, isolandolo all'interno di un ambiente estraneo; perciò molti autori si soffermano sul fastidio, la nostalgia, la delusione che accompagnano il soggiorno di Pilato in Giudea, fino a trasformarlo in «un lungo esilio»⁶. Tanto che nel romanzo di Cascioli il prefetto si lamenta dicendo: «Mi angoscio sapere che a Roma nessuno aveva più sentito fare il mio nome [...]». Era come se fossimo morti»⁷.

I rapporti con i superiori poi, e in specie con l'imperatore, sono spesso freddi o apertamente ostili. Del resto il rapporto travagliato con l'autorità, come nota lo stesso Cascioli, «riflette e tramanda le esitazioni cui ciascuno di noi soccombe quando tratta con Cesare o con Dio, o con un Cesare che è Dio»⁸. Tale rapporto sfocia, in molti romanzi, in un esilio vero e proprio. Dopo essere stato richiamato dalla Giudea, infatti, Pilato finisce quasi sempre per ritirarsi – più o meno volontariamente – in luoghi isolati e lontani da Roma: per Vallone come per Anatole France si tratta della Sicilia, per Cascioli e Guarnieri è la Gallia, per Grisi Atene, per Elena Bono la pianura padana, per Rizzo e Carbone Colli Cirene, per Gusso, infine, l'intero Mediterraneo.

Curiosamente la difficoltà di relazione col potere imperiale è sottolineata

⁴ GIACOMO JORI, *Il teatro della coscienza di Mario Soldati*, in *Ponzio Pilato: storia di un mito*, a cura di G. Jori, Firenze, Olschki, 2013, p. 129.

⁵ LINO CASCIOLI, *La versione di Pilato*, Roma, Cooper, 2011, p. 8.

⁶ GIORGIO LINGUAGLOSSA, *Ponzio Pilato*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, p. 11.

⁷ L. CASCIOLI, *La versione di Pilato* cit., p. 60.

⁸ Ivi, p. 153.

in diverse opere dallo stesso espediente narrativo: la corrispondenza a senso unico. Pilato cioè scrive una o più lettere a Roma, senza mai ricevere risposta. Il romanzo di Cascioli ad esempio si presenta come un'unica lettera a Tiberio, mentre il romanzo di Elena Bono accenna a un rapporto di Pilato che, anni più tardi, suscita l'interesse e la potenziale ostilità di Nerone⁹.

Come se non bastasse, inoltre, alla crisi politica si affianca una crisi sociale e valoriale. Dice infatti il Pilato di Linguaglossa: «Non abbiamo più un regno di certezze, un terreno solido su cui poggiare i piedi»¹⁰. Similmente in *Ego, Pilatus* Vallone ci descrive una società disorientata e avviata verso la decadenza, in chiaro parallelismo con la situazione contemporanea:

Gli eroi si annoiano [...]. Dal canto loro, i *patres conscripti* non hanno più niente da decidere [...]. La ricchezza e l'opulenza determinano il decadimento dei costumi [...]. La plebaglia si diverte nei circhi, e oggi s'irride degli Dei [...]. La mia epoca prepara le grandi carneficine di palazzo [...], e preannuncia certi massacri delle legioni romane [...]. Si schiude l'avvento del Caligola e del Nerone, e si profila la fine di un'epoca¹¹.

In alcuni romanzi possiamo perfino intravedere, dietro l'Impero romano, l'ombra dei totalitarismi novecenteschi: quello comunista, nel *Maestro e Margherita* di Bulgakov, e quello nazi-fascista nel *Quinto evangelio* di Pomilio. Nel primo caso, infatti, la struttura oppressiva cui Pilato appartiene rimanda implicitamente a quella stalinista¹²; nel secondo il parallelo è tracciato da Pomilio stesso, che nella sacra rappresentazione conclusiva stabilisce che Pilato sia interpretato da un ufficiale nazista. Si conferma così quanto scrive Giacomo Jori: «Ovunque nel Novecento vi sia stata un'apocalisse [...], si è affacciato Pilato»¹³.

In sintesi, dunque, Pilato vive una duplice condizione di estraneità da Roma. Dal punto di vista spaziale ne è lontano, confinato in un esilio più o meno esplicito. Dal punto di vista ideale stenta a riconoscersi in Roma, perché i rapporti con l'autorità sono tesi e perché la società stessa sta attraversando un momento di crisi e di transizione. Talvolta, inoltre, all'estraneità dalla patria si aggiunge l'isolamento sociale e affettivo. Ad esempio nella *Moglie del procuratore* di Elena Bono la pazzia isola Pilato da tutto il tessuto sociale e recide anche i suoi affetti più cari. Ed è interessante il paragone

⁹ ELENA BONO, *La moglie del procuratore*, Genova, Marietti, 2015, pp. 96-7.

¹⁰ G. LINGUAGLOSSA, *Ponzio Pilato* cit., p. 19.

¹¹ CLAUDIO VALLONE, *Ego, Pilatus*, Brughiero, Editrice Italia letteraria, 1989, pp. 9-10.

¹² RITA GIULIANI, *Pilato e il "Vangelo secondo Bulgakov"*, in *Ponzio Pilato. Storia di un mito* cit., p. 160.

¹³ G. JORI, *Quod scripsi, scripsi*, ivi, p. XII.

con un autore tedesco, Werner Kock, il cui Pilato si trova marginalizzato da una società per la quale il «singolo» non conta più nulla, specie se è «un pensionato dello stato, un sordo buono a nulla»¹⁴. Al di là dei casi più estremi, comunque, Pilato vive quasi sempre una crisi relazionale, a livello sia comunitario che familiare. Tanto che Linguaglossa affida proprio a lui una riflessione sulla solitudine: «Ma perché, mi chiedo, gli uomini sono soli? Perché ognuno è solo con se stesso e straniero nei confronti dell'altro?»¹⁵.

2. Il dubbio esistenziale

Pilato è un personaggio “di confine” anche in un altro senso, poiché si trova a metà strada tra epoca cristiana ed epoca pagana. Assiste cioè al sorgere di un nuovo mondo, a cui però non appartiene e che spesso non comprende. Il caso più estremo è quello immaginato da Anatole France: il suo Pilato non comprende assolutamente l'importanza della Passione di Gesù, tanto da dimenticarsene¹⁶.

Più in particolare Pilato vive il conflitto tra due concezioni diverse di verità. Infatti i Giudei, e Gesù in particolare, sono portatori di una Verità con la V maiuscola: assolutamente certa ed univoca. Pilato, viceversa, rappresenta una visione più disincantata della verità, che appare instabile e relativa. Nel dramma di Caldirola Pilato stesso rimarca questa diversità nei confronti di Gesù: «Per te c'è una verità assoluta, immutabile, eterna [...]. Ma per me non è così. Per me l'unica verità è che non esiste la Verità. Guarda io e te come siamo lontani. Un Agnostico e un Illuminato»¹⁷.

Dunque, dal punto di vista spirituale, Pilato si colloca al confine tra una cultura religiosa (di matrice ebraico-cristiana) e una cultura razionale e scettica (romana, ma anche moderna). Per questo finisce spesso per incarnare l'intellettuale di oggi: un uomo colto e disincantato, che stenta a prendere dimora in una certezza e ancor più in un'istituzione; e tuttavia costeggia il mondo religioso, diviso tra fascino e inquietudine. Emblematico è il già citato *Vangelo* di Eric-Emmanuel Schmitt. Qui Pilato è una sorta di detective *ante litteram*, che tenta in tutti i modi di spiegare razionalmente la resurrezione di Gesù, ma infine deve riconoscere il proprio fallimento. L'autore lo descrive perciò come «un intellettuale che si rifiuta di cedere alla fede [ma

¹⁴ WERNER KOCK, *Pilato*, trad. di A. Pandolfi, Milano, Il Mandarino, 1989, p. 33.

¹⁵ G. LINGUAGLOSSA, *Ponzio Pilato* cit., p. 49.

¹⁶ ANATOLE FRANCE, *Il procuratore della Giudea*, trad. di L. Sciascia, Palermo, Sellerio, 2009, p. 45.

¹⁷ EMILIO CALDIROLA, *Verbale del processo di Gesù Nazareno*, Bologna, Guanda, 1972, p. 158.

che] è cambiato definitivamente, perché ammette che nella storia di Gesù c'è qualcosa che gli sfugge»¹⁸.

In effetti la dimora propria di Pilato sembra essere il dubbio, la domanda. Questa caratteristica lo rende, agli occhi degli autori laici, un emblema della moderna ricerca conoscitiva, sempre aperta alla falsificazione delle vecchie teorie e alla formulazione di nuove. Non a caso, nel *Mago* di Gusso, *Curiositas* è l'unica dea venerata da Pilato¹⁹. D'altro canto, in una prospettiva cristiana, Pilato diviene il simbolo dell'uomo in ricerca, spiritualmente tormentato: un uomo «con l'animo stretto, forse, da una morsa angosciosa, ma fermo sulla soglia, perché per lui non è previsto l'ingresso in Paradiso»²⁰. Vero è che alcuni autori adombrano la possibilità di una conversione, ma per lo più la lasciano nel dubbio: «Forse da ultimo [...] si riconciliò [...] anche con se stesso... e con qualcun altro... forse. Ma tutto è incerto...»²¹.

Dunque l'incertezza, che tipicamente contraddistingue Pilato, nelle narrazioni moderne cambia di segno, facendo del personaggio un ideale «un compagno di viaggio»²² sia per i credenti che per i non credenti. Del resto il confine tra i due gruppi si è fatto labile: «il continuare a cercare» può essere segno di «una conversione già iniziata»²³, come scrive Elena Bono, e viceversa il dubbio è riletto come una componente ineliminabile della fede. Pomilio è particolarmente esplicito in tal senso: «Il Cristo non è venuto a fondare delle certezze. È venuto a proporci un modo d'essere nella fede nel quale è incluso tutto, anche la possibilità del dubbio»²⁴.

Pilato può quindi proporsi a buon diritto come il santo protettore della modernità (del resto la Chiesa etiopica considera effettivamente santi sia lui che la moglie Claudia). È infatti il custode della domanda: la tiene aperta e la ripropone agli uomini di tutti i tempi. Proprio questo è il paradossale eroismo del personaggio, costretto a sopportare l'angoscia dell'incertezza. Se ne lamenta, ad esempio, il Pilato di Giorgio Albertazzi: «Per quanto tempo ancora dovrò tenerlo così, [questo dubbio], come un cancro, una piaga? Non è troppo per me? Cosa si pretende da me?»²⁵. La Bono invece sottolinea il

¹⁸ ERIC-EMMANUEL SCHMITT, *Il vangelo secondo Pilato*, trad. di L. Del Corno Guagnellini, Ciniello Balsamo, San Paolo, 2013, p. 324.

¹⁹ MASSIMO GUSSO, *Il Mago. Il Gesù di Pilato. Una storia diversa*, Vittorio Veneto, Kellermann, 2009, p. 61.

²⁰ MARIO BERNARDI GUARDI, *Prefazione* a FRANCESCO GRISI, *Diario di Ponzio Pilato*, Chieti, Solfanelli, 1993, p. 7.

²¹ E. BONO, *La moglie del procuratore* cit., p. 162.

²² C. VALLONE, *Introduzione a Ego, Pilatus* cit., p. 7.

²³ E. SCHMITT, *Il vangelo secondo Pilato* cit., p. 205.

²⁴ MARIO POMILIO, *Il quinto evangelio*, Torino, Rusconi, 1975, p. 356.

²⁵ GIORGIO ALBERTAZZI, *Pilato sempre*, Milano, Ghisoni, 1973, p. 106.

dramma del personaggio attraverso le parole di sua moglie: «Fino alla fine il procuratore ha seguitato a chiedere, e s'è spezzato come una povera barca a quel silenzio di pietra»²⁶. Peraltro questa similitudine rimanda a un altro viandante inquieto: l'Ulisse di Pascoli, che naufraga contro gli scogli delle sirene pur di rispondere alla domanda: «Chi sono io?».

3. *L'ambiguità morale*

C'è un ultimo aspetto da considerare, ossia la dimensione morale. Pilato infatti non incarna soltanto la domanda «cosa è vero?» ma anche «cosa è giusto?». E anche in questa prospettiva la sua condizione è caratterizzata dall'incertezza e da un simbolico esilio. Egli infatti, nella maggioranza dei romanzi, desidera attuare la giustizia ma non ci riesce. Dunque non può far altro che contemplare un ideale lontano, come nel romanzo di Alianello *Maria e i fratelli*: «E la giustizia d'un tratto gli apparve, come quel piatto di frittura che aveva sognato dianzi, dorata e irraggiungibile contro uno sfondo azzurro di cielo»²⁷.

Eppure proprio questa nostalgia fa la grandezza del personaggio e può anche determinare il suo riscatto. In Bulgakov, ad esempio, Pilato è salvato proprio in grazia della sua incapacità di dimenticare l'ingiustizia commessa²⁸. In un certo senso Pilato si può considerare un antieroe, come nota Kock: uno di quei «falliti» che «sono eroici per costrizione, non per spavalderia»²⁹. Infatti il pungolo del rimorso sottrae a Pilato sia la tranquillità di una coscienza pulita, sia l'imperturbabilità di una coscienza silente. Lo costringe a interrogarsi continuamente su ciò che ha fatto, riproponendo anche a noi una disperata ricerca di giustizia, o quantomeno di perdono.

Questo peregrinare ideale si riflette talvolta in un tormentato cammino anche fisico, che avvicina Pilato al mito dell'ebreo errante. Entrambi sono infatti condannati a vagare, senza «meta» e senza «patria», come sottolinea Guarnieri nella sua *Divina tragedia*³⁰. Del resto le due figure hanno un legame antico: già nelle leggende medievali l'Ebreo errante compare come uno dei soldati di Pilato, oppure si incarica di seppellire il suo cadavere

²⁶ E. BONO, *La moglie del procuratore* cit., pp. 175-176.

²⁷ CARLO ALIANELLO, *Maria e i fratelli*, Firenze, Vallecchi, 1955, p. 314.

²⁸ MICHAÏL BULGAKOV, *Il maestro e Margherita*, trad. di M. Olsoufieva, Milano, Garzanti, 1973, p. 392.

²⁹ W. KOCK, *Pilato* cit., p. 57.

³⁰ LYNÔ GUARNIERI, *Ponzio Pilato. La divina tragedia*, Milano, Edizioni storico-letterarie, 1939, pp. 304 e 337.

maledetto lontano da ogni insediamento umano³¹. D'altra parte l'irrequietezza di queste figure può anche assumere il carattere di una missione, di un perenne *memento*. Interessante in particolare la rilettura di Gusso, per il quale Pilato assume volontariamente il ruolo di «mago» errante³²; rinuncia così a un'appartenenza e un'identità stabili, pur di tenere desto negli uomini il desiderio di verità e libertà.

Significativo è anche il dramma di Giorgio Albertazzi. Il suo Pilato, infatti, è l'emblema di una «sublime ingiustizia»: Gesù «è venuto e ha diviso gli uomini tra coloro che vedono e coloro che non vedono»³³. Ha così costretto Pilato a una scelta morale ed esistenziale, che lui però non sa (o non vuole) compiere. Questa è la posizione più difficile e forse la più colpevole, ma è comune – almeno in parte – a tutti noi. Non a caso il titolo del dramma è *Pilato sempre*. Altrettanto attualizzante è il dramma di Fabbri, nel quale la figura di Pilato è una delle estrinsecazioni del tema di base: il processo a Gesù non è un evento conclusosi una volta per tutte, ma l'emblema di una scelta che si ripete sempre. Proprio per sottolineare questo concetto Fabbri mette in scena un “teatro nel teatro” in cui i ruoli evangelici sono interpretati da personaggi contemporanei, i quali si ritrovano letteralmente a dover giudicare Gesù *ex novo* e nel farlo si sentono a loro volta giudicati. Lo stesso accade agli spettatori, che si trovano a giudicare i personaggi e se stessi con loro.

4. *L'identità sfuggente*

In sintesi Pilato sperimenta una triplice forma di esilio: l'isolamento socio-politico, il dubbio esistenziale, l'ambiguità morale. Per questo si può definire un personaggio liminale, che è sempre “sulla soglia” e mai veramente a casa. Non solo: in conseguenza della situazione di “dispatrio” fin qui esposta, il personaggio appare, in alcune opere, esiliato perfino da se stesso.

Il Pilato di Santucci, ad esempio, è diviso tra personalità opposte: «due Pilati», uno sempre più scettico e l'altro disperato fino al suicidio. La sua vita è quindi in una condizione di stallo, da cui gli sembra impossibile liberarsi³⁴. Lo stesso avviene anche nel romanzo di Kock³⁵. Ancora più difficile poi è la

³¹ Cfr. ISACCO LACHEDEM, *La vera leggenda dell'ebreo errante. Tratta dai documenti più autentici, colle maravigliose avventure di Ponzio Pilato*, Milano, Guignoni, 1890, p. 79; MASSIMO CENTINI, *Ponzio Pilato. Storia e leggenda del procuratore romano che crocifisse il Figlio di Dio*, Casale Monferrato, Piemonte, 1994, p. 274.

³² M. GUSSO, *Il mago* cit., p. 618.

³³ G. ALBERTAZZI, *Pilato sempre* cit., p. 65.

³⁴ L. SANTUCCI, *Volete andarvene anche voi?* cit., p. 256.

³⁵ W. KOCK, *Pilato* cit., p. 106.

condizione del Pilato della Bono, che scivolando nella pazzia sembra perdere la propria stessa umanità, fino ad assumere una connotazione bestiale³⁶. D'altro canto anche il Pilato prettamente positivo di Gusso si caratterizza per un'identità multiforme: deve infatti cambiare nome continuamente per proteggersi, finché in ultimo sembra trasformarsi in un personaggio atemporale, dai contorni sfumati e collocato sempre necessariamente ai margini. Pilato dunque incarna, tra le altre cose, anche la crisi dell'identità propria dell'epoca moderna, in cui l'uomo si scopre «uno, nessuno e centomila».

In conclusione Pilato, nella varietà delle sue rappresentazioni letterarie, appare come un personaggio inquieto e inquietante, così simile a noi da trasformarsi docilmente nel nostro specchio. Un personaggio che, a duemila anni di distanza, continua a interrogarci; ci guarda negli occhi e, con aria di sfida, ci domanda: «Io chi sono? Ponzio Pilato sono: l'uomo più potente della Giudea [...]. Mi spoglio della toga. Dimmi: chi sono io?»³⁷.

³⁶ E. BONO, *La moglie del procuratore* cit., p. 152.

³⁷ G. LINGUAGLOSSA, *Ponzio Pilato* cit., pp. 118-119.

LAURA NAY (UNIVERSITÀ DI TORINO)

«IL MARE DI ULISSE»:
GIUSEPPE BERTO OVVERO IL VOLONTARIO DISPATRIO

«Da un certo punto di vista, che volentieri chiamerei psico-geografico, la mia vita può essere divisa in tre periodi», scrive Berto nell'articolo *Il posto* apparso il 30 gennaio 1966 sul «Resto del Carlino»: «il primo periodo, che fino ad oggi è anche il più lungo – continua Berto – fu caratterizzato da viva intolleranza per il luogo dov'ero nato o dove mi capitava di vivere dall'impulso ad andarmene continuamente altrove»; il secondo periodo coincide con il suo «vagabondaggio», con la ricerca «del luogo dove vivere», «non c'è un luogo bello ch'io abbia visto senza pensare di costruirmi una casa per fermarmi a vivere», commenta ironico lo scrittore; infine il «terzo periodo», che corrisponde nuovamente alla «ricerca», ma «del posto dove morire»¹. È proprio lungo le tappe di questo percorso che Berto si imbatte in un «pezzo di terra dimenticato dagli uomini e con ogni probabilità anche da Dio»², un luogo «armonioso»³ da cui viene «preso violentemente», un'«alta punta rocciosa che si spinge su di un mare profondo dividendo due golfi, uno vastissimo tanto che le montagne dall'altra parte si scorgono solo nei giorni sereni» e «l'altro meno vasto», che «a sera sembra poco più d'un lago», un «promontorio [...] aspro, privo di vegetazione, battuto dal vento, bufere che

¹ «È ovvio che quel che più distingue il terzo periodo dal secondo è la grande selettività – scrive con sarcasmo Berto – ossia mentre prima potevo sfogarmi a costruire case dovunque capitasse e fantasticare di vivere in ognuna, ora il posto dev'essere uno solo, perché non è che si possa morire in due o tre posti diversi» (GIUSEPPE BERTO, *Il posto* apparso il 30 gennaio 1966 sul «Resto del Carlino», confluito in Id., *Soprappensieri. Tutti gli articoli (1962-1971)*, a cura di L. Fontanella, Torino, Aragno, 2011, pp. 389-391).

² Ivi, p. 392.

³ Questa definizione è tratta dall'articolo *Amore per il Sud*, in «Il Giornale d'Italia», 2 novembre 1958, poi in Id., *Il mare dove nascono i miti*, Vibo Valentia, Monte Leone, 2003, p. 141.

durano giorni e giorni e sembrano portarsi via la casa»⁴: Capo Vaticano. È qui che Berto sceglie di vivere il suo volontario dispatrio, in una terra assai diversa da quella da cui proviene, Mogliano Veneto, un «paese di pianura, che le nebbie invadono alla fine di settembre e abbandonano, se va bene, a maggio», circondato da «un po' di verde di campagna»⁵. Non si tratta, è ovvio, di una scelta motivata unicamente dalla suggestione del paesaggio, che pur è potente in Berto, ma di qualcosa di più forte, di un «amore disgraziato, fatto di abbandono e di risentimento, di tenerezza e di rancore, di ritorni e di litigi»⁶ che lo lega al Sud, la terra a cui dedica qualche anno più tardi, fra il gennaio e il febbraio del 1968, una serie di articoli apparsi sempre sul «Resto del Carlino»⁷. Il Sud di Berto è perimetrato da «una linea» al di sotto della quale «vi sono terre, città, genti» che «hanno clima, costumi e mentalità diversi dalle terre, dalle città e dalle genti collocate al di sopra»⁸, ed è da lui vissuto come «un'emozione sensibile [...] un salto gioioso dell'animo»⁹, perché questo Sud – che non è mai «estremo», ma «profondo» – rievoca allo scrittore qualcosa d'«insondabile e segreto»¹⁰. Il Sud si compone di due regioni, la Basilicata e la Calabria¹¹, terre aspre bagnate dal mare, ma senza

⁴ ID., *Il posto cit.*, pp. 392-393.

⁵ Ivi, p. 393.

⁶ «Ormai, tre o quattro volte all'anno, devo scendere al Sud, e sempre ci arrivo con una sorta di esaltazione, di frenesia possessiva, una voglia di mettermi dentro, tutto insieme e immediatamente, sole, mare, aria, le rocce antiche e desolate, il verde avaro circoscritto nelle conche dove si trova l'acqua», racconta Berto poche righe dopo (ID., *Amore per il Sud cit.*, p. 140).

⁷ Gli articoli sono stati raccolti sotto il titolo *Il profondo Sud*, in ID., *Soprappensieri...* cit., pp. 507-524.

⁸ «Grosso modo, si può affermare senza tema di sbagliare troppo che gli abitanti del Sud sono più poveri e meno laboriosi degli abitanti del Nord. Si potrebbe anche aggiungere che sono più umani», G. BERTO, *Il profondo Sud. Gente più umana*, in «Il Resto del Carlino», 6 gennaio 1968, ivi, p. 507.

⁹ Questo è quello che Berto prova «davanti ad un paesaggio solare e quasi sempre marino, a dei colori più violenti, ad un'aria più tepida e snervante, e infine a qualcos'altro di inafferrabile, paragonabile forse all'ansia che spinge gli uccelli detti migratori a prendere la strada del Sud allorché al Nord per loro le cose si mettono male» (ivi, p. 508).

¹⁰ «Ma c'è Sud e Sud, e in effetti le differenze interne esistono, così come sono diverse le emozioni che sono in grado di suscitare. Gli statunitensi, per indicare i loro Stati più meridionali e depressi, usano frequentemente la espressione *deep South*: il profondo Sud. Da noi, per esprimere il medesimo concetto, si adopera piuttosto la locuzione «estremo Sud», tuttavia vorrei che mi fosse concesso [...] adoperare l'espressione americana perché dà un po' l'idea di quel che d'insondabile e segreto giace nel fondo del sacco, mentre l'aggettivo «estremo», ha, fra l'altro, il difetto di far pensare a qualcosa che sta ai margini se non addirittura aldilà ed è pertanto escluso dall'attenzione altrui, circostanza che non è proprio esatta per quel che si riferisce al nostro Sud, del quale in verità, da quando l'Italia è stata fatta, non si fa che parlare» (ivi, p. 509).

¹¹ «La nostra ignoranza del Meridione culmina nella Lucania, o Basilicata che dir si voglia, ed è un fatto perlomeno strano poiché, grazie ai libri di Carlo Levi e di Rocco Scotellaro, alla demagogia imperante e ai film come «La lupa», inspiegabilmente ambientato fra i «sassi» di Matera, la Lucania è una delle regioni di cui si è più parlato e scritto negli ultimi anni», osserva Berto nell'articolo *Vogliamo*

porti, popolate pressoché esclusivamente nelle parti interne, con paesi arroccati sulle montagne («un paese poco importante sulla costa della montagna» come quello in cui è ambientato *Il brigante*¹²), terre che conservano poche vestigia della grandezza antica perché tutto è stato «inghiottito dagli anni, dai terremoti, dalle guerre, dalle spogliazioni, dall'incuria», i cui primati sono piuttosto quelli dell'«analfabetismo», della «disoccupazione» e della «sottoccupazione»¹³, dove anche il turismo, quando c'è, non riesce a svilupparsi perché manca una «solida ossatura alberghiera»¹⁴. È questo il Sud scelto da Berto, come si legge in successivo articolo pubblicato sempre sul «Resto del Carlino» l'11 febbraio 1968 intitolato *Nel mare di Ulisse*, dove, riflettendo sull'«inquietudine» che spinge ognuno di noi a cercare il «luogo [...] in cui gli piacerebbe vivere», egli torna a descrivere Capo Vaticano, «uno dei luoghi più belli della Terra», con queste parole: un «promontorio alto sul mare, una punta di granito troppo vecchio che si sfalda precipitando, tempeste improvvise vi portano a sbattere venti selvaggi» e alle spalle una natura che certo non offre uno «spettacolo clamoroso», al contrario chiede di essere scoperta un poco alla volta «con umiltà e pazienza», una natura fatta di «piante aspre e contorte», perché il «vero fascino di questo posto» nasce proprio dalla «combinazione del paesaggio marino con quello agreste, la rusticità e l'umiltà del campo a contatto con la gloria del mare». «La chiave vera del profondo Sud potrebbe essere questa contemperanza tra povertà e bellezza, questo equilibrio modesto e dimesso», conclude Berto¹⁵.

Ma c'è ancora qualcosa che porta lo scrittore ad amare questa terra, ed è la percezione che in quel mare, dove «è passato Ulisse», vivono i «mostri sacri del mito [...] annidati nelle acque cupe sotto lo strapiombo del Monte Sant'Elia», perché solo lì «il passato e il presente si congiungono senza dimensioni, si può vivere il tempo che si vuole»¹⁶. Fin troppo facile accostare queste parole a quelle scritte da Pavese, diversi anni prima, di fronte allo spettacolo delle «rocce rosse lunari» di Brancaleone Calabro. Siamo al 10 di ottobre del '35: lo scrittore piemontese è al confino in Calabria quando, colpito dalla dura bellezza di quel paesaggio, si interroga su «come sarebbe di

un porto per il Duca di Windsor, in «Giornale d'Italia» 18 luglio 1956, da leggersi in G. BERTO, *Il mare dove nascono i miti* cit., p. 50.

¹² ID., *Il brigante*, Milano, BUR, 2013, p. 24.

¹³ ID., *Il profondo Sud. Bellezza e povertà*, 14 gennaio 1968 sul «Resto del Carlino», poi confluito in ID., *Soprappenstieri...* cit., pp. 512-513.

¹⁴ ID., *Il profondo Sud. Terra di contrasti*, 21 gennaio 1968 sul «Resto del Carlino», poi confluito in ivi, p. 518.

¹⁵ ID., *Il profondo Sud. Nel mare di Ulisse*, 11 febbraio 1968 sul «Resto del Carlino», poi confluito in ivi, pp. 520-522.

¹⁶ Ivi, p. 524.

una grande poesia mostrare il dio incarnato in quel luogo, con tutte le allusioni d'immagini che simile tratto consentirebbe». Pavese però non è disposto ad assecondare tale suggestione: «questo dio non c'è [...] – aggiunge – io lo so, ne sono convinto, e quindi altri avrebbe potuto fare questa poesia, non io», perché quelle rocce «non riflettono nulla di *suo*, tranne uno scarno turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare una poesia. Se queste rocce fossero in Piemonte, saprei bene però assorbirle in un'immagine e dar loro un significato», conclude Pavese¹⁷. La terra calabra insomma, che pur seduce Pavese come poi sedurrà Berto («i colori della campagna sono Greci. – scrive il primo alla sorella Maria – Rocce gialle o rosse, verdechiaro di fichindiani e agavi, rosa di leandri e gerani, a fasci dappertutto, nei campi e lungo la ferrata, e colline spelacchiate brunoliva») ¹⁸, non diventa la sua terra, anche se lì – a differenza di Berto che proverà inizialmente un senso di estraneità, per «una gente che è molto diversa dalla sua gente» come scriverà nel febbraio del '68¹⁹ – Pavese ha «trovato una grande accoglienza. Brave persone, abituate a peggio, cercano in tutti i modi di tenermi buono e caro»²⁰. Il confino non significa per Pavese – in questo sì simile a Berto – venir meno alla scrittura: «mi consigli di lavorare? – scrive stizzito all'amico Mario Sturani il 15 dicembre del '35 – Non ho bisogno di consigli. Quattro mesi, quattordici poesie, di cui sette superiori a ogni elogio»²¹. Ma come si legge sempre nelle pagine del *Secretum Professionale*, la lontananza dal Piemonte fa maturare in lui l'idea di una «funzione condizionatrice» esercitata dalla sua terra d'origine e da Torino, che diventa sempre più il «luogo dove si tornerà»²². Non così per Berto, il quale prende le distanze da Pavese, che pur ammira, ma non al punto di farne un maestro. Berto è disposto ad

¹⁷ «Certamente dev'essere possibile, anche per me, far poesia su materia non piemontese di sfondo. Dev'essere, ma sinora non è stato quasi mai. Ciò significa che non sono ancora uscito dalla semplice rielaborazione dell'immagine materialmente rappresentata dai miei legami d'origine con l'ambiente: che, in altre parole, c'è nel mio lavoro poetico, un punto morto, gratuito, un sottinteso materiale, di cui non mi riesce di far senza. Ma è poi davvero un residuo oggettivo o sangue indispensabile?», si chiede lo scrittore (CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, nuova intr. di C. Segre, Torino, Einaudi, 2000, pp. 10-11).

¹⁸ ID., *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Torino, Einaudi, 1968, I, p. 321.

¹⁹ G. BERTO, *Nel mare di Ulisse* cit., p. 521.

²⁰ «Qui sono l'unico confinato. Che qui siano sporchi è una leggenda. Sono cotti dal sole. Le donne si pettinano in strada, ma viceversa tutti fanno il bagno. Ci sono molti maiali, e le anfore si portano in bilico sulla testa», si legge ancora nella lettera a Maria (C. PAVESE, *Lettere 1926-1950* cit., p. 473).

²¹ Tuttavia sempre a Sturani Pavese aveva confessato di scrivere poesie «senza gusto e senz'appetito», perché «il mestiere di poeta non serve nemmeno a ammazzare il tempo, perché l'interesse al lavoro viene rarissimo, e troppe sono le ore che è necessario stare tetramente concentrati su un'idea che non c'è. Era già brutto a Torino questo, pensiamo qui» (ivi, pp. 311, 305).

²² C. PAVESE, *Il mestiere di vivere...* cit., pp. 19, 25.

ammettere di essere stato preceduto dallo scrittore piemontese (così come da Vittorini, capaci entrambi di quella che Zanzotto definisce una «mediazione eccezionale» rispetto al romanzo americano) sebbene senza averne piena coscienza («naturalmente, al tempo in cui scrisse *Le opere di Dio e Il cielo è rosso*, Berto non sapeva nulla né di Pavese, né di Vittorini», si legge nell'*Inconsapevole approccio*²³); ma da Pavese lo separa il neorealismo al quale Berto dice di essersi «inconsapevolmente approcciato» e poi risolutamente allontanato con il già citato *Brigante* ambientato per l'appunto in Calabria. A detta di Berto, condividere l'esperienza neorealista ha significato per Pavese, e non solo per lui, precipitare in una condizione dalla quale non è più riuscito a riscattarsi: «Io non so se Cesare Pavese si sia ammazzato per questo: certo, tuttavia, che si è ammazzato anche per questo» – aveva scritto Berto il 31 marzo 1963 – per aver «creduto e lavorato per qualcosa che esisteva solo nel sogno, nell'immaginazione»: «questo è il nucleo della sua crisi, e il nucleo della crisi che ha paralizzato per tempi più o meno lunghi parecchi scrittori, alcuni per sempre»²⁴. L'anno seguente, in *Perché ho avuto paura di scrivere* apparso sull'«Europeo», Berto aggiunge: «gli scrittori che maggiormente s'erano compromessi col neorealismo si trovarono davanti il vuoto. Nel 1950 si uccise Cesare Pavese: forse non si è ucciso proprio per questo, ma sicuramente si è ucciso anche per questo»²⁵. Infine quando, nell'aprile del '74, Berto scrive la *Prefazione* alla nuova edizione del *Brigante*, ricorda ancora una volta come «tra il '49 e il '50», ovvero durante la stesura di questo romanzo, «gli elementi fondamentali del neorealismo avevano ormai perduto quasi tutta la loro validità, e anzi, gli animi più sensibili avevano già avvertito la crisi, che poi travolse molti; Pavese si uccise, appunto, nel '50»²⁶. Non così per lui, che sostituisce a quel reale immaginario, un reale che scaturisce dalla relazione intensa e mutevole dell'uomo – dello scrittore – con il mondo, perché «la realtà non è una cosa data» ma nasce da un «rapporto personale e continuamente mobile», in virtù del quale l'artista «poteva partire per la conquista della propria libertà, cioè mettersi di fronte al reale con la capacità di vederlo individualmente, interpretarlo, deformato, ridicolizzarlo se così gli pareva, cercando proprie verità individuali che, pur che fossero verità,

²³ G. BERTO, *L'inconsapevole approccio*, in ID., *Le opere di Dio*, Milano, BUR, 2014, pp. 72, 48.

²⁴ L'articolo, che non ha titolo, appare sul «Resto del Carlino» il 31 marzo 1963 ed è poi confluito in ID., *Soprappensieri... cit.*, pp. 37-38.

²⁵ ID., *Perché ho avuto paura di scrivere*, in ID., *Il male oscuro*, pref. di C.E. Gadda, Milano, BUR, 2013, p. 414.

²⁶ ID., *Prefazione*, in ID., *Il brigante cit.*, p. 11. Su questo mi permetto di rimandare al mio saggio *Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il «neorealista» Giuseppe Berto*, in *La letteratura italiana oltre i confini*, in «Sinestesia», XVIII, 2020, pp. 411-424.

sarebbero state valide per tutti»²⁷. È una consapevolezza importante che cambia il modo che lo scrittore veneto ha di guardare alla realtà, la sua certezza, ribadita ancora pochi anni dopo proprio nell'*Inconsapevole approccio*, che il «rapporto tra sé e il reale» è destinato a mutare costantemente anche perché cambia incessantemente la «proporzione di forze»: «ci sono infatti, nella vita di un uomo e di una società, dei periodi in cui la realtà, il mondo di fuori, sembra prendere il sopravvento sul soggetto che lo osserva, e altri periodi in cui il soggetto rivendica a sé il diritto di interpretare e quasi perfino di creare il reale»²⁸, conclude Berto.

E forse è proprio in questo mutevole rapporto con la realtà, nella consapevolezza di quanto cangiante sia, che si deve cercare la magia del «profondo Sud» di Berto, il suo sentirsi «aggredito» da quel mondo e contemporaneamente il trovare lì il luogo dove potersi finalmente fermare e mettere a tacere quella «bramosia di lontananze»²⁹ che egli condivide con il «ragazzo Nino», protagonista del *Brigante*. Il Mezzogiorno di Berto, quello reale come quello immaginario, appartiene solo a lui e non ha nulla da spartire con quello di Pavese ma, a dire il vero, nemmeno con quello di Levi: per questo *Cristo si è fermato a Eboli* – un «libro meritatamente famoso»³⁰, il «più importante di questo periodo» – che per un attimo viene accostato al *Cielo è rosso* («*Cristo si è fermato a Eboli* e *Il cielo è rosso* furono tra i primi libri italiani che conquistarono il favore del lettore medio che fino allora aveva prediletto Steinbeck, e diciamo pure Cronin e Körmendi», scrive Berto³¹) è poi messo da parte, perché ancora «si collegava ad una tradizione letteraria addirittura classica» e, soprattutto, «non era un romanzo»³². Con *Il brigante* Berto ritiene di essere andato più in là, di aver compiuto una «giusta evoluzione», ovvero aver dato spazio a una «maggiore penetrazione psicologica» e «a un linguaggio più curato e complesso»; a questo punto, continua lo scrittore, «bastava sviluppare quelle premesse. Mi venne la nevrosi». «Della mia nevrosi – commenta con ironia Berto – potrei dire come del suicidio di Pavese: non mi è venuta per questo, ma sicuramente m'è venuta anche per questo»: la nevrosi, come la crisi del neorealismo per lo scrittore piemontese, lo paralizzava, lo fa sentire prigioniero in una gabbia di paura («la nevrosi è una

²⁷ ID., articolo senza titolo apparso su «Il resto del Carlino» il 31 marzo 1963, poi confluito in ID., *Soprappensieri...* cit., p. 38.

²⁸ ID., *L'inconsapevole approccio* cit., p. 75.

²⁹ ID., *Il vero viaggiatore*, in «Il resto del Carlino», 5 aprile 1964, poi confluito in ID., *Soprappensieri...* cit., p. 176.

³⁰ ID., *Il profondo Sud. Terra di contrasti* cit., p. 516.

³¹ ID., *Vita e critica di me stesso. Il cielo è rosso*, in «Il resto del Carlino», 1 giugno 1965, poi confluito in ID., *Soprappensieri...* cit., p. 315.

³² ID., *L'inconsapevole approccio* cit., p. 46.

malattia basata sulla paura. Paura di tutto: della morte, della pazzia, della gente, della solitudine, del movimento, del futuro»), ma soprattutto «paura di scrivere»³³. Il «panico del foglio bianco», «l'angoscia del niente da dire, e [...] quell'angoscia di tirar fuori con dolore ciò che vale la pena di dire»³⁴ spingono Berto a cercar rifugio in quel lembo di terra ormai diventato il suo luogo, il solo che gli consenta di uscire da questa 'paralisi', di scrivere il capolavoro perché lì anch'egli, come il Michele Rende del *Brigante*, sa di poter dare ascolto a quell'«istinto primitivo di violenza che non può controllare»³⁵. «Così scrissi *Il male oscuro*, che è press'a poco il racconto della mia malattia», spiega Berto nel già citato articolo *Perché ho avuto paura di scrivere*, e continua:

lo buttai giù in Calabria, in un luogo isolato che si chiama Capo Vaticano, impiegando poco più di due mesi di tempo, senza gravi difficoltà. Era come se avessi scoperto il bandolo d'un filo che mi usciva dall'ombelico; io tiravo e il filo veniva fuori, quasi ininterrottamente, e faceva un po' male si capisce, ma anche a lasciarlo dentro faceva male³⁶.

Berto scrive lì il suo «romanzo aggressivo e sgradevole, che andava a ficcare il naso in certe oscurità del corpo e della psiche», nella ferma convinzione che non ne avrebbe «cavato il becco d'un quattrino»: «ero tanto abbarbicato in questa mia sconfortata opinione, – aggiunge – che mi affrettai a scrivere un romanzetto di fantascienza, intitolato *I terroni vanno in cielo*, col quale avrei fatto immediatamente un sacco di soldi»³⁷. È *La fantarca* «il romanzetto da leggersi in letizia e senza fatica», che esce l'anno dopo *Il male oscuro*, nato, lo spiega lo stesso autore a Corrado Piancastelli, da un «copione radiofonico»³⁸, in bilico fra «autobiografismo e riferimenti

³³ ID., *Perché ho avuto paura di scrivere* cit., p. 415.

³⁴ «Lo scrittore è uno che si pratica un mestiere dove il panico del foglio bianco lo si prova si può dire ogni giorno [...] anche quando il lavoro ci attrae e noi non vediamo l'ora di sederci al tavolo, magari pieni di fervore, e poi una volta lì ecco la mente vuota e lo stomaco accartocciato, come in terza elementare, ecco l'immane fatica di pescare un tema conveniente, o la fatica più penosa ancora di tornare ad essere quelli che eravamo ieri sera, convincerci che ciò che abbiamo già scritto è buono e possiamo con fiducia attaccarvi degli altri pensieri che devono uscire da noi, coraggio, devono uscire». L'articolo, senza titolo, apparso sul «Resto del Carlino» il 19 gennaio 1964, può essere letto in ID., *Sopraprensieri...* cit., pp. 141-143.

³⁵ ID., *Il brigante* cit., p. 297.

³⁶ ID., *Perché ho avuto paura di scrivere* cit., p. 417.

³⁷ L'articolo, senza titolo, è apparso sul «Resto del Carlino» il 24 gennaio 1964, poi confluito in ID., *Sopraprensieri...* cit., pp. 251-252.

³⁸ «La fantarca – spiega Berto – nacque come copione radiofonico nei tempi oscuri della mia nevrosi, cioè negli anni durante i quali la paura d'aver sbagliato o di sbagliare tutto m'impediva di progredire in qualsiasi lavoro serio. Un copione radiofonico per andare in onda dev'essere esaminato

biblici»³⁹; una sorta di «favola per tutti» come recita la fascetta voluta da Rizzoli. In quelle pagine si racconta la vicenda della navicella spaziale «Arca di Noè» Speranza n. 5 (la fantarca per l'appunto) destinata a deportare quello che resta della popolazione del Mezzogiorno al pianeta Saturno, dove i «terroni» «si sarebbero potuti riprodurre liberamente senza pericolo vicino di sovrappopolazione», ed inoltre, «essendo il grosso globo collocato lontano dal Sole e per di più perennemente immerso in densi vapori, vi mancavano quelle condizione di clima e di paesaggio che sulla Terra avevano reso i terroni alquanto svagati e [...] pigri», perché, conclude Berto, sulla «ormai trisecolare Questione del Mezzogiorno s'era accumulato un tale groviglio di piani, schemi, imbrogli, leggi speciali, idee risoltrici e buone intenzioni, che l'unica cosa saggia che rimanesse da fare era infine spedire gli abitanti delle zone meridionali, [...], sul pianeta Saturno, lasciando obbligatoriamente disabitate le loro terre d'origine, affinché presto o tardi non vi nascesse una nuova questione»⁴⁰. Così, con il decollo della Speranza n. 5, «la costosa e complicata operazione dell'Evacuazione del Sud era compiuta, la Questione Meridionale era infine risolta»⁴¹: sembra andare tutto per il meglio, almeno per gli abitanti della Terra, senonché un improvviso conflitto, i cui bagliori giungono fino agli occupanti della navicella, rende questi ultimi consapevoli di essere diventati gli unici sopravvissuti della razza umana. Tocca proprio a loro, dunque, ripopolare il pianeta, perché «il terribile evento che aveva annullato la vita sulla Terra non rappresentava che un fatale ritorno cosmico alle origini» e «a pensarci bene pure i greci antichi erano un po' terroni», ironizza Berto⁴². Così il «Primo Capitano Astronauta Don Francesco (Ciccio) Torchiaro» e il suo equipaggio decidono di rientrare, ma essendo ormai l'intero globo terrestre ridotto a un cimitero immenso, non resta che tornare esattamente là da dove erano partiti nel Meridione «già in precedenza svuotato d'ogni suo abitante»⁴³, a Capo Vaticano, la terra dalla quale erano stati esiliati, la terra da dove si può guardare il mondo che improvvisamente «sembrava

ed approvato dai funzionari competenti. Il mio fu esaminato, ma non approvato, sicché mi rimase nel cassetto, nuova testimonianza del mio inguaribile sbagliare» (CORRADO PIANCASTELLI, *Berto*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 6).

³⁹ ALESSANDRO VETTORI, *Giuseppe Berto: la passione della scrittura*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 19.

⁴⁰ G. BERTO, *La fantarca, undici tavole a china di Herbert H. Pagani*, Milano, Rizzoli, 1965, pp. 9-10.

⁴¹ Ivi, p. 44.

⁴² Ivi, p. 143.

⁴³ Ivi, pp. 15, 145.

ancora nuovo e misterioso, come quando nascevano i miti»⁴⁴, la stessa che il protagonista del *Male oscuro* sceglie per vivere e per morire⁴⁵ e Berto sceglie per il suo volontario dispatrio, per il suo «mestiere di scrivere»⁴⁶.

⁴⁴ Berto racconta in un articolo del '56 il suo arrivo a Capo Vaticano, «il luogo più bello che avesse mai visto, e in un certo senso anche spaventoso, come se la roccia sulla quale si trovava avesse potuto da un momento all'altro franare verso il mare che la chiamava». «Entro quei visibili confini, c'era il mare che, quando il mondo era nuovo e misterioso, aveva fatto nascere i miti di Scilla e Cariddi e delle Sirene, e la favola di Ulisse, che per quelle acque era andato navigando, ansioso di conoscere ciò che vi era di più bello e terribile sulla terra» (G. BERTO, *Il mare dove nascono i miti*, in «Il Giornale d'Italia», 10 agosto 1956, pp. 80-82).

⁴⁵ «E così vado per un altro giorno lungo il mare Adriatico e poi attraverso i monti e poi ancora lungo un altro mare finché giungo in fondo e l'isola degli aranci sta dall'altra parte celeste e gialla e un poco verde nella sua breve lontananza, e in mezzo c'è un piccolo tratto di mare proprio piccolo ma non ho il coraggio di passarlo, [...] è ancora un po' di malattia questa paura dell'isola e del mare e penso che guarirò un giorno o l'altro ma per il momento non ci posso andare, e del resto non tutti coloro che volevano la terra promessa poterono giungervi, non tutti furono degni della sua stabile perfezione, e così verso sera cerco un posto da dove si possa guardare la Sicilia, di notte l'altra costa è una lunghissima distesa di lampadine con segnali rossi e bianchi che si spengono e si riaccendono, ecco qui mi costruirò con le mie mani un rifugio di pietre e avrò intorno un pezzo di terra per farne un orto [...], e penso che in conclusione questo potrebbe andar bene come luogo della mia vita e anche della mia morte se per caso non potessi andare di là il che poi non è gran che importante visto che aranci ne crescono pure da questa parte» (Id., *Il male oscuro* cit., pp. 407-408).

⁴⁶ Come ha sottolineato Biagi, negli ultimi anni il rapporto tra Berto e la Calabria non è stato sempre sereno: eppure proprio nel '77 lo scrittore «allestì una piccola mostra di sculture e oggetti della civiltà contadina e [...] pubblicò a sue spese [...] un libretto che è il suo estremo omaggio alla regione, *Intorno alla Calabria*. Vi aveva raccolto detti e proverbi, una scelta di poesie e brani d'autori calabresi e alcune note agrodolci, in cui coniava, tra l'altro, un nome per il tratto di costa culminante in Capo Vaticano: "Si potrebbe chiamarla Costabella, con un pizzico di rimpianto e nostalgia". In un'intervista per «Grazia» il 28 agosto 1976 (*Berto, o il vivere con amore*), egli disse che a Roma «non aveva più molta voglia di viverci», ma aggiunse: «non è che mi vada meglio in Calabria... Un particolare accanimento l'hanno messo nel far fuori il paesaggio: chilometri e chilometri di casette occupano spiagge fino a qualche anno fa libere» (DARIO BIAGI, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 230, 266).

SIMONA ONORII (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE)

LA TITANIDE VERTIGINOSA:
L'ESTRANEITÀ DI FEDRA NELLA TRAGEDIA
DANNUNZIANA

Il teatro dannunziano è costellato di figure, soprattutto femminili, che si muovono in una situazione di “estranetà” rispetto a un ambiente, a uno scenario politico o alla condizione comunitaria. A partire da Isabella¹, la folle che si muove tra il giardino della villa gentilizia e improvvisi ritorni violenti alla realtà traumatica vissuta, passando per Mila di Codra la protagonista della *Figlia di Iorio*, la “magalda” estranea sia al piano della campagna che a quello della montagna, arrivando fino a Fedra, protagonista dell’omonima tragedia del 1909.

La storia del testo affonda le proprie radici molto indietro nel tempo: dal doppio *Ippolito velato/coronato* di Euripide passando per una perduta tragedia sofoclea in cui il baricentro si sposta già su Fedra, procedendo per Seneca la cui mutata sensibilità permette di introdurre una notevole variazione nel mito classico introducendo la scena della confessione di Fedra (senza dimenticare il contributo ovidiano delle *Eroidi* in cui per la prima volta è introdotta la dichiarazione d’amore), poi il teatro profano di Jean Racine² che colloca Fedra in una nuova dimensione, quella della gelosia, giungendo nel primo Novecento a incontrare d’Annunzio. Sarà l’autore stesso, che in una nota intervista rilasciata per il «Corriere della Sera» il 9 aprile del 1909

¹ Isabella è la protagonista del *Sogno d’un mattino di primavera*, la prima tragedia dannunziana a essere rappresentata.

² La *Fedra* di Racine esordisce il 1° gennaio 1677 all’Hôtel de Bourgogne con Marie Champmeslé nei panni della regina attanagliata dal folle desiderio. Nell’edizione a stampa, Racine dichiarò il suo debito con il mito originario, sottolineando però al contempo alcune linee divergenti. Cfr. JEAN RACINE, *Fedra*, traduz. e intr. di Giovanni Raboni, apparati e note Riccardo Held, Milano, BUR, 1997, p. 38: «Je rapporte ces autorités, parce que je me suis très scrupuleusement attaché à suivre la fable. [...] Ainsi j’ai tâché de conserver la vraisemblance de l’histoire, sans rien perdre des ornements de la fable, qui fournit extrêmement à la poésie».

dichiarerà che la sua tragedia, pur dialogando con quei grandi del passato, e soprattutto con Seneca, sarà del tutto diversa dalle sue antecedenti³.

Anna Meda ha individuato «una traiettoria precisa»⁴ nella sviluppo dannunziano di un autonomo discorso mitico che raggiunge le sue coordinate più compiute in questa tragedia e Pietro Gibellini, nel suo studio su *Fedra*, ha osservato che d'Annunzio nell'affrontare questo dramma colse una vicinanza tra il pubblico della scena ellenica e quello moderno: punto di contatto individuato proprio nello «statuto cerimoniale, religioso, catartico del dramma arcaico»⁵. Infatti se la trama è ormai assimilata per il pubblico di tutte le epoche, e si presuppongono consapevolmente i testi precedenti come avantesti, d'Annunzio al suo appuntamento col mito risponde con un passo deciso in direzione dello statuto nietzschiano-wagneriano del dramma come rito.

Il ricorso alle unità aristoteliche è infranto essendo i tre atti situati in tre differenti scene (il palazzo di Trezene, il peristilio che si apre verso il Mare Saronico, la marina di Limno), la stessa unità d'azione di matrice classica si apre a ulteriori diramazioni come l'introduzione del racconto del carro di Capaneo e della morte di Evadne, e infine non è rispettata neppure l'unità di tempo sviluppandosi la vicenda in una settimana circa, «tuttavia l'azione – come ha notato Annamaria Andreoli – si proietta in un'atmosfera sospesa fra l'apparire e il tramontare della Luna [...] come fosse uno stesso tempo d'amore e di morte»⁶.

Se l'eroina euripidea combatte interiormente ed esteriormente per non rivelare il proprio sentimento, in d'Annunzio Fedra è colei che enuncia le proprie ragioni perché conosce la realtà e la potenza della parola pronunciata, non ha nessuna attenuante nel destino o nel fato. La commistione tra Pasifae e Fedra, portata alle estreme conseguenze da d'Annunzio, non serve all'autore ad attenuare la posizione della sua eroina, ma semmai a darne connotati più definiti senza indugiare nell'auto-commiserazione Dunque, questa eroina antica appare più forte che mai nella versione dannunziana pronta com'è a sfidare gli dei, la legge secolare e la società⁷.

Il ruolo affidato alla parola, in una tragedia in cui il *detto-non detto*

³ Cfr. RENATO SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana*, in *Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*, a cura di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 137-151.

⁴ ANNA ROSA MEDA, *La Fedra: d'Annunzio e il recupero del mito in chiave archetipica*, in «Nuovi quaderni del Vittoriale», 1995, 2, pp. 47-71; la citazione è a p. 48.

⁵ PIETRO GIBELLINI, *Gabriele e Fedra*, in *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, pp. 128-129.

⁶ ANNAMARIA ANDREOLI, *Note e notizie*, in GABRIELE D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli e Giorgio Zanetti, 2 voll., vol. II, Milano, Mondadori, 2013, p. 1598.

⁷ Ivi, p. 1611: «La complessa eroina di d'Annunzio è generata dalla tensione esistenziale consumata in proprio: passione e desiderio la travagliano ma non la piegano né alle convenzioni né alla sorte».

ha peso rilevante⁸, permette di riflettere su alcuni dati e di fare confronti con il personaggio drammatico dannunziano più famoso: Mila. Il binomio pianura-montagna s'interseca con Mila e il pegno da pagare è la discrasia, com'è noto, essendo lei la sovvertitrice dell'ordine arcaico. È lei che entra nell'ambiente rompendo i ritmi ripetitivi della routine secolare, vanificando sia il tempo sia lo spazio facendosi portatrice della prospettiva montana, che sebbene sia introdotta da Aligi si fa visibile solo nel momento in cui Mila la abita. Ma, come ha sostenuto Simona Costa⁹, nessuno dei due piani le si confà, ella è caratterizzata dall'andare come una sua antecedente narrativa, la Foscarina del *Fuoco*. Le parole con cui i cori le si riferiscono (il coro dei mietitori prima e il coro delle parenti poi) vanno proprio a rimarcare questa sua condizione di estraneità alla comunità¹⁰. Le stesse battute pronunciate da Mila¹¹ mireranno ugualmente a sottolineare l'appartenenza del gruppo ad una medesima comunità, mentre il suo tono concitato, fatto di suppliche e invocazioni, passando dal "voi" alla prima persona singolare reitererà il suo diverso punto di vista sulla vicenda¹².

La sposa di Teseo vive in una situazione di estraneità rispetto a tutti i piani che la circondano: è estranea al coro delle Supplici che vede in Teseo un eroe, mentre lei calca notevolmente l'accento sulla violenza perpetrata dal re per conquistare il suo ruolo; è estranea al contesto sociale non solo perché non è ateniese, ma anche perché non vuole dividerne le leggi sacre, motivo per cui Fedra sfida le divinità ed assurge, durante i tre atti della tragedia, a nuova divinità di un rinnovato culto ctonio.

⁸ ODDONE LONGO, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, Atti delle giornate di studio su *Fedra* (Torino 7-8-9 maggio 1894), a cura di Renato Uglione, Torino, CELID, 1990, pp. 79-95; a p. 80: «essenziale il progetto di soppressione della comunicazione verbale: appunto perché l'*Ippolito* euripideo è un dramma tutto giuocato sulla potenza della parola e sulle sue contraddizioni, in un complesso sistema di corrispondenze e opposizioni».

⁹ SIMONA COSTA, *Simbolismo e dialettica del simbolo nella Figlia di Iorio*, in *D'Annunzio funambolo del moderno*, Firenze, Gutenberg, 1991, pp. 199-200.

¹⁰ Cfr. MARILENA GIAMMARCO, *Il discorso di Mila. Liminal persona e nuovo linguaggio drammatico*, in *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di d'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005, pp. 121-143; a p. 122: «Il caso di Mila di Codra, che nel contesto popolare della *Figlia di Iorio* riporta al centro del dramma la *liminal persona*, da intendersi come rappresentazione dell'individuo emarginato: la femmina "sconosciuta", "straniera", la "magalda", la "strega" insomma, non incarna solo l'idea archetipica dell'eros caricata di funzione magica [...], ma mette in scena una figura storica che rimanda al tipo umano di sesso femminile reietto e perseguitato, capace, sul piano letterario e drammaturgico, di parlare un linguaggio proprio e nuovo, del tutto diverso da quello degli altri personaggi».

¹¹ G. D'ANNUNZIO, *La Figlia di Iorio*, in *Tragedie* cit., vol. I, p. 789: «Gente di Dio, salvatemi voi! / La porta! Chiedete la porta! / Mettete le spranghe! Son molti, / hanno tutti la falce. Son pazzi, / son pazzi di sole e di vino, / di male brama e di vituperio. / Mi vogliono prendere, me / creatura di Cristo, me / sventurata che male non feci».

¹² Cfr. M. GIAMMARCO, *Il discorso di Mila* cit., p. 123.

Su questo aspetto qualcosa indicano i vari appellativi a lei conferiti. Nell'analisi condotta da Anna Meda si sottolinea come «ciò che viene sottolineato in lei è la sua diversità, la sua appartenenza a un mondo che non è quello greco dell'Atene di Teseo»¹³. All'interno della tragedia Fedra è difatti chiamata in molteplici modi: la Cretese, la Minoide, la Titanide, nuora o madre a seconda dell'angolazione che la ritrae di fronte al pubblico. Fedra è sola nello sviluppo della propria vicenda personale¹⁴, non ha Gorgo come vera confidente – com'era stato per i modelli anteriori – non è accolta dal coro, non è compresa dalle figure maschili regali, né Teseo né tantomeno Ippolito, ed è per tale ragione che per far emergere un suo ritratto a tutto tondo è necessario indagare le prospettive esterne al personaggio poste sulla scena. Innanzitutto i tre atti della tragedia pongono in *incipit* il coro delle Supplici – la collettività, secondo il classico compito attribuito al coro sulla scena – che è il primo a sottolinearne l'estraneità rispetto al mondo che esso rappresenta, ovvero il popolo ateniesepopolo ateniese. Per evidenziare questa distanza il coro usa una serie di appellativi i quali mostrano sin da subito un certo timore di rapportarsi alla Regina («L'istesso lino infasto, / o vedova, traeva / il tributo di carne mostruoso / fratello di colei ch'è la tua nuora»¹⁵, «Invocano / la Cretese. Odi il nome!»¹⁶, «– Cercano la tua nuora»¹⁷, «Che / chiedi, ospite regina? [...] o chiaro sangue di Elio?»¹⁸, «Perché t'adiri contra noi, / Titànide?»¹⁹). In queste primissime battute si sottolinea la discendenza di Fedra sia in termini familiari, collegandola sin dalle prime battute al Minotauro, sia geografici, con l'evocazione della sua provenienza insulare, emerge invece subito dopo l'istanza divina che ha i suoi connotati nella complessità della sua stirpe in cui trova spazio sia la nascita – dal Sole e dall'Oceanina – sia la sua possanza connessa ai Titani. La spinta verso la ribellione²⁰ è, dunque, d'ascendenza atavica in questo

¹³ A.R. MEDA, *La Fedra* cit., p. 48.

¹⁴ MICHEL DAVID, *Mito e tragedie di Fedra nella letteratura psicanalitica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio a Harvard. Studi dannunziani*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, pp. 9-46; a p. 37: «Fedra ha solo nemici [...]. Fedra fa tutto da sola: la confessione, la calunnia, la zàgara denunciatrice, il delitto con l'ago nel cuore, tutto è suo, senza l'intervento di Gorgo che non è confidente vera, troppo bassa per un ruolo che occupano l'aedo, il pirata, la schiava, e finalmente Ippolito».

¹⁵ G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, in *Tragedie* cit., vol. II, p. 371.

¹⁶ Ivi, p. 373.

¹⁷ Ivi, p. 374.

¹⁸ Ivi, p. 376.

¹⁹ Ivi, p. 377.

²⁰ Si ricordi che i Titani, figli di Urano (il Cielo) e Gea (la Terra), sono i protagonisti dell'esiodica *Teogonia* poema in cui si narra la genesi degli dei e in una sua parte la lotta tra i Titani e Zeus e i suoi fratelli per il possesso del trono dell'Olimpo, scontro che si conclude con l'imprigionamento dei Titani nel Tartaro.

personaggio, sebbene trovi consistenza più concreta solo dopo il racconto della tracotanza di Capaneo.

Pure le madri dolorose che piangono i figli lontani, partiti al seguito di Teseo e deceduti alle porte di Tebe, tessono lodi alla legge e alla supremazia greca proprio esaltandone l'Eroe massimo («Onorato egli sia da tutti gli uomini / sinché duri tra gli uomini la Legge / santa dell'Ellade!»)²¹. Allo stesso modo si comporterà Ippolito contrapponendo la legge degli elleni alle offerte di potere e di amore di Fedra nell'atto secondo durante il dialogo con la matrigna, affermando: «Usar l'inganno con prodezza/ è degli Elleni»²². Ippolito vuole far parte del mondo costruito da Teseo, vuole trovare il suo posto in quel mondo emulando le grandi imprese paterne²³ come si evince dal testo. Nella sua analisi del mito di Fedra, Maria Grazia Ciani si è soffermata anche sulla figura del giovane osservando come «Ippolito non rappresenta certo il Superuomo, ma neppure somiglia al casto efebo euripideo. Da Racine gli deriva forse la competitività con il padre, il desiderio di emularlo nelle famose imprese; ma vuole anche imitarlo nelle conquiste amorose»²⁴. Il modello eroico paterno, l'ammirazione di Ippolito per Teseo si registra anche in un'altra interessante aggiunta dannunziana, che muove in questa duplicazione dei comportamenti paterni: la presenza di Elena, la cui bellezza ineguagliabile – *in absentia* dalla scena²⁵ – pervade la mente di Ippolito irrefrenabilmente attratto dall'idea del suo prossimo rapimento.

Sempre le Supplici introducono il tema della compenetrazione paesaggio-personaggio, attraverso la similitudine in cui uno dei termini di paragone è proprio individuato nella terra d'origine di Fedra accostato a un elemento pericoloso («Regina/ ospite [...] perché la tua bocca è terribile/ come gli archi curvati nella tua/ Cnosso, o Minòide?»)²⁶. L'attributo Minoide, chiaro richiamo a Minosse, è reiterato anche nelle primissime didascalie²⁷ in cui è introdotta Fedra sulla scena, occupata fino all'ultimo istante dall'eroina in contrasto con la scelta euripidea. Sempre in un'aura negativa Etra, madre di Teseo, descrive Fedra mettendone in risalto un nuovo aspetto,

²¹ G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit., p. 391.

²² Ivi, p. 453.

²³ Ivi, p. 468: «dal mio padre appresi / che il presagio sinistro/ è mirra nella coppa dell'Eroe» e ivi, p. 449: «Vincere / uomini vuole Ippolito / nato dell'Argonauta e dell'Amazone; / poi che il suo padre, sopra tutti gli uomini / Elleni oggi ammirabile, nel fiore / degli anni avea già tolto/ la clava a Perifète».

²⁴ MARIA GRAZIA CIANI, *Introduzione a Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio. Fedra. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 7-19; la citazione è a p. 18.

²⁵ Cfr. la figura di Pantéa nel secondo dei *Sogni, Sogno d'un tramonto d'autunno*, la cui irresistibilità ci è narrata attraverso le parole delle spie di Gradeniga.

²⁶ G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit., p. 379.

²⁷ Ivi, p. 375: «Ed ecco, fuor dall'ombra dell'adito anelatamente irrompe la Minoide».

quello dissacrante: «Fedra vertiginosa, / divenuta sei tu dispregiatrice / degli Iddii?»²⁸, «Qual malvagia / erba fu mescolata nel tuo sorso, / o nuora, che mi parli / queste parole d'onta?»²⁹, «Fedra, Fedra, deliri come Tiade / notturna!»³⁰.

Il primo personaggio sulla scena a nominare la regina con il suo nome è Gorgo³¹, che però non ha all'interno della tragedia alcun altro ruolo attivo, le sue azioni non sono funzionali all'intreccio come invece era stato per il primo antecedente ellenico e la sua presenza sul palco, infatti, è presto dimenticata. Inoltre, ha osservato Andreoli come «quella di Gorgo è voce sinistra [...], quasi di uccello lugubre nascosto nell'ombra notturna; voce allarmata che certo annuncia una sciagura [...] Così Fedra è come trascinata in scena dal lutto»³². Tutt'altro che un caso che la prima parola pronunciata da Fedra sia una invocazione alla divinità della morte: «O Tà nato, la luce è nei tuoi occhi!»³³.

Marziano Guglielminetti ha parlato per questo personaggio dell'avvento della «religione della morte»³⁴ sviluppato lungo l'arco della tragedia facendo sì che Fedra passi da officiante del nuovo culto della morte a divinità in prima persona. Anche la schiava sacrificata Ipponoe noterà alle sue spalle la presenza del dio della morte («È dietro a te Tà nato! È dietro a te, / Fedra, il fanciullo nero!»)³⁵, quasi in un gioco di specchi rispetto all'Angelo Muto apparso in tutt'altro contesto al pastore Aligi. Anche nelle didascalie si reitera questo accostamento, elemento tanto più importante in quanto all'apparato extradiegetico sono affidate vere e proprie interpretazioni psicologiche dei personaggi e non solo delle direttive generiche, Fedra è accostata alle Muse varie volte³⁶ («Ed ella ora, grande, palpitante, è come la Musa che giubila all'inizio dell'inno»³⁷; «Balza in piedi la Titanide e raggia, come la Musa rapita nell'oro turbinoso delle foglie apollinee, come la Menade riscossa dal timpano cavo e dall'estro ineffabile»³⁸, «Novamente ella è come la Musa che, mentre

²⁸ Ivi, p. 389.

²⁹ Ivi, p. 390.

³⁰ Ivi, p. 397.

³¹ Ivi, p. 373.

³² A. ANDREOLI, *Note e notizie*, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie* cit., p. 1606.

³³ G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, cit., p. 397.

³⁴ Cfr. MARZIANO GUGLIELMINETTI, *La Fedra di d'Annunzio e le Fedre della tradizione classica, in Fedra da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio a Harvard. Studi dannunziani*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, pp. 85-97, p. 88.

³⁵ G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit., p. 420.

³⁶ Cfr. ANNA ROSA MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in d'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 173-175.

³⁷ G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit., p. 384.

³⁸ Ivi, p. 389.

*accoglie, dona»*³⁹). Ed è alla luce di questa divinizzazione che ella può dare l'investitura poetica a Eurito d'Ilaco. Il suo fiato è come il soffio divino, creatore di vita ma anche di morte essendo quello stesso soffio, accluso però al tossico, a violare Ippolito nel sonno.

Sullo sviluppo di Fedra in direzione di una sua ascesa al Pantheon delle divinità ctonie, notevole interesse desta l'atteggiamento assunto di fronte alla schiava tebana: Fedra pone gli enigmi e si erge a nuova sfinge, ma non vi è solo questo elemento misterico poiché Ipponoe, nel loro dialogo, esalta Fedra paragonandola più volte a una dea («M'accogli nella tua grazie, Regina / d'isole, e mi proteggi? / Pari a un'iddia tu splendi»⁴⁰, «Come t'accendi, Regina/ d'isole, pari a un'iddia che si mostri / dentro una nube d'ocaso!»⁴¹, «O pari a un'iddia, Fedra, o folgorante»⁴²). Per completare la sua divinizzazione Fedra però deve compiere un nuovo sacrificio di cui sarà ella stessa officiante consacrando sull'altare il sacrificio di sangue della vergine d'eccezione: «immolata / l'ha, nella sacra luce / dell'olocausto nautico, alle Forze profonde e alle severe Ombre e al superstite / Dolore e alla Mania / insonne, su l'entrare della Notte, Fedra indimenticabile»⁴³.

Questo nuovo culto, dunque, è compiuto per placare le divinità inferie, come ci dicono le dichiarazioni di Fedra, in contrasto con la religione solare rappresentata da Teseo, essendo avvenuto il sacrificio nella tenebra notturna votando il sangue versato al Dolore e alla Mania⁴⁴. Sempre come divina sarà poi vista anche dall'aedo-messaggero che nuovamente ne esalta l'essenza ultraterrena⁴⁵ dopo la sua prima apparizione sulla scena.

Il personaggio di Eurito è una figura interessante perché dà spazio a «la rivelazione del programma poetico e dell'ideale di vita (o meglio) di morte di Fedra: la morte è bella quando è violenta ed eroica – che poi è anche l'ideale più volte ripetuto dell'autore stesso»⁴⁶, come ha notato Meda.

Aedo e in parte alterego dell'autore, Eurito ha notevoli coincidenze anche con un altro personaggio dannunziano: il serparo Edia Fura. Si tratta in entrambe le *pièce*, *Fedra* e *La fiaccola sotto il moggio*, di personaggi messaggeri e portatori di doni, il primo introdotto proprio chiaramente con questo ruolo il secondo invece ci si presenta tale nel vestiario (Edia veste il cappello

³⁹ Ivi, p. 393.

⁴⁰ Ivi, p. 417.

⁴¹ Ivi, p. 418.

⁴² Ivi, p. 424.

⁴³ Ivi, p. 428.

⁴⁴ Cfr. A.R. MEDA, *Bianche statue* cit., p. 152: «La Mania insonne di cui parla Fedra è la *aphrodisia mania*, prerogativa di un'altra grande dea, Afrodite».

⁴⁵ G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit., pp. 435-436.

⁴⁶ A.R. MEDA, *Bianche statue* cit., pp. 148-149.

a falde larghe della tradizione ellenica attribuito abituale di Ermete). Edia investe Gigliola dei tre vasi estratti dalla terra e destinati a sua figlia; Eurito descrive i tre doni mandati da Adrasto a Ippolito: il vaso, un indomito cavallo e una schiava tebana⁴⁷.

Non manca poi l'appellativo Talassocrate⁴⁸, proprio di Fedra, proposto da lei a Ippolito in un gioco di dare e avere, ma rimanda anche alla vita personale dell'autore essendo questo epiteto fortemente implicato con Nathalie de Goloubeff, musa di questo dramma che – come ha osservato Gibellini⁴⁹ – diviene attraverso lo scambio epistolare testimone in prima persona delle varie fasi di scrittura.

Altro personaggio interessante è il pirata Chélubo⁵⁰ che non solo rimanda al mercante della *Francesca da Rimini*, ma come osserva Andreoli «ricopre un ruolo, immancabile nel teatro di d'Annunzio, teso a restituire la vita attiva del passato che entra in scena attraverso gli usi e i consumi, e dunque, merci, artigianato, tecnologie remoti»⁵¹. Ma c'è di più, il pirata offre a Ippolito l'occasione di una prima avventura in mare al fianco di Teseo, accendendo quel desiderio d'imperialismo marittimo («avventura d'oltremare»)⁵² e di guerra d'espansione tratteggiato nello sfortunato *Più che l'amore*⁵³ e, in maniera molto più convincente, nell'esaltazione nazionalistica proclamata nella *Nave*⁵⁴, a conferma di un sentimento diffuso nella penisola a inizio Novecento e di cui d'Annunzio si fa interprete in più occasioni. Il discorso di Chélubo sulla ricchezza e sulla potenza marittima di Creta è paragonabile alle parole pronunciate da Edia Fura di fronte a Gigliola dalle quali si traccia un itinerario marsico senza tempo legato alla dea arcaica e primordiale Angizia⁵⁵. Dal canto suo, questo personaggio secondario esalta la potenza cretese nei mari ampliando la scena della *pièce* grazie alle sue numerose scorribande. Entrambi, dunque, spostano lo sguardo dal presente al passato: Creta prima dell'egemonia greca a rappresentare la preistoria del mondo

⁴⁷ G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit., pp. 401-402.

⁴⁸ Ivi, p. 450.

⁴⁹ P. GIBELLINI, *Gabriele e Fedra* cit., pp. 118-119.

⁵⁰ Cfr. l'analisi del personaggio proposta in ILVANO CALIARO, *Fonti della Fedra dannunziana*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio a Harvard. Studi dannunziani*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, pp. 117-134.

⁵¹ A. ANDREOLI, *Note e notizie*, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie* cit., p. 1612.

⁵² G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit., p. 458.

⁵³ Al Teatro Costanzi di Roma il 29 ottobre 1906, la compagnia di Zacconi mise in scena la tragedia di Corrado Brando, nuovo ulisside che mira alla sponda africana.

⁵⁴ L'entusiasmo del pubblico del Teatro Argentina di Roma accolse l'11 gennaio 1908 la tragedia veneziana della *Nave*, alla cui rappresentazione parteciparono anche il re Vittorio Emanuele III e la regina Elena.

⁵⁵ GABRIELE D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, in *Tragedie* cit., vol. I, pp. 982-983.

occidentale, così come la Marsica rimanda all'originario ambiente abruzzese. Se con Edia Fura lo spazio si allarga rispetto ad Anversa degli Abruzzi lambendo verso ovest Luco dei Marsi, fulcro fondamentale di tutto il tradizionale culto della regione, nelle parole di Chélubo:

[...] rivive quindi notevolmente il Mediterraneo orientale arcaico: non solo l'Ellade, ma anche Creta, l'Arcipelago, le coste del Levante, il delta del Nilo, un quadro complesso ed elaborato illuminato dai bagliori inferni della funesta passione di Fedra. [...] La rassegna delle isole regnate da Minos fatta dal fenicio è quindi implicata con il mito dannunziano di un rinnovato imperialismo marittimo italiano, ma serve pure ad illustrare nella sua estensione e ricchezza il dominio cretese⁵⁶.

Le parole pronunciate da Fedra nel corso dei tre atti ci presentano una donna autorevole, scissa tra odio e amore, tanto odia Teseo quanto più ama Ippolito. Se le Supplici ed Etra la trattano da straniera lei accentuerà il suo potere su di loro («Donne / ospiti, sollevate / la bocca e rispondete a Fedra»)⁵⁷ e soprattutto sarà in grado di esaltare la figura della *Mater Dolorosa* mettendo in risalto il valore del dolore⁵⁸. Nel discorso con la madre di Ippomedonte, l'anafora del "tu" è strumento retorico utilissimo per l'accentuazione della distanza tra il mondo di Fedra e quello dei personaggi, al pari di quanto accaduto a Mila. Le Supplici hanno la propria casa e la propria appartenenza nella Trezene greca, così come i mietitori con la falce appartengono alla pianura e Aligi al piano della montagna, mentre Fedra e Mila sono discoste da tutto ciò.

Il rapporto di Fedra con le divinità, causa prima della tragedia che sta per compiersi sulla scena, trova ulteriore conferma nelle sue allucinazioni. Alla prima epifania di Afrodite, la regina caratterizzata dall'espressione verbale si fa forza attraverso la parola e chiede dialogo alla nemica apparsa: «Parlami! / Io posso udirti. Ho l'animo possente. / Io sono una Titànide. Mia madre / nacque dal Sole e dall'Oceanina; / e per ciò sono anch'io piena di raggi / di flutti, son piena di chiarori / e di gorghi. Ardo. Ondeggio»⁵⁹. Mentre in chiusura del dramma alla rinnovata apparizione di Artemide presso il cadavere di Ippolito urlerà la sua consapevole dipartita dal mondo terrestre: «Nel mio cuore non è più sangue umano, / non è palpito»⁶⁰.

⁵⁶ I. CALIARO, *Fonti della Fedra*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio* cit., p. 126.

⁵⁷ G. D'ANNUNZIO, *Fedra* cit., p. 376

⁵⁸ Ivi, p. 380: «Tu sei paga, / madre d'Ippomedonte, / paga della tua doglia. Tu darai / al tuo figlio la parte sua d'unguenti, / la sua parte di fiamma, [...] tu conforme la legge degli Iddii; / e il tuo cibo e il tuo sonno e il silenzio / avrai»

⁵⁹ Ivi, p. 407.

⁶⁰ Ivi, p. 525.

La confessione di Fedra è violenta, tutta la forza verbale serve a mostrare chiaramente il suo punto di vista, la sua prospettiva, le strategie retoriche messe da lei in atto attraverso le contrapposizioni e le allitterazioni consonantiche sono tutte modulate sul “me-mi”. Nonostante Ippolito aspiri alla deificazione, più di Fedra, e ciò ci è testimoniato in alcuni passaggi della tragedia⁶¹, in realtà la sua forza non lo sostiene nell’impresa. Egli non ha il potere della vita e della morte, il soffio che dovrebbe aver ammansito Arione⁶², il cavallo donato da Adrasto, non è efficace e condurrà, in una nuova manipolazione del mito antico, alla morte dell’eroe giovane; mentre queste qualità caratterizzeranno la regina.

Se la condizione di Fedra all’inizio della tragedia è di isolamento e di solitudine, alla fine dei tre atti la sua possanza raggiunge livelli sovraumani, la sua dimensione divina travalica dunque il sentimento di non-appartenenza facendo dei suoi eccessi l’elemento della sua indimenticabilità che «è davvero l’apporto più originale che d’Annunzio immette nella tradizione mitologica di questo personaggio»⁶³ come sostiene Simona Costa. Il desiderio di morte che l’accompagna dall’ingresso in scena si tramuta dunque in una sfida, non tra pari, poiché «l’amore d’una dea può esser vile»⁶⁴ mentre il suo – in quanto basato sull’istinto umano trionfante sul fato – è ultradivino e non è vile mai, porterà Fedra ad accettare la morte come strumento di rivalsa amorosa e di riconciliazione del dissidio tra civiltà.

⁶¹ Spesso Fedra attribuisce a Ippolito caratteristiche divine, quali la bellezza, così grande da rendere il suo volto quasi impossibile da guardare.

⁶² Ivi, p. 444: «gli soffia nelle narici / fumide il mio respiro / d’uomo».

⁶³ S. COSTA, *D’Annunzio*, Roma, Salerno, 2012, p. 186.

⁶⁴ G. D’ANNUNZIO, *Fedra* cit., p. 525.

ENRICO RICCARDO ORLANDO (UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA)

«PASSIAMO ORE D'UNA IMBECILLITÀ INAUDITA»
IN ESILIO NELLE RETROVIE DELLA GRANDE GUERRA

Nell'ottobre del 1914 esce *Discorsi Militari*, un volumetto di un centinaio di pagine scritto per fissare nel cuore dei soldati i concetti di *onore, disciplina, nazione e patria*. L'autore è Giovanni Boine, collaboratore della rivista dei modernisti lombardi «Il Rinnovamento» e de «La Voce». Il manuale, equilibrato nella struttura rigidamente suddivisa in paragrafi, è indirizzato all'«intelligenza d'un comune soldato»¹: grazie a una linearità e una chiarezza esemplari, otterrà un notevole successo tra i fanti, e soprattutto tra i vertici politico-militari, dai quali riceverà numerosi elogi, contribuendo così a centrare l'obiettivo primario dei *Discorsi*, ovvero «fissare le basi logiche della vita militare e [...] fondare su di esse la stessa vita civile»². Nel compendio, si tenta «di mostrare come si passi [...] dalla condizione di cittadino a quella di soldato legando il fine morale di questo alla nazione ed alla Patria, come appunto il fine morale del cittadino»: secondo il Boine dei *Discorsi*, i soldati, come i cittadini, sono gli organi di un grande corpo umano, l'esercito o la nazione, nel quale non «tutti hanno una medesima importanza gerarchica»³ ma che costituiscono l'«assieme vivo di una famiglia, tesa tutta ad una meta, [...] dove ciascuno ha sì il suo posto ed il suo grado, ma tutti si rispettano e si amano e sono dall'affetto loro fusi insieme»⁴. Ciascun soldato appare così non già «come un pezzo di macchina, come un inerte ingranaggio, ma come una volontà cosciente e operante che s'armonizza e s'affiatà con tutte

¹ GIOVANNI BOINE, *Discorsi militari*, Firenze, Libreria della Voce, 1915, p. 8. Dopo la prima edizione dell'ottobre 1914, Boine ha tentato invano di operare delle modifiche al testo: il compendio è stato però ristampato identico in un'edizione popolare del maggio 1915. Nel 1918, postuma, è infine uscita l'ultima ristampa.

² Ivi, p. 7.

³ Ivi, p. 32.

⁴ Ivi, p. 34.

le altre volontà contigue, cercando con esse un medesimo scopo»⁵. Se Boine sembra sviluppare le proprie riflessioni senza esitazioni né dubbi, a ridosso della pubblicazione del volumetto, nell'ottobre del 1914, confida a Prezzolini che i *Discorsi Militari* non lo interessano già più⁶. Il 12 aprile 1915, in una lettera a Stefano Jacini, giudicherà i suoi *Discorsi* «roba trapassata»⁷: sono trascorsi appena sei mesi dall'uscita della prima edizione, e si è giunti ormai alla vigilia della prima ristampa. Da questa precoce presa di distanza, rapida e netta, appare chiaro che le motivazioni che lo hanno condotto a realizzare il volumetto sono da ricercarsi ben lontano dalle spinte interventiste che dilagavano in molti dei circoli intellettuali con i quali l'autore era in contatto. Sembra evidente che, in prima istanza, Boine scriva i *Discorsi* per pagare una sorta di «tributo»⁸ nei confronti della Patria, dei propri coetanei al fronte, della propria epoca. Scrive spinto da un senso di dovere verso la propria nazione, intesa come insieme di persone accomunate da un tragico destino, piuttosto che come istituzione politica⁹. Il 20 aprile 1914 scrive a Casati: «Io non ho potuto fare il soldato [. . .]. Considero questo lavoro come quel tanto di tassa che è giusto pagare alla nazione che ci ha fatti»¹⁰. Con la tubercolosi, Boine il soldato non può proprio farlo.

Scoppiata la guerra, Boine è scettico in merito a un conflitto al quale l'Italia non aveva ancora contribuito direttamente e scrive che «da questo maremoto di sangue non esce che morte e solitudine»¹¹. Il 9 novembre 1914, sempre a Casati, ribadisce: «Quanto al mio giudizio sulla guerra vedi bene che è meglio io lo taccia. Si faccia quel che si vuole non s'escirà da quella mediocrità senza ideale che è l'ambito in cui è dato di vivere all'Italia come nazione»¹². Ragazzi della sua età, a qualche centinaia di chilometri da lui, hanno già imbracciato il fucile: il cuore di alcuni ha già smesso di battere.

⁵ Ivi, p. 47.

⁶ G. BOINE, *Carteggio I. Giovanni Boine - Giuseppe Prezzolini (1908-1915)*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971, p. 124, lettera 137.

⁷ G. BOINE, *Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinascimento» (1905-1917)*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, p. 891, lettera 622.

⁸ «Tributo» è esattamente il termine che Boine utilizza nella prefazione ai *Discorsi militari* (G. BOINE, *Discorsi militari* cit., p. 8).

⁹ A tal proposito è significativo un passo di una lettera di Boine a Prezzolini del 1 giugno 1915: «I Discorsi hanno un obiettivo intento nazionale e se qualcosa in essi turba il sentimento e l'opinione di qualcuno che rappresenta moltissimi, purché ciò non squinterni il significato dell'insieme, non veggio perché io non debba tentare di correggermi una frase o di chiarirla» (G. BOINE, *Carteggio I. Giovanni Boine - Giuseppe Prezzolini (1908-1915)* cit., p. 134, lettera 155).

¹⁰ G. BOINE, *Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinascimento» (1905-1917)* cit., p. 834, lettera 574.

¹¹ Ivi, p. 861, lettera 597.

¹² Ivi, p. 863, lettera 600.

A Boine non basta più partecipare alla guerra da lontano, ma ha bisogno di viverla, di vederla da vicino. Nella primavera del 1915 cerca di farsi assumere come corrispondente al fronte, chiedendo aiuto – invano – sia a Prezzolini che a Cecchi. Boine vuole andare in zona di guerra senza alcuna motivazione nazionalistica o patriottica: è solo curioso, vuole essere testimone diretto degli eventi. Nel novembre 1915, tramontato definitivamente il sogno di essere chiamato come corrispondente, riesce finalmente a recarsi al fronte, in missione assistenziale, al seguito di Padre Giovanni Semeria. A Casati, scrive dal Friuli il 9 novembre 1915: «Da queste parti son venuto per vedere. È tutto interessante, anche la serenità veramente italiana, l'allegria con cui si sta a due passi dalla battaglia: perché dicono che di qui si senta il cannone e di notte se ne vedano anche le fiamme. Io non ho visto finora che una sterminata quantità di autocarri e tutto un popolo d'ufficiali [...] Però guardo ogni cosa con curiosità, ed anche con simpatia»¹³.

L'autore ligure è spettatore entusiasta degli eventi, rapito dalla «schiettezza allegra» delle giovani truppe, affascinato dalle fitte «cannonate» che, più che a boati mortali, assomigliano a «diabolici temporali nelle vallate chiuse dell'alta montagna»¹⁴. Da Sagrado, da Monfalcone, il fronte è lontano. Ma la guerra, dalle retrovie, comincia a farsi sentire. Pochi giorni dopo scriverà a Cecchi: «[...] Ebbi [...] l'estetica consolazione di parecchie battaglie d'artiglieria a Sagrado, sotto Gradisca e più giù verso Monfalcone con scoppio di granate abbastanza vicino ed un'eroica ferita al dito indice della mano destra, ultima falange»¹⁵.

Ben presto però l'entusiasmo manifestato da Boine per gli aspetti più propriamente spettacolari dell'evento bellico, cede il passo a una visione più amara e dolorosa della realtà, scaturita dall'incontro diretto con il lato più crudo del conflitto. Scrive a Cecchi, in una lettera il 30 novembre 1915, appena pochi giorni prima del suo rientro in Liguria:

[...] feci la trottola per gli ospedali e mi occupai *toto corpore* di beneficenza. Le cose che vidi sono di un tale violento strazio che la bestia pietosa uscì dalle stalle dell'anima dove l'avevo legata e mi fu padrona. La sanità militare è la più camorristica delle associazioni napoletane; l'insufficienza di tutto è paralizzante. Fatto tipo: a Cormons un ospedale equipaggiato per 50 letti ha normalmente 600 malati. Mettere i feriti nelle lenzuola dei colerosi è una logica necessità¹⁶.

¹³ Ivi, p. 912, lettera 649.

¹⁴ Ivi, p. 913, lettera 650.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972, p. 184, lettera 172.

Tocca con mano l'inutilità del conflitto, la fragilità di un concetto di Patria che si scioglie tra le mani di ufficiali che pensano «alla carriera in mezzo ai moribondi», soggetti «mediocri che son mediocri e fan mediocre e grigio tutto quanto». «Dov'è la patria?», si chiede. «Questo», scrive a Cecchi, «è il giudizio universale»¹⁷. Catapultato in un altrove spazio-temporale, in un territorio – come il Friuli – drammaticamente in bilico tra i due eserciti contendenti, rimette in gioco i concetti di confine, Nazione e nemico: i capisaldi che erano il cuore pulsante degli ormai lontanissimi *Discorsi Militari* del 1914. Da Udine, poco prima di far ritorno in Liguria, scrive a Dino Campana che «anche la guerra», in fondo «è come il resto: fa» solamente «un po' più di rumore»¹⁸.

Pochi giorni dopo il ritorno di Boine dal Friuli, un trentaseienne fiorentino ottiene finalmente la lettera di arruolamento. Si tratta di Ardengo Soffici. Contrariamente a Boine, Soffici è un interventista e vuole dare seguito alla campagna ideologica promossa da «Lacerba», spazzando via la staticità dell'Italia «vecchia e putrescente» di cui scriveva in una lettera all'amico Prezzolini¹⁹. Soffici l'interventista, il rivoluzionario di «Lacerba», era pronto a imbracciare il fucile già da sei mesi, trascorsi in «attesa di veder accolta» la propria «domanda di volontario»²⁰: sei mesi lunghi che lo logorano ancor prima di partire per il fronte. Medita addirittura di optare per un clamoroso cambio di rotta, ipotizzando di dare le dimissioni. Dopo un breve addestramento a Pistoia, viene inviato in Friuli, prima a Udine e poi a Cormons, cittadina dove trascorrerà il primo anno di guerra «in sostanziale tranquillità», impiegato marginalmente nella difesa antiaerea²¹. Ma Soffici voleva combattere, e si trova forzatamente prigioniero della *routine* della retrovia. L'insofferenza di questo periodo è manifestata anche in sede privata, tanto che l'8 giugno 1916 scrive a Prezzolini dal Friuli: «Vivo nell'atonìa cattiva e nell'attesa di qualcosa di più vivo»²². Due giorni dopo scrive a Papini: «Spero che finirà e che ci manderanno un po' alla guerra. Altri sarebbe felice di esser qui, ma per me è troppa grazia e c'è da essere un po' umiliati di questa villeggiatura con l'arena delle bombe innocue o

¹⁷ Ivi, p. 185, lettera 172.

¹⁸ G. BOINE, *Carteggio IV. Giovanni Boine - Amici della «Voce» - Vari (1904-1917)*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, prefazione di G.V. Amoretti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, pp. 476-477, lettera 467.

¹⁹ GIUSEPPE PREZZOLINI-ARDENGO SOFFICI, *Carteggio. I. 1907-1918*, a cura di M. Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, p. 119.

²⁰ SIMONETTA BARTOLINI, *Ardengo Soffici. Il romanzo di una vita*, Firenze, Le lettere, 2009, p. 295.

²¹ Ivi, p. 303.

²² G. PREZZOLINI-A. SOFFICI, *Carteggio. I. 1907-1918* cit., p. 275.

quasi»²³. Sul finire del mese la vita nelle retrovie è diventata per lui «molto seccante e quasi odiosa», e i soldati finiscono per trascorrere «ore d'una imbecillità inaudita e tutto ciò inutilmente»²⁴. In questo periodo i termini che Soffici usa per descrivere la propria esistenza sono inequivocabili: parla di «insipidità», di «noia indaffarata», di «Monotonia», di «stupida calma». Scrive di una vita ormai «idiota» che finisce per assomigliare a «non-senso», a «una vita stupida e seccante» trascorsa nell'attesa «di partire per la zona delle operazioni»²⁵. All'improvviso riceve l'ordine di partire per il fronte. A due passi dalla guerra, l'11 maggio 1917, finalmente scrive a Prezzolini: «Qui sto benissimo – solitario e calmo e posso lavorare. Ho ricominciato a dipingere e a scribacchiare»²⁶. Una vera e propria rinascita, che ha diversi punti in comune con l'entusiasmo che accompagnava Boine a ridosso del fronte e con l'ebbrezza provata, a ridosso della zona di conflitto, da un altro intellettuale chiave del tempo.

Nel medesimo arco cronologico che aveva caratterizzato le esperienze belliche di Boine e Soffici, infatti, anche Emilio Cecchi viene chiamato alle armi con il grado di sottotenente. Nello stesso mese di maggio nel quale Soffici arriva in Friuli, poco dopo aver pubblicato la sua *Storia della letteratura inglese*, il 17 maggio 1915 Cecchi raggiunge la caserma di Alessandria, sede decentrata nella quale il critico trascorrerà tutta la prima parte del periodo bellico. Contrariamente a molti coetanei, si recherà al fronte solamente nell'autunno del 1917, quando raggiungerà l'Altopiano dei Sette Comuni. La sua esperienza bellica, anche se anomala rispetto a molte altre, si rivela ben presto come uno dei nodi chiave di un'intera esistenza, uno dei punti di svolta decisivi nella parabola artistica del critico fiorentino. Alessandria è un luogo piuttosto periferico rispetto agli eventi della guerra e, come accaduto a Soffici, anche Cecchi è costretto svolgere un mestiere impiegatizio ripetitivo: fin da subito la *routine* quotidiana lo assorbe totalmente, precipitandolo in uno stato di tristezza e di noia che rivela tutta la «povertà e monotonia»²⁷

²³ G. PAPINI-A. SOFFICI, *Carteggio III. 1916-1918. La Grande Guerra*, a cura di M. Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 53.

²⁴ G. PAPINI-A. SOFFICI, *Carteggio III. 1916-1918. La Grande Guerra* cit., p. 68.

²⁵ Le citazioni sono tratte dalle lettere indirizzate agli amici Papini e Prezzolini in quello specifico periodo.

²⁶ G. PREZZOLINI-A. SOFFICI, *Carteggio. I. 1907-1918* cit., p. 251.

²⁷ ANTONIO BALDINI-EMILIO CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, a cura di M.C. Angelini e M. Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 58. In una lettera a Boine del 10 marzo 1915 descrive così all'amico il proprio stato d'animo: «Io tiro avanti: ogni tanto pare si abbia a fare la guerra; eppoi, nuovo periodo d'atonìa e incertezza. Del resto, se non la guerra, qualche altra cosa ci sarà, con le condizioni del vivere diventate impossibili: io non so come tirare avanti, se ciò deve continuare molto; tagliato fuori da tutti i rapporti pratici, da tutte le amicizie, come sono rimasto» (G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)* cit., p. 151).

della prima fase della sua esperienza sotto le armi. Il 19 settembre 1915 confida la propria insofferenza a Carlo Linati: «Io sono qui a comandare, per modo di dire, una compagnia di sussistenza tra le più riottose e scalciate, disseminata in quartieri ai lembi opposti della città. I primi mesi la presi tragicamente: ora lascio andare, lo confesso; e le cose vanno forse meglio ora di prima, e in compenso io posso un poco lavorare per me»²⁸.

Il malessere è amplificato dalla consapevolezza di essere quotidianamente testimone di un «disservizio enorme, irradiato su per tutto il paese e la gerarchia», e prodotto da «spese colossali evitabili», dal «mancato conseguimento dei fini più urgenti»²⁹. Cecchi è insoddisfatto di vivere un'esperienza che, tramontati definitivamente gli anni delle collaborazioni con le riviste «Leonardo», «Hermes» e con «La Voce» di Papini e Prezzolini, ad Alessandria appare sempre più vuota e artificiale. Questo stato interiore, divenuto ancora più doloroso nel confronto con la sorte di molti suoi amici coinvolti nel pieno dei drammi della vita di trincea³⁰, provoca in lui un profondo disagio per la propria condizione di privilegio: «[...] la guerra io personalmente non l'ho avuta, e sento quasi un po' di vergogna, fra tutti in guerra e guerreggiati. All'infuori delle ore morte, fo la solita vita come a Roma»³¹. Il 2 dicembre 1915, confida a Boine:

Eppoi lo sai com'è? Io ho un tristo carattere, che mi fa incredibilmente «vergo-gnare», per es., a entrare in una corsia di feriti o malati, quando anche potrei esser loro un poco di utile o aggradamento. Sentimento povero e complesso: ma così è. Finisce che io, a meno, proprio, non ci sia costretto da qualcosa che mi violenta, come il bisogno del «servizio» etc., rinuncio a vedere anche ciò che potrei vedere; e mi chiudo sempre nella stessa stanzuccia³².

²⁸ CARLO LINATI-E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, a cura di S. Dubrovic, Manziiana, Vecchiarelli Editore, 2012, p. 67. A Baldini dipingerà così la propria condizione: «Sono quassù, con uno squadrone di coscritti vestiti di tutti i colori, dal kaki al verde veronese, come pappagalli: la mia situazione ricostruiscila tu» (A. BALDINI-E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959* cit., p. 68, lettera del 3 dicembre 1915).

²⁹ G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)* cit., p. 186.

³⁰ Il 10 ottobre 1915 Cecchi aggiorna Baldini in merito alla sorte di alcuni dei loro conoscenti: «Cantù mi chiede di te, è molto sereno e fresco; in una vita di accampamento tra la neve, tranquilla assai. [...] Torre Franca m'ha scritto improvvisam., disceso da una montagna martellata d'obici: è il solito. La Borgese ha scritto a mia moglie: il marito ammalato seriamente di fegato non potrà ripigliare il servizio, pare. Amendola è capitano, dopo aver corso serio pericolo. Oppo sempre a un ospedale di Bologna, dicono. Di Gargiulo, Onofri, e d'altri, non so niente. Cardarelli sono due settimane che non mi scrive: tempo fa mi avvertì che Prezz. è in trincea a Plava in posizione molto rischiosa» (A. BALDINI-E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959* cit., p. 64).

³¹ A. BALDINI-E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959* cit., p. 70.

³² G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)* cit., p. 187.

Al critico manca profondamente quella «felicità e continuità di lavoro»³³ che da sempre aveva caratterizzato le sue giornate: quasi non gli «riesce più di leggere»³⁴, è capace solamente di «risfogliare vecchi e recenti appunti»³⁵. Ben presto l'esperienza di Cecchi sotto le armi assume l'aspetto di una «vita erratica, incidentale», che trae unica linfa dai brevi viaggi di servizio nelle retrovie del fronte e dalle lunghe passeggiate solitarie nella campagna attorno ad Alessandria³⁶. Il tempo si dilata. Si deforma. Si espande in maniera incontrollabile fino a soffocarlo. Questa condizione di estraneità, di distanza, finisce per ispirarlo. Scrive a Giovanni Boine, in quel periodo:

Qui, io faccio sempre la medesima vita; con un miscuglio di giorni buoni e giorni ciechi. Ora, sono venute le prime nevi, e a me, abituato a' climi dolci, portano un'anomala novità; e un senso di rapporti spaziali mutati. [...] Certe file di lampioni rossi, all'orizzonte, su queste pianure bianche, all'ora di notte [...] paiono gli incapucciati di qualche confraternita col lanternino³⁷.

Nell'interiorità dell'autore, si plasma così un mondo parallelo, irreal e impalpabile. Un mondo che ha i tratti del sogno. La guerra è lontana, ma ad essere drammaticamente lontani sono la quotidianità, il reale, la collocazione spazio-temporale di chi scrive. Prodotto di questo periodo sono le corrispondenze pubblicate sulla «Tribuna»³⁸. La chiamata al fronte, sull'Altipiano di Asiago, sarà improvvisa: avverrà solo nel settembre del 1917 e, come accaduto per Soffici, sarà un ritorno alla realtà e, paradossalmente, alla vita.

La chiamata al fronte rompe quello stato di insofferenza per l'emarginazione dagli eventi e dalla vita reale che aveva finito per affliggerlo nei mesi precedenti e gli dona un rinnovato entusiasmo³⁹. È una lettera a Pietro

³³ C. LINATI-E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio* cit., p. 69.

³⁴ G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)* cit., p. 166.

³⁵ Ivi, p. 171.

³⁶ «E ormai io ho preso ad amare la campagna quassù, bella, tanto bella; le ore libere me le passo, infagottato nella mia mantellina, e fumando troppo, a girare per queste strade infinitamente lunghe e piane, e con un lapis e un foglio lavoro. Speriamo bene» (ivi, p. 180).

³⁷ Ivi, p. 187.

³⁸ «Alla "Trib." volevano mandassi cose atteggiate a notizie, corrispondenze di milizia, etc. Ma ho visto che poco anche a Dolegna o Cormons si può farne; figuriamoci da Alessandria! Ho mandato due o tre piccoli paesini che colla guerra non hanno a che fare: e avrei appunti presi costà, ma mi manca la voglia» (A. BALDINI-E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959* cit., p. 57). Le corrispondenze di guerra saranno in totale cinque: *Prigionieri* (28 giugno 1915), *Parco buoi* (14 luglio 1915), *Pian di Marengo* (29 luglio 1915), *Retrovie* (23 agosto 1915) e, di molto successiva, *Tradotte* (3 dicembre 1916).

³⁹ Proprio dal 28 settembre 1917 si registra un'improvviso aumento delle annotazioni affidate ai taccuini. Se fino a questo momento erano state sporadiche e spesso brevi, ora Cecchi prende nota con continuità di ciò che gli accade attorno. Emblematica di questo nuovo sentire è già la prima nota da Caltrano: «arrivato a Padova 28 settembre e 29 a Caltrano. gite sull'altipiano. Si vede che in questo paese son nuovo, da come mi viene di guardare con un'aria di saluto tutto e tutti. Quando si conosce

Pancrazi del 23 ottobre 1917 a trasmettere il vivo entusiasmo di Cecchi per l'esperienza appena iniziata:

Il genere della mia vita te lo puoi figurare: un po' al comando della divisione, un baraccamento dove ora c'è la neve; un po' ai comandi di reggimento o di servizi, nei boschi dove si sono costruite delle topaie alte sui trampoli, come case di selvaggi, o nelle malghe dove hanno scavato e fatto baracchini mezzo sotterranei; in un paesaggio completamente di guerra: qui il fronte è molto fisso, delimitato dall'incavo di un fiume; e i servizi e i depositi sono a pochissimo dalla linea, via per iscatolamenti di stuoje, e filamenti di quinte e di sipari come in un teatrino. Quando non giro per servizio (specie la notte, tutti questi ricoveri fiocamente illuminati erano molto belli) sto nel mio ufficio, o in camera dalle otto o le nove di sera alle sei di mattina, a ripensare ai casi miei, a leggere etc⁴⁰.

Cecchi frequenta «molti bei luoghi» e dopo mesi di smarrimento raggiunge uno stato d'animo finalmente positivo: «Io sto bene assai, ho molto da lavorare: sono sull'Alt. dei sette comuni»⁴¹. L'esperienza al fronte gli permette «di rivedere Michele Casella, Antonio Baldini e Riccardo Bacchelli; e mentre lavora attivamente per il servizio di propaganda impiantato in zona di guerra da Giuseppe Lombardo-Radice, incontra Benedetto Croce e Gaetano Salvemini. Di ritorno da una licenza conoscerà, durante una breve sosta a Bologna, l'ancora ignoto Giorgio Morandi [...]. Nel poco tempo disponibile continua a leggere con una voracità che ricorda quella degli anni giovanili, ma soprattutto, grazie a un pacco di cartoline giunte in regalo da Baldini, studia la pittura di Giotto»⁴². Proprio nei pressi di Caltrano, Cecchi incontra Piero Jahier⁴³, e collabora poi con tre

non si riconosce più; e per conoscere la prima volta, si guarda con un'aria di riconoscimento» (E. CECCHI, *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Milano, Mondadori, 1976, p. 273).

⁴⁰ E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1997, p. XLVI.

⁴¹ A. BALDINI-E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959* cit., p. 128.

⁴² E. CECCHI, *Saggi e viaggi* cit., p. XLVII-XLVIII. La fitta rete di relazioni è testimoniata da alcuni passi dei taccuini. Il 26 marzo 1918 scrive: «Baldini, Bacchelli, Sartorio, siamo andati a Campiello, e mangiato a Campiello» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 285). Il 3 maggio, dopo un incontro con Salvemini e altri ufficiali ne rileva «paterna bontà, coltura, signorilità» (ivi, p. 288). Più dettagliato il riferimento ai colloqui con Croce e Prezzolini: [...] Croce, [...] lo incontro all'ufficio di collegamento del X Corpo d'Armata. Croce, Jahier, Chittaro, io. conversazione, fra l'altro: Prezzolini [...] Riconferme sulla sua idea di Pascoli. Lettura completa di Ibsen: centro *Rosmersholm*. «Sacra rappresentazione», Hebbel. Verlaine. Baudelaire, un'ammirazione alta e acuta: per Flaubert, accento su Madame Bovary e nel resto una valutazione come la mia. Prezzolini, i settanta movimenti d'idee, il contadino; e poi la «modestia» (ivi, p. 292).

⁴³ Cecchi conosce Jahier già ai tempi della «Voce», ma ne scrive per la prima volta in periodo di guerra, recensendo *Risultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (*Letture*, in «La Tribuna», 25 febbraio 1916): nell'articolo, il critico fiorentino rileva come «la direzione di lavoro più promettente» sia «quella che segna una progressiva liberazione da certi eccessi descrittivi ed

scritti⁴⁴ al suo giornale di guerra, «L'Astico»⁴⁵. La campagna nebbiosa di Alessandria, le lunghissime giornate trascorse a timbrare documenti, quell'altrove temporale che lo aveva assorbito nelle retrovie della guerra sono solo vaghi ricordi sbiaditi.

Le tre esperienze di guerra qui presentate, a tratti molto diverse e frutto di stati d'animo spesso difficilmente conciliabili, sono accomunate da un sotteso senso di smarrimento provato a contatto con il medesimo contesto, il contatto con un ambiente a due passi dalla storia, un ambiente prossimo agli eventi al conflitto e al concretarsi del destino di un'intera Nazione: un territorio in perenne attesa. Questi tre autori vivono sulla loro pelle lo straniamento provocato da quelle retrovie della guerra che sono aree perennemente in bilico tra i due contendenti, territori che in un attimo, nel giro di qualche ora, possono essere invasi o riconquistati, trovandosi catapultati di qua o di là di quel confine che si fa concetto fragile, dinamico persino in una guerra di posizione qual è stato il primo conflitto mondiale. E la precarietà, la fragilità di quelle retrovie, si riflette nella caotica ritirata da Caporetto. cento chilometri di pianura, inesorabile, fino al fiume Piave. Fino alle sponde di quel fiume che fu teatro della battaglia finale che iniziò un mattino di giugno di un secolo fa.

espressionistici» (RODOLFO MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, Milano, Mursia, 1983, p. 130) ricorrenti nell'autore.

⁴⁴ E. CECCHI, *Due righe di storia*, in «L'Astico», 16 maggio 1918; ID., *Renato Serra*, in «L'Astico», 16 maggio 1918; ID., *La guerra bella e la guerra brutta*, in «L'Astico», 4 luglio 1918. Gli ultimi due scritti sono stati poi riprodotti parzialmente in PIERO JAHIER, 1918. *L'Astico, giornale della trincea. 1919. Il Nuovo Contadino*, antologia e saggio introduttivo di M. Isnenghi, Padova, Edizioni de «Il Rinoceronte», 1964, p. 174 e pp. 187-190.

⁴⁵ Pubblicato dalla tipografia di Piovene (Vicenza) con cadenza settimanale, «L'Astico» viene distribuito ai soldati al fronte dal 14 febbraio al 10 novembre 1918. Nasce come reazione ai giornali che «appartengono a un mondo estraneo e non comunicano coi soldati» (P. JAHIER, 1918. *L'Astico, giornale della trincea. 1919. Il Nuovo Contadino* cit., p. 34), i quali hanno bisogno di un loro mezzo di comunicazione in grado di spazzare via ogni retorica borghese e di unirli in un obiettivo comune: «Tre anni di guerra ci hanno fatto un'anima che solo tra noi può comunicare. Poche parole dei giornali borghesi arrivano al nostro cuore: sono giornali delle grandi città, fatti da gente che vive nelle case, e si occupa di noi quando è andata bene un'azione. Allora dicono che siamo tutti eroi. Sono giornali dei giorni festivi. Ci lasciano soli nei giorni feriali che sono i più lunghi e duri» (ivi, p. 75).

LUCA PADALINO (UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA)

LA SCRITTURA DELLA MALINCONIA: ENRICO PEA LETTORE DI DIODATI

1. La relazione che l'opera di Enrico Pea intrattiene con il testo biblico è uno degli argomenti più frequentati dalla critica all'autore, sebbene sia oggi difficoltoso individuare un contributo che abbia seriamente tentato di dirimerne la complessità¹. La reticenza con cui Pea trattò sempre questioni stilistiche e di poetica non fu certo di aiuto in tal senso e, come in altri casi che lo riguardano, ci si limitò ad avvalorare quanto asserito nelle opere in apparenza più accoste a un presunto autobiografismo, in particolare *Vita in Egitto* e la trilogia di *Moscardino*. In attesa di uno studio sistematico che attesti l'effettiva portata e la natura del debito contratto da Pea con l'arte della narrativa biblica, non resta che soffermarsi sulla resa che di tale frequentazione si dà nelle sue opere e sul peso che questa riveste nell'economia della sua scrittura. Proposito, questo, costretto a muovere dalla piena coscienza della natura anzitutto immaginativa e affabulatoria dell'opera di Pea², per cui temi e motivi vanno anzitutto posti in relazione al contesto narrativo che ne accompagna il concretarsi nei testi.

Una delle prime costanti che si rileva muovendo in questa direzione è l'interdipendenza tra testo biblico ed esilio nei libri di Pea. A ben vedere,

¹ Citiamo qui, per un primo orientamento, PIETRO PANCAZZI, *Uno scrittore d'eccezione*, in «Il Secolo», 6 giugno 1922, poi in *Scrittori d'oggi*, Serie Seconda, Bari, Laterza, 1946, p. 136, quindi in *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di Cesare Galimberti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956; ALDO BORLENGHI, *Pea*, Padova, Cedam, 1943; EMILIO CECCHI, *Enrico Pea*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Novecento*, Vol. II, Milano, Garzanti, 1987, pp. 284-289; GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *I riti primitivi di Pea*, in *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia, 1987. Per un esteso ragguaglio bibliografico, resta indispensabile *Enrico Pea. Bibliografia completa (1910-2010) e nuovi saggi critici*, a cura di Giona Tuccini, Pontedera, Bibliografia e informazione, 2012.

² Per una puntuale decostruzione della valenza documentaria di quanto asserito da Pea intorno la propria biografia nelle proprie opere, si veda ENRICO BALDI, *Ricerche e precisazioni su Enrico Pea*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 2015.

infatti, la Bibbia nella traduzione di Giovanni Diodati appare nelle opere sempre come elemento semanticamente congiunto al più vasto impegno memoriale intorno alla permanenza in espatrio, ad Alessandria d'Egitto³. Non è dunque possibile trattare di una senza considerare l'altra, e l'interpretazione avrà altresì il compito e l'occasione di esaminare tale rapporto pur tuttavia rilevando i caratteri propri e il peso specifico di ambo i suoi poli. Questo è poi il metodo che seguono le letture critiche più raffinate sulla questione, vale a dire il lavoro di Marina Fratnik, *Enrico Pea et l'écriture du moi*, apparso nel 1997⁴, e *Enrico Pea: tra anarchia e integrazione* di Simonetta Salvestroni, anteriore di circa due decenni⁵, ma le cui considerazioni appaiono in gran parte condivisibili ancora oggi. Entrambe le proposte conseguono a una presa di coscienza riguardo la natura metaletteraria di quanto esposto da Pea intorno al testo biblico, un'esplicita riflessione sulle condizioni di possibilità del fare letteratura.

Per quanto concerne lo studio di Fratnik, tale consapevolezza è animata da un intento critico di orientamento psicanalitico. La narrazione dell'espatrio di Pea, le vicissitudini e avversità che è costretto ad attraversare, sono interpretate come altrettanti tentativi di costruire un mito personale, quello dello scrittore *malgré tout*, capace di affermarsi nonostante l'analfabetismo, la feroce precarietà economica, nonché, soprattutto, l'esilio stesso in Egitto. Il vuoto lasciato dalla precoce scomparsa del padre di Pea, operaio marmista morto in un incidente sul lavoro, il trauma della conseguente disgregazione familiare⁶ e la successiva partenza oltremare comporterebbero inoltre la necessità di una

³ Enrico Pea trascorre ad Alessandria d'Egitto, presumibilmente, circa diciotto anni, dal 1896 al marzo del 1914. «Grazie all'apertura del Canale di Suez nel 1869, che permise al protettorato britannico in Egitto di ammodernare le proprie infrastrutture», scrive a tal proposito Giona Tuccini, «Alessandria diventò uno dei maggiori centri commerciali e meta di numerosi emigranti provenienti da tutto il Mediterraneo. L'atmosfera cosmopolita della città risultò congeniale alla maturazione intellettuale di Pea», che, in fuga da una vita di stenti nelle campagne della Lucchesia, decide così di raggiungerci la madre, già da tempo sistemata in Egitto. (cfr. *Enrico Pea. Bibliografia completa (1910-2010) e nuovi saggi critici* cit.).

⁴ MARINA FRATNIK, *Enrico Pea et l'écriture du moi*, Firenze, Olschki, 1997.

⁵ SIMONETTA SALVESTRONI, *Enrico Pea: tra anarchia e integrazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

⁶ La proposta della Fratnik ci sembra valida per Pea nella misura in cui si accosti a forme narrative prossime all'autobiografismo canonico, così come inteso dalla classica definizione di Philippe Lejeune, di «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975). In tal senso le vicende familiari ordinatamente esposte in *Magoometto*, romanzo autobiografico apparso nel 1944, consegnano un esempio di narrato che ben contribuisce alla costituzione del proprio mito personale, dai riflessi finanche agiografici. Ma un tale metro di lettura non può che venir meno se applicato alla trilogia di *Moscardino*, dove mancano i presupposti diegetici per poter parlare di autobiografismo così come inteso da Lejeune.

manipolazione immaginativa del proprio capitale memoriale sulla pagina scritta, al fine di controllare l'emersione del rimosso attraverso una dissimulazione letteraria dello stesso. In tale ottica, un ruolo di grande rilievo acquisisce la scoperta, che Pea ci descrive come casuale, del testo biblico, libro rivelatore di una vocazione sommersa e di apprendistato al mestiere dello scrivere. Su tale punto torneremo, basti qui considerare come Fratnik vi rilevi come per l'autore «l'initiation à la poésie est liée à la redécouverte des mystères de la foi»⁷, in una *klesis* verso l'ignoto che determina il destino dell'uomo Pea e ne rivela «un génie des lettres si puissant qu'il peut se passer d'études systématiques, et d'une pratique de la littérature qui [...] s'exerce spontanément, au gré de la veine poétique, presque accessoirement, et presque malgré soi»⁸. Vocazione questa che non necessita di formazione o di studio, ma solo di applicazione in contrappunto alle mansioni quotidiane, che permangono centrali proprio come prima della *klesis*, per cui «ognuno può rimanere nel ceto e nell'occupazione mondana in cui lo ha trovato la "chiamata" del Signore e lavorare come per l'addietro»⁹ così come Max Weber ebbe modo di intendere il significato del termine paolino. In ogni caso, l'interpretazione della Fratnik ha senz'altro il pregio di inquadrare un tema proprio dell'arte di Pea, vale a dire il suo intimo considerare l'attività scrittoria in chiave minore, nel suo descrivere la vocazione quale attività marginale, che si esercita all'ombra del lavoro pratico, si manifesta una strategia di esposizione pubblica giocata sul pudico nascondimento della propria inclinazione letteraria. Pea si presenta quale martire per la fede nella letteratura, costretta a celarsi in tempi di persecuzione, e ciononostante ardente e proficua. Un espediente retorico, dunque, di cui Pea si serve per costruire un'immagine autoriale forte, che sappia al tempo fronteggiare un innato complesso di inadeguatezza e servire da ausilio all'affermazione personale nel campo delle lettere.

La funzione giocata dall'espatrio nella storia di avviamento alla scrittura di Pea è centrale anche nella trattazione di Simonetta Salvestroni. L'acquisita coscienza critica della valenza metaletteraria dell'autobiografismo peano comporta esiti in parte diversi da quanto afferma Marina Fratnik. Il risalto dato alle condizioni gravose dell'esule e la casualità dell'incontro propizio con le Scritture si configurano infatti per la Salvestroni come fasi di elaborazione post-traumatica di un fallimentare tentativo di integrazione ed emancipazione sociale in quel di Alessandria¹⁰. Il ripiegamento su posizioni

⁷ M. FRATNIK, *op. cit.*, p. 41.

⁸ *Ivi*, p. 45.

⁹ MAX WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 71.

¹⁰ Cfr. S. SALVESTRONI, *La ricerca irrisolta: Il servitore del Diavolo*, in *Enrico Pea: Fra anarchia e integrazione cit.*, pp. 59-69.

confessionali squisitamente cattoliche – che Pea in effetti abbraccerà a partire dagli anni Venti –, di cui il testo biblico sarebbe qui mediatore, occorre dunque a lenire un malcelato senso di colpa e riparare una mancata “rivelazione” laica, atta ad acquisire una matura e condivisa coscienza di classe tra gli avventori dei capannelli anarchici d’Egitto¹¹. Un fallimento in parte dovuto alla carenza delle contingenze storiche adeguate all’emancipazione collettiva, che provocherebbe un contraccolpo di notevole rilevanza sulla coscienza autoriale confortata dal ripiegamento reazionario e antimoderno all’alveo cattolico¹². Nostro intento sarà muovere dalla medesima consapevolezza del respiro metaletterario delle opere riguardo l’espatrio, ma nell’auspicio di approdare a conclusioni diverse. L’esposizione delle ragioni di poetica che Pea affida a testi come *Vita in Egitto* e *Il Libro rivelatore* muovono infatti dalla prospettiva migrante per affrontare alcune delle questioni più calde del rapporto tra individuo e scrittura, ponendo fin da principio il proprio modello quale *exemplum* da diffondersi e condividere. A tal fine, motivo dell’espatrio e lettura del testo biblico vengono collocati in un processo di riflessione e rilancio della dignità umana in condizione d’esilio.

2. Come già accennato, i luoghi dell’opera peana dedicati all’esposizione del rapporto con il testo biblico sono essenzialmente due: *Il libro rivelatore*, breve scritto apparso inizialmente sulla «Gazzetta del Popolo» il 4 novembre del 1938, e *Vita in Egitto*, testo edito in volume nel 1949 con un’introduzione di Sergio Solmi per Mondadori ma dalla storia compositiva ed editoriale complessa, la cui stesura risale con ogni probabilità agli anni precedenti lo sfollamento di Pea dalla sua casa di Viareggio sotto i bombardamenti¹³. Si tratta, nonostante le evidenti differenze in quanto a distensione e ambizioni

¹¹ «Un ritorno», scrive la Salvestroni, «che è anche un abbandono, anziché verso l’impegno totale nell’altra direzione, che avrebbe potuto forse consentire di giungere fino al riconoscersi negli altri e insieme a scoprire, al di sopra degli egoismi individuali, valori più alti e la possibilità di una concreta lotta comune» (S. SALVESTRONI, *op. cit.*, p. 67).

¹² Per la Salvestroni il personaggio dell’esiliato in Pea resta scisso tra «la necessità di arrendersi a quella autorità tutta esterna, fonte di rassicurante sicurezza che una metà di lui ama e desidera» e che «l’altra metà combatte e nega con una violenza istintiva e viscerale». Uno scontro destinato a sciogliersi nel ripiegamento ai conforti del *pagus*, dato che «a chi è vissuto senza radici al di fuori del saldo e secolare costume di vita del vecchio mondo, difficilmente può bastare, nonostante lo slancio reale e insopprimibile alla rivolta, la forza interiore per spezzare tutti i legami» (S. SALVESTRONI, *op. cit.*, p. 68).

¹³ Pea dovette infatti redigere nuovamente, a memoria, il testo originale, dato che «in Versilia lasciò i taccuini relativi alla prima stesura – allora collocati in una cassa e trafugati dai tedeschi insieme ad altri manoscritti, a seguito di un bombardamento aereo che aveva pesantemente distrutto il Politeama» (Cfr. *Enrico Pea. Bibliografia completa (1910-2010) e nuovi saggi critici cit.*, p. 23). Da questo dato è più di un’ipotesi considerare come contemporanea a *Il Libro rivelatore* la prima stesura dell’opera, date poi le evidenti comunanze tra i due testi.

formali – l'uno poco più che un frammento, l'altra una narrazione che ha i numeri del romanzo – di scritti di forma e tematiche affini, dedicati entrambi all'espatrio alessandrino. In *Vita in Egitto*, Pea tratta della scoperta del testo biblico durante l'episodio della visita ai fratelli scrittori Jean-Leon e Henri Thuile, nella casa del Mex, poco fuori Alessandria. Qui il narratore, interrogato riguardo la propria conoscenza delle Sacre Scritture, si sofferma a rievocarne tra sé il primissimo approccio:

La Bibbia l'avevo letta e ne possedevo una bella edizione, proprio quella nella traduzione del Diodati, lucchese come me e come me espatriato. Era stata la Bibbia che m'aveva in parte avviato al gusto delle lettere. La nostalgia mi si placava, leggendo i fatti dell'Antico Testamento seppure in forma antiquata e prolissa ma tuttavia ricca e precisa, fiorita nei modi d'uso del mio paese [...]. Era la lingua del traduttore che mi spingeva alla simpatia verso la Bibbia. Se il traduttore non fosse stato lucchese, esule e ribelle io non avrei nemmeno scorso quel libro pieno di ripetizioni, scritto a versetti, spesso disumano ed oscuro in quella forma¹⁴.

Questi rapidi estratti, che coprono una manciata di pagine, sono tuttavia sufficienti a sgomberare il campo di un primo equivoco, tuttavia utile alla nostra lettura. Come già segnalato a suo tempo da Enrico Lorenzetti¹⁵, nel riferirsi alla traduzione della Bibbia di Giovanni Diodati, Pea cade in una vistosa aporia. Diodati, protestante, successore di Calvino alla cattedra di teologia di Ginevra, non è infatti lucchese, se non per via paterna. A subire l'espatrio per ragioni confessionali è infatti il padre, Carlo Diodati, battezzato presumibilmente a Lucca da Carlo V ai tempi degli incontri diplomatici tra l'imperatore e papa Paolo III avvenuti in città, nel 1541. Formatosi nell'ombra lunga delle dottrine di Pietro Martire Vermigli, che a Lucca ebbero grande seguito, Carlo Diodati fugge a Ginevra a seguito di una condanna per eresia dell'Inquisizione romana, nel 1567, dove poi nacque il figlio Giovanni¹⁶. La conoscenza dell'italiano da parte di Giovanni Diodati, dati i suoi natali ginevrini, è perlopiù libresca, e non sembra possibile registrare una presenza di lucchesismi di una qualsiasi rilevanza: il suo lessico appare invece pregno di formule dal gusto arcaico, anche per l'epoca in cui viene data alle stampe la prima versione della sua traduzione delle Sacre Scritture, nel 1603¹⁷. Inoltre, è sempre Enrico Lorenzetti a informarci di come la

¹⁴ ENRICO PEA, *Vita in Egitto*, pp. 8-9. Cito qui dall'edizione Ponte alle Grazie, Firenze, 1995.

¹⁵ Ivi, p. 193.

¹⁶ Cfr. in proposito la voce *Carlo Diodati* a firma di Mario Turchetti, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Vol. XL, pp. 171-174.

¹⁷ Scrive in proposito Sergio Bozzola: «si trovano alcuni segnali, minimi ma decisivi per la caratterizzazione di questa lingua, che ne denunciano il carattere ricostruito: un fiorentino insomma

Bibbia posseduta da Pea fosse in realtà una traduzione *dal* Diodati, datata 1903, il che non deve stupire, data la proliferazione incontrollata di edizioni a stampa di cui godette “la diodatina” a cavallo tra i secoli XIX e XX¹⁸. Alla luce di ciò, risulta quantomeno curiosa la persistente affermazione in merito alla presenza di un sapore lucchese tra le pagine della Bibbia Diodati avvertito dal giovane Pea. Certo tale notazione può spiegarsi nei termini di una suggestione causata dall’equivoco intorno le origini del teologo, ma non è tutto qui. Ciò che più conta è infatti individuare a cosa Pea attribuisce i riverberi patri, come questi si palesano alla sua sensibilità d’espatriato e come contribuiscano alla conquista della scrittura. A ben vedere infatti, i passaggi succitati dipingono anzitutto un’esperienza di lettura e ricezione, che pone lo stato emotivo e spirituale dell’espatriato-lettore in assoluto rilievo, e da cui consegue un personale processo di appropriazione del testo. Sarà dunque necessario dedicare a questo atto di lettura e al soggetto che lo compie una specifica attenzione, dato che è la condizione umorale dell’esiliato a determinare la ricezione del testo biblico.

Il soggetto espatriato è infatti in Pea vittima della compulsiva necessità di porre in relazione il ricordo di quanto perduto con il tempo presente, collocato in un ambiente che sembra di contro costituirsi al solo scopo di annerbiare la memoria in un costante obnubilamento. lo spazio in cui si muove il narratore esiliato, Alessandria, ci appare infatti come un dispositivo impegnato nella furiosa dissoluzione di ogni passato e nell’eternamento di un presente assoluto, presso cui «la vita non lascia alcun segno di permanenza nel tempo»¹⁹. È già Ungaretti a consegnarci il ritratto di una città «senza un monumento che ricordi il suo antico passato» che «muta incessantemente», e che «si consuma e s’annienta d’attimo in attimo»²⁰. Dispersa in un vorticare di vento e sabbia, Alessandria costringe a una percezione temporale

libresco, che non rispecchia una consuetudine d’uso, semmai corretta verso l’alto sui modelli letterari, ma piuttosto una competenza riflessa (e verrebbe da dire diacronicamente datata): tratti linguistici, cioè, che è facile ricondurre a modelli letterari antichi per l’epoca e che possono sorprendere in uno scrittore toscano del primo Seicento. La tentazione di giustificare questa situazione con la condizione di espatriato, e in seconda generazione, del traduttore, è molto forte: si verificherebbero insomma fenomeni conservativi esattamente come accade agli idiomi delle isole linguistiche e ai dialetti geograficamente isolate dalle grandi vie di comunicazione» (SERGIO BOZZOLA, *La lingua e lo stile*, in *La Bibbia di Diodati*, a cura di Michele Ranchetti e Milka Ventura Avanzinelli, Mondadori, 1999, Tomo I, p. CLIV).

¹⁸ Ad oggi risulta assente uno studio sistematico della fortuna della Diodati in epoca contemporanea. Tuttavia utili informazioni, pur introduttive, sono ricavabili da EMANUELE FIUME, *Giovanni Diodati, un italiano nella Ginevra della Riforma, traduttore della Bibbia e teologo europeo*, Torino, Claudiana, 2007, cui rimandiamo per un orientamento preliminare sulla questione.

¹⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Nota introduttiva*, in *Vita d’un uomo*, Milano, Mondadori, 2007, p. 497.

²⁰ Ivi, p. 520.

votata al trepido dissolvimento, al miraggio, a un «sentimento del tempo distruttore presente all'immaginazione prima di tutto e soprattutto»²¹, uno spettro di morte spirituale finanche terrena cui nulla – persone, oggetti, persino ricordi – è risparmiato: il «sentimento della morte [...] attorniato da un paesaggio annientante: tutto si sgretola, [...] tutto non ha che una durata minima, tutto è precario»²².

Pea non sfugge certo a tale sentimento di morte alessandrino, forse meno dello stesso Ungaretti, tant'è che proprio intorno a tale motivo articola la diegesi a tiroirs di *Vita in Egitto*. I suoi personaggi – Gervasio, Guidino, la madre di Salomone Salama – costituiscono una galleria di mesti destini che costringe il lettore tra camposanti e onoranze funebri ostili alla tumulazione di esuli e stranieri. La memoria dei defunti, specie se esiliati, trova così nella città dell'oblio un formidabile agente di impedimento alla propria realizzazione. Proprio su quest'ultimo punto l'esperienza alessandrina di Pea e Ungaretti, per molti versi così contigua, diverge. La condizione d'esilio è per il poeta uno *status* natale su cui egli fonda la propria identità, un sentimento di morte e oblio che coincide per assurdo con la memoria più remota, per cui è facile risalire «fino all'infanzia, quando quei miraggi incominciavano ad essermi consueti»²³. La cesura che sul ricordo e la vita di Pea incide il trauma dell'espatrio vi proietta all'opposto la chiara percezione di un antecedente, un sentimento del tempo anteriore che rende ben più penosa una tale frana verso l'annichilimento memoriale. L'esiliato peano è personaggio che ha dovuto apprendere a vivere senza reminiscenza, a non abbandonarsi alla nostalgia e che porta i segni tangibili di un aspro percorso di iniziazione alla dimenticanza. La sopravvivenza in espatrio, in un ambiente tanto ostile e frenetico, pone d'altronde come esiziale ogni eccessivo indugio nostalgico, che «fa pauroso e geloso»²⁴ l'esule, vulnerabile a chi vive di solo presente, predatori sociali come Giuda nel *Servitore del Diavolo*. Starobinski, nel suo *L'inchiostro della malinconia* segnala come struggimento e nostalgia siano stati considerati nel tempo affezioni pericolose, un «mal di casa» responsabile della morte di numerosi soldati e viaggiatori, cui si credeva necessario rispondere con rimedi adeguati a prevenire ricadute fisiche altrimenti inevitabili²⁵. Se lasciato al proprio struggimento, il nostalgico risulta incapace di

²¹ Ivi, p. 497.

²² Ivi, p. 499.

²³ Ivi, p. 497.

²⁴ E. PEA, *Vita in Egitto* cit., p. 99.

²⁵ «Alla fine del XVIII secolo, l'esistenza della nostalgia, considerata come un male sovente mortale, è riconosciuta da tutti i medici in tutti i paesi d'Europa. Insomma, nella sua forma semplice, la nostalgia è una malattia morale che, da sé sola, può già condurre alla morte» (JEAN STAROBINSKI, *La lezione della nostalgia*, in *L'inchiostro della malinconia*, Torino, Einaudi, pp. 220, 222).

reagire, preda di isolamento e inedia tali dal desiderare la «morte alla prima occasione»²⁶. Torna alla mente il Moammed Sceab ungarettiano, «suicida perché non aveva più Patria»²⁷, ma soprattutto, isolato e deradicato, incapace di «sciogliere il canto del suo abbandono»²⁸. Nell’Alessandria di Pea la “malattia morale” dell’*heimweh*, della nostalgia di casa, è fin da principio intesa con la medesima tragicità che impregna l’appartamento al numero V di Rue des Carmes: al *desiderium patriae* è necessario rispondere con un obnubilamento preventivo, che risponda a esigenze contingenti, cui consegue la censura di sé e del proprio fondamento soggettivo. In un’immagine comune a Ungaretti e Pea, l’esule è così ritratto come “uccello migratore” che, giunto ad Alessandria dal mare, impara a tener le zampe bene a terra, in una prigione del cuore²⁹ per cui il volo è infine dimenticato³⁰.

Tornando all’incontro con la Bibbia, quanto detto intorno al soggetto esiliato può aiutarci a meglio inquadrare la sua esperienza di lettura e conoscenza di Giovanni Diodati. Le confuse notizie biografiche relative all’origine di quest’ultimo scatenano infatti nel narratore la riemersione improvvisa del represso, cui tuttavia, con sorpresa, non consegue la sofferenza promessa dall’*heimweh*. L’atto di lettura, invece, comporta sollievo e consolazione, rivelando per caso la possibilità di un pacifico rapporto con la memoria, pur solo intuita tra le forme «oscuere e disumane» della lingua diodatina. Le suggestioni di un *pagus* lontano appaiono al lettore mediate, distanziate dalla scrittura, che ne incapsula il potenziale nostalgico modulandolo in funzione di una narrazione – le vicende dell’Antico Testamento – che non lo concerne direttamente. Pea scopre così nel Diodati, prima ancora che un «esule e lucchese», un esemplare scrittore: capace di piegare forme «antiquate e prolisse» a «modi d’uso del suo paese», di istituire un rapporto attivo con la memoria delle proprie origini attraverso la modulazione letteraria delle stesse. Solo in questi termini, e non altri, Diodati diviene un *exemplum*, un possibile modello d’emulazione e salvezza negli abissi dell’esilio, mediante cui è infine possibile “sciogliere il canto del proprio abbandono”. Resta ancora aperta, tuttavia, la questione su cosa della sua lingua richiami Pea al *pagus* lucchese.

²⁶ Ivi, p. 215.

²⁷ G. UNGARETTI, *In memoria*, in *Vita d’un uomo* cit., vv. 5-7. p. 21.

²⁸ *Ibidem*, vv. 18-21.

²⁹ E. PEA, *Vita in Egitto* cit., p. 61.

³⁰ «Appena scorta la terra, ti sei buttato giù affranto. Volevi riposare sulla calda sabbia di questo Oriente sognato in Europa, ed ecco ti si sono spezzate le ali tra le maglie di Giuda. Avresti fatto il nido tra il tepore di questi palmeti. Tu, nato all’amore e al canto, creatura di Dio...» (E. PEA, *Il Servitore del Diavolo*, in *Il Romanzo di Moscardino*, Roma, Elliot, p. 258); «Morire come le allodole assetate sul miraggio / O come la quaglia / passato il mare / nei primi cespugli / perché di volare / non ha più voglia» (G. UNGARETTI, *Agonia*, vv.1-7, in *Vita d’un uomo* cit., p. 10).

3. Il passo del *Libro rivelatore* forse più illuminante per i nostri scopi è, come spesso in Pea, di sorprendente concisione e brevità:

È la prima volta che ho fra le mie mani un libro di cui ho sentito appena parlare. Vólto in italiano da un lucchese come me e come espatriato e traviato. Vado sotto il sole canicolare e la curiosità mi eccita: mi fermo ogni poco, sfoglio a caso. Mi pare di sentire narrare delle fole da un contadino di Lucca, da uno di quei contadini che hanno girato il mondo ma sono rimasti attaccati al nostro idioma, a parlano lenti ed esatti senza troppo entusiasmo, dando giusto rilievo ad ogni avvenimento, sì che appena alzano il tono anche di poco, nel narrare, tu capisci che al narratore sta a cuore quella figura o quel sogno od anche quella circostanza: senza battere la grancassa con parole grosse e ruffiane, il narratore comunica la sua stessa emozione, anzi più viva la trasmette, perché frenata dalla innata educazione da tempo non chiaro di millenni, scesa agli abitanti di questa bella terra lucchese dalla colonia etrusca ceppo d'Italia, di cui forse ha tutt'ora commisti la gentilezza dello spirito e il candore della favella³¹.

Questo idioma "lucchese" cui tanti girovaghi restano legati, lingua restituitaci come lenta, esatta, mai sopra le righe, trova nella rarefazione sintagmatica, nel suo concedere interstizi presso cui riverberi affabulatori possano manifestarsi, il proprio fondamento. Essa è mediatrice del segno memorativo, che colpisce l'animo attraverso l'orecchio. È dapprima la melodia a farsi tramite privilegiato di nostalgismo, un «frammento di passato vissuto, che colpisce i nostri sensi e trascina con sé», l'esperienza tradotta in immagini. Destata dal segno memorativo, la coscienza si lascia invadere da un passato insieme «vicino e inaccessibile»³². Si riaprono così, attraverso il *ranz des vaches* della Lucchesia, le porte oltre la quale giace inerme ma viva la pietà di sé, della propria presenza fondata su di un mondo che persiste sommerso. È Pea stesso a riferirlo, quando riconosce come «vi siano in noi corde tese che appena toccate anche dall'eco di un canto», «subito vibrano e contraddicono i propositi lungamenti pensati. Sono i ricordi di quando il mondo era bello, senza altra ragione all'occhio ed al cuore»³³. Non è dunque necessaria l'occorrenza di una qualsiasi esplicita referenzialità lucchese a innescare il processo, che, non bisogna dimenticarlo, sono con tutta probabilità assenti dalla sua versione della Diodati. La memoria muove per associazioni e correlativi che scorrono sui binari del sentimento, della musicalità, suggerendo reverberi di un miraggio pre-storico, perduta età dell'oro. A regolare tale ricezione è una logica del senso che, attraverso parossismi epifanici,

³¹ E. PEA, *Il Libro rivelatore*, in *Il Trenino dei sassi*, Firenze, Vallecchi, 1940, pp. 35-36.

³² JEAN STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 218.

³³ E. PEA, *Vita in Egitto* cit., p. 76.

contraddice i propositi soppressivi dell'esule e lascia il soggetto «digiuno di queste idee acquistate distese sulla coscienza, come un velo che adesso, lacerato da una ventata di ricordi, lascia discoperta la mia natura più vera»³⁴.

La musicalità, tuttavia, giunge all'orecchio attraverso un atto di lettura attento alla dimensione fonosimbolica del linguaggio, capace di captarne i caratteri affabulatori. La lingua del Diodati è per Pea prima di tutto una modalità di racconto e interpretazione orale, cui consegue la melodia che interferisce il ricordo. A ben vedere la sua scrittura è infatti sì lodata, ma attraverso un continuo richiamo al suo farsi atto – «Mi pare di sentire narrare delle fole da un contadino di Lucca» –, alla capacità di rievocare sulla pagina la performatività orale del linguaggio – «parlano lenti ed esatti» –, finanche la sua corporeità, che richiama alla mente narratori di fole, che «appena alzano il tono anche di poco, nel narrare, tu capisci che sta a cuore quella figura o quel sogno od anche quella circostanza». È dunque necessario ancorare la riscoperta del sentimento del tempo individuale all'incontro casuale con una lingua che sappia farsi mimesi di ciò che solo permane certo nell'obnubilamento dell'espatrio e rivelato in perenne stato di precarietà, vale a dire il corpo, l'oralità, la *prosemica* fisica e irripetibile del narratore di fole. Solo allora sarà possibile approdare alla scrittura, una volta consolidata quella «dimensione verticale, quel ricordo racchiuso nel corpo dello scrittore», che Barthes definisce stile, nato «dal suo corpo e dal suo passato e a poco a poco divenuto l'automatismo stesso della sua arte»³⁵. La condizione d'esule si pone così quale occasione di rifondare la presenza del soggetto attraverso la scrittura: un relazione proficua con un passato che non è più necessario sopprimere, dato il suo riemergere in un fruttuoso processo di significazione. Questo per Pea non può che venir mediato dalla corporeità e dalla dimensione orale del linguaggio: la ricostituzione del soggetto scrivente è anzitutto fisica, uditiva, musicale, arte affabulatoria delle fole che fa possibile la modulazione delle proprie origini per il giovane espatriato.

Come suggerito in apertura, Pea ci consegna così la resa personale di uno dei *topoi* della cultura e del pensiero modernisti, vale a dire la problematizzazione del rapporto con il passato e con le tradizionali modalità di interpretazione dello stesso. «Grava pesante il vecchio mondo»: tema secolare, se già Novalis sosteneva che, se è pur vero che «sta solo e sconsolato chi ama devoto e ardente il passato», è al tempo urgente chiedersi «se l'antico viene abbandonato, cosa fare del nuovo?»³⁶. Da Verga in avanti tale tema

³⁴ Ivi, p. 98.

³⁵ ROLAND BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 10-11.

³⁶ NOVALIS, *Nostalgia per la morte*, in *Inni alla notte*, Milano, Feltrinelli, 2012, traduzione a cura di Susanna Mati, vv. 17-20, p. 87.

viene incarnato nella nostra letteratura dal personaggio ripudiato ed esule, cui la perdita di radici impedisce ogni rientro, fisico o memoriale, nel *pagus* della comunità. Jeli il pastore, il giovane Ntoni dei *Malavoglia*, la maestrina Assunta di Tozzi, i vagèri di Lorenzo Viani, sono tutti antecedenti o contemporanei all'esiliato di Pea³⁷, che ne fa a sua volta il centro di numerose sue altre opere: vittime di una condizione cui è sempre meno possibile offrire un esito positivo, specie se lette quale allegoria di uno *status* comune allo scrittore e intellettuale nella società di massa primonovecentesca. L'esule e l'uomo di lettere viventi nel medesimo limbo, compagni d'espatrio in una cattività crepuscolare, oggetti desueti privi di scopo e finalità. Una condizione per la quale sembra sempre più difficile rappresentare l'oggettivo fluire del tempo, che ebbe altresì pieno compimento estetico nel romanzo del secolo precedente. Pea è in tal senso accostabile a scrittori cui è stato possibile *sciogliere il nodo del proprio abbandono*, sebbene con soluzioni eterogenee e condizionate da una poetica personali, a partire da un rinnovato sguardo al passato e alla tradizione, animato dall'impegno in una loro ri-funzionalizzazione estetica e immaginativa. Alla mera condanna del tempo presente egli risponde con un tentativo di abitare e condividere il sentimento tragico della vita, la tensione irrisolvibile tra vita e ragione,

³⁷ Tutto il personaggio di Jeli è costruito sul tema dell'esilio in patria connaturato al ruolo del pastore apolide, ramingo e solitario, che non segue l'amata Mara in pianura ma resta coi puledri, tra i monti. Quando tuttavia tempi frenetici si impongono nella sua vita – si pensi all'incidente del puledro Stellato, da portare subito alla fiera del paese per essere venduto –, il mondo di Jeli vi entra in conflitto, disgregandosi. Una volta perso il suo *status*, egli è esiliato a se stesso: non potrà né tornare ai campi e ai cavalli né venir ammesso nella società cittadina. Egli diviene così apolide *sub specie spirituali*, e, incapace di "sciogliere il canto del suo abbandono", scivolerà presto nella rovina. Verga porterà a compimento tale motivo nei *Malavoglia* e nella figura di Ntoni, che, nota Romano Luperini, è condannato a una concupiscenza retrospettiva che non può soddisfarsi: un pieno rientro alla casa del Nespolo, al mondo antico abbandonato che lo vede ormai come estraneo, è impossibile (cfr. ROMANO LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2017). Per quanto concerne Tozzi, il tema dell'esule in terra altrui è centrale nella sua scrittura, e gli esempi innumerevoli. Tra tutti, ricordiamo qui la "maestrina" Assunta, protagonista della novella *Un'osteria*, dalla raccolta *Giovani*. La giovane insegnante, inviata in un paesino di campagna presso cui permane esclusa e vilipesa dagli autoctoni, rappresenta adeguatamente quell'incrociarsi di mondo antico e dinamiche moderne presso cui l'individuo resta travolto e sacrificato, cui reagisce con isolamento nostalgico e strenua dimenticanza di sé. Lo stesso Tozzi, com'è noto, visse una simile condizione ai tempi del suo impiego alle ferrovie di Pontédéra. Lo ricorda a tal proposito Lorenzo Viani, in un frammento che può farsi emblematico di una condizione spirituale comune a un'intera generazione: «Invece Tozzi, nella stazione di Pontedera, e nell'albergo, e nelle vie, sembrava un toro che gli avessero misurato le stambe alla lunghezza di un passo. Le ragazze se lo accennavano ridendo e gli dicevano sul viso: «è brutto, pare un prete». I colleghi lo guardavano con aria di compatimento burlesco. Una masnada di avvinazzati, perché quell'impiegato era sempre serio, gli voleva spaccare la chitarra nella testa. [...] La sua anima, spaccata e aperta, metteva anche lì i fiori della poesia; ma la impalancata rimase nuda, come l'assito del cortile di una prigione» (Cfr. LORENZO VIANI, *Ricordo di Federigo Tozzi, in Il cipresso e la vite*, Firenze, Vallecchi, 194, pp. 327-328).

passato e presente, individuo e patria. La lettura della Bibbia Diodati contribuisce alla rivelazione e al recupero degli strumenti semantici e stilistici adatti ad affrontare la vertigine di un passato sommerso nella modernità e liberarne così il sentimento di un tempo convertibile in scrittura e narrazione. La necessaria “concupiscenza retrospettiva” mediante la quale, come afferma Peter Brooks, «non è possibile trasformare o rimediare ad alcunché di già avvenuto»³⁸, ma attraverso cui pensare una propulsione in avanti, la restaurazione di una presenza effettiva nel mondo.

³⁸ PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 222.

FRANCESCA RIVA (UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO)

«LA NAVE DELLA LUCE METTE VELA»:
DISPATRIO METAFISICO IN LUIGI FALLACARA

Sulla tomba di Luigi Fallacara, nel cimitero di San Miniato, è inciso il verso «La nave della luce mette vela», tratto dal componimento *Àncore sepolte*, che è composto da due sonetti quasi identici, il primo datato 5 maggio, il secondo 19 maggio, dell'anno 1962, con poche ma sostanziali varianti: in particolare, nel testo 2, le «campane», paragonate ad «àncore sepolte» nell'interiorità, sono ascoltate dal poeta non più «nel fondo» ma «nel profondo» di se stesso; la nave metafisica poi salpa nella luce e non più nelle tenebre. Si confronti l'ultima terzina del primo sonetto con quella rispettiva del secondo¹:

La nave della notte mette vela
sospinta da quel vento di preghiera
e così tenebrosa e così intera.

La nave della luce mette vela
sospinta da quel vento di preghiera
verso altri approdi e verso un altro cielo.

È come se Fallacara, che sarebbe morto l'anno successivo, nell'ottobre del 1963, si stesse preparando al viaggio finale, al *nostos*, il ritorno alla patria, che per il poeta è quella celeste; da un iniziale scoramento interiore, che lo conduce a toccare il «fondo», si fa ungarettianamente palombaro e scende negli abissi, nel «profondo» della propria anima.

Afferma sant'Agostino, autore amato da Fallacara:

¹ LUIGI FALLACARA, *Àncore sepolte*, 28° libretto di «Mal'Aria», 1962.

Sta scritto quindi che Caino ha fondato una città; Abele, invece, come uno straniero, non ha fondato nulla. Infatti la città dei santi è nel cielo, benché essa generi dei cittadini sulla terra, dove è presente in modo passeggero finché non giunga il tempo del suo regno, quando radunerà quelli che risuscitano nei loro corpi e sarà dato il regno promesso, dove essi regneranno senza fine assieme al loro principe, il Re dei secoli².

La poesia e la pittura fallaciariane nascono dalla sete di eterno, dall'esigenza struggente del ritorno alle origini, all'Eden, un luogo metafisico, in cui pure, un tempo, abbiamo abitato e nel quale siamo destinati a ritornare. L'intera opera di Fallacara è caratterizzata dall'incanto fanciullesco di fronte al "firmamento terrestre", francescanamente contemplato, e i soggetti della sua arte sono spesso paesaggi solari o notturni, giardini edenici, "fiori intrisi" di una brina luminosa, simbolo della presenza di Dio ed evocanti una provenienza paradisiaca³.

Per il pittore fiorentino Riccardo Marini, *alter ego* di Fallacara, protagonista del romanzo inedito *L'occhio simile al sole*⁴, l'azione del dipingere non è generata dal consapevole obiettivo di rappresentare la realtà, ma è guidata da Dio, fino a quando, senza volerlo, appaia sulla tela il Paradiso, quel giardino di primavera eterne cui aneliamo⁵.

Riccardo si recava spesso al Carmine, per vedere Masaccio e portare con sé tale visione di forze e di verità pittorica: la Cappella Brancacci comprende – come è noto – la cacciata dal Paradiso terrestre di Adamo ed Eva. Il peccato originale ha segnato il destino dell'umanità, tanto che il figlio di Dio è dovuto discendere come uomo in terra, dove ha potuto contemplare

² Sant'Agostino, *La città di Dio*, XV, 1-2, Milano, Rusconi, 1997, p. 694. Vi sono citazioni di sant'Agostino manoscritte da Fallacara su un taccuino risalente agli anni Venti, conservato presso l'«Archivio della Letteratura Cattolica e degli scrittori in ricerca» (ALCaSIR) dell'Università Cattolica di Milano.

³ Sulla presenza e sul valore dei fiori nell'opera di Fallacara, cfr. FRANCESCA RIVA, *Lungarno, giardini fiorentini, Engadina e paradisi perduti: Luigi Fallacara tra utopia e realtà*, in Aa.Vv., *Geografie della modernità letteraria*, a cura di Siriana Sgavichia e di Massimiliano Tortora, Atti del XVII Convegno Internazionale della Mod (Perugia, 11-13 giugno 2015), Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 362-369.

⁴ Del romanzo, tuttora inedito, ho approntato l'edizione critica (cfr. la mia tesi di dottorato dal titolo «*Il mio libro più caro e più importante*»: *L'occhio simile al sole, romanzo inedito di Luigi Fallacara. Edizione critica*, tutor: Prof. Giuseppe Langella, anno accademico: 2015/2016, consultabile presso il "Centro di ricerca Letteratura e cultura dell'Italia unita", all'Università Cattolica di Milano). Le carte relative all'*Occhio simile al sole*, nell'ordine delle centinaia, più 6 dattiloscritti, sono dislocate presso tre archivi: l'«Archivio della letteratura cattolica e degli scrittori in ricerca» all'Università Cattolica di Milano (ALCaSIR), il "Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei – Fondo Manoscritti" dell'Università degli Studi di Pavia (CMP) e l'Archivio privato del poeta a Firenze (AF).

⁵ Cfr. *L'occhio simile al sole, Parte prima*, Capitolo II del dattiloscritto *ne varietur*, che corrisponde a quello approntato per il Premio Manzoni del 1954 (d'ora in avanti PMA).

la sua stessa creazione e ha patito, umanamente, il tradimento, l'uccisione, la morte. Fallacara ci descrive il mistero dell'incarnazione nel poemetto *Il Natale dei Firmamenti terrestri*:

Hai percorso col tuo passo che pesa,
figlio d'Adamo, tutta la distanza
d'una non calcolabile discesa;

Hai conosciuto nella lontananza
ogni bellezza, a te, da Dio donata;

[..]

Figlio d'Adamo, quanto nella folta
tenebra ti sei chiuso e allontanato!
Figlio di Dio, quanto nell'accolta
luce, ti sei, col raggio, avvicinato!
Di qua, tu uomo, col tuo cuore invano
sul fondo cupo dell'abisso urtato,
di là, colmando l'abisso lontano
della pienezza d'una carne lieta,
l'infinito che scende a farsi umano⁶.

Gesù Cristo, nella sua discesa sulla Terra, è, al contempo, «figlio d'Adamo» e «figlio di Dio», condizione, in realtà, di ciascun uomo, dopo la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre. Ancor prima di Adamo, Lucifero, l'angelo che avrebbe dovuto essere “portatore di Luce”, peccando di orgoglio, è stato condannato al buio eterno⁷. Fallacara vive questa forma radicale di dispatrio, di sradicamento, paradossalmente, dal cielo, che è di tutta l'umanità, esiliata sulla Terra, e, generazione dopo generazione, sempre più incapace di decifrare le voci provenienti da un altrove ormai sconosciuto.

L'acqua, a volte «verde» per il riflesso degli alberi, a testimonianza della commistione tra gli elementi nell'immaginario del pugliese Fallacara, sembrerebbe il varco verso l'aldilà; spesso, però, le imbarcazioni restano ancorate alla riva, oppure assumono le sembianze, al tempo stesso, di culle e di bare ondegianti, come nella poesia *I barconi* di *Celeste affanno*:

I barconi

Riconosci il mattino al canto grave
nei giardini dei merli;

⁶ L. FALLACARA, *Il Natale*, in *I firmamenti terrestri*, Milano, Amatrix, 1929, I, vv. 1-6, III, vv. 1-9, p. 59, p. 63.

⁷ Cfr. il recentissimo poemetto *Lucifero* di LUCIANO MONTI (Luoghinteriori, 2018).

l'ora è sul mare e l'iride respira.
 All'amor della terra, onda sospinge
 e nei canali, dove l'olio stagna,
 i barconi indolenti si sollevano
 con più neri riflessi.
 Questi legni convessi
 che il catrame ora screpola,
 questa pece che vive di lucenti
 guizzi funebri ai soli,
 le notti di defunte primavere
 imbalsamano, roghi
 di tenebra tra i fosfori del mare.
 O vigore distrutto,
 o cavernoso lutto,
 avvolto di remoti, acri profumi.
 Nella forma che il mar superba varca,
 o morte, che in te accogli come un'arca.
 Sarcofaghi profondi ora voi siete
 e, nella forza lenta che vi annulla,
 mite riconoscete un istinto di culla⁸.

Così il mare, cui è dedicata una poesia sempre di *Celeste affanno*, è un «lembo iridato» «in seno all'assoluto, e le onde, «pareti mobili» del «nulla», accolgono «dentro un'urna», «dei» «addormentati»⁹. Il viaggio, mosso dall'«estremo» «desiderio di Dio», verso il Paradiso perduto, è rappresentato da Fallacara anche tramite un metaforico treno, in cui l'uomo, imprigionato in «ferree barriere», spera di poter approdare al di là, dove passa «la rotaia infinita».

Il treno

Passa il treno su limpide rotaie,
 fragoroso volere che dilegua
 nel vortice, nel rombo che lo segue.
 Passa così entro noi, distante langue
 il desiderio, la forza che fece
 popolato di rombo il nostro sangue.
 Così ogni amore in noi che ci trascina
 oltre di noi... Che mai più resta? Estremo

⁸ L. FALLACARA, *I barconi*, in *Celeste affanno*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1956, p. 29, e in L. FALLACARA, *Il frutto del tempo*, a cura di Marilena Squicciarini, Bari, Stilo Editore, 2017, p. 100.

⁹ ID., *Il mare*, in *Celeste affanno* cit., p. 24, vv. 17-24, e in *Il frutto del tempo* cit., p. 97. Cfr. anche l'introduzione a *Il frutto del tempo* di M. SQUICCIARINI, p. 53.

desiderio di Dio, estremo amore...
 Siamo ora qui, protesi, con le dita
 intrecciate alle ferree barriere,
 sapendo solo che è di là che passa,
 che è là che brilla la rotaia infinita¹⁰.

Per Macrì, nell'atmosfera gravitante «intorno alla paradisiaca dimora [...] barese [...] dei *Giorni incantati*», e poi in *Celeste affanno* e in *Così parla l'estate*, «è massima l'illusione di eternità e d'assoluto, [...] in cui il tempo si consuma, si coagula», mentre «lo spazio si estende nella sua orizzontalità»¹¹.

Fallacara segna nella fanciullezza la stagione della vita più vicina al «Paradiso perduto»; *L'eterna infanzia* è, non a caso, il nuovo titolo dato al rifacimento postumo del romanzo *A quindici anni*¹²: l'esperienza d'amore permette di eternare la fanciullezza, dilatandola da età circoscritta della vita a condizione perenne dell'animo. La «fanciullezza eterna», in Fallacara, non è da intendersi né in senso peterpaniano né come stasi evolutiva, ma ritorno alla dimensione temporale primigenia, contrassegno dell'eternità.

In un brano dell'*Occhio simile al sole*, poi espunto nel passaggio alla terza redazione, Riccardo sostiene che solo da bambini si ha l'esperienza della memoria platonica, perduta nella crescita; così, l'uomo, nell'amore, va alla ricerca dell'archetipo, della Donna unica a lui destinata in principio, nell'eterna dimora delle beatitudini celesti: «la memoria» – sostiene, infatti, Riccardo – «è abitazione».

Il giovane non ha l'esperienza della *memoria* platonica, questo solo, ed è tutto. La si ha quando si è fanciulli, ancora vicini alle origini, poi si perde. E per riconquistarla, bisogna morire e rinascere molte volte. Una sola gioia non ha memoria; è il suo *ritorno* che acquista forza di destino, perché torna là dove era, nel suo reame, dunque, nella sua dimora. E la memoria è abitazione. Che ricchezza di significati hanno parole come queste: *abitazione, dimora*¹³...

Si sottolineino i termini «memoria», «ritorno», «dimora», «abitazione», che rientrano, a tutti gli effetti, nella sfera semantica del *nostos*.

È proprio un ricordo dell'infanzia, ossia la visione dei fiori strappati alle colline nella corrente del Mugnone, evocanti l'Eden perduto, che induce

¹⁰ L. FALLACARA, *Il treno*, in *Poesie inedite*, a cura di Oreste Macrì, Padova, Rebellato, 1970, p. 49.

¹¹ ID., *Poesie (1914-1963)*, a cura di O. Macrì, Ravenna, Longo, 1986, p. 42.

¹² ID., *L'eterna infanzia*, a cura di Chiara Didoné, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

¹³ *L'occhio simile al sole, Parte prima*, Capitolo I di PMA. I corsivi, qui come nelle altre citazioni, sono nostri.

Valeria (la donna amata dal pittore) a rivelare il suo amore a Riccardo¹⁴. Se pensiamo a Valeria più volte identificata con un «angelo pallido», ma pure figura evitica (si ricordi anche la lotta tra Adamo ed Eva nel *Paradise Lost* di Milton)¹⁵, nell'immagine di Riccardo «in lotta» con la donna, per poter finalmente giungere «su quel prato da cui le acque strappano i fiori che passano sulla corrente», è lecito indovinare tutto un significato metaforico che di nuovo rimanda alla lotta interiore del poeta anelante all'Eden.

In un altro brano dell'*Occhio simile al sole*, anch'esso espunto nel passaggio alla terza redazione, viene introdotta l'immagine dell'albero sinesteticamente immerso in una luce silenziosa, «immobile»:

E gli appariva *un albero della sua infanzia*, una luce immobile pioveva dall'alto, un silenzio della luce. I loro occhi non si fissavano, ma si guardavano. Gli occhi di Valeria danzavano con le loro iridi vive, sprizzavano scintille nere che animavano intensamente quel suo pallore profondo. Ed egli affiorava come da un sogno. Provava un dolore che non gli apparteneva, una sofferenza di cui avesse coscienza un altro, non lui; lui era nella felicità dell'infanzia, sotto l'albero già ignaro e perduto¹⁶.

Di nuovo cogliamo il riferimento all'infanzia come periodo privilegiato della vita e al modello biblico, all'albero della vita e all'albero della conoscenza del bene e del male. Seguiva poi il testo cassato ancora nel passaggio alla terza redazione del romanzo, in cui, sostanzialmente, Fallacara parafrasava i versi 18-25 del secondo capitolo della *Genesi*: per colmare la solitudine di Adamo, durante la notte, mentre questi è immerso nel sonno, Dio crea la donna, tratta dalla costola dell'uomo:

Disse a un tratto indicando un cavalletto: “Sa che rappresenta quel quadro? Il sonno di Adamo. Adamo immerso nel sonno dal Signore, sogna il dolore che gli verrà dalla donna. E quando si sveglia, vede Eva che Iddio aveva modellato con le sue mani fino al sorriso. Essa intreccia una ghirlanda di fiori, già staccata dall'uomo, già estranea, già convinta di esistere.”

Allora Valeria parlò. Disse:

– Sì, è questo. Io sono convinta di esistere¹⁷.

Fallacara presenta Eva «già staccata dall'uomo, già estranea, già convinta

¹⁴ Cfr. *L'occhio simile al sole, Parte prima*, Capitolo II di PMA.

¹⁵ L'opera di Milton viene citata da Fallacara nel romanzo. Cfr. *Parte prima*, Capitolo IX.

¹⁶ Cfr. la prima stesura manoscritta del romanzo (d'ora in avanti Ms1, presso ALCaSIR), la seconda stesura in pulito (d'ora in avanti Ds2, 1 esemplare presso ALCaSIR e 1 esemplare presso CMP), e la seconda stesura dattiloscritta postillata (d'ora in avanti Pds, presso CMP), *Parte prima*, Capitolo I.

¹⁷ Cfr. Ms1, *Parte prima*, Capitolo I.

di esistere», forse riferendosi anche all'etimologia del nome Eva, che, in ebraico, significa la "Vivente".

Il capitolo centrale dell'*Occhio simile al sole* è il IX, quando Riccardo dipinge il quadro metafisico *Paradiso perduto*, emblema della meta cui l'artista aspira; entra nella stanza Valeria e la vista del giardino edenico porta i due ad abbracciarsi, spinti dal desiderio di ritornare in quel luogo incantato in cui sono già stati, forse da bambini, o, forse, ancora prima, in un tempo sconfinato. Il dipinto viene appeso alla parete nel salotto della casa di Valeria; durante un ricevimento, suscita negli invitati curiosità, tanto che chiedono al pittore il significato del titolo attribuito all'opera. Valeria ascolta in silenzio, come in bilico tra due dimensioni, quella del quadro, metafisica, e quella mondana del ritrovo con gli amici, nelle quali si muove contemporaneamente, con le sue calze di seta e il serpente (non a caso) d'argento a fermarle la scollatura. Valeria è l'Eva genesiaca, la "vivente", tratta e staccata dall'uomo per essere immersa nel fluire della vita terrestre. Questa donna, così apparentemente frivola, è «senza memoria», non ha consapevolezza della sua natura angelica, di quel giardino in cui pure un tempo ha abitato. Per ricordare e ritornare all'Eden, dovrà necessariamente sperimentare l'amore, poiché, in Fallacara, è l'amore vero, puro, a suscitare il ricordo del Paradiso, cui gli amanti potranno tornare quando si realizzerà la fusione completa tra contemplante e contemplato.

Si leggano i seguenti versi, tratti dalla poesia *Nostri esili*, in *Poesie d'amore*, raccolta dedicata alla moglie, Antonietta del Bianco:

Ed allora raggiungerti.
Venire dalla lontananza
di mie parole estranee.
Amarti per stupore.
Carezzarti i capelli, che hanno
più indifferenza.
Tu lasci fare *come se memoria*
ti trasognasse d'un mondo
*in cui ci ameremo così*¹⁸.

Se Fallacara, *homo viator*, nella sua esistenza terrena, ha sperimentato il senso di sradicamento dalla patria celeste ed è sempre stato in cerca, con la sua arte, del Paradiso perduto, ha vissuto, tuttavia, non da *vagabondo*, ma da *pellegrino*, certo della meta finale, dell'approdo, in attesa di dormire, nella

¹⁸ L. FALLACARA, *Nostri Esili*, in *Poesie d'amore*, Firenze, Vallecchi, 1937, pp. 33-34; e in *Poesie (1914-193)* cit., p. 282.

morte, il sonno di Adamo: quello senza durata, in cui rivedremo, in un batter di ciglia, tutta la nostra esistenza, attraverso una memoria che non è più ricordo, ma ritorno alle origini, mediante la traccia ancestrale che abbiamo impressa nella nostra anima dall'eternità¹⁹.

“Siamo pellegrini nel tempo” era nelle parole di Sant'Agostino non una esortazione, ma un dato di fatto. Noi siamo pellegrini qualsiasi cosa facciamo, e c'è poco che possiamo fare al riguardo anche se lo desideriamo. La vita terrena non è se non una breve *ouverture* all'eterna durata dell'anima²⁰.

¹⁹ Cfr. *Parte prima*, Capitolo X. Cfr. anche *Parte prima*, Capitolo III: nel capitolo III espunto nel passaggio dal Ds1 al Ds2, veniva ancora rievocato il sonno di Adamo. Riportiamo qui un passo cassato: «Sorgeva in lui una specie di memoria che non era ricordo, rievocazione stanca del passato, ma un riformarsi dell'esistenza su un altro piano, dove acquistava una luminosità sempre più intensa e attiva». Si confronti anche l'esergo della poesia *Il luogo è questo*, in *Così parla l'estate* cit. p. 13: «La memoria può esistere come parte della fase seguente, non come sopravvivenza della precedente»; citazione da George Santayana, di cui Fallacara aveva scelto una frase come epigrafe, manoscritta e poi cassata nel passaggio alla terza redazione del romanzo.

²⁰ ZYGMUNT BAUMAN, *La vita moderna come pellegrinaggio*, in ID., *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 30.

FRANCESCA RUBINI (SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

SCRIVERE L'ALTROVE.
FORME DEL DISPATRIO
NELLA NARRATIVA DI FAUSTA CIALENTE

Nel volume del 1984 di Sandra Petrigani *Le signore della scrittura*, raccolta di interviste a grandi autrici italiane, la conversazione con Fausta Cialente è introdotta dal titolo «Straniera dappertutto»¹, definizione che lei stessa propone e ripete nel corso della sua vita. Nata casualmente a Cagliari nel 1898 e scomparsa nel 1994 in Inghilterra, autrice di romanzi e racconti, giornalista, redattrice radiofonica, traduttrice, il senso della sua esperienza, così come quello della sua esclusione dai canoni letterari novecenteschi, risiede nella specificità della sua biografia. Dopo un'infanzia nomade trascorsa in diverse città al seguito della carriera militare del padre, nel 1921 Cialente si trasferisce ad Alessandria d'Egitto insieme al marito, il compositore e musicologo Enrico Terni. Completata la sua formazione lontana dalle costrizioni politiche e ideologiche del fascismo, circondata dagli stimoli di una metropoli cosmopolita, allo scoppio della Seconda guerra mondiale inizia una militanza politica attiva nel quadro della propaganda antifascista nel Nord Africa. Al rientro in Italia nel 1947 diventa redattrice culturale dell'«Unità» e della rivista «Noi donne», mentre alla fine degli anni Cinquanta torna a viaggiare al seguito della famiglia di sua figlia, sposata ad un arabista inglese: vive in Kuwait, poi in Portogallo, Iraq, Spagna e infine in Inghilterra, dove si stabilisce definitivamente nel 1977 e dove trascorre gli ultimi anni.

La biografia di Cialente è segnata dalla tendenza a posizionarsi sempre altrove, distante dai luoghi delle sue origini, dai centri della produzione culturale e dal dibattito letterario italiano. Una discontinuità storica ed editoriale che non riflette il valore della sua produzione narrativa (sei romanzi, due raccolte di racconti, collaborazioni giornalistiche e traduzioni) che

¹ FAUSTA CIALENTE, *Straniera dappertutto*, in *Le signore della scrittura. Interviste*, a cura di Sandra Petrigani, Milano, La Tartaruga, 1984, pp. 83-89.

si sviluppa nel tempo come un gesto formale estremamente consapevole e coerente, capace di coniugare la scrittura dell'intimità e della trasposizione fantastica con la scrittura della conoscenza (etica, politica, sociale, morale) e, quindi, dell'impegno. Al centro di questi dispositivi discorsivi, i personaggi di Cialente sono animati da un'innata propensione per la solitudine e la fuga, affermano il rifiuto di percorsi di formazione prescritti e la pratica di un'autorappresentazione alternativa, estranea a ogni soluzione identitaria e disponibile alla messa in discussione di tutti i riferimenti abituali. Sono figure connotate dall'esercizio di uno sguardo *altro*, marginale e straniato, agitato da un irriducibile senso di precarietà. Il racconto dello straniero, dell'individuo alienato che non sa riconoscersi in una realtà sociale, geografica, storica altrimenti condivisa, attraversa la scrittura di Cialente alimentando e trasformando nel tempo il grande tema della mancata appartenenza identitaria. Il dispatrio, condizione ricorrente nella biografia dell'autrice, diventa valore figurativo, simbolico e ideologico fondamentale del suo romanzo, apparato tematico che filtra il rapporto fra individuo e mondo, determinando nuovi modelli discorsivi per la rappresentazione dell'immaginario individuale e della Storia.

L'avvio dell'esercizio letterario coincide per Cialente con i primi anni della sua permanenza ad Alessandria d'Egitto, dove completa, oltre ad un importante gruppo di racconti, due romanzi: *Natalia* (composto fra il 1925 e il 1929, pubblicato nel 1930) e *Cortile a Cleopatra* (ultimato nel 1930, edito solo nel 1936). Gli esordi narrativi dell'autrice corrispondono a un posizionamento alternativo rispetto alla tradizione di riferimento, a un esilio volontario dall'Italia che diventa possibilità di orientare in maniera favorevole il proprio sguardo sull'Europa:

La sorte che mi fece abbandonare l'Italia nel 1921, un anno circa prima che il fascismo salisse al potere, e dopo, per 26 anni di seguito mi fece vivere ad Alessandria d'Egitto, l'ho sempre considerata una gran fortuna. Non perché non amassi, moderatamente, cioè senza inutili retoriche, il mio paese; ma il fatto di poter vivere liberamente in un luogo dove allora si potevano avere tutti i contatti possibili e leggere tutto quanto liberamente si stampava nel mondo intero, mi facevano sentire, soprattutto durante i miei periodici ritorni in un'Italia ormai oppressa e umiliata dal fascismo, quanto fosse importante ed essenziale godere d'un simile privilegio².

Il distacco dalla patria, l'isolamento e l'immersione in un contesto culturale, linguistico, ambientale radicalmente nuovo si traduce immediatamente

² EAD., *L'azione degli antifascisti italiani in Egitto*, in *Resistenza, liberazione nazionale e prospettiva mediterranea: atti del Seminario internazionale per il 30° anniversario della liberazione*, Cagliari, 3-5 dicembre 1975, a cura di Manlio Brigaglia, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1981, p. 85.

in uno sguardo a ritroso, rivolto verso l'Italia lontana e verso il tempo perduto dell'infanzia: «proprio in Egitto mi sono tornati a galla i ricordi della mia giovinezza nomade e provinciale. E ho scritto la storia di questa ragazza, Natalia»³.

Il primo romanzo ideato ad Alessandria d'Egitto è ambientato negli anni che precedono e seguono la Grande Guerra in un'imprecisa e grottesca provincia italiana, dove l'esordiente Cialente riscrive una storia di formazione al femminile fatta di deviazioni, rifiuti, ribaltamenti dei modelli discorsivi di riferimento: Natalia ama fin dall'infanzia un'altra ragazza; il suo matrimonio con un reduce è il risultato di una serie di equivoci e condizionamenti esterni; la maternità si risolve nella dolorosa attesa di un bambino nato già morto. La protagonista è costruita sulla rielaborazione di una serie di motivi autobiografici: come l'autrice, è figlia di un ufficiale dell'esercito e segue la famiglia in un disordinato girovagare per le province italiane, trascorrendo un'infanzia da sradicata nel segno del cambiamento perpetuo, dell'assoluta instabilità e del movimento:

Indicò la bambina che le era sfuggita di mano e si avventurava lungo il corridoio [...]. La bambina si divertiva nella casa vuota e camminava a piccoli passi leggeri per ingannare l'eco. Vide un balcone aperto in fondo al corridoio. Corse ad affacciarsi⁴.

L'identità del personaggio è segnata da uno stato di continuo nomadismo che supera immediatamente il pretesto delle condizioni ambientali (i necessari traslochi dei genitori) e determina le sue proprietà psicologiche e morali. In assenza di un orientamento identitario e di un'immagine consolidata della propria personalità, la protagonista esercita una continua invenzione di sé attraverso la rielaborazione fantastica della realtà, il rovesciamento dei ruoli e l'alterazione dei codici di comportamento. Proprietà che dal personaggio si estendono alla forma narrativa, fondata stilisticamente e tematicamente sulla dimensione del doppio, secondo una continua contaminazione fra realtà e sogno, oggettività degli eventi e manipolazioni dell'immaginario.

La condizione spirituale di Natalia è rielaborata secondo un'opposta prospettiva spaziale in *Cortile a Cleopatra* (1936), opera immediatamente successiva con cui Cialente affronta per la prima volta il racconto dell'universo levantino. Protagonista è il ventenne Marco, cresciuto in Italia ma costretto, dopo la morte del padre, a partire per Alessandria d'Egitto alla ricerca della madre greca. Nel sobborgo di Cleopatra convive con gli altri abitanti

³ EAD., *Natalia vestita di nuovo*, intervista di Marco Vallora, in «Panorama», 25 ottobre 1982, p. 248.

⁴ EAD., *Natalia*, Roma, Sapienia. Edizioni dei Dieci, 1930, p. 7.

di un piccolo cortile, una comunità variegata per condizione sociale, lingua e religione. Di Marco si innamorano Dinah e Eva, rispettivamente figlia e moglie di Abramino, ricco pellicciaio ebreo. Incostante nel suo affetto per la ragazza, completamente disinteressato alle prospettive di un avvenire economicamente sicuro, insofferente a ogni obbligo e legame («nessuno, nessuno poteva tenerlo quel ragazzo irrequieto e leggero come gli aquiloni di carta che i bambini mandano su ai primi venti d'aprile»)⁵, il ragazzo seduce Eva. Mentre la donna sceglie il suicidio pur di non convivere con il rimorso e la vergogna, Marco fugge dal cortile verso l'ignoto entroterra africano:

Pensa che ora va lontano, nell'intero, a vivere piuttosto con gli indigeni che con i levantini [...]. – Non tornerò mai più, mai più, siate contenti pure voi –. E un gran riso gli tremava dentro, lo scuoteva tutto, la luce divorava il cielo, lo attirava verso un orizzonte più caldo, misterioso, che poi laggiù l'avrebbe assorbito e nascosto⁶.

L'intera opera funziona su una sola idea, un solo meccanismo narrativo che disturba gli schemi espositivi del romanzo di formazione con il racconto di un radicale e indeterminato dispatrio: la storia inizia quando un esule (abbandonato da tutti e senza un posto nel mondo) attraversa lo spazio di una comunità organizzata; finisce quando l'estraneo si allontana per non fare più ritorno, condannato alla sua irreversibile condizione di instabilità, alla solitudine e alla fuga. È il grande tema del *diverso*, già annunciato nel destino deviato di Natalia, qui esteso e articolato in una pluralità di codici e di suggestioni, effetto dell'incontro fra la scrittrice e il contesto egiziano. Il cortile, perimetro metaletterario che coincide con la dimensione stessa del racconto, è un mosaico irrisolto di lingue e religioni, intersezione fra realtà culturali che, abitando lo stesso luogo, complicano ogni tentativo di definire in maniera rigida e rigorosa la rappresentazione spaziale delle identità. La dicotomia integrazione-esclusione è annullata in una gradazione indefinita di posizionamenti, una continuità in cui i personaggi sono inclusi e marginalizzati allo stesso tempo. Se da un lato l'arabo, l'armeno, il greco, l'ebreo esercitano uno sguardo che viene da fuori, appartengono a una realtà alternativa rispetto alla presunta centralità dello spazio condiviso, dall'altro restano stretti nel vincolo inclusivo del cortile: un effetto narrativo che rispecchia la condizione storica dell'Egitto levantino, in cui tutte le pratiche sociali sono falsate dagli squilibri introdotti dal potere coloniale. La comunità multietnica di Cleopatra vive in un contesto politico-culturale fortemente eurocentrico, dove il culto del benessere borghese e la separazione rispetto

⁵ EAD., *Cortile a Cleopatra*, Milano, Corticelli, 1936, p. 289.

⁶ Ivi, p. 289.

alla popolazione indigena costituiscono le due condizioni essenziali dell'integrazione. Diversi per razza, lingua, religione, gli occupanti del cortile si riconoscono in quanto non-africani, subiscono gli effetti del rapporto fra colonizzatori e colonizzati, ne assorbono l'immaginario (l'uso socialmente distintivo del francese, il culto del consumo di prodotti europei, l'orrore per la promiscuità razziale) e ne abitano le zone d'ombra. L'imperialismo, lontano dal creare due compagini sociali distinte e contrapposte, genera una varietà di disuguaglianze, conflitti, alleanze e condivisioni più o meno imposte, concentrate nel testo dentro il perimetro di un luogo multiforme e privo di orientamento. Attraverso l'invenzione narrativa e metaforica del cortile, Cialente declina in chiave levantina il tema del soggetto nomade condannato all'isolamento e all'estraneità. Lo spaesamento dell'uomo contemporaneo, matrice tematica nel romanzo di primo Novecento, è al suo significato originario, al grado zero della sua rappresentazione simbolica: si gioca nel rapporto primario con lo spazio, nell'impossibilità di trovare il proprio posto nel mondo.

In *Cortile a Cleopatra* la patria negata non è più condizione (materiale e simbolica) di un singolo personaggio connotato, com'era Natalia, da elementi di alterità e stravaganza: diviene il trauma rimosso e condiviso di un'intera società. Un trauma che ritorna come nucleo enunciativo fondamentale di *Ballata levantina* (1961), opera che impegna Cialente per oltre un decennio dopo il rientro in Italia.

Recuperando oltre mezzo secolo di storia (dagli ultimi decenni del XIX secolo alla fine della Seconda guerra mondiale) il romanzo ricostruisce l'estremo splendore e la definitiva sconfitta del levantinismo in Egitto, realtà molteplice per confini, prospettive, identità nazionali, etniche, religiose e di classe. Sullo sfondo del racconto storico si definisce la vicenda di Daniela, italiana cresciuta ad Alessandria, bambina negli anni fra le due guerre e giovane donna allo scoppio del secondo conflitto mondiale. La ragazza affronta i molteplici stimoli e le improvvise trasformazioni dell'Egitto coloniale, anomalia storica e sociale che sta per essere assorbita dalla catastrofe internazionale della guerra: da una parte l'attrazione per l'universo patinato e classista delle ricche comunità europee fra cui si è formata; dall'altra l'adesione ad un gruppo di antifascisti italiani che la iniziano alla disobbedienza politica, alla moderna cultura progressista e democratica, al superamento dei modelli femminili della sua infanzia. Lungi dall'essere un'emarginata, Daniela è la sintesi di una vasta fenomenologia umana precisamente connotata da un punto di vista storico e geografico, è il risultato finale di una società senza futuro che partorisce, prima di scomparire, la sua ultima ed emblematica creatura.

Le sorti della protagonista sono il pretesto per realizzare un ritratto dell'Egitto fra le due guerre e raccontare una realtà altrimenti dimenticata o trasfigurata in chiave romantica. Il contenuto storico principale è costituito dal ritratto della borghesia levantina, società classista fondata sull'ipocrisia, il razzismo e la subordinazione del popolo egiziano:

Si dicono greci, svizzeri, francesi, armeni... In realtà, quando parlano dell'Egitto e degli egiziani, non rappresentano più una nazione, ma una classe... Una classe che, nel suo cuore, è sempre per l'occupante inglese, mai per l'indipendenza degli egiziani, per un loro vero progresso! [...] Da più di cent'anni tu senti ripetere che il cosmopolitismo è stato la fortuna e la ricchezza dell'Egitto. Credi a me, è vero piuttosto il contrario. Gli stranieri hanno fatto qui un mucchio di quattrini, è vero soprattutto questo. E poi! A chi è servito il loro famoso progresso, tanto strombazzato? Ai loro interessi, agli interessi dei pascià... dei 'responsabili'! Non certo al fellah⁷.

Il ricco levantino vive un'alienante condizione di apolide, escluso da ogni autentica condivisione, arroccato dietro una sovrapposizione di barriere sociali in cui l'esposizione mondana della propria condizione si articola attraverso la combinazione di censo e colonia di appartenenza. Prive di un effettivo legame biologico con la patria e disinteressate alle sorti della nazione che le ospita, le ultime generazioni di questi facoltosi sradicati costruiscono identità posticce, eleggono a loro terra di origine paesi di cui non possiedono alcuna esperienza, e di cui desiderano solo esibire e sfruttare il prestigio:

Molti anni prima certi ricchi levantini, ebrei in special modo, erano riusciti ad affibbiarsi le più disparate nazionalità, quasi sempre per merito di un buon servizio reso ad una potenza straniera (i buoni servizi erano quasi sempre grosse donazioni); e in compenso avevano ricevuto la nazionalità vagheggiata, a volte perfino un titolo nobiliare. Così, molti erano diventati austriaci, portoghesi, olandesi, qualcuno conte o barone; strani sudditi, che spesso non avevano mai conosciuto la lingua del loro passaporto [...] e non erano mai andati in quella che era diventata la loro patria⁸.

Questo universo fatto di continue dissonanze e profonde contraddizioni è destinato a implodere improvvisamente quando viene coinvolto nelle vicende della storia mondiale. La natura nazionalistica del conflitto esaspera la condizione essenziale del levantino, rendendo tanto più evidente la mancanza di identità culturale e di consapevolezza storica, l'assenza di un'idea

⁷ EAD, *Ballata levantina*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 142.

⁸ Ivi, p. 143.

di patria in cui riconoscersi e rifugiarsi. I giovani levantini, divenuti adulti senza alcuna coscienza delle loro responsabilità sociali e civili, sono del tutto disabituati a schierarsi, a compiere una scelta che non sia dettata dall'immediata convenienza economica o sociale. Nel momento in cui il mondo è diviso da ideologie che lottano per annientarsi a vicenda, chi non prende posizione è cancellato dalla Storia: «nessuno poteva ancora intenderlo. Un tempo era finito, bene o male era finito. Un altro stava per cominciare: e tempo di mostri, sarebbe stato»⁹.

In *Ballata levantina* la rielaborazione metaforica del dispatrio (moltiplicato nelle infinite combinazioni esistenziali e storiche dell'Egitto coloniale) registra lo scarto di civiltà imposto dalla guerra, traduce nelle forme del romanzo l'esperienza dell'autrice (che lontana dall'Italia ha contribuito in prima persona alla causa antifascista) e la sua dichiarazione di impegno. Le origini dell'Egitto levantino risiedono nella connivenza della borghesia con la violenza e la disegualianza (sociale, di genere, razziale), nell'omertà e nell'egoismo dei privilegiati, nell'ignoranza delle masse e nell'assenza di spirito comunitario: sono i mali dell'Italia fascista che Cialente ha ritrovato nella colonia e ha combattuto durante la Resistenza; gli stessi mali dell'Italia repubblicana che nei primi anni cinquanta ha denunciato nei reportage giornalistici. Così il discorso ideologico del romanzo supera le contingenze storico-geografiche egiziane e diventa manifesto lirico di un impegno e di un programma civile.

Il grande tema del secondo conflitto mondiale interessa anche la stesura di *Un inverno freddissimo*, opera del 1966 che segna il ritorno di Cialente al romanzo di ambientazione italiana. Dopo il grande affresco del Levante fra XIX e XX secolo, l'autrice sceglie una narrazione serrata sul destino di una singola famiglia nell'inverno 1946-1947, costruendo un racconto fondato sull'unità di luogo e di tempo e sulla presenza di una forte protagonista femminile. L'intreccio dipende direttamente dall'iniziativa di Camilla, una donna milanese che con le sue sole forze mantiene figli e nipoti in una soffitta abusiva, piccolo avamposto contro le minacce del freddo e le ferite (moralì, sociali, economiche) del conflitto. Nel microcosmo familiare si riflettono la storia di due generazioni, le tensioni di un intero paese colto nel passaggio fra lo scontro militare e il ritorno della pace, fra la tensione civile della Resistenza e la nuova corsa al benessere e alla sicurezza individuale.

Fra i personaggi convocati nella soffitta c'è Enzo, «quasi uno straniero, [...] un italiano nato e cresciuto tra l'Egitto e Parigi, venuto in Italia prima

⁹ Ivi, p. 288.

che la guerra fosse finita, col Comando Alleato»¹⁰. Il partigiano di origini alessandrine è una creatura comune a due romanzi: si tratta di una delle figure più importanti di *Ballata levantina*, dove appare come partigiano di origini italiane e amante di Daniela; con perfetta coerenza cronologica rispetto al testo precedente, le cui vicende si interrompono nel 1944, lo stesso Enzo compare anche nella Milano del 1947 in *Un inverno freddissimo*, vicino di casa di Camilla e della sua famiglia. Il passaggio dall'Egitto all'Italia, lo stesso compiuto da Cialente proprio nel 1947, si realizza nella scrittura seguendo l'itinerario di un personaggio-guida che garantisce la continuità fra l'esperienza e la scrittura letteraria e segnala il rapporto fra due romanzi, riconosciuti come successivi capitoli di una grande vicenda creativa costruita intorno agli eventi della Seconda guerra mondiale.

Nell'economia del nuovo testo Enzo rappresenta l'ennesima incarnazione dello «straniero», interprete di una condizione di diversità che, sotto varie forme e rispetto a diversi contesti, ricorre in tutti i romanzi dell'autrice:

Nato e cresciuto all'estero, nonostante le brevi permanenze a Roma al tempo della laurea, sovente si era interrogato se il suo animo, il suo carattere, la sua educazione lo facevano un italiano come tutti gli altri, in mezzo agli altri – e gli sembrava di no¹¹.

Secondo uno schema di comportamento ampiamente verificato nei romanzi levantini, la mancata corrispondenza con una comunità nazionale provoca nel personaggio una crisi di identità e una rottura insanabile che ne determina il rapporto con gli altri e con la Storia. Una rottura che Enzo tenta di riscattare attraverso l'impegno politico e la partecipazione attiva alla ricostruzione dell'Italia democratica, di cui diventa osservatore critico e amareggiato, dotato di un doppio sguardo sospeso fra appartenenza e esclusione:

Le morsicature profonde della delusione lui le ha già sofferte, gli sono entrate con i denti nella carne [...]. I fatti positivi ci sono stati, nessuno potrebbe negarli, altrimenti non sarebbe finita com'è finita: pure ci si sente sopra un terreno scivoloso, che è quello dell'ambiguità e dell'incertezza, un viscidume si attacca alle soles, c'è poco da dire... Deve ricominciare a chiedersi, come per il passato, se gl'italiani non sono troppo furbi: troppo furbi per essere stati veramente fascisti e per essere, ora, il contrario... o quasi¹².

Venti anni dopo la fine della sua permanenza in Egitto, un nuovo abitante dell'*altrove* emerge nella scrittura di Cialente. Sul piano biografico, non va

¹⁰ F. CIALENTE, *Un inverno freddissimo*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 19.

¹¹ Ivi, p. 78.

¹² Ivi, p. 78.

dimenticato che il ritorno in Italia (1947) implica l'inizio di nuovi e continui spostamenti, traslochi, permanenze all'estero, per cui l'esperienza dell'esilio viene continuamente ripetuta per tutta la vita dell'autrice. Tuttavia, l'ennesimo esemplare del personaggio apolide appare ormai uno strumento consolidato e irrinunciabile, dotato di autonomia narrativa e applicato dall'autrice con immediata disinvoltura: un dispositivo stilistico e tematico che non racconta più la vita di Cialente, ma la forma del suo romanzo.

Vent'anni separano anche la fine della guerra dalla stesura del romanzo, apparso nel 1966 in un quadro sociale e culturale ormai profondamente distante dall'immaginario del conflitto. L'opera è infatti dominata da un costante orientamento verso il passato, inteso secondo diverse prospettive come passato dell'autobiografia autoriale, della Storia collettiva, della scrittura. Il ripiegamento verso un tempo irrisolto si trasferisce sul piano ideologico del romanzo e impone una nuova declinazione dell'antico tema della mancanza e dell'esilio.

La protagonista di *Un inverno freddissimo* incarna la volontà di rinascita e di riscatto dell'immediato dopoguerra, manifesta l'intima certezza di partecipare a una svolta storica in cui il peso dell'orrore subito deve trasformarsi in un maggiore impegno etico. La volontà di Camilla di non dimenticare gli errori commessi (in quanto nazione, classe sociale, generazione) e di reinvestire le risorse positive attivate dall'emergenza del conflitto, si scontra però con i comportanti superficiali ed egoistici di chi la circonda, provocando nella donna delusione e disagio:

Ora già le sembrava che nessuno volesse sentir parlare di ciò ch'era stato, nemmeno per allusione, tutti n'erano come infastiditi [...]. Era un desiderio comune quello di «cominciare a star meglio» al più presto, poteva capirlo e parteciparvi, pure... Ne desiderava lei stessa tante, di cose, per sé e per gli altri! Ma l'impauriva quel voler dimenticare i «sentimenti», di cui nessuno parlava più, l'impauriva soprattutto quel «voler star meglio» che non era un desiderio soltanto, era una febbre, qualcosa di vorace, sotto sotto di cieco e violento, come se ognuno fosse pronto a tutto e nessuno potesse aspettare oltre! [...] E lei aveva creduto, invece, che le sventure, le sofferenze, i vuoti irreparabili causati dalla morte avrebbero creato una maggiore unione fra gli umani, stabilito un calore più costante¹³.

Mentre Camilla aspira a una rifondazione civile e morale della comunità, il ritorno della pace sembra tradursi in una corsa «vorace» alle sicurezze materiali e al recupero del benessere, un'accelerazione brutale degli eventi che si conclude, nel vertice simbolico del romanzo, con la morte accidentale

¹³ Ivi, pp. 105-106.

della sua primogenita Alba, fuggita dalla soffitta in cerca di facile fortuna.

Nel caso di Camilla, la condizione di estraneità del personaggio non interroga il rapporto identitario con uno spazio (geografico, culturale, nazionale), ma è alimentata da un diverso rapporto con il tempo: la protagonista di *Un inverno freddissimo* riconosce un significato morale ed esistenziale al passato che non è condiviso dal resto dei personaggi e che la condanna progressivamente all'alienazione e alla solitudine. Mentre nel finale figli e nipoti si allontanano dal rifugio precario della soffitta verso un futuro di piccoli e miopi egoismi, Camilla contempla un presente che ha già rinnegato il sacrificio e la speranza della sua generazione. In questo modo il dispatrio si declina nella perdita del proprio ideale, nel crollo di un'autorappresentazione dell'io che manca l'appuntamento con il presente e resta marginalizzato nella dimensione, etica e critica, della memoria. Una memoria ancora filtrata dalla presenza di un personaggio d'invenzione, ma che si prepara ad assumere nuovi e definitivi connotati nell'ultima fase della ricerca dell'autrice.

Nel 1976 Fausta Cialente pubblica la sua unica opera dal carattere esplicitamente autobiografico, impiegando per la prima volta la scrittura narrativa in una rappresentazione diretta della propria esperienza. *Le quattro ragazze Wieselberger* consegna al pubblico la storia della famiglia triestina della scrittrice, seguendone le tracce dalla fine dell'Ottocento alla seconda metà del Novecento, dall'irredentismo anti-austriaco al nuovo scenario del mondo globalizzato e post-coloniale. La raffigurazione di un contesto storico che si spegne nel suo atto finale (la vivace Trieste di Svevo e Joyce, destinata a scolorire dopo la tanto agognata annessione), tema caro all'autrice di *Ballata levantina*, si complica nel momento in cui, a metà del racconto, emerge l'esperienza diretta di Cialente, figlia e nipote delle quattro sorelle Wieselberger, bambina al tempo dell'Impero austroungarico poi militante antifascista durante la Resistenza, scrittrice e giornalista in viaggio oltre i confini europei, lucida testimone del suo passato familiare e del suo articolato presente di impegno letterario e politico.

L'irredentismo triestino, fanaticamente professato dalla famiglia Wieselberger nei primi anni del secolo, rappresenta la fondazione ideologica e fattuale del romanzo, il nucleo tematico da cui si sviluppano parallelamente le prospettive autobiografiche e quelle storico-ideologiche. Nutrito di retorica nazionale (il patriottismo, i martiri del Risorgimento, la sconfitta dell'Impero, il trionfo dell'italianità), stereotipi razziali, tic comportamentali, errori di giudizio, false pretese culturali, l'irredentismo dei Wieselberger è un atteggiamento di classe più che un'autentica manifestazione politica e ideologica: costituisce una parabola esemplare dell'incoscienza della borghesia, affetta da un'atavica mancanza di senso storico che si traduce nell'incapacità di

misurare le effettive conseguenze sociali, economiche e militari delle proprie aspirazioni. Sospese fra due epoche, le ragazze Wieselberger riescono a disconoscerle entrambe, a trasfigurare entrambe nella sublimazione di un ideale del tutto estraneo alle prospettive e ai segnali annunciati dalla Storia. Una condizione che si presta simultaneamente a un'accusa aperta delle loro responsabilità civili e morali, a un ritratto ironico-parodico che smonti l'idillica autorappresentazione di una classe eletta e sensibile, a un nostalgico riserbo nell'avvicinare l'innegabile fascino del loro lento tramonto. Una condizione, infine, che determina uno sdoppiamento finale nel tema del dispatrio: le Wieselberger anelano una patria che credono ingiustamente negata (il Regno d'Italia), mentre il loro vero esilio si consuma nella Storia, nella dispersione in un mondo cresciuto a dismisura intorno alle loro fragili aspettative, in cui non sono in grado di comprendere e di determinare il proprio futuro:

Sono vissute fino all'inizio del secolo aspirando a una sintesi alla quale sarebbero giunte, maritate o no, attraverso esemplari godimenti d'arte, di bellezza, d'affetti – valori innegabili, intramontabili, anzi; affacciate, insieme ai loro benevoli genitori, s'un immenso specchio d'acqua, mobile, sì, ma trasparente, limpido, nel quale hanno visto ondeggiare ideali grandi ed eterni, per cui vale la pena di vivere [...]. Non si sono accorte in tempo che tutto ciò era la sognante immagine d'un mondo inesistente [...]. La storia è il grosso termometro dei cambiamenti d'umore degli Stati, una temperatura che oscilla, al primo colpo d'occhio, tra passioni che sembrano soltanto esagerate o sbagliate; ma al secondo si vedono già o soprattutto gl'intrighi e i compromessi d'alto luogo, gl'interessi quasi sempre cinici, o sporchi, o ridicoli; le crudeltà e le menzogne mascherate, la bassezza dei razzismi, l'intolleranza del fanatismo. Ma esse, le sorelle, non sono in grado di capirlo¹⁴.

Il sacrificio dei loro figli (morti nei due conflitti mondiali), il fallimento dei rapporti coniugali, la rinuncia alle proprie aspirazioni artistiche e spirituali, la dispersione del nucleo familiare: nella vicenda delle Wieselberger si manifesta la sconfitta e la disillusione degli ideali, la tragica e costante ripetizione di grandi intrecci di interesse (nazionali, di classe, economici) e derive ideologiche (nazionalismo, razzismo, xenofobia, patriarcato) che sconvolgono, negano, deviano i destini individuali.

La voce dell'autrice, che nella sua lunga vita ha assistito al cedimento di quasi tutti i principali sistemi politici, sociali e statuali del Novecento, mentre è impegnata nella registrazione di una storia collettiva (determinata dal riferimento a date precise, eventi politici e militari, fenomeni sociali),

¹⁴ F. CIALENTE, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976, p. 69.

riporta in primo piano il racconto dei dolori personali, della caduta degli affetti familiari, delle sconfitte private che danno, a ogni congiuntura storica, il volto di una persona cara uccisa, di un luogo perduto, di una felicità infranta. Una voce che diventa protagonista nell'epilogo del romanzo, quando la condizione di estraneità e di mobilità identitaria di Cialente (la stessa dei suoi personaggi) si traduce in una propensione alla fuga, alla scoperta di luoghi distanti nello spazio e nell'esperienza (Egitto, l'Europa, il Kuwait), in cui sia ancora possibile esercitare uno sguardo libero da pregiudizi, dal vizio dell'abitudine e delle aspettative consolidate: «Non mi restava che seguire, adesso ch'ero veramente sola, il più naturale dei miei impulsi, la fuga: andarmene, partire»¹⁵. Insieme alla vocazione consapevole per il dispatrio, la percezione radicale dell'assenza accompagna il conseguimento della piena maturità e corrisponde alla determinazione di una responsabilità di testimonianza e di riflessione che si realizza attraverso la scrittura:

A me non restava adesso che tendere le braccia verso un orribile vuoto. Della mia famiglia, intendo quella della mia infanzia, non rimaneva più nessuno, alle mie spalle stava solamente la massa fruscante dei ricordi¹⁶.

Quel che mi rimaneva era affidato soltanto alla memoria, nulla poteva più alterarlo o distruggerlo, ma allo stesso tempo, frantumata com'ero sentivo di dover tornare al lavoro, ricomporre un ordine di cui ero responsabile ed era necessario seguire¹⁷.

All'«orribile vuoto» del presente e al dolore di un impegno solitario contro il silenzio rispondono le pagine finali dell'opera, dove l'autrice recupera la cognizione di un'intima e definitiva armonia con il tempo delle generazioni, del suo romanzo e della sua vita. Durante una passeggiata su una spiaggia del Golfo Persico, mentre Fausta procede dietro sua figlia Lionella e le sue due nipoti bambine, percepisce alle sue spalle la presenza silenziosa della madre Elsa Wieselberger giunta a chiudere l'ultimo anello di una genealogia femminile che dalla fine dell'Ottocento si proietta oltre la metà del nuovo secolo:

Andavamo quietamente sul bordo dell'acqua che si ritirava [...] Queste care figure che mi camminano davanti sono proprio mie, pensavo guardandole con tenerezza; erano un me stessa sdoppiato che sembrava promettermi, pur allontanandosi e volgendomi le spalle, qualcosa di affettuoso e sereno – per sempre. [...] se mi volto, non vedrò forse mia madre camminare dietro di noi, anche lei su questa spiaggia?

¹⁵ Ivi, p. 243.

¹⁶ Ivi, p. 242.

¹⁷ Ivi, p. 237.

È possibile che sia lì a seguirci e a volerci ancora bene? [...] Mi vengono le lagrime agli occhi mentre seguito a camminare verso la pagina aperta che sono questo mare e questo cielo, dietro le mie tre lontane figurine. La nebbia della sera sta lentamente avvolgendole, ma non riuscirà a nascondermele e continuiamo insieme, a distanza, sul filo dell'onda che si ritira con un fruscio sottile. Non penso più al remoto disordine della vita alla quale dovrò pur tornare, per inumana, vergognosa o impossibile che sia; ho in silenzio accettato quella che sembra essere la promessa d'una gioia esigua per quanto anch'essa remota – quindi non è solo un barlume questo che ora dilegea lamentandosi sull'acqua¹⁸.

Con questa immagine Cialente afferma la conquista di una continuità profonda, che supera e attraversa i traumi della Storia, sublima la singolarità delle esperienze individuali e accerta la persistenza di un pensiero di sé che annulla la separazione e il silenzio fra le donne della sua vita. La durabilità di questa eredità femminile è assicurata dalla doppia natura del testo letterario, capace di abitare la dimensione dell'esperienza e dell'immaginario, richiamato dal referente simbolico delle onde che si muovono fra la terra e il mare. Il motivo centrale delle onde irregolari e in continuo movimento evoca per contrasto la determinazione di una definitiva stabilità interiore, di un'identità risolta che non teme più le pressioni del passato e del presente, sigillo di una presenza femminile forte e consapevole, che ha strenuamente conquistato la certezza di possedere il proprio destino. La scrittura diventa così la sola forma di difesa contro la perdita dei riferimenti personali e contro l'oblio del tempo, un impegno di riflessione su se stessa e il mondo che non annulla le distanze, non risolve le mancanze ma permette a ogni lacerazione di farsi significato. Ancora una volta, è nella costruzione del romanzo che l'esperienza della marginalità – geografica, storica, critica, di genere – che ha segnato la biografia dell'autrice diventa forma, si riconosce nella ricerca di uno stile che oppone alla precarietà dell'esistenza la limpidezza dell'espressione.

Sullo sfondo di un secolo che ripete, nell'inadeguatezza del singolo, l'inesorabilità delle sue catastrofi epocali, il romanzo di Cialente testimonia il processo di acquisizione di una sicura coscienza individuale e politica, la determinazione di un immaginario che continuamente richiama le forme della sua invenzione narrativa, il rapporto vitale e irrinunciabile fra la pagina e la vita.

¹⁸ Ivi, pp. 255-257.

PIETRO RUSSO (UNIVERSITÀ DI CATANIA)

L'ANTI-ULISSE DEGLI «IMMEDIATI DINTORNI».
IL *DIARIO D'ALGERIA* DI VITTORIO SERENI
TRA POESIA E PROSA

Inquadrando l'opera poetica di Vittorio Sereni in una prospettiva di sistema, il *Diario d'Algeria* emerge come la raccolta in cui si registra uno snodo cruciale in termini di esperienza vissuta. Il lascito della prigionia africana, come è stato ampiamente rilevato dalla critica, ha prodotto una crisi di lunga durata che ha investito il poeta tanto sul piano etico ed esistenziale quanto su quello più strettamente legato alla scrittura. Alla prima edizione del *Diario d'Algeria* per i tipi di Vallecchi (1947), seguono infatti diciotto ponderati anni di «silenzio creativo» che culmineranno, nel 1965, nella pubblicazione in contemporanea della terza raccolta, *Gli strumenti umani*, e di una nuova versione del *Diario*, stavolta presso Mondadori. Senza dubbio si tratta di una evidente indicazione dell'autore che suggerisce così una lettura del proprio percorso poetico, a quella precisa altezza, secondo il criterio di una continuità interna. È abbastanza verosimile che dietro la coincidenza cronologica continui ad agire il mito del canzoniere, cioè di quell'unico libro depositario della storia di un singolo individuo, che risale ai tempi di *Frontiera*. Tuttavia, di fronte alla faticosa conquista di un linguaggio poetico forgiato sulla realtà culturale degli anni sessanta, che è la reazione di Sereni alla crisi etica e letteraria della poesia italiana di quegli anni, i travasi e i passaggi osmotici a livello testuale tra il *Diario* e *Gli strumenti umani* (così come era già avvenuto tra *Frontiera* e il *Diario*) testimoniano, in questa circostanza, non tanto una fedeltà a una mitologia personale difficile da corrodere, quanto piuttosto la pregnanza di senso della parentesi algerina per i successivi sviluppi della storia umana e poetica di Sereni.

In tal senso, la riedizione mondadoriana del *Diario d'Algeria* si presenta come un'operazione fortemente significativa. Lontano dall'essere una mera ristampa del testo del '47, essa risponde a un progetto di revisione

dell'esperienza africana. Accostata in parallelo con le prose de *Gli immediati dintorni* pubblicate tre anni prima, che in taluni casi esplicano l'occasione concreta da cui scaturisce il 'fantasma' della poesia, la nuova forma del *Diario* presenta quindi sotto un'altra luce il trauma del sottotenente Sereni, il quale assiste, «cieco ed inerme» (*Diario bolognese*)¹, alla drammatica irruzione della Storia che disfa la trama dell'idillio lombardo (ma già con una frustrata propensione europea) della prima raccolta. Con ciò non mutando, nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, la grana peculiare del libro che risiede nelle atmosfere cupe, inquiete e perturbanti entro cui sono incorniciati gli eventi della guerra e della prigionia. L'assetto tripartito dell'edizione Mondadori consente dunque di scorgere altrettanti momenti in cui viene scandita l'esperienza africana: il tempo del distacco dai luoghi familiari ne *La ragazza d'Atene*; quello della prigionia nella sezione omonima; infine il *nostos* memoriale e quindi la riscrittura di quelle vicende ne *Il male d'Africa*. Volendo pertanto rintracciare il fulcro attorno a cui gravitano questi tre momenti, esso potrebbe essere individuato facilmente nel macrotema del dispatrio, inteso come frattura spaziale, psicologia e temporale.

Ad aprire la raccolta, sia nel '47 che nel '65, è *Periferia 1940*, testo ancora intriso della temperie culturale del primo libro sereniano. La sua funzione è quella di attestare l'effettivo commiato del poeta dalla «giovinezza» circoscritta nel perimetro «d'una città al tramonto», e quindi l'espulsione da questo spazio di un soggetto «straziato ed esule» che riconosce nel «futuro passante» il proprio imminente destino. L'alienazione di questo passaggio è resa, in questo come nei componimenti che seguono, da una revisione semantica di spie lessicali quali treni, tradotte, convogli, ponti e cavalcavia che qui, a differenza della raccolta degli esordi, indicano un movimento spaziale inutile e senza direzione subito piuttosto che agito. L'identificazione del tempo passato (e perduto) con una realtà geografica cittadina trova riscontro nonché saldatura nell'immagine vaga di «un volto, un volto solo / che per sempre si chiude» (*Città di notte*), attraverso la quale si comincia a configurare uno scollamento psichico e storico che interpreta la «fuga» verso un altrove spaziale come corrispettivo della distanza da un «tempo irreparabile» (*Diario bolognese*).

Stando a quanto appena emerso, non è un caso che il primo contatto con la realtà europea, già vagheggiata in *Frontiera*², avvenga nel segno di uno straniamento linguistico che riporta uno smozzicato scambio di battute tra

¹ Per tutte le citazioni dal *Diario d'Algeria* e da *Gli immediati dintorni* si fa riferimento a VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013.

² Cfr. *Concerto in giardino* («A quest'ora / innaffiano i giardini in tutta Europa») dove, per inciso, si trova l'unica attestazione del lemma nella raccolta.

due sentinelle che il passante riesce fuggacemente a cogliere: «– ... Donau? – / – Nein Donau, Sava» (*Belgrado*). Se da un alto l'atmosfera trasognata di questo primo componimento transnazionale «celebra una tranquilla ora d'Europa» nella specie di una confluenza di Danubio e Sava, le «due chimere / [...] / azzurre di un mattino / perduto, di là da venire», dall'altro essa prefigura la sospensione della realtà in un limbo tra sonno e veglia che sarà uno dei motivi principali dei componimenti della prigionia nella sezione centrale della raccolta. È dunque una visione, questa del vecchio continente, non ancora profondamente segnata da un contatto «più brutale e più naturale» con la nuova realtà di quegli anni³. Cosa che avviene in *Italiano in Grecia*, la cui collocazione strategica al centro della prima parte del *Diario* rivela un'importante chiave ermeneutica con cui accedere al cuore dell'esperienza sereniana del dispatrio.

Prima sera d'Atene, esteso addio
 dei convogli che filano ai tuoi lembi
 colmi di strazio nel lungo semibuio.
 Come un cordoglio
 ho lasciato l'estate sulle curve
 e mare e deserto è il domani
 senza più stagioni.
 Europa Europa che mi guardi
 scendere inerme e assorto in un mio
 esile mito tra le schiere dei bruti,
 sono un tuo figlio in fuga che non sa
 nemico se non la propria tristezza
 o qualche rediviva tenerezza
 di laghi di fronde dietro i passi
 perduti,
 sono vestito di polvere e sole,
 vado a dannarmi a insabbiarmi per anni.

L'«esteso addio» di Sereni alla mitologia di *Frontiera* è qui compiuto definitivamente, mentre il futuro si profila come una *waste land* di «mare e deserto» la cui vastità e apertura spaziale sono connotate in senso negativo dall'indeterminatezza di un tempo «senza più stagioni». L'apatia del poeta

³ «Il contatto con l'Europa che stava al di là della frontiera, e su cui avevo forse anche fantasticato, avveniva nel modo più brutale e più naturale, che prima non avevo potuto nemmeno immaginare [...]. C'era in noi il senso di un'Europa che era, o che comunque avrebbe potuto essere, e che non aveva avuto proprio niente a che fare con quello che si andava raffigurando durante l'occupazione». Sono parole di Sereni nell'intervista di Camon, per cui cfr. FERDINANDO CAMON, *Sereni*, in ID., *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici Edizioni, 1965, pp. 137-146 (143).

(«inerme e assorto») è quindi amplificata dall'indifferenza di un'Europa che, stagliandosi in lontananza come roccaforte di un ormai «inaccessibile sistema di valori», rimane a guardare mentre questi intraprende una discesa la cui valenza è geografica, etica e allegorica⁴. Soprattutto è quest'ultimo significato, ben riconducibile al motivo dantesco del *descensus ad inferos*, che apre un nuovo orizzonte ermeneutico entro il quale interrogare la vicenda umana che si svolge nel *Diario*.

La discesa «tra le schiere dei bruti» del poeta, imbozzolato nel suo «esile» – ma qui da intendere, forse più propriamente, nel senso di ‘tenace’ – ideale mitopoietico di «una moralità e un decoro che rimandano ai valori eterni dell'humanitas»⁵, fissa inequivocabilmente una identificazione in negativo con l'Ulisse di Dante che conclude l'«orazion picciola» ai compagni con quella sentenza di memorabile incisività: «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza» (*Inf.* XXVI, 118-120)⁶. L'ombra di Ulisse che si palesa nei versi di *Italiano in Grecia* risale quindi all'interpretazione dantesca del personaggio omerico nell'ottica «di un discorso mitico di lunga durata», all'interno del quale ogni epoca e ogni cultura identificano il proprio sistema di valori e, perciò, i tratti di quella «“archeologia” dell'immagine *europaea* dell'uomo» le cui tracce sono state ampiamente pedinate da Boitani⁷.

L'Ulisse del XXVI canto dell'*Inferno*, come è noto, raffigura l'alfiere della conoscenza e dell'episteme medievali, il quale, animato esclusivamente da ardore umano (troppo umano, chioserebbe qualcuno), indirizza il suo viaggio verso una meta situata oltre il raggio d'azione degli «strumenti umani», per dirla proprio con Sereni. Su questo motivo si inserisce di sponda il viandante di *Italiano in Grecia*, che con lucida e drammatica autocoscienza presenta sé stesso come una filiazione indegna di questi due grandi modelli della civiltà europea: «sono un tuo figlio in fuga che non sa».

Se si continua quindi a battere questa via ermeneutica, appare evidente che proprio in questa negazione della *libido experiendi* del personaggio dantesco sia da ricercare il senso più autentico della condanna dell'io poetico di Sereni – a questo punto riconosciutosi nei panni «di polvere e sole» di un anti-Ulisse – al *descensus* tra i bruti: conseguenza naturale per chi disconosce la vocazione umana alla «virtute e canoscenza». Il naufragio con

⁴ Cfr. PAOLO BALDAN, *Tra storia e memoria* (Diario d'Algeria di Vittorio Sereni), in «La Rassegna della Letteratura italiana», 3, settembre-dicembre 1973, pp. 599-618 (603).

⁵ GUIDO MAZZONI, *La poesia di Sereni*, in ID., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia italiana contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 123-180 (139).

⁶ DANTE ALIGHIERI, *Commedia: Inferno*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.

⁷ PIERO BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 41 e 12.

cui si conclude il canto di Ulisse nell'Inferno («infin che 'l mar fu sopra noi richiuso») è l'archetipo di quello che attende il protagonista del *Diario d'Algeria* nel deserto africano («vado a dannarmi a insabbiarmi per anni»), in virtù di quella equivalenza tra «mare e deserto» che contraddistingue il suo futuro. È perciò indicativo che, dinnanzi alla predizione dell'imminente prigionia (profezia dantesca *post eventum*), il «viandante stupefatto / avventurato nel tempo nebbioso» (*La ragazza d'Atene*), la cui vita è «esitante sul mare» (*Dimitrios*), collochi la propria esperienza all'ombra della narrazione odissiaca per riaffermare in questo modo, tristemente e per via negativa, l'importanza del viaggio quale *topos* universale e misura della dimensione umana. Come farà più o meno negli stessi termini un altro prigioniero, il chimico Primo Levi che sempre in quel 1947⁸ si approprierà delle ragioni fondamentali del XXVI canto dell'Inferno per opporre la «semenza» del genere umano alla bestialità nazista, a conferma dell'azione inesauribile del «*logos culturale*»⁹ di Ulisse in ogni tempo e a ogni latitudine geografica.

Conclusasi, la prima parte del *Diario*, con la cattura in un «meriggio di luglio» (*Pin-up girl*) per mano dell'esercito alleato, la figura del viandante dissolve in quella del prigioniero che campeggia nella sezione centrale che dà il titolo alla raccolta. Qui l'Europa, «luogo del tempo e della storia»¹⁰, entra solo di scorcio; prima come allusione metonimica che genera l'accostamento *torri-torrette* nella notte del Capodanno 1944 (*Lassù dove di torre*), e successivamente nella richiesta «di pregar per l'Europa» mossa da un'entità che dovrebbe personificare un pensiero, forse il «primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna» (*Non sa più nulla*). Pertanto, rispetto al tempo della Storia, cioè al susseguirsi degli eventi bellici e alla stagione cruciale della Resistenza, l'Algeria di Sereni non si configura solo come uno spazio delimitato dalla segregazione, ma anche come un tempo 'altro', «morto / alla guerra e alla pace» (*Non sa più nulla*), scandito da «un ritmo lento, prossimo alla stasi, fatto di pause, di ritorni, il tempo appunto della prigionia, dell'inerzia forzata, dell'attesa»¹¹.

La prigionia algerina è chiaramente un esilio dalla Storia. Il vissuto di Sereni può perciò essere rielaborato, nei versi come nelle prose che li affiancano, nei termini di una soglia tra la vita e la morte: «Non sanno d'essere morti / i morti come noi, / non hanno pace. / Ostinati ripetono la vita» (*Non*

⁸ Il 1947 è evidentemente un anno 'odissiaco', se è vero che la figura dell'eroe greco, filtrato anche da Dante, attraversa in lungo e in largo il continente europeo. Su questo aspetto cfr. GIUSEPPE PALAZZOLO, *Ulisse 1947*, in «Vita Pensata», 17, aprile 2018, pp. 59-64.

⁹ P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse* cit., p. 41.

¹⁰ Cfr. REMO PAGNANELLI, *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Scheiwiller, 1980, p. 93.

¹¹ ALFREDO LUZI, *Introduzione a Sereni*, Bari-Roma, Laterza, 1990, p. 67.

sanno d'essere morti). Il «girone grigio» che compare più avanti, più che l'inferno dantesco chiama in causa infatti una realtà limbica o purgatoriale che è la cifra del *Diario d'Algeria* (inteso come sezione); e, più in generale, di un ampio e articolato capitolo del dantismo novecentesco¹². Senza insistere troppo sul parallelismo con il secondo regno dell'oltretomba della *Commedia*, che presuppone una dimensione salvifica del tutto estranea al libro di Sereni, ciò che qui occorre mettere in luce, con Baldan, è la peculiarità del purgatorio che consiste nell'essere «l'unica porzione di aldilà che sia, contemporaneamente, al di qua e non come realtà infera od olimpica ma come altra faccia della nostra terrestre dimensione [...] come luogo di transizione e come tale soggetto all'umana misura del tempo: pure in questo perciò differisce dagli altri regni soprannaturali posti sotto il segno dell'eternità»¹³.

Per questa via si profila, nella sezione eponima del *Diario*, la dimensione temporale che implica l'azione della memoria. Quest'ultima, al di qua del filo spinato, posta al cospetto della «ripetizione dell'esistere»¹⁴ viene investita di una funzione vitale, che inerisce cioè alla sopravvivenza 'umana' del prigioniero. Non è un caso che in questa parte del libro i luoghi testuali in cui affiora il motivo del ricordo, del ritorno e della memoria siano fortemente intrisi di rimandi alla seconda cantica dantesca. La «collina d'Algeria» di *Abimè come ritorna* è infatti descritta, nella prosa *Algeria '44*, come «un'alta collina boscosa di forma troncoconica, da montagna del Purgatorio»¹⁵; la stessa «collina / dei nostri spiriti assenti» che marca il tempo trascorso nell'inerzia: «ma già un anno è passato, / è appena un sogno: / siamo tutti sommessi a ricordarlo» (*Spesso per viottoli tortuosi*). E non sfugga, infine, che l'ombra di questa collina «troncoconica» sia associata a una sorta di liturgia battesimale che evoca il rito di purificazione compiuto da Dante all'ingresso del Purgatorio (Purg. I, 112-136): «E ciascuno si trovi il sempreverde / albero, il cono d'ombra, / la lustrale acqua beata» (*Solo vera è l'estate*).

È la purgatorialità della prigionia che genera gli stessi anticorpi con cui il poeta prova a cercare, a dispetto di quella condizione d'oblio, valide ragioni di vita. Alla luce di questo paradigma interpretativo si può pertanto ricondurre la disposizione febbrile che accompagna il soggetto poetante negli ultimi testi del *Diario*-sezione (*Troppo il tempo ha tardato; Se la febbre di te più non mi porta*) che si conclude proprio su questa nota: «Eri prima una

¹² Cfr. P. BALDAN, *Tra storia e memoria* cit.; LUIGI SCORRANO, *Dantismo 'trasversale' di Sereni*, in «L'Alighieri. Rivista bibliografica dantesca», 14, luglio-dicembre 1999, pp. 41-76; BEATRICE CARLETTI, *Presenze di Dante nella poesia di Vittorio Sereni*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2, ottobre 2003, pp. 169-195.

¹³ P. BALDAN, *Tra storia e memoria* cit., p. 609.

¹⁴ R. PAGNANELLI, *La ripetizione dell'esistere* cit.

¹⁵ V. SERENI, *Algeria '44*, in ID., *Poesie e prose* cit., p. 571.

pena / che potevo guardarmi nelle mani / [...] / Come mi frughi riaffiorata febbre / che mi mancavi e nel perenne specchio / ora di me baleni» (*Algeria*).

«Febbre», questa, su cui si avviano le riflessioni del *Male del reticolato* che rappresenta il punto di svolta dell'esperienza poetica di Sereni. Non fossimo davanti a un autore solitamente insofferente alle generalizzazioni e alle sistematizzazioni teoriche, si potrebbe pure dire che tale prosa, apparsa per la prima volta su «La Rassegna d'Italia» nel maggio 1946, è rivestita di un valore altamente programmatico. Il male in questione, nei «luoghi di esilio e di attesa» africani, si traduce in «una fretta; una furia di dire, un disperato atto di volontà» da parte del poeta del campo, un Omero «restituito alla dignità di una funzione collettiva», che vorrebbe esprimere le più minute contingenze della vita che si svolge entro i confini del filo spinato. Questa disposizione “positiva”, che trasforma senza mediazioni la vita in poesia, viene arginata da Sereni mediante un sostrato di *epoché* che consente di far lievitare la coscienza di quegli eventi: «Che cosa sarà palese di tutto ciò a chi non sia in grado di intendere queste allusioni, a chi insomma non abbia compiuto questa esperienza?». Attraverso questo dubbio il poeta di Luino diviene quindi in grado di denunciare lo scollamento tra la realtà e una scrittura poetica incapace di generare un senso e una direzione:

Ma questa volta non sarà un'accusa di oscurità quale si sentiva formulare così spesso e così a sproposito in altri tempi: sarà semmai un'accusa di oscurità in altro senso, quasi opposto: nel senso che quella materia è rimasta quale era, inerte seppure concretissima; nel senso che questa poesia non ha creato.

Per distinguersi dal collega del campo di prigionia, Sereni confessa dunque di accordare la sua predilezione e «una più lunga fiducia [...] all'ignoto che tornerà a casa senza preziosi quaderni nel sacco perché osa ancora credere alla pazienza e alla memoria»¹⁶, forte della lezione appresa nei campi algerini: fuori da una collettività (e, per estensione metonimica, fuori dal tempo della Storia), non può darsi alcun discorso poetico¹⁷. Calzando i panni di questo ignoto che torna a casa, l'autore del *Male del reticolato* sembra introdurre nel proprio immaginario poetico, ancora una volta, la figura di Odisseo: *Everyman* per antonomasia e quindi con maggior ragione “Nessuno”.

Su questo nesso, che salda il valore della memoria al *logos* odissiaco si articola il terzo movimento del *Diario* nella configurazione editoriale del 1965, incardinato sul poemetto da cui mutua il titolo: *Il male d'Africa*, pubblicato

¹⁶ ID., *Male del reticolato*, in *ivi*, pp. 573-577.

¹⁷ «Oggi l'interesse generale sembra raccolto intorno al significato che la poesia assume nel cuore della vita individuale e collettiva» (ID., *L'esperienza della poesia*, *ivi*, p. 583).

per la prima volta su «Paragone» nel febbraio del '62 e da qui incluso sia nella riedizione della seconda raccolta che ne *Gli strumenti umani*, a testimonianza di una funzione di raccordo tra le due opere nonché di un fervido dialogo tra il passato algerino e il presente milanese di fine anni Cinquanta¹⁸. Intorno a questa «Algeria rivisited»¹⁹, cioè risignificata alla luce di una distanza cronologica, spaziale e memoriale che ne deforma i tratti salienti, si coagulano i nuovi temi della poesia sereniana che maturano a partire dalla privazione dell'appuntamento con la Storia (la mancata lotta partigiana), che ha lasciato nel poeta un senso vivo di irrisoluzione, per non dire di mutilazione interiore.

Rimanendo all'interno dello schema tracciato finora, si può allora sostenere che questo poemetto (e in generale l'intero terzo tempo del *Diario*) coincide con un *nostos* della memoria che determina continue sovrapposizioni temporali tra il passato drammatico della prigionia e il contrappunto ironico di certe situazioni del nuovo presente storico. E tanto basta a suggerirne una lettura sotto l'aspetto dell'ulissismo.

Con il riferimento letterale a *Inferno* XXVI, 103-4 («L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna, / fin nel Marocco, e l'isola de' Sardi»), nei versi centrali del poemetto («Ma caduta ogni brezza, navigando / oltre Marocco all'isola dei Sardi / una febbre fu in me»; *Il male d'Africa*,) ritorna la figura dell'Ulisse dantesco a cui questa volta Sereni sembra volersi accostare non più in maniera negativa ma nell'ottica di un comune destino. Come il personaggio del XXVI dell'*Inferno* cerca di spingersi oltre i confini geografici che coincidono con quelli dell'episteme medievale, in maniera analoga i segni dell'antica febbre si manifestano in Sereni come un desiderio irrealizzabile di valicare *à rebours* i limiti temporali che lo separano dagli anni perduti in Algeria. Nonostante ciò, lo scontro con la realtà, che ha i tratti di un'Europa parodicamente trasfigurata in una cagna cerberiana che latra contro il poeta, condanna ancora una volta Sereni a un ricordo di sé «col casco / d'Africa ancora in capo / un prigioniero come me / presto fuori di vista di dietro la collina».

Tuttavia, diversamente dall'Ulisse che naufraga prima di giungere di *retro al sol*, quando «m'apparve una montagna, bruna / per la distanza» (*Inf.* XXVI, 133-4), il 'folle volo' di Sereni, qui, sembra destinato a un successo che solo la scrittura poetica, come luogo depositario della memoria, può garantire.

¹⁸ La dedica a Giansiro Ferrata in apertura di componimento ha l'indicazione temporale «1958».

¹⁹ Si veda la lettera a Gianfranco Caretti del 10 giugno 1962, riportata in DANTE ISELLA, *Apparato critico e documenti*, in V. SERENI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 466-467.

CARLO SANTOLI (UNIVERSITÀ DI SALERNO)

CARLO BETOCCHI E LA VISIONE DELL'OLTRE

Betocchi predilige la «realtà semplice degli occhi in contrapposizione alle ipoteche del sogno»¹, espressa in raffigurazioni di tetti, campagne, «strepitosi sonagli»², di una «colomba piena di gioia»³, di un'allodola «vertiginosa»⁴, del fumo, che sale dal «focolare del duolo» fino alla «celeste abbondanza»⁵, perseguendo come unico scopo un amore umile e puro verso Dio. E così si riesce a scoprire quell'arcano collegamento tra la terra ed il cielo, un'epifania divina per ogni essere umano che impari a «vedere con gli occhi della fede» (*Ap* 1, 17-20), per attingere una dimensione di grazia e bontà, la corralità, un forte sentimento di umanità, un'attenzione al mondo degli umili, dei lavoratori, al fine di poter insegnare loro l'importanza della speranza in una vita ultraterrena, la tensione verso Dio:

¹ CARLO BETOCCHI, *Poesie scelte*, a cura di C. Bo, Milano, Mondadori, 1978, *Introduzione*, p. 1. Il libro (*Realtà vince il sogno*) è «nato infatti da un'insurrezione interiore, da una forza sobbollente cui doveti assolutamente abbandonarmi, da un bisogno di dire che sgorgava da sé, impetuosamente. Ero giovane, ed affascinato dalla rivelazione della vita, e dalla mia stessa inconsapevolezza, che ne pareggiava la misteriosità, fino al punto che a volte balzavo addirittura dal sonno, lucidissimo, chiamato a destarmi da quel flusso veemente che avevo dentro e che – dovevo crederlo – s'era già fatto parola nel sonno, che mi buttavo a trascrivere. Rivelazioni, ho detto: che mi facevano sentire in un diverso rapporto con la vita, e in una felicità che posso ben dire piena di gratitudine. La mia poesia partiva di lì: ero colmo di questa capacità di vita che m'era stata data, e la cui giusta misura era quella di farmi sentir creatura fra le creature, con una gioia che pareva rendere illimitati i miei orizzonti. Era questa che parlava in me, e non già un'idea della poesia, e non già la cultura che m'ero fatta, la mia passione della letteratura, che avrebbe potuto essere invece appena lo stame della imprevedibilità a cui mi rimettevo, fin da allora, per ogni atto ulteriore» (VALERIO VOLPINI, *Betocchi*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 1-2).

² *L'ultimo carro*, v. 27, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, a cura di LUIGINA STEFANI, prefazione di GIOVANNI RABONI, Milano, Garzanti, 2019, p. 47.

³ *Al giorno*, ivi, v. 18, p. 36.

⁴ *Ode degli uccelli*, ivi, v. 12, p. 19.

⁵ *Vetri*, v. 19, v. 24, ivi, p. 32.

[...] affiorar sento l'ignota bontà / che nei millenni trasse l'uom dal bruto, / e nell'urto civil, per la vicenda / d'ogni dì, scopro il fremito di un Dio»⁶; «ma qui c'è un cuore e vorrebbe / altri cuori trovare / [...] / ma qui c'è amore e vorrebbe / altro amore infiammare / [...] / vien tu qua, poesia maledetta, / a veder la bellezza / a provare la bontà: / ma qui c'è aiuto e vorrebbe / altro aiuto invocare. / Ciascun dica ove è perso, / e nella voce unita / consensi abbia e richiami»⁷.

Anche i colori concorrono alla simbologia biblica come gli «angioli neri» (*Io un'alba guardai il cielo*, v. 5) o le «cerulee colombe» (v. 12), che orientano il viaggio verso la salvezza. L'accettazione del dolore, il contrasto tra cielo e terra, luce ed oscurità, riso e pianto, trovano fondamento in figurazioni semantiche chiare e visibili quali «spento»⁸, «tetro»⁹, «ansia»¹⁰, «inganno»¹¹, «giulivo»¹², «giocondo»¹³, «beato»¹⁴, «immortale»¹⁵, «volo»¹⁶, «danza»¹⁷, «soave»¹⁸, «tenero»¹⁹, «allegro»²⁰.

Si disegnano così i confini dell'«oltre», di cui Betocchi intende rendere partecipe l'umanità, al fine di far comprendere che con la fede in Dio è possibile meglio affrontare le contingenze ed attingere ad una vita migliore. Riprendendo le parole di Carlo Bo, egli è «un operaio legato al ritmo della natura ma allo stesso tempo fedele a una disciplina interiore che costituisce l'altro aspetto della sua immagine». L'impegno civile si trasforma in un impegno etico per il poeta, che diviene operaio tra gli operai, e i suoi versi raccontano il lavoro, un mondo pre-industriale, in cui l'uomo non è alienato o reso schiavo del denaro, ma viene esaltato nella sua umanità e nella nobiltà del lavoro. La poesia betocchiana nasce dalla capacità

⁶ Fr. XXXV, vv. 30-34, in CLEMENTE REBORA, *Le poesie, 1913-1957*, a cura di GIANNI MUSINI e VANNI SCHEWILLER, Milano, Garzanti, 1988, p. 68.

⁷ Fr. XXXIX, vv. 9-10, 13-14, ivi, p. 73.

⁸ *Al vento d'inverno in Roccastrada*, v. 8 (C. BETOCCHI, *Tutte le poesie cit.*, p. 26).

⁹ *Silenziosa ansia*, v. 14, ivi, p. 21.

¹⁰ *Allegrezza dei poveri a Tegoletto*, v. 71, ivi, p. 18; *Silenziosa ansia*, v. 2, ivi, p. 21.

¹¹ *Ode degli uccelli*, v. 20, ivi, p. 19.

¹² *Musici, giocolieri, bambini, gioia*, v. 15, ivi, p. 15.

¹³ *Domani*, v. 17, ivi, p. 59.

¹⁴ *Sulla natura dei sogni*, v. 29, ivi, p. 10.

¹⁵ *Canto per l'alba imminente*, v. 32, ivi, p. 40; *Della solitudine*, v. 3, ivi, p. 58; *Elegia del Novembre*, v. 1, ivi, p. 45.

¹⁶ *Io un'alba guardai il cielo*, v. 11, ivi, p. 7; *Alla danza, alla luce, ode*, vv. 9-10, ivi, p. 22.

¹⁷ *Sulla natura dei sogni*, v. 23, ivi, p. 10; *Alla danza, alla luce, ode*, v. 36, ivi, p. 23; *Sulla natura dei sogni*, v. 2, ivi, p. 9.

¹⁸ *Sulla natura dei sogni*, v. 4, ivi, p. 9.

¹⁹ *Ode per una cosa effimera*, v. 16, ivi, p. 11.

²⁰ *Sulla natura dei sogni*, v. 32, ivi, p. 10. Cfr. anche C. BETOCCHI, *Realtà vince il sogno*, introduzione di Giuseppe Langella, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 22.

di intravedere il soprannaturale, l'ombra divina, nel mondo naturale, da un «animus panteistico»²¹. La poesia si assimila alla preghiera: «si potrebbe tranquillamente dire che la poesia di Betocchi è come un ruscello che nasce da una fonte di carità», è un discorso che tende all'assoluto, e, attingendo alla redenzione, giunge nuovamente ad una condizione di innocenza. La parola dunque si prefigge di essere immediatamente comunicativa, di suscitare un dialogo tra il proprio io e Dio, evocando immagini nitide e ben precise. In *Realtà vince il sogno* percorre un'aspirazione ad una vita grande e piena; è qui che si manifesta la figura di Cristo, un vero e proprio innamoramento (come dirà Rebora in *Curriculum vitae*). Emerge una «[...] continua ricreazione della propria misura e del proprio rapporto con Dio e gli uomini»²². Entrambi palesano il desiderio di non cantare il proprio io, ma l'io comune, facendo valere l'accettazione della propria piccolezza e caducità. Le visioni celesti di angeli, di bambini, creature innocenti, in *Piazza dei fanciulli la sera*, rendono l'animo festoso. La poesia è piena di pace e di amore; bisogna amare, così come Cristo ha amato, e «solo la realtà, e non il sogno, consente dunque una molteplicità di lettura e decifrazione»²³. Le occasioni non sono private e Betocchi si pone in comunione con il mondo. Proprio gli animali sono i soggetti prediletti, che divengono il tramite per avvicinarsi a Dio: le creature partecipano – come lui – al mistero della salvezza, attingendo attraverso il dolore la possibilità di avvicinarsi al divino. L'anima è la realtà, cui il poeta tocca darle forma, null'altro che un ringraziamento sincero ed umile a Dio, un Dio manifesto. Il suo canto si presenta con volontà consolatoria dell'umanità sofferente e questo è il motivo principale per definirlo «poeta della speranza». La prospettiva ontologica restituisce un senso ampio e diffuso di gioia, permettendogli di sentirsi vivo fra le cose del mondo. Emerge dunque una forte e sentita religiosità, quantunque si nasconda un animo tormentato che in Dio estingue le asperità dell'esistenza con l'allegria di resistere alle varie tribolazioni, acquisendo uno «spirito di profetica visione, tipico della poesia campaniana», già evidente nella lirica *Io un'alba guardai il cielo*, in cui il recupero di modelli tradizionali conferisce saldezza al componimento, configurandovi un ordine interiore e rinnovandovi il mistero, in cui si annuncia il Dio Creatore²⁴. La fede²⁵ si effonde in gesti e parole, di cui avvertiamo la spontaneità «in cui letizia e povertà sono

²¹ SAURO ALBISANI, *Cieli di Betocchi*, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 52.

²² V. VOLPINI, *Betocchi* cit., pp. 11-12.

²³ LUIGI BALDACCI, *Introduzione* a C. BETOCCHI, *Tutte le poesie* cit., p. 15.

²⁴ Betocchi qui richiama anche Dante, che con il verso raffinato ed immagini preziose ricrea il luogo di delizie e di beatitudine del Paradiso.

²⁵ V. VOLPINI, *Betocchi* cit., p. 5.

congiunte già nel titolo»²⁶, utili a definire il valore dell'opera betocchiana, di cui Dio non è «ascòndito» e «la poesia è manifestazione e dialogo con la Provvidenza [...]»²⁷. Una spiritualità questa che ricorda quella di Francesco d'Assisi, nel comprendere di essere parte integrante di una creazione perfetta ed ordinata²⁸. È infatti una poesia che si può definire cristocentrica, teologica che «[...] scala a Dio». La visione della natura²⁹ si caratterizza di significati latenti, che la rendono spia di un'entità trascendente: un'albatrella parla di un'esistenza pacificata con Dio e col tempo³⁰ e «Betocchi, oltre ad accordare la propria vita alle ragioni più esplicite della preghiera, propone una giustificazione della sua presenza, non più sul piano di una rarefatta contemplazione, ma in ordine ad una lettura comunione della realtà»³¹, testimoniando uno slancio naturale d'amore e di carità verso il prossimo³² e

²⁶ S. ALBISANI, *Cieli di Betocchi* cit., p. 16.

²⁷ Ivi, p. 19. Cfr. anche *Giustificazione di una poetica che non fu mai tale*, vv. 1-5: «Furtivo era il mio scritto, e rapido, lo so, / forse saltando il necessario per l'impossibile, / ma che altro potevo farci, se l'anima / sapeva che di là dal dolore era la gioia, / e volevo affrettarla, renderla visibile».

²⁸ «Indefinito vivere / degli uccelli! Essi / canta quest'ode, i messi / della vita che andremo a vivere: / quando risaliremo / in fiumi azzurri / e in celesti sussurri / verso la volontà del cielo» (*Ode degli uccelli*, vv. 25-32). A Volpini dichiara: «la creazione, le creature, sono quello, per me, che con un termine spaziale, e infinito, vien chiamato universo. Ma io ho bisogno di concretezza, di termini fissi: e dire la creazione, che le creature, mi offre questo senso di concretezza; e me ne offre la radice, offre l'idea di un Creatore alla mia esigenza di gratitudine. Direi che addirittura per un bisogno innato, e dicasi pure esistenziale, la creazione, le creature, sono altresì e certamente le prime parole del mio vocabolario istintivo, e quasi la matrice delle altre: così come sono quelle che fanno dell'universo la mia famiglia, amata ancor prima che conosciuta: e con un Padre comune. Tale familiarità, in cui mi riconosco una particella della creazione, e tuttavia singola e identificatissima pur con un destino mortale che trova ovunque la sua identità, stabilisce e assicura il primo principio della mia libertà, e quello della mia fraternità con ogni altra creatura, in Dio, creatore comune» (V. VOLPINI, *Betocchi* cit., pp. 8-9).

²⁹ «Romanticamente la natura è sentita in due fasi interdipendenti: sensualmente e psicologicamente; ed il poeta descrive carpandone ed isolandone il movimento segreto fino ad una forma di astrazione d'ascendenza simbolista, [...], costruita, cioè, più sulla sensibilità che sul razioicinio, con il risultato di una misura assai contenuta della comprensibilità. E l'indicazione più pertinente, [...], è senza dubbio quella del Pascoli [...]» (PIETRO CIVITAREALE, *Carlo Betocchi*, Milano, Mursia, 1977, p. 25). La natura rimanda anche a Campana e Pascoli, cfr. C. BETOCCHI, *Diario Fiorentino*, capitoli XII e XIV, a cura di Michela Baldini, trascrizione di Francesco Lombardi, Roma, Bulzoni, 2010.

³⁰ «Era lontano il suo cuore / e stava sospeso nel cielo; / nel mezzo del raggianti sole / bruno, dentro un bruno velo. / Ella si godeva il vento; / solitaria si rimuoveva / per far quell'albero contento / di fiammelle, qua e là, ardeva. / Non aveva fretta o pena; / altro che di sentir mattino, / poi il suo meriggio, poi la sera / con il suo fioco cammino» (*Dell'ombra*, vv. 5-16).

³¹ P. CIVITAREALE, *Carlo Betocchi* cit., p. 29.

³² «La tua mente illusoria rifiutala / se non ha altri argomenti che te: / e il tuo cuore, se non ha che i tuoi / lamenti. Non avviliti / compassionandoti. Sii non schiavo di te, / ma il cuore di ciascun altro: annullati / per tornar vivo dove non sei / più te, ma l'altro che di te si nutra, / distinguilo dal numero, / chiama ciascuno col suo nome» (*La tua mente illusoria rifiutala...*). Cfr. anche C. BETOCCHI, *Diario Fiorentino* cit., p. 69 («E quella lievità di sostanze e di fatti che, pur gravi che fossero, come i panni d'inverno infeltriti dalla povertà, o avvenissero, come le malattie stagionali o il debito

un desiderio di redenzione, possibile in una dimensione temporale assoluta, estranea all'immanenza cronologica. Non possiamo quindi non richiamare alla memoria la figura biblica di Giobbe, nella raccolta *L'estate di San Martino*³³, in cui l'amara consapevolezza di un Dio oscuro rende incerta la fede di una creatura fragile, che «[...] non rinuncia al Cristo»³⁴. Betocchi è chiamato umilmente a piegarsi ai decreti e al volere della «dolorosa Provvidenza»³⁵. L'infinito amore vince ogni sogno della vita terrena e caduca³⁶ dell'uomo, prezioso agli occhi di Dio. Nondimeno il poeta invita a trasalire verso la «volontà del cielo»³⁷ come «una farfalla bianca»³⁸, «[...] sotto i [...] piangenti occhi» di una «celeste alba», ridesta l'anima che incede «gagliardamente» a una «fatica innocente»³⁹.

Vedevo in un baleno, nella mattinata di rapimento, come sia inane il nostro affannarsi, ad ogni foglia che muove improvvisa, l'affannarsi a cercare di capire, a cercare di definire: c'è o non c'è questo canto di cicale per la campagna? C'è quando gli pare, c'è quando Dio vuole⁴⁰.

col padron di casa, ci parevano, e non so più perché, quasi le membra più gloriose del nostro esistere, legate insieme quasi tralci alla vite, da quei vincoli?»).

³³ C. BETOCCHI, *L'estate di San Martino*, Milano, Mondadori, 1961, p. 128.

³⁴ S. ALBISANI, *Cieli di Betocchi* cit., p. 21.

³⁵ E sempre siamo a dirTi: – Padre, aiutaci! / O, in noi gemendo: – Affliggici, mio Dio! / Che siamo quali dondolan sui rami / gli uccelli, noi, sul ramo della vita. / Ora incerti, or disposti, / veniamo a Te, incapaci di distinguere. / Docili no; indocili / nemmeno. Feriti sempre / da qualche piaga, di cui si riempie / la nostra umanità. / Tra che pericoli, svolazziamo / per reggerci! Di che improvvise croci / empriamo l'aria con l'ali / degli opposti pensieri: con che disegni / fallaci, se pur nati sinceri, / ti disegniamo, divina pace, / tentandoti, o difficile equilibrio... / E ne dondola il ramo, / mentre tra verdi foglie ebbri sentieri / si spalancano. O eternità, / che come i trabocchetti / della vita ci attirì! [...] (*E ne dondola il ramo*, vv. 1-22, da *L'estate di San Martino*, in C. BETOCCHI, *Tutte le poesie* cit., p. 194).

³⁶ Cfr. *Giustificazione di una poetica che non fu mai tale*, vv. 13-16, ivi, p. 437: «[...] finché venga la morte / a debellare ogni apparenza, o sogno / e non resti del mondo altro che spazio, / e in quello spazio l'infinito amore?».

³⁷ *Dai tetti*, vv. 1-18, ivi, p. 184; *Ode degli uccelli*, vv. 25-32, ivi, p. 20: «Indefinito vivere / degli uccelli! Essi / canta quest'ode, i messi / della vita che andremo a vivere: / quando risaliremo / in fiumi azzurri / e in celesti sussurri / verso la volontà del cielo».

³⁸ *Pleniluni*, v. 9, ivi, p. 128.

³⁹ *Chi s'alza alla fatica*, vv. 13-16, ivi, p. 63.

⁴⁰ C. BETOCCHI, *Diario Fiorentino* cit., p. 140. Il poeta si muove «[...] tra campagne case monti di un'area geografica ben precisa e circoscritta [...] con cui si arricchisce, senza snaturamenti, il suo discorso di motivi umani ed esistenziali, ed approfondisce quella sua penetrazione di un mondo tanto più sincero ed autentico quanto più è distaccato ed isolato dall'apparenza più vistosa della realtà» (P. CIVITAREALE, *Carlo Betocchi* cit., p. 51). Betocchi abbandona la contemplazione estatica della natura. «Son già d'erba secca. Sono, senza averlo mai voluto essere, in preda ai suoni dell'erba secca. Languisce il papavero che m'addormentò. Via i versi. Via l'estetica. Parla come sei, campo di Giobbe. Spiègati. Non sei una bandiera, sei un terreno che, per quanto lacerato, ha dato poco lo stesso [...]» (C. BETOCCHI, *Tutte le poesie* cit., p. 247).

I versi coniugano gioia e armonia per una ricerca della verità⁴¹, che dona serenità all'«uomo glorificato [...] dalla sofferenza»⁴².

E Tu che ci hai fatti di creta / poni su una bilancia le nostre anime, / una bilancia sospesa nell'eterno, / e che non salga / né discenda, / affinché l'eterno / sia il nostro livellamento di gioia / che crede in Te, Creatore⁴³.

La tensione metafisica si dispiega con chiarezza attraverso «autentiche apparizioni, rese possibili da un linguaggio che diventa allegoria d'un incontro col trascendente»⁴⁴. Attraverso «la porta dell'amore, cioè della Grazia»⁴⁵ l'individuo potrà finalmente entrare nella «sua vera ed intera civiltà»⁴⁶, accettando la condizione di semplice creatura e accogliendo con gioia i decreti benevoli verso la «meta favolosa»⁴⁷.

⁴¹ C. BETOCCHI, *La verità*, da *Tetti toscani*, ivi, p. 153.

⁴² S. ALBISANI, *Cieli di Betocchi* cit., pp. 23-33.

⁴³ *Per l'ultima nata*, vv. 17-24, da *Tetti toscani* cit., pp. 151-152.

⁴⁴ S. ALBISANI, *Cieli di Betocchi* cit., p. 24.

⁴⁵ Ivi, p. 138.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Vagoni-manovra*, v. 23, da C. BETOCCHI, *Tutte le poesie* cit., p. 120.

FRANCESCA TOMASSINI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE)

ESULE IN PATRIA.
SIBILLA ALERAMO E LA CULTURA FASCISTA

«Perché un poeta accetti nel suo spirito un dittatore bisogna che lo abbia davanti a sé, una volta, per sé soltanto, e lo fissi negli occhi», così scriveva Sibilla Aleramo, incalzata dalla sua precaria situazione economica, in una lettera datata 29 dicembre 1928 e inviata a Benito Mussolini¹. Nell'epistola l'autrice chiede udienza al Duce servendosi dei toni retorici e ragguardevoli adatti alla circostanza ma, come si desume dalla frase citata in apertura, lasciando filtrare anche il sentimento di estraneità che tocca l'anima del poeta durante lo stato di regime.

Il 1928 coincide con il momento in cui effettivamente i rapporti di Aleramo con il fascismo si iniziano a distendere: è noto, infatti, che ventiquattro ore dopo l'invio della missiva citata, la scrittrice riceve comunicazione che il Duce non potrà vederla prima della metà del gennaio successivo ma nel frattempo può riscuotere una busta contenente dieci biglietti da mille lire. Il 18 gennaio 1930 Aleramo incontra Mussolini a Palazzo Chigi, momento rievocato anni dopo nei suoi *Diari*², e nel 1933 riesce a ottenere, grazie all'in-

¹ L'epistola è conservata nell'Archivio Sibilla Aleramo presso la Fondazione Gramsci di Roma e pubblicata integralmente nel volume *Sibilla Aleramo e il suo tempo* a cura di B. Conti e A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 234-236.

² SIBILLA ALERAMO, *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, a cura di A. Morino con una lettura e una cronologia della vita di L. Melandri, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 213-215: «28 ottobre, pomeriggio [1942] Ventennale della Marcia su Roma. Tristezza profonda. Il Duce [...] ha assistito stamane all'apertura della Mostra Permanente del Fascismo. [...] Lo rivedo nella memoria come il giorno in cui mi ricevette, sono ormai tredici anni. Dava la sensazione d'una individualità eccezionalmente forte, ma della forza più d'un toro che di un leone. Abilissimo, modulava la voce con sapiente dolcezza, e questo disarmava subito chi si presentava a lui conoscendone solo gli atteggiamenti di dittatore durissimo. Non emanava luce, e forse neppure calore. Un'umanità molto terrestre, un'intelligenza realistica, tutta contingente, alimentata e sorretta quotidianamente dal favore della sorte. La coscienza di tal favore era, forse, il sottinteso maggiore in lui, e costante; e la

tercessione dell'accademico italiano Arturo Farinelli e della regina Elena, un sussidio di mille lire al mese dal Duce³.

Ma per interpretare correttamente l'esemplare lungo e tortuoso percorso artistico e personale condotto dall'autrice sin dai primi anni Venti fino alla fine del secondo conflitto mondiale, momento in cui l'intero mondo culturale italiano si trova a fare i conti con la dittatura fascista intenzionata a imporre modelli in cui Aleramo non si riconobbe mai, dobbiamo tornare indietro di qualche anno. Delineare i contorni del suo profilo letterario e biografico all'interno dell'intellettualità del Ventennio si rivela questione di interesse soprattutto per superare l'univoca interpretazione della figura di Aleramo legata alla fortuna del suo primo 'scandaloso' romanzo *Una donna* (1906). Prima di entrare nel merito della questione, appare necessario ricordare anche l'adesione al Partito comunista che Sibilla volle siglare nel secondo dopoguerra, poco prima di morire, con cui sembra «trovare una conclusiva codificazione il profilo di una scrittrice che, in tutte le sue azioni e opere – dalla partecipazioni ai movimenti emancipazionisti alla campagna di alfabetizzazione dei contadini dell'Agro romano fino alle ultime migrazioni, di sezione in sezione, a declamare le sue poesie al variegato pubblico di militanti e simpatizzanti – era stata mossa da un destino di giustizia sociale»⁴.

Scorrendo velocemente i titoli dei più rilevanti lavori critici di cui mi sono avvalsa: *Storia di Sibilla* di Rita Guerricchio (Pisa, Nistri-Lischi, 1974); il volume curato da Bruna Conti *La donna e il femminismo. Sibilla Aleramo. scritti 1897-1910* (Roma, Editori Riuniti, 1978) che raccoglie gli scritti più prettamente femministi firmati da Rina Pierangeli Faccio, vero nome di Sibilla, tra il 1897-1910; *Sibilla Aleramo e il suo tempo* (Milano, Feltrinelli, 1981) a cura di Bruna Conti e Alba Morino che ha il merito di aver catalogato e reso noto un vasto materiale comprendente manoscritti, fotografie e lettere inedite ricevute e inviate da Sibilla; il volume *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura* a cura di Franco Contorbis, Lea Melandri e Alba Morino che raccoglie gli Atti di un importante convegno di studi tenutosi ad Alessandria nel 1984 e il testo *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale* curato da Annarita Buttafuoco e Marina Zancan che pubblica gli atti di un altro significativo convegno tenutosi a Milano nel 1988, è possibile constatare come, dopo questa consistente mole di studi avviati tra la metà degli anni Settanta

maggior ragione del suo innegabile fascino. Ch'io subii, quel giorno, senza s'intende rendermene ben conto».

³ Su quest'argomento si vedano anche le lettere e i telegrammi tra Aleramo e Mussolini (e con Galeazzo Ciano) conservati nel fascicolo intestato a Sibilla Aleramo e conservato all'Archivio di Stato, citati e analizzati in SABINA CIMINARI, *Appunti per una rilettura di Sibilla Aleramo nel primo Novecento*, in «Quaderni del '900», 5, 2005, pp. 87-104.

⁴ Ivi, p. 90.

e la fine degli anni Ottanta dello scorso secolo, le indagini relative all'opera di Sibilla Aleramo siano andate scemando⁵.

Considerando gli anni durante i quali i lavori citati sono stati pubblicati, è facile desumere come l'interesse nei confronti dell'opera di Aleramo abbia fortemente risentito della critica femminista sviluppatasi proprio in quel periodo, tendente a lasciare in secondo piano lo scomodo argomento riguardo il rapporto della scrittrice con il fascismo che invece richiederebbe uno studio oculato. Note sono, infatti, le vicende biografiche e intellettuali di Aleramo relative agli inizi del Novecento perché legate al dibattito scaturito dalla pubblicazione di *Una donna* e anche gli incontri determinanti avvenuti negli anni Dieci tra Milano e Parigi (come quello sentimentale con Umberto Boccioni⁶ e il vivace periodo parigino vissuto nel salotto di Aurel) mentre meno conosciuta è l'estesa rete di rapporti che Sibilla seppe stringere negli anni Venti, momento in cui si trova a fare i conti con un panorama culturale e con tendenze letterarie non conformi alla sua scrittura.

Aleramo aveva alle spalle un passato da emancipazionista riscontrabile soprattutto attraverso l'analisi delle collaborazioni intessute (soprattutto negli anni compresi tra i due secoli) con numerose testate giornalistiche, sulle quali aveva pubblicato diversi articoli riguardo i nuovi movimenti femministi; con i suoi i suoi scritti e con la sua stessa testimonianza di vita, stava contribuendo a creare un nuovo (e scomodo) modello di donna novecentesca, all'epoca considerato fortemente trasgressivo, in cerca della propria indipendenza (economica e sentimentale), pronta ad affermare la sua femminilità, minando così l'idea di donna madre e moglie di eroi e combattenti, proposta dalla stampa propagandistica del Ventennio e diffusasi già durante la Grande Guerra, in particolare, con l'impresa libica.

Tra il 1924 e il 1925 Sibilla pratica quello che Lea Melandri ha definito «un generico antifascismo che si attenua nel tempo senza lasciarsi però eccessivamente coinvolgere»⁷ atteggiamento che delinea «una parabola comune alla maggior parte dei letterati italiani di quel tempo, tiepidamente ostili per ragioni di buon gusto e intelligenza, alla bagarre iniziale del fascismo»⁸. Sibilla è tra i firmatari del Manifesto degli intellettuali antifascisti (1925)

⁵ Cito inoltre due significativi lavori pubblicati più di recente: EMMA SCARAMUZZA, *La santa e la spudorata. Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo*, Napoli, Liguori, 2004 (2007), in cui si ripercorre, attraverso il recupero di preziosi materiali d'archivio, l'importante legame professionale e umano che legò le due intellettuali; e la pubblicazione del carteggio tra Ellen Key e Sibilla Aleramo a cura di U. Akerstrom, Roma, Aracne, 2012.

⁶ Sul rapporto tra Aleramo e Boccioni cfr. FRANCESCA TOMASSINI, *Al di là del futurismo. Sulle lettere di Sibilla Aleramo a Umberto Boccioni*, in «Studium», a. 115, gen./feb. 2019, 1, pp. 114-137.

⁷ LEA MELANDRI, *Cronologia*, in ALERAMO, *Un amore insolito. Diario 1940-1944* cit., p. XVI.

⁸ RITA GUERRICCHIO, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, p. 239.

redatto da Croce e Amendola e, nell'Archivio Aleramo è conservata, tra la corrispondenza catalogata in ordine alfabetico-fascicolo Giovanni Amendola, una cartolina inedita, inviata da Amendola a Aleramo il 18 febbraio 1923 in cui si legge: «Gentile amica, grazie assai cordialmente, alla prova di simpatia che vuol darmi, mi spiace, soltanto che Gobetti abbia annunciato come un volume nuovo la raccolta dei miei discorsi parlamentari, con una breve prefazione! Non è proprio colpa mia». Il testo conferma la vicinanza, all'inizio degli anni Venti, di Aleramo nei confronti di un ambiente intellettuale e politico, di cui Amendola faceva parte, fortemente contrario allo squadristo fascista.

Ma, al di là del rifiuto iniziale ad assecondare ciecamente le insegne mussoliniane, è interessante sondare la ricerca di una libertà culturale sottesa alla scrittura di Aleramo, sia pubblica sia privata, da sempre connotata da una vena intimista che difficilmente si prestava a una strumentalizzazione ideologica.

Questa iniziale attitudine antifascista costa a Sibilla anche l'arresto, nel novembre del 1925, dopo il fallito attentato a Benito Mussolini per mano di Tito Zaniboni, con il quale la scrittrice aveva avuto una relazione: mentre si trovava a Firenze in caso dell'amico Primo Conti, viene arrestata e condotta nel carcere di Santa Verdiana, in attesa di una perquisizione. Nelle sue memorie, Conti rievoca il momento dell'arresto:

Sibilla fu molto dignitosa. Scese e montò sulla camionetta e io dalla terrazza la vidi allontanarsi lungo l'Arno mattutino con quell'accappatoio pieno di sole che ondulava il vento.

La tennero due giorni e la rimandarono la sera dopo. [...] Fu una scossa così improvvisa che avrebbe potuto lasciare un solco molto forte nell'animo di Sibilla, ma lei era soltanto indignata, in quel suo ancora vago antifascismo, per quanto era successo⁹.

Da questa esperienza Sibilla trasse materia per una lirica intitolata *Una notte in carcere* in cui la breve ma difficile esperienza viene rievocata, senza toni retorici, attraverso la descrizione del sentimento di morte che la libertà negata genera nell'animo del poeta («Giaceva la mia libertà / quella notte come in una tomba, / il bel mito giaceva / per amor del quel ho vissuto ardendo»)¹⁰.

Vorrei ora analizzare i rapporti tra Aleramo e due scrittrici che durante il ventennio divennero figure femminili fondamentali nel definire un

⁹ PRIMO CONTI, *Memorie provocate*, in *Sibilla Aleramo e il suo tempo* cit., p. 210.

¹⁰ Cfr. S. ALERAMO, *Tutte le poesie*, a cura di S. Raffo, Milano, Mondadori, 2004.

modello letterario retorico e nazionalista: Ada Negri e Margherita Sarfatti, partendo dalle parole di Rita Guericchio che nota: «quanto poco riuscisse utile al regime l'inserzione di Sibilla, calcolatamente innocuo e disancorato, lo si può dedurre dal fatto che delle ninfe Egerie del fascismo più o meno della stessa generazione (la Sarfatti, la Deledda, la Negri, insignita del premio Mussolini e poi membro dell'Accademia) Sibilla risultò la più sfortunata, continuando a dibattersi tra le consuete difficoltà, anche quelle di carattere economico»¹¹.

Iniziamo concentrandoci sull'altalenante rapporto con Ada Negri, poetessa arrivata a Milano dopo il successo ottenuto con la sua prima raccolta poetica *Fatalità* pubblicata presso Treves (1892) e affermata come intellettuale e attivista nell'ambiente culturale milanese. Le epistole di Negri conservate presso l'Archivio Aleramo sono ventitré di cui ventidue inviate a Sibilla e una indirizzata ad Alessandrina Ravizza (nella quale l'autrice commenta l'uscita di *Una donna*) e coprono un arco cronologico ampio che va dal 1899 al 1919¹². I principali temi trattati sono di argomento prettamente letterario: continui i riferimenti alle collaborazioni con «La Nuova Antologia» diretta da Cena e con altre riviste di spicco quali «Il Marzocco», «La Stampa» e «La Donna» e tornano nomi noti, come quello di Ravizza, di Cascella e di Agnoletti che aiutano a definire, soprattutto negli anni che precedono il successo di *Una donna*, l'integrazione di Aleramo all'interno di un universo intellettuale femminile complesso e variegato. I toni dispiegati nel carteggio indicano una sincera e duratura amicizia che si instaura tra le due e che perdura fino all'ultima epistola del 1919 quando il rapporto si incrina definitivamente. Le pagine del *Diario* di Sibilla benché scritte a distanza di molti anni dall'interruzione dello scambio epistolare, testimoniano la brusca rottura che si verificò tra le due autrici e lasciano ipotizzare che tra le cause del loro allontanamento ci possa essere anche la distanza marcata da Aleramo nei confronti dei modelli di scrittrici e di opere sostenuti dalla cultura fascista. Le righe del diario cui mi riferisco furono scritte da Sibilla nel 1940 in occasione della nomina di Negri, fortemente voluta da Mussolini, ad accademica d'Italia, prima donna a godere di tale titolo:

Qualcuno, una donna che m'è sempre stata antagonista, più anziana di me e infinitamente di me più famosa, è stata oggi assunta al massimo onore che possa toccare

¹¹ R. GUERRICCHIO, *Storia di Sibilla* cit., p. 103

¹² Per un'analisi più approfondita del rapporto tra Sibilla Aleramo e Ada Negri, attraverso il recupero del materiale epistolare, qui citato brevemente, si rinvia a F. TOMASSINI, *Una nuova coscienza di sé. Sibilla Aleramo e cultura tra i due secoli*, in *Le élites culturali femminili dell'Ottocento al Novecento*, a cura di F. Tomassini e M. Venturini, Roma, Aracne, 2019, pp. 45-59.

in Italia a uno scrittore. [...] Una donna che non mi ama, che mi ha ostacolata, che ha parlato di me, lo so, più volte con livore e sprezzo. La sua arte, se tale è, sta agli antipodi della mia, ed è cosa ovvia che abbia oggi la suprema consacrazione ufficiale, mentre io rimango e quasi certamente rimarrò sempre non accetta al gran pubblico borghese, detestata dal clero, una rivoluzionaria della quale è meglio tacere, anche se Mussolini ha disposto per me una specie di pensione onde non muoia di fame.

Non invidio la favorita. Ma, un poco sono triste. Perché, un poco, amo la mia opera, e ogni colpo che l'allontana dall'amore altrui mi accora¹³.

Dalle parole appena lette emerge quello stato di isolamento emotivo e poetico, quel sentimento di esclusione che caratterizzò l'animo e la penna di Aleramo negli anni Venti la quale, nonostante le esplicite richieste al Duce di un aiuto economico (poi ottenuto) e l'iscrizione all'Associazione nazionale fascista donne artiste e laureate (formalizzata nel 1933), non plasmò mai la sua scrittura perché potesse rispettare i gusti e le tendenze culturali di regime. Basti pensare che mentre, già negli anni Dieci, le liriche di Ada Negri dedicate al conflitto libico riassumevano il «connubio amor di patria, religione della famiglia e maternità dolente»¹⁴, l'opera di Aleramo trova affermazione su tutt'altro versante, intimista e privato, dichiaratamente distante da ogni forma di consacrazione ufficiale che infatti il regime non le tributò mai. Tralasciando il tanto discusso caso di *Una donna* (che Negri elogiò sia pubblicamente che privatamente)¹⁵ e prendendo in considerazione opere come *Il Passaggio* (1919) e *Amo dunque sono* (1927) è possibile desumere come il forte nesso coscienza e scrittura insito nell'opera di Aleramo e il suo costante bisogno di ragionare sulla condizione femminile, attraverso un racconto lirico e autobiografico, siano elementi capaci di collocare, inevitabilmente, il suo intero percorso artistico in posizione defilata rispetto all'articolato progetto culturale fascista.

Passiamo ora ad analizzare il rapporto intessuto con Margherita Sarfatti, scrittrice, intellettuale e critica capace di dare uno dei più significativi

¹³ S. ALERAMO, *Un amore insolito* cit., p. 9.

¹⁴ MONICA VENTURINI, *L'Unità discontinua. Poesia e identità nazionale nel Novecento*, Perugia, Morlacchi, 2016, p. 68.

¹⁵ Cfr. la lettera inviata da Ada Negri a Aleramo all'indomani della pubblicazione di *Una Donna*: «Milano 21-11-06, Signora, Ho ricevuto il libro di Sibilla Aleramo ed ho pianto, sulle sue pagine ultime, tutte le mie lagrime. Non ho che cosa dire di più d'un libro che vuole (io credo) giungere al cuore e alla coscienza di ogni donna. Voi conoscete Sibilla Aleramo Signora. Ditele che io l'ho seguita passo passo, con pietà fraterna, nella sua via Crucis. [...] Il libro ha per me (se pure io posso essere giudice in questo) un alto valore letterario. L'indagine psicologica vi è acutissima. Vi stringo la mano, Signora. Sono molti anni che ci siamo vedute. [...] Ma come vi ricordo! Il vostro dolce viso è indimenticabile. Adanegri», in *Sibilla Aleramo e il suo tempo* cit., pp. 45-46.

contributi allo sviluppo artistico, politico e culturale italiano del Ventennio. Simonetta Bartolini ci restituisce un ritratto esemplare di questa fervida letterata interventista:

fece propria la mistica della comunione nazionale credendo nelle idee, nei valori, nei miti nati dalla guerra, e con la morte del figlio in battaglia divenne un esempio del sacrificio materno¹⁶. Vide in Mussolini, di cui fu amante, l'uomo capace di imprimere un nuovo corso alla vita del paese, ne sostenne l'ascesa al potere e ne fece un mito. Fedele al progetto di rinnovamento nazionale alle sue personali ambizioni, fin dai primi anni Venti avvicinò scrittori, intellettuali e giornalisti, pittori, architetti e scultori per rimodellare la cultura italiana e dar vita a un'arte fascista¹⁷.

Le epistole inviate da Sarfatti e conservate all'Archivio Aleramo sono numericamente inferiori rispetto a quelle già citate firmate da Negri: dieci in tutto tra lettere e cartoline; il grosso del materiale è costituito proprio dalle cartoline scritte tra il 1914 e il 1915 e riguardano soprattutto le collaborazioni giornalistiche¹⁸ che le due portarono avanti in questi anni con giornali e riviste quali il «Il Secolo» e «L'Illustrazione Italiana» e contengono parole di stima e di affetto.

È però importante, anche in questo caso, prestare particolare attenzione alla datazione: la prima lettera conservata risale al 28 giugno 1909 e l'ultima al 28 settembre 1922, siamo quindi agli albori del fascismo ma bisogna ricordare che già nel primo dopoguerra, Sarfatti rappresentava una donna di cultura vicina alla propaganda nazionalista, ispiratrice e consigliera culturale di Mussolini, capace di plasmare tendenze e gusti della stampa e dell'editoria a lei coeva anche attraverso le sue stroncature pubblicate sulle pagine de «Il Popolo d'Italia» ma soprattutto grazie alla fitta rete di amicizie strette con l'élite intellettuale prima milanese e poi romana¹⁹. Nel capoluogo lombardo, attraverso l'attività del marito, avvocato impegnato nella difesa di alcuni socialisti tra cui Umberto Notari, Sarfatti trova spazio nei

¹⁶ Nel delineare il quadro delle opere e dei rapporti femminili che cooperarono nell'affermazione di un modello e di uno stile poetico letterario nazionalista da proporre, sin dagli anni si veda la poesia scritta da Ada Negri *La madre* (1914) in cui l'autrice rievoca la morte al fronte del giovane figlio dell'amica Sarfatti.

¹⁷ SIMONETTA BARTOLINI, *Margherita Sarfatti. Una intellettuale tra nazione e fascismo*, in *Di generazione in generazione. Le italiane dall'Unità a oggi*, a cura di M.T. Mari, A. Pescarolo, A. Scattigno, S. Soldani, pp. 207-220, p. 207.

¹⁸ Si ricorda che fin dai primi anni del secolo, Sarfatti scrive su importanti testate nazionali tra cui «L'Avanti della Domenica», «il Tempo», «la Gazzetta di Venezia», «L'Unione femminile».

¹⁹ Sul salotto culturale romano di Sarfatti si veda: M. VENTURINI, *Margherita Sarfatti e Ugo Ojetti. A colpi di parole*, in «Studium», a. 115, gen./feb. 2019, 1, pp. 10-33.

più importanti salotti culturali della città come quello di Ersilia Majno²⁰ frequentato da intellettuali, scrittrici e scrittori tra cui, appunto, Ada Negri e Sibilla Aleramo²¹.

La rottura del legame tra le due scrittrici dipenderà da un articolo pubblicato da Sarfatti il 22 dicembre del 1922, in occasione della pubblicazione in francese de *Il Passaggio* tradotto da Pierre Paul Plan e edito da Rieder, proprio su «Il Popolo d'Italia» in cui si legge una dura critica rivolta alla narrativa di Aleramo:

Nel *Passaggio* l'autrice, che aveva in mano, nell'un modo e nell'altro o in molti altri modi ancora, secondo l'una o l'altra forma di sensibilità, o di mancanza di sensibilità, una stoffa d'arte nuova e ricca; l'autrice, dico, non ha neppur tentato alcuna forma di romanzo narrativo o psicologico [...]. Si è irrigidita, senza umiltà di confessione e di comunicazione con il lettore, sopra un piano di trasposizioni lirico- astratte, orgogliose, spesso confuse, quasi sempre oscure [...].

Vi è in Sibilla Aleramo l'indistinta aspirazione ad incarnare l'individualismo parossistico e libertario di certi personaggi ibseniani, quell'io protestante, protervo e antisociale, che respinge da sé tutti i legami i vincoli grazie ai quali l'uomo è fra gli uomini uomo e, come artista, nell'uno riflette e riassume i mille²².

Sarfatti, impegnata nel mobilitare le italiane a celebrare il mito della Patria e di Mussolini, stroncava²³ e tentata di marginalizzare la figura di

²⁰ Ersilia Majno (1859-1933), emancipazionista e assistenzialista milanese, fondatrice dell'Unione femminile che diventerà modello per Sibilla Aleramo nella sua breve stagione più spiccatamente femminista antecedente l'uscita di *Una donna*. Majno reagì poi negativamente alla lettura del romanzo di Aleramo come si evince dalle lettere che rappresentano «una esplicitazione della divaricazione tra i modelli femminili rispettivamente ritenuti "giusti" per se stesse o per altre donne» (ANNARITA BUTTAFUOCO, *Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo. Una biografia intellettuale* a cura di A. Buttafuoco e M. Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 153). Le lettere di Sibilla a Ersilia Majno sono conservate presso l'Archivio Majno, *Fondo Ersilia Majno Bronzini* di Milano. Cfr. *ivi*, pp. 153-159 e anche E. SCARAMUZZA, *La santa e la spudorata* cit. pp. 105-119.

²¹ Cfr. ANGELA FRATTOLILLO, *Margherita Grassini Sarfatti: protagonista culturale del primo Novecento*, Fano, Aras, 2017.

²² MARGHERITA SARFATTI, *Le cronache del venerdì. Zuccoli, Corra, Aleramo* in «Il Popolo d'Italia», 22 dicembre 1922, in *Sibilla Aleramo e il suo tempo* cit., p. 181.

²³ Della produzione di Sibilla, Sarfatti salva solo *Andando e stando*, la raccolta di saggi che aveva già lodato in una missiva, senza data, pubblicata su *Sibilla Aleramo e il suo tempo* (Bruna Conti indica come anno di stesura il 1921): «Rileggo il volume di prose che conoscevo quasi tutte; molto belle, acute e limpide, ci guadagnano molto ad essere riunite, e pongono molto alto la tua figura di donna di intelletto e di riflessione. Sto leggendo i *Momenti*, che pure conoscevo in gran parte, e mi sembrano veramente notevolissimi, e degni, non pochi fra essi, di attenta considerazione e di quella seconda o terza lettura che nel frettoloso accumularsi odierno di carta stampata, si può concedere solo alle opere delle quali veramente si rimane colpiti! Grazie di nuovo, cara Sibilla, di avermi ricordata con questo nobile dono!» (*ivi*, p. 168).

Aleramo scrittrice intenzionata, con la sua opera, a proporre un modello determinante per la narrativa tra le due guerre, capace di rappresentare «il documento tipico della volontà di liberazione del linguaggio femminile nella coscienza letteraria del Novecento» e stabilire «per la letteratura femminile italiana un codice di comportamento espressivo che non ha termine di paragone»²⁴.

La severità dei toni dispiegati nell'articolo pubblicato su uno dei giornali di governo stride anche rispetto a quelli leggibili invece nella scrittura privata e, in particolare, nell'ultima epistola di Sarfatti conservata nell'Archivio Aleramo (inedita) del settembre del 1922, quindi appena pochi mesi prima dell'uscita della stroncatura, nella quale non manca un'esplicita dichiarazione di stima e di rallegramenti proprio per la nuova edizione francese de *Il Passaggio*:

Cavallasca, 28 settembre 22

Cara Sibilla,
delle tue belle e care righe ti sono infinitamente grata, e mi rallegro della promessa visita tua a Milano. [...] Mi rallegro di cuore del tuo successo francese, sono ben pochi gli autori, e ancora meno le autrici che acquistano diritto di cittadinanza nella lingua d'oil. E più ancora mi congratulo teco per il lavoro felicemente compiuto, al quale auguro ogni più lieta carriera. [...] Leggerò *Endimione* con grande interesse e mi auguro fervidamente di trovarlo bellissimo.

Avviandomi alle conclusioni e alla luce di quanto osservato, è possibile a mio avviso individuare nelle ragioni e nella natura stessa della scrittura di Aleramo la sua forte distanza rispetto al modello culturale e letterario sostenuto dal fascismo e dalle scrittrici più vicine a esso.

Per chiudere cito una lettera inedita inviata da un'altra grande poetessa dell'epoca, Amalia Guglielminetti a Sibilla Aleramo (conservata sempre nell'Archivio Aleramo) del 24 agosto 1924 nella quale ben si delinea quel sentimento condiviso di solitudine, inteso non come isolamento eroico ma come condizione malinconica di marginalizzazione poetica:

Cara amica,
ricevo qui il tuo "Primo amore" che già in parte conoscevo e te ne ringrazio. [...] Leggo sempre con piacere le cose tue, specialmente le tue prose liriche, piene di concentrata passione amarognola. [...] Fatti viva con me [...]. Siamo due nostalgiche

²⁴ GIORGIO LUTI, *Sibilla Aleramo nell'esperienza letteraria del Novecento*, in *Coscienza e scrittura*, a cura di F. Contorbia, L. Melandri, A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 98.

della poesia, due vagabonde solitarie²⁵ nella vita che ci possiamo comprendere. Forse ci manca il dono della comunicatività (la parola è grottesca ma non so in questo momento trovarne un'altra) e parlare di noi stesse è per noi più difficile che scriverne.

Io mi vado con gli anni avvolgendo più e più in me medesima, come una lumaca che rientri nel guscio, e invidio te che sai ancora scuoterti e agire e viaggiare e inebbrarti di canto e di ammirazione.

²⁵ Si veda anche un'altra lettera di Guglielminetti a Aleramo datata 28 gennaio [1921]: «Mia cara Sibilla, [...] sebbene sia anch'io come te randagia, non ci siamo incontrate che una sola volta e lo rammarico, perché alcune cose nel più profondo di noi devono rassomigliarsi. [...] Le donne a in genere non m'interessano, perché le convenienze le hanno tracciate tutte quante – o quasi – col compasso, come figure geometriche. Tu ti sei fatta come me una linea tua e per questo – permettimi l'espressione – m'incuriosisci» (*Sibilla Aleramo e il suo tempo* cit. pp. 168-169).

LA LINGUA ITALIANA,
LE LINGUE STRANIERE E I DIALETTI
NELLE OPERE DELLA PRIMA MODERNITÀ

NOÈ ALBERGATI (UNIVERSITÀ DI PISA – UNIVERSITÉ DE FRIBOURG)

IL PLURILINGUISMO DI GIORGIO ORELLI
COME STRUMENTO DI APERTURA AD ALTRE CULTURE
E PRESERVAZIONE DELLA PROPRIA

Il plurilinguismo nella letteratura italiana è un fenomeno presente fin dalle origini, con *Il Contrasto* di Cielo d'Alcamo quale insigne esponente, e che in seguito attraversa tutti i secoli, arrivando fino ai giorni nostri. Seppure forte di questa lunga tradizione, è un fenomeno tendenzialmente poco presente nella lirica novecentesca, tanto da ritenerlo significativo qualora lo si riscontri così di sovente in un autore, come avviene per Orelli.

Prima di indagare le ragioni che spingono il poeta a ricorrervi, vale la pena ricordare che egli è nato ed è vissuto in Svizzera, contingenza sicuramente di qualche peso. In Svizzera si presenta infatti una situazione non tanto dissimile da quella delineata da Contini per l'Italia quattro-cinquecentesca, in cui la letteratura ha una «natura bi- o trilingue»¹, benché impostata su altri idiomi (latino, italiano e dialetto); non è certo un caso se i secoli indicati dal critico siano quelli contraddistinti dal maggiore impiego del plurilinguismo.

La Confederazione Elvetica è un paese plurilingue di piccole dimensioni, pertanto «è quasi impossibile», come afferma Dürmüller, «che un gruppo linguistico viva senza contatti con rappresentanti di un altro gruppo». Se vi si aggiunge che gli italofoeni sono un gruppo di parlanti più esiguo e che l'offerta lavorativa e di studio presente sul territorio è assai ridotta, si capisce facilmente perché essi siano più aperti «nei confronti delle altre lingue» e perché «la grande maggioranza degli studenti universitari trascorrono alcuni anni nella Svizzera tedesca o in Romandia»².

¹ GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 613.

² URS DÜRMEÜLLER, *Plurilinguismo che cambia. La Svizzera da quadrilingue a multilingue*, Zurigo, Pro Helvetia, 1996, pp. 35 e 46-47.

Orelli non costituisce un'eccezione, poiché frequenta l'università a Friburgo, città bilingue. Inoltre negli anni trascorsi al Collegio Papio di Ascona egli mostra una grande predilezione per il latino³, che quindi si va ad aggiungere alle altre lingue da lui conosciute, inizialmente più legate a un'influenza socio-geografica, ma successivamente approfondite anche sul piano culturale.

Seppure si possano riconoscere alcune funzioni principali attribuite dall'autore al plurilinguismo (mimetismo, rimando al contesto culturale, unione suono-senso, ironia e parodia, sfruttamento delle potenzialità foniche), esse vengono incorniciate da un'istanza poetica di fondo, confermata dall'evoluzione della strategia plurilingue nel corso delle raccolte: la polifonia di Bachtin⁴. Essa permette a Orelli di riportare voci indipendenti e affermanti una propria verità, inoltre plasma le poesie «linguisticamente a seconda che la prospettiva assunta sia quella dell'uno o dell'altro personaggio»⁵. Dato che ogni voce si esprime nella propria lingua e a essa lega fortemente la propria identità culturale, il plurilinguismo diventa allora una preziosa risorsa per mantenere intatta l'individualità di ciascuna voce e la sua naturalezza, evitando quindi l'ingerenza di una traduzione durante il processo di inserzione nel testo e garantendo un'effettiva polifonia.

L'evoluzione dell'uso del plurilinguismo, che vede la propria presenza incrementarsi e farsi più capillare (3 inserti allogloti nell'*Ora del tempo*, 24 in *Sinopie*, 37 in *Spiracoli*, 47 nel *Collo dell'anitra* e 20 nell'*Orlo della vita*⁶, in cui però sono molti di meno i testi accolti) è da leggere parallelamente a un'evoluzione più generale della poesia orelliana, che da *Sinopie* imbecca decisa la strada dell'apertura tematica, linguistica e formale⁷; inoltre si assiste a un sempre più accentuato ritrarsi dell'io poetico a beneficio degli altri, chiaramente nell'ottica di un incremento della polifonia.

Il rapporto della lingua con la cultura e il suo impiego come strumento per conservare la propria e al contempo dialogare con le altre beneficia

³ GIORGIO ORELLI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2015, p. XXV.

⁴ Cfr. NOÈ ALBERGATI, *Il plurilinguismo in Giorgio Orelli*, Tesi di Laurea Specialistica, Università di Pavia, 2015.

⁵ CESARE SEGRE, *Punto di vista, polifonia ed espressionismo nel romanzo italiano (1940-1970)*, in *L'espressionismo linguistico nella letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, Atti del 71° convegno dei Lincei (Roma, 16-18 gennaio 1984), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, pp. 184-185.

⁶ Tutte le poesie sono qui citate con la sigla della raccolta e la pagina di *Tutte le poesie* in cui si leggono.

⁷ Cfr. PIETRO DE MARCHI, «Un arcobaleno allegro e muto». *Le sinopie e i colori della vita*, in Id., *Dove portano le parole, Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, 2002, p. 15, e PIER VINCENZO MENGALDO, *Giorgio Orelli, in Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, a cura di Giovanni Bonalumi, Renato Martinoni e Pier Vincenzo Mengaldo, Locarno, Armando Dadò, 1997, p. 195.

senz'altro, sul piano stilistico, della polifonia e ancora più in particolare del plurilinguismo, su cui ora si concentrerà il saggio.

Confrontarsi con altre culture comporta un'interazione che può configurarsi come incontro o come scontro. Il primo termine racchiude in sé il dialogo e il tentativo di comprensione dell'altro, con relativo arricchimento, il secondo invece sottintende delle barriere, delle protezioni che tengano distante l'altro e le sue possibili influenze. La prima poesia che considero si impernia esattamente su questi due poli opposti. Il Ticino infatti, almeno fino all'altezza di *Sinopie* (1977), era una regione periferica piuttosto chiusa, i cui contatti maggiori con l'esterno avvenivano tramite il turismo, in una convivenza non priva di tensioni, come testimonia Agostino (in *Per Agostino*).

Mi ca m' piès l'é d'auri, quand u va tutt a sciti.

Così dicendo stringi la pupilla,
la sforzi, l'affili sugli scisti
del Campolungo, agli ultimi
pascoli che una luce rara accende.
Poi guardi allegro dove i nostri passi
dettano, al bosco più noto
e saccheggiato: (RI)SERVA PROTETTA.
Per quali verdi corridoi di ricordi
ti perdi, ti ritrovi? Cosa vedi
non vedi più? La Heidel-Him-Erdbeere,
la forestiera delle forestiere⁸.

La chiave per comprendere la poesia risiede negli ultimi due versi, in cui l'iperfrutto *Heidel-Him-Erdbeere* si accosta a una forestiera che incarna tutte le forestiere (quindi l'equivalente di una iperforestiera). Il nome dei frutti è in tedesco probabilmente per alludere alla tipologia di forestieri allora più comune in Ticino, ossia quella germanofona. Questa lingua si contrappone così, tramite la struttura circolare della poesia, al dialetto di Agostino, alla sua natura indigena rispetto alla cultura forestiera. E se la lingua tedesca è valorizzata dal procedimento retorico della crasi, il dialetto viene nobilitato sia dalla sua posizione incipitale, sia dal suo organizzarsi in un martelliano costituito da due settenari tronchi a rima baciata, come ha notato Massimo Danzi⁹.

⁸ SIN 113. Orelli fornisce in nota la collocazione geografica del dialetto (Prato Leventina) e la sua traduzione («A me che mi piace è d'aprile quando va tutto a stille»). L'inserito tedesco è la crasi di tre frutti (mirtillo, lampone e fragola), definita iperfrutto.

⁹ MASSIMO DANZI, *Esegesi d'autore e memoria di sé*, in *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, a cura di Vittorio Stäuble, Atti del convegno dell'Università di Losanna (21-23 maggio 1987), Bellinzona, Casagrande, 1989, p. 8.

I sintagmi «bosco [...] saccheggiato» e «(RI)SERVA PROTETTA», fatti dialogare con i versi finali, sembrano suggerire un comportamento rapace da parte dei forestieri, che verosimilmente raccolgono in grande quantità i frutti di bosco, tanto da rendere quel luogo una sorta di appezzamento al loro servizio (le parentesi che isolano *serva* sembrano suggerire questa lettura), in barba al suo teorico stato protetto.

Eppure il rapporto non è soltanto conflittuale, dato che lo sguardo di Agostino è allegro. In questo caso un indizio per l'interpretazione ci viene offerto dai racconti, in cui emerge più esplicitamente l'influenza che i forestieri, soprattutto se di sesso femminile, hanno sugli abitanti delle valli. Essi sono l'Altro, spesso un po' misterioso, con cui l'Io si confronta; sono l'elemento estraneo, che perturba la realtà quotidiana, lasciando tracce nella memoria individuale. In *Primavera a Rosagarda*¹⁰, quasi interamente costruito su uno scambio di ricordi inerente ad alcuni forestieri tra il protagonista e Pasquale, doppio di Agostino, questo aspetto dell'alterità, in cui si insinuano anche pulsioni erotiche, emerge con grande vividezza. È probabile che Orelli, parlando di iperfrutto e di iperforestiera, termini che si prestano molto facilmente a derivazioni simboliche, abbia voluto giocare di proposito su questa ambiguità relazionale.

Le domande dell'Io lirico all'uomo sembrano proprio rimarcare l'incisività di questo scontro-incontro: perdersi-ritrovarsi e vedere-non vedere suggeriscono l'affacciarsi alla memoria di esperienze significative, che si sono incise profondamente nell'animo di Agostino. Il suo sguardo ormai non abbraccia più soltanto stille, scisti e boschi, ma spazia su un orizzonte più ampio, apertogli dal confronto con le forestiere. Le due lingue che incorniciano il componimento e le culture che rispettivamente veicolano riflettono dunque due diverse «forme mentali» e «interpretazioni esistenziali»¹¹, per riprendere le parole di Segre.

Nella prossima poesia si passa dalla dimensione individuale a una collettiva, in cui gli inserti alloglotti proiettano la realtà regionale del Ticino nel più ampio contesto europeo e mondiale. Questo ampliamento di prospettiva, lo si è visto, contraddistingue la nuova poetica da *Sinopie* in poi e pertanto non sono pochi i componimenti che svelano gli inevitabili addentellati tra storia regionale e storia globale. Per limitarsi a citarne alcuni con inserti alloglotti, si passa dal rimando al razionalismo secentesco con il *cogito* cartesianiano in *Strofe di marzo* (SIN 112) alla globalizzazione che emerge grazie all'insegna *do it* in *Foratura a Giubiasco* (SIN 123-125), passando per i media

¹⁰ G. ORELLI, *Un giorno della vita*, Milano, Lerici, 1960, pp. 71-90.

¹¹ C. SEGRE, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in ID., *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 425.

internazionali che riportano notizie sulla guerra del Vietnam e sulle azioni del presidente Nixon in *Pregbiera* (SIN 115).

Nel terzo frammento di *Ascoltando una relazione in tedesco* (SPI 153) il rimando è invece al Consiglio di Europa, confrontato con quello svizzero, il tutto incastonato nella dimensione più umile della quotidianità.

Am Rande intanto
 che il Consiglio d'Europa approfondisce
 la nozione di responsabilità
 e il nostro nel suo piccolo affronta
 la questione dei beni dello Scìa
 (l'aspettavo, è venuta la parola
 liberatrice: *Deontologie*)
 paurosamente aumentano i ciarpami
 le cose rifiutate
 perché un povero uccello vi s'impigli
 rovistati a lungo prima
 ch'io corra *zu den Ziegen, pardon, zu den Zügen*.

L'importanza dei tre inserti alloglotti, tutti in tedesco, è già accennata dalla loro posizione nella poesia, poiché essi incorniciano l'intero testo, lo organizzano e gli conferiscono senso.

Il primo inserto («*am Rande*», al margine) introduce una situazione che viene posticipata agli ultimi versi, a causa delle digressioni su discussioni politiche europee e svizzere. Fedele alla sua semantica, il sintagma distingue già a partire dal piano linguistico il centro dai margini, esprimendo in una lingua altra, minoritaria nell'economia generale della poesia, il luogo in cui avvengono fatti contemporanei ai Consigli, ma di rilevanza comunemente ritenuta inferiore.

Il secondo («*Deontologie*») comincia a introdurre una sfumatura di velata accusa. Infatti «intanto» al primo verso non veicola una contemporaneità neutra: Europa e Svizzera dibattono argomenti la cui urgenza non sembrerebbe molto stringente, mentre al margine, da intendersi come qualsiasi realtà non sufficientemente macroscopica da essere discussa in un Consiglio, si accumulano «ciarpami». Mi sembra che i «ciarpami», «le cose rifiutate», non siano solamente gli scarti fisici di una società consumista, in cui si impiglia l'uccello, ma vadano intesi anche in senso astratto e figurato, ampliati a comprendere tutto ciò che una società rifiuta, dimentica o evita di affrontare. Pertanto suona piuttosto ironico che un Consiglio incentrato sulla responsabilità e un altro giunto a considerare la deontologia non si curino però dell'accumularsi crescente di problemi concreti.

L'ultimo inserto è costituito da una riformulazione, appoggiata al termine «*pardon*», che corregge la confusione lessicale causata dalla vicinanza fonica («*Ziegen*» e «*Zügen*», capre e treni, differiscono per un unico fonema) e proietta una nuova luce sull'intera poesia, dato che l'accostamento ridicolo tra animale e mezzo di trasporto agisce retroattivamente, venando di ironia il contrasto tra la serietà dei Consigli (l'equivalente dei treni) e la marginalità cosparsa di ciarpami (parallela alle capre) e inficiando la pretesa solennità di dibattiti che alla fine stentano ad affondare nella concretezza.

La differenza di questo componimento, rispetto a quelli brevemente menzionati in precedenza, risiede nella sfumatura polemica del tono riguardo al rapporto istituito tra la realtà in cui si muove il poeta e l'orizzonte in cui essa si colloca, poiché la prima non può essere interpretata avulsa dal secondo, ma nemmeno dovrebbe essere da questo prevaricata.

La lingua altra e la posizione sintattica degli inserti permettono quindi di veicolare proprio questo senso di necessaria apertura a una rete culturale estesa ben oltre i confini nazionali, in quanto essa influenza anche la nostra piccola maglia regionale, e al contempo della fondamentale preservazione della cultura individuale, che ci ancora alla nostra realtà, fornendoci un punto di partenza per interpretarla ed evitandoci uno sradicamento che equivarrebbe a uno smarrimento.

Il rischio di smarrimento della propria identità, connotata anche dalla storia e dalle tradizioni indigene, è inoltre accresciuto dall'avanzare rapido della modernità, che modifica profondamente usi e costumi tradizionali, oltre a minacciare gli idiomi locali. In tal caso il ricorso ai dialetti, per Orelli quelli dell'Alto Ticino, diventa una modalità di opposizione alla «loro irrimediabile distruzione con tutto il patrimonio millenario di cultura popolare che essi rappresentano»¹². Questa funzione dei dialetti si può già intravedere in *Sinopie*, ad esempio in contrapposizione al turismo, come si è visto in *Per Agostino*, ma si acuirà a partire da *Spiracoli*, diventando infine un tema molto rilevante nell'ultima raccolta, *L'orlo della vita*.

Il progresso viene percepito come parzialmente negativo, poiché causa la rimozione o il cambiamento di piccoli oggetti quotidiani e di animali, simboli di una dimensione più raccolta, più intima o, per usare un termine orelliano, allusivi al «cerchio familiare». Tali mutazioni possono colpire una buca delle lettere, che, «vittima della razionalizzazione imposta dalla *new economy*»¹³, «più non gialleggia» (*La buca delle lettere*, OV 343); la casa in

¹² GIANFRANCO FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in ID., *Il linguaggio del Caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 123.

¹³ PIETRO DE MARCHI, *L'orlo della vita e il soffio della poesia*, in G. ORELLI, *Tutte le poesie* cit., p. XX.

cui è nato il poeta ad Airolo, ridipinta di rosa e passata a un proprietario straniero (*L'altalena*, OV 344-345); oppure le «vacche» – animale tra i più significativi nel bestiario di Orelli – che «senza corna / [...] levano il muso dal greppo / per guardarci con mestizia / mai vista» (*Con Tullio*, OV 346-348).

Tra le poesie menzionate, la più interessante su cui soffermarsi è *L'altalena*:

«Già che ci siamo», avevi detto, «fammi vedere la casa
dove sei nato.»
Da anni, guardando soltanto dal treno,
non ero più sicuro di riconoscerla, bianca,
là sulla destra, un po' sotto la Via delle Genti,
[...]
e adesso avrei cercato a lungo invano
se non avessi incontrato l'Ornella,
contenta di non esitare: «È subito qui, non ti puoi
sbagliare, è l'unica rosa, laggiù».
Tropo inatteso il colore, ma certo era quella
se accanto aveva ancora l'orto, ben recintato
come un tempo; in un angolo vi lavorava in ginocchio
un uomo né vecchio né giovane che non s'accorgeva di me
voltandomi la schiena. «Scusi», dissi, e gli chiesi
se il proprietario era ancora lo stesso
che prima della guerra l'aveva comprata
da mio padre, o un altro. «Un altro», disse
senz'alzarsi accusando radici tedesche.
[...]
giunse una donna in età, che, alta, si piegava
[...]
«*Ti càtat la tò cè?*» disse nel dialetto
di Airolo, poi rise al ricordo
di tanto giocare con me [...]
Ed ecco da una soglia
dimessa un'altra donna anziana, piccola, col grembiule,
venire verso me, dire chiaro il mio nome,
e quasi infervorata alzare un braccio additando
la *çambra d' scima*, la stanza da cui pendeva
l'altalena: «*Mi e ti cu la balanza
i vulévum fò da la lišta, i vulévum*».
E prima di distogliere lo sguardo
dalla finestra disse che aveva in mente il mio braccio
squamato da una punta del cancello
dell'orto e il sangue sprizzava [...]

Era d'estate,
 uno scherzo mostrare a tutt'è due,
 nei pressi dell'ascella, la vasta cicatrice¹⁴.

Il dialetto rimanda a un passato in cui il villaggio era abitato prevalentemente da gente del luogo, mentre ora la casa natia del poeta, luogo privilegiato dei suoi ricordi infantili, è di proprietà di uno straniero. L'aspetto più interessante della poesia, che s'intreccia a quello finora delineato, è il parallelismo istituito con il ritorno a Itaca di Ulisse. Entrambi fanno ritorno al proprio paese natio dopo anni di assenza, Ulisse invecchiato per artificio divino, Orelli a causa del trascorrere del tempo, e trovano la situazione cambiata. Per quanto riguarda l'eroe greco, a essere diversa è la condizione all'interno della reggia, ormai assediata dagli irrispettosi Proci, mentre il poeta ritrova la sua casa fisicamente cambiata e parimenti invasa da uno straniero, benché in modo legittimo.

Nella poesia vengono ricalcati due episodi fondamentali dell'*Odissea*, invertendone l'ordine: il riconoscimento di Ulisse e il confronto col padre Laerte. L'eroe greco si reca dal proprio padre nell'ultimo canto, trovandolo chino nell'orto, ed egli non si accorge del figlio fintanto che non gli viene rivolta la parola. Parallelamente Orelli giunge alla casa paterna e vede, inginocchiato a lavorare nell'orto, un uomo che diventa consapevole della sua presenza solo in seguito alla domanda rivoltagli. Il secondo episodio è il riconoscimento di Ulisse a causa della sua cicatrice; esso avviene nel canto XIX a opera della vecchia nutrice Euriclea. Anche Orelli si procura la cicatrice nella sua età giovanile, tuttavia viene riconosciuto prima di mostrarla, anzi, è proprio la donna anziana a ricordare l'episodio.

Davvero il poeta si configura come «un domestico Ulisse tornato a rivedere la sua montuosa patria»¹⁵, per usare le parole di De Marchi, tuttavia con una grossa differenza: l'eroe greco ripristina concretamente la situazione anteriore al cambiamento, al contrario Orelli può compiere tale operazione solamente nel proprio spazio mentale, poiché la sua casa è ormai posseduta da uno straniero e le mutazioni apportate dal trascorrere del tempo ad Airolo non sono reversibili. Allora i ricordi, che ricollegano tramite la cicatrice il bambino di un tempo all'anziano di adesso, sono l'unico luogo in cui il paese torna a essere quello di decenni prima, abitato da gente che si conosce a vicenda e che si esprime nell'idioma locale. Si osservi infatti la verticalità positiva delle due donne anziane («una donna in età, che, alta, si piegava» e

¹⁴ Gli inserti significano: «Cerchi la tua casa?», «stanza sotto il tetto» e «Io e te con l'altalena / volavamo fuori dalla finestra, volavamo» (G. ORELLI, *Tutte le poesie* cit., pp. 455-456).

¹⁵ P. DE MARCHI, *L'orlo della vita e il soffio della poesia* cit., p. XXII.

«un'altra donna anziana [...] quasi infervorata alzare un braccio»), contrapposta all'orizzontalità negativa dello straniero («lavorava in ginocchio / un uomo»). Al presente contraddistinto dal mutamento si contrappone il passato statico della memoria e si viene così a instaurare un dialogo tra la cultura forestiera e quella indigena. Dunque il dialetto, oltre ad essere un idioma mimetico, si configura, per riprendere le parole di Isella, come «prensile scandaglio nelle acque del passato», adatto al «recupero della memoria»¹⁶. Una memoria in parte reale e in parte plasmata sul modello greco, in conformità alla già osservata «iperletterarietà»¹⁷ dell'autore e alla sua propensione alla citazione culturale.

L'ultima poesia su cui intendo soffermarmi in questo percorso mira a dimostrare come sia possibile fare dialogare il dialetto, inteso come portatore di un sistema culturale dotato di una sua autonoma dignità, con un'altra cultura, anche di tradizione molto illustre, secondo una modalità che arricchisca entrambe.

L'iperletterarietà dell'autore è nuovamente presente, essendo il componimento una traduzione giocosa dell'ottavo carme di Catullo, come denuncia il titolo *Catullo VIII (CA 272)*, ma a differenza della poesia precedente il confronto tra letteratura classica e realtà quotidiana vicina al poeta si gioca prevalentemente sul livello linguistico, piuttosto che su quello del contenuto.

Pòro Catüll, piàntala da fa 'l matt,
 e mètt che chel che nai l'è nai al babi.
 Ti 'l tò fen ti l'è fai, quand ti filavi
 in tücc i sit che la diseva lee,
 che 'na còta cumpagna i l'ha mai višta.
 E li nemm fai 'na pell da chi giòghitt
 che ti vörevi, e anca lee, senza jeans.
 Ti pòdi dill: ti 'l tò fen ti l'è fai.
 E adess lee, schluss: làssa perd anca ti
 (se t' sè bon), se la šcapa vagh mia dré,
 làssat mia naa, mola mia 'l mazz, tegn dü.
 Ciao, baštrüca, al Catüll ormai u tegn dü,
 u' t cerca mia, u' ti prega mia par naót:
 ma ti ti brüsi se i ta prega pü.
 Dišgraziada! Ti vedi adess che vita?
 Càtan vün cu 't cor dré, cu 't tröva bèla,
 che ti pòdi tacàt, ch'i disarà

¹⁶ DANTE ISELLA, *La linea espressionistica lombarda*, in *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana* cit., p. 176.

¹⁷ P.V. MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 819.

«l'è da chel li», basàll, cagnàgh i làbar.
Ma ti, Catüll, mòla mia 'l mazz, tegn dür.

La traduzione orelliana non è letteraria e i cambiamenti rispetto all'originale sono per lo più dovuti alla diversa lingua. Per quanto il latino di Catullo si apra a parole ed espressioni umili, rimane una lingua letteraria e colta, inserita in un canone con determinate convenzioni regolatrici. Al contrario il dialetto, quando non sia un codice di prestigio con una solida tradizione, risulta molto più libero, legato tutt'al più a *topoi* orali e a modi di dire, oltre a contenere numerosi riferimenti alla quotidianità locale. Queste peculiarità motivano alcune rese meno letterali e conferiscono al componimento un tono divertito, in rapporto di ironica dialettica con il testo originale.

Per quanto riguarda i modi di dire vi sono numerosi esempi: «l'è nai al babi» indica una perdita definitiva («perditum» nell'originale), ma vi aggiunge una sfaccettatura ironica, significando letteralmente “è andato ai rospi”; «illa multa tum iocosa fiebant» è reso dal più espressivo «nemm fai 'na pell da chi giöghitt»; il proverbiale «mola mia 'l mazz» abbassa «obstinata mente perfer» (e «destinatus obdura» nella sua seconda ricorrenza, unito a «tegn dür»), presentando, oltre a una semantica più umile, l'insistito gioco fonico sulla nasale bilabiale (segnalato dal mio corsivo).

Uno slittamento verso una realtà contadina e più quotidiana avviene con la resa di «fulsere quondam candidi tibi soles»: Orelli traspone il sole nell'attività agricola a esso legata, cioè la fienagione. Tuttavia in «ti 'l tò fen ti l'è fai» è contenuta un'idea di impegno attivo, di contributo da parte di Catullo nel creare i giorni felici, e non solo la constatazione che vi siano stati bei momenti. Questo incremento di senso si innesta nel generale slittamento semantico, che accentua la colpevolezza dell'amata e smorza l'esortazione a Catullo, intrecciandovi un certo grado di comprensione; infatti al neutro «puella» viene preferito il colorito epiteto «baštrüca» e inoltre, tornando alla precedente espressione sul fieno, essa non veicola alcuna impressione circa il diretto impegno della ragazza a costruire istanti felici. Risultano più risentiti anche i versi 16-18, poiché le interrogative, che mettono in dubbio un futuro amante per la ragazza e dimostrano dunque un residuo di interesse verso di lei, sono sostituite con imperativi, molto più secchi e distanti, utili a trasmettere una maggiore riprovazione della sua condotta, oltre a denunciare un residuo di rabbia.

In questo caso, essendo la lingua maggioritaria il dialetto, gli inserti allogloti sono l'anglismo di necessità «jeans» e il termine tedesco «schluss». Il primo mi sembra che tragga la sua efficacia dal contrasto, poiché cozza in virtù della sua modernità con l'idea temporale associata al nome di Catullo,

contribuendo alla suggestione di una trasposizione del lamento catulliano nel tempo e nei luoghi del poeta. Il secondo ha parimenti uno statuto particolare: pur derivando dal tedesco, non è estraneo al comune uso dialettale. La sua forza espressiva risalta soprattutto sul piano semantico, poiché consente una frase più brusca, grazie al participio al posto di una forma verbale finita, e pertanto più adatta a colpevolizzare la ragazza, ad accentuare la crudeltà con cui ha scisso la relazione. In italiano si sarebbe potuto usare *chiuso* al posto di «schluss» – benché suoni meno netto, non essendo un monosillabo fonicamente piuttosto aspro –, ma non mi sembra che il dialetto abbia la medesima possibilità, a meno di ricorrere per l'appunto al tedesco.

Orelli riesce così a conservare tutto il portato emotivo del carne catulliano, universale nella sua resa della sofferenza per una relazione finita, trasponendolo però nei colori della sua realtà e arricchendo così quest'ultimi di nuove sfumature. Il testo latino viene fatto reagire con espressioni più popolari e con una visione contadina assai più pragmatica di quella lirica di Catullo, sia nelle immagini usate, sia nell'atteggiamento più netto dell'Io lirico nell'accusare la donna e nell'esortarsi ad andare oltre. Lo sguardo divertito del poeta è quindi dovuto alla constatazione che certe emozioni possono accomunare un aristocratico romano con un contadino del locarnese a secoli di distanza, pur mantenendo distinte le loro culture, veicolate dalle rispettive lingue.

Una delle strategie poetiche consolidate di Orelli consiste nell'accostare più situazioni, di cui una almeno legata a una quotidianità familiare, in modo da far scaturire un sovrasenso che le trascenda, continuando però a comprenderle. Mi sembra che i casi di plurilinguismo qui analizzati siano affini, poiché permettono al poeta di far reagire la cultura locale con culture diverse e lontane, spazialmente o temporalmente, dischiudendo in esse nuovi e più profondi significati, ma preservandone al contempo la loro specificità; il risultato finale è un fecondo dialogo transculturale.

DARIO BOEMIA (UNIVERSITÀ IULM DI MILANO)

CUCIRE LA SPARTENZA.
L'INFLUSSO DELLA LINGUA INGLESE
SULL'ITALIANO POPOLARE
NELLE MEMORIE DI TOMMASO BORDONARO

Grazie per aver ascoltato la mia storia
Tommaso Bordonaro

Le memorie di un italiano semianalfabeta emigrato in Nord America

Nel corso del Novecento sono comparse numerose memorie di emigrati italiani semianalfabeti¹, dove per semianalfabeti, con Francesco Bruni (1978), si intende quei parlanti che hanno interrotto prematuramente il loro percorso di scolarizzazione, non potendo così acquisire quella conoscenza della lingua necessaria per svincolarsi dal dialetto o da forme e stilemi di una oralità che prevale sulla scrittura. Redatte generalmente in una «scrittura selvaggia», come scrive Natalia Ginzburg a proposito della *Spartenza*, sono testi di grande vivezza popolare, senza struttura e tracce libresche. Due casi esemplari, accomunati dalla scelta del Nord America come destinazione ultima della propria emigrazione e dalla vittoria del Premio Pieve Santo Stefano - Banca Toscana, sono *L'isola della quarantina* del friulano Antonio De Piero, scritto nel 1922 e pubblicato da Giunti nel 1994, e *La spartenza* del siciliano Tommaso Bordonaro, ultimato nel 1988 e edito da Einaudi nel 1991. Si tratta di opere che mostrano come la lingua sia il terreno di scontro tra la cultura d'origine e quella d'adozione. L'esito dello scontro è vario e dipendente da numerosi fattori, quali l'autorevolezza delle due lingue, il

¹ Cfr. ANTONIO MARGARITI, *America! America! – Atti e memoria del popolo*, Salerno, Galzerano, 1979; VINCENZO RABITO, *Terra matta*, Torino, Einaudi, 2006; RAUL ROSSETTI, *Schiena di vetro*, Torino, Einaudi, 1989; PIETRO TOFFOLO, *Alla ricerca del nido. Pensieri e testimonianze di un emigrante*, Pordenone, Ente Autonomo Fiera di Pordenone, 1990.

contesto socioculturale, l'epoca storica, la vicenda privata dello scrivente. Se nell'opera di De Piero l'influenza della lingua inglese sull'italiano è fortemente circostanziata², nelle memorie di Bordonaro, invece, su cui si concentra il presente studio, l'*American English* penetra tra le pieghe delle parole e della sintassi in maniera inedita e sorprendente.

Tommaso Bordonaro è nato il 4 luglio del 1909 a Bolognetta, in provincia di Palermo, ed è morto in Florida il 15 ottobre del 2000. Di modesta famiglia, nel periodo tra le due guerre, il duro lavoro permette ai Bordonaro di diventare «burgisi». Anna, la sua prima moglie, muore prematuramente dopo avergli dato due figli. Rimasto vedovo, decide di risposarsi, accettando un matrimonio di convenienza. Nel 1947, all'età di 38 anni, parte per gli Stati Uniti nella speranza di garantire ai figli, grazie all'istruzione, un futuro non legato alle fatiche della terra³.

Nel 1988 ultima il racconto di questa vita da lui stesso definita «un po' male un po' bene», lasciando un testo redatto in un italiano incerto, con una scrittura, secondo Natalia Ginzburg, «rocciosa, simile a un sentiero di montagna che sale e scende in mezzo alle pietre. Non c'è sorta di artifici o di accorgimenti, nemmeno rudimentali; non assomiglia a niente che abbiamo già letto»⁴. Si tratta, infatti, di «una testualità tipica del parlato spontaneo, caratterizzata ad esempio dalle domande reiterate, [...] da frammentazione sintattica e tematica, da accumuli paratattici, da mescolamenti di forme incongrue, fino ad arrivare a veri e propri tracolli sintattici»⁵. Come hanno messo bene in luce Rita Fresu e Ugo Vignuzzi, *La spartenza* appartiene al genere della scrittura popolare, per la tipologia testuale praticata, quella dell'autobiografia, e «soprattutto per la fenomenologia linguistica che vi si rinviene, caratterizzata *in primis* dalla situazione di triglossia: siciliano,

² Nell'opera di Antonio De Piero sono presenti solamente alcuni prestiti non adattati con funzione mimetica («Orait» per 'va bene', «Yeser» per 'sì, signore'), alcuni prestiti adattati («Fattoria» per 'fabbrica', «Managiere» per 'direttore dei lavori', «Restaurant» per 'ristorante', «Moneta» per 'soldi') e, a livello morfosintattico, alcuni complementi di tempo influenzati dalla grammatica inglese («partivo dalla stazione di Pordenone per Trieste col treno della mattina delle ore otto e quaranta ant. ed alla una e trenta pom»).

³ «Perciò io ho deciso assoluto andare in America non per il mio avvenire, perché io sapevo che dovevo trovare del peggio, ma per i figli poter fare tutte le scuole e potere imparare qualche professione e qualche mestiere e non essere schiavo al lavoro e alla miseria. Così ho deciso di lasciare la mia terra nativa ed emigrare in America» (TOMMASO BORDONARO, *La spartenza* [1991], Marsala-Palermo, Navarra Editore, 2013, p. 53. Le citazioni del testo presenti nel saggio sono tratte da questa edizione dell'opera).

⁴ NATALIA GINZBURG, *Prefazione*, in T. BORDONARO, *La spartenza*, Torino, Einaudi, 1991, pp. V-XI, p. V.

⁵ RITA FRESU, UGO VIGNUZZI, «*La spartenza*» di Tommaso Bordonaro nella tradizione delle scritture popolari in Italia, in *Raccontare la vita, raccontare la migrazione. Atti del Convegno di Studi per il centenario della nascita di Tommaso Bordonaro (Bolognetta, Palermo, 31 ottobre-1 novembre 2009)*, a cura di Santo Lombino, Palermo, Adarte, pp. 69-86, p. 76.

italiano (popolare) e, dalla seconda metà del racconto – ovvero dopo il trasferimento negli Stati Uniti – dall’interferenza con la L2 del paese ospitante, l’angloamericano»⁶.

Ma come è possibile valutare il grado di interferenza tra le due lingue? Come ha sottolineato Raffaella Bombi, un discriminare tra le diverse interferenze può essere rintracciato nella «maggiore o minore fedeltà nella riproduzione formale e/o semantica del modello alloglotto»⁷. Ciò che si vuole proporre in questa sede è uno studio dell’interazione tra dialetto/italiano e la lingua inglese, idioma con cui Bordonaro convive per oltre cinquant’anni. Si tenterà ora di avanzare alcune ipotesi volte a dimostrare l’eccezionale livello di compenetrazione tra le due lingue, a partire dal livello lessicale fino ad arrivare a quello della testualità.

Contaminazioni

Come afferma Holtus, «nel caso di prestiti presumibilmente “integrali” si ha a che fare con fasi preparatorie dell’adeguamento»⁸. Per quanto riguarda i prestiti non adattati, quindi, è possibile parlare di un primo grado, più superficiale, di integrazione tra le due lingue nel parlante. Alcuni esempi sono i seguenti:

- (1) «Lunarsteti America», dall’inglese *United States of America*, per ‘Stati Uniti d’America’;
- (2) «Ceac», dall’inglese *check*, per ‘assegno di paga’;
- (3) «Faimmen», dall’inglese *firemen*, per ‘pompieri’;
- (4) «Vigitable», dall’inglese *vegetables*, per ‘verdura’;
- (5) «Strock», dall’inglese *stroke*, per ‘colpo apoplettico’ o ‘ictus’ (presente sia adattato che non)⁹.

L’uso parlato di un termine di un’altra lingua da parte di un italiano, aggiunge Holtus, è accompagnato di norma da un adeguamento fonico.

⁶ R. FRESU, U. VIGNUZZI, «La spartenza» di Tommaso Bordonaro cit., p. 72.

⁷ RAFFAELLA BOMBI, *Anglicismi come banco di prova dell’interferenza linguistica*, in *Italiano e inglese a confronto: atti del Convegno Italiano e inglese a confronto: problemi di interferenza linguistica*, Venezia, 12-13 aprile 2002, a cura di Anna-Vera Sullam Calimani, Firenze, Franco Cesati, 2003, pp. 99-123, p. 117.

⁸ GÜNTER HOLTUS, *Natura e funzione dei prestiti lessicali nella storia dell’italiano*, in *L’italiano tra le lingue romanze*, a cura di Fabio Foresti, Elena Rizzi, Paola Benedini, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 279-304, p. 283.

⁹ T. BORDONARO, *La spartenza* cit., pp. 53, 65, 71, 107, 111.

Osservazione che, considerata la preponderanza dei prestiti adattati rispetto ai prestiti non adattati nelle memorie del migrante siciliano, sostiene l'idea di una scrittura forgiata sulla pratica orale. Nell'autobiografia di Bordonaro, infatti, cospicuo è il numero dei casi. Di seguito sono riportati soltanto alcuni esempi:

- (1) «Sempolo», dall'inglese *simple*, per 'sempliciotto';
- (2) «Checchi», dall'inglese *cakes*, per 'dolciumi';
- (3) «Portò», dall'inglese *porter*, per 'facchino';
- (4) «Carro», dall'inglese *car*, per 'automobile';
- (5) «Briccio», dall'inglese *bridge*, per 'ponte'¹⁰;
- (6) «Storo», dall'inglese *store*, per 'negozio'¹¹.

Sono presenti, inoltre, diverse forme di calco, che prevedono la ripresa di un archetipo alloglotto mediante materiale lessicale autoctono, in cui lo spunto da cui si origina l'interferenza non è il significante ma il significato, generando riflessi molto più profondi, per quanto meno vistosi¹². Emblematici sono i casi di

- (1) «Dietrocollo», dall'inglese *back of the neck*, per "nuca";
- (2) «Cambio di vita», dall'inglese *change of life*, per "menopausa";
- (3) «Scuole alte», dall'inglese *high school*, per "scuole secondarie superiori"¹³.

Interessante, inoltre, è l'utilizzo di alcune preposizioni, evidenti esempi di interferenza linguistica. Si vedano i tre periodi che seguono:

- (1) «Ma proprio quella mattina era domenica e sposava un mio paesano di nome Perrone Simone con una ragazza in un altro paese, di Mezzoiuso, e questa macchina era noleggiata a portare gli sposi al mio paese».
- (2) «Bisognava provvedere una macchina perché mia moglie non era in

¹⁰ Da notare, a proposito di questa espressione, anche la costruzione inglese «Ferrazano Briccio» (ivi, p. 102), che antepone il nome proprio al nome comune.

¹¹ Ivi, pp. 47, 54, 58, 58, 102, 109.

¹² Come afferma Fabiana Fusco, il calco, imitazione della "forma interna", comporta un intervento attivo e consapevole del semplice adattamento: il parlante, infatti, osserva una formazione straniera e ne segmenta i componenti sul piano della struttura e del significato, compiendo così «un'analisi ad un tempo morfologica, sintattica e semantico-lessicale» (FABIANA FUSCO, *Che cos'è l'interlinguistica*, Roma, Carocci, 2008, p. 92).

¹³ T. BORDONARO, *La spartenza* cit., pp. 72, 28, 75. Il secondo e il terzo esempio di calco possono essere ricondotti alla categoria dei calchi sintagmatici, una particolare tipologia di calco strutturale che è la riproduzione di un "sintema", cioè un'unità lessicale complessa che, contrariamente al sintagma, è sì articolata in costituenti provvisti di autonomia semantica in altri contesti, ma i costituenti che accosta sono portatori in quella combinazione di un significato unitario, non deducibile dalla somma dei significati degli elementi implicati.

condizione di viaggiare. Nel mio paese vi era solo una macchina e che la usavano pure per nolegio».

- (3) «Perciò io ho deciso assoluto andare in America non per il mio avvenire, perché io sapevo che dovevo trovare del peggio, ma per i figli poter fare tutte le scuole e potere imparare qualche professione e qualche mestiere e non essere schiavo al lavoro e alla miseria»¹⁴.

In (1), la preposizione *per* che introduce una subordinata finale è sostituita dalla preposizione *a*, traduzione dall'inglese *to*, estrapolata dalla costruzione inglese *This car has been rent to carry*. In (2), invece, è la preposizione *a* che viene sostituita dalla preposizione *per*, estrapolata dell'espressione inglese *for rent*. Infine, in (3) le preposizioni articolate *al* e *alla* sono riprese dalla costruzione inglese *to be a slave to something*, con la traduzione della preposizione inglese *to* nelle già citate preposizioni articolate.

Ma i casi più controversi e interessanti superano lo spazio della singola parola e del sintagma, mostrano segni di contaminazione in particolare nella costruzione dei complementi di luogo, nella formulazione dei complementi di tempo e nella loro collocazione sintattica, nell'utilizzo del pronome rafforzativo *own*, del genitivo sassone e, infine, della congiunzione testuale «così».

Bordonaro, quando vuole indicare un luogo (che sia un paese o una città), lo fa "all'americana", come se stesse parlando di Denver, Colorado, o Chicago, Illinois, benché, invece di indicare lo stato di appartenenza della città, indica la città di provincia o la regione, per ovvie ragioni geopolitiche. Ecco alcuni esempi:

- (1) «Sono nato il 4 luglio 1989 in un piccolo paesetto della Sicilia Italia, Bolognetta, nella provincia di Palermo»;
- (2) «Mi hanno dato il posto all'89° Regimento fanteria che si trovava di posto a Ventimiglia Imperi»¹⁵.

L'influenza delle abitudini linguistiche americane nella costruzione dei complementi di tempo è molto forte, in forme diverse, come è evidente dall'utilizzo della preposizione semplice *in* in luogo dell'articolata, come sarebbe d'abitudine nell'italiano e nei suoi dialetti, come nell'esempio (1) a seguire, e dalla posposizione dell'aggettivo numerale, che segue il mese, come in (2), tipico dell'*American English*.

¹⁴ Ivi, pp. 43 (primi due ess.), 53.

¹⁵ Ivi, pp. 23, 26.

- (1) «In quei tempi, in febbraio 1932, un giorno di lavoro alla campagna era pagato lire sette»;
- (2) «Nel 1912 a maggio 8 mi è nato un fratellino dove hanno posto il nome Ciro»¹⁶.

Inoltre, se nella sintassi italiana la collocazione dei complementi di tempo è molto variabile, così non è nella lingua inglese, nelle cui frasi questi possono essere collocati solamente all'inizio o alla fine. In posizione liminare, infatti, compaiono nei periodi di Bordonaro i complementi di tempo. Si tratta di un elemento che si è deciso di includere nella trattazione pur nella consapevolezza che una tale collocazione sia propria anche del racconto orale e della diaristica, genere al quale, per certi versi, *La spartenza* può essere ricondotto. William Labov parla a questo proposito di «orientation»¹⁷, una costante dei racconti orali che prevede, all'inizio di ogni narrazione, l'individuazione di un tempo, di un personaggio, di un luogo e di una situazione. Ecco alcuni esempi.

- (1) «Nel 7 marzo 1924 mi è nato un altro fratellino il quale hanno messo il nome Francesco»;
- (2) «Così nell'ottobre del 1931 mia mamma finalmente ha partorito una femminuccia»¹⁸.

Per altre ragioni, controverso risulta anche il seguente periodo:

- (1) «Così avveniva che la mia fidanzata il vero padre era in America [...]»¹⁹.

In italiano standard la preposizione sarebbe stata disposta nel seguente ordine: *il vero padre della mia fidanzata*. Benché si possa interpretare l'inversione come omoteleuto, con lo spostamento a sinistra del soggetto logico, e quindi, come hanno proposto Rita Fresu e Ugo Vignuzzi, come «disposizione marcata di costituenti [in questo caso dell'oggetto diretto] all'interno della frase», non pare del tutto improbabile l'ipotesi che Bordonaro avesse in testa, scrivendo questo passo, la forma inglese *my fiancée's real father*, costruita con la formula del genitivo sassone. In parte diverso è il caso presente nella seguente frase:

¹⁶ Ivi, pp. 36, 23.

¹⁷ WILLIAM LABOV, *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, p. 364.

¹⁸ T. BORDONARO, *La spartenza* cit., pp. 24, 28.

¹⁹ Ivi, p. 26.

- (2) «La mia ex fidanzata, la mamma si è affittata una mezza casetta al mio paese»²⁰.

Qui si ritrova la medesima successione dei costituenti della frase, ma (2) differisce da (1) per la presenza della virgola, che interpone una pausa sintattica che non si concilia con l'ipotesi della derivazione dalla forma inglese del genitivo sassone. Tuttavia, evidente e sistematica è l'incertezza normativa della punteggiatura di Bordonaro che, come afferma Luisa Amenta²¹, caratterizza la sua opera così come tutte le scritture di autori semicolti, che ne riducono al minimo i segni o ne abusano.

Bordonaro, inoltre, utilizza in più di una occasione l'aggettivo *proprio* in funzione di pronomi rafforzativo: un utilizzo, assente nell'italiano, ripreso dal pronomi inglese *own*.

- (1) «[...] formare una nuova famiglia mia propria»;
 (2) «Era bella, giudiziosa, seria e tanto educata, ed a me mi è entrata in cuore come una propria mia figlia»²².

In riferimento al livello della testualità, infine, può risultare utile soffermarsi sull'insistito utilizzo dell'avverbio *così*, che scandisce la narrazione. In maniera quasi anaforica, l'articolazione del discorso è cadenzata da questa congiunzione testuale, come illustrano i seguenti esempi:

- (1) «Così continuando la solida vita anche da quel sottosuolo la padrona mi mandava fuore, non perché lo volesse ma perché nel nuovo inverno tutti dovevamo perire. Così mi sono svenuto di dolore e sofferenze»;
 (2) «Così cominciavo avvivere la vita un po' benino lavorando sempre con sudore e mai potevo stare bene come lo ero in Italia»;
 (3) «Così si è fatta sera. Dopo aver girato tutto il giorno con la macchina ci siamo ritornate all'albergo un po' stanchi. Così, avendoci riposati, giorno 22 luglio mattino ascoltato la santa messa nella Santa Crociata, siamo salutato e ringraziato il parroco e gli aiutante che ci hanno gradito e ospitato e siamo lasciato Roma»²³.

È legittimo ipotizzare che questo ostinato utilizzo del *così*, tanto estraneo alle abitudini dell'italiano parlato, derivi dall'abitudine dell'inglese orale di

²⁰ Ivi, pp. 26, 32.

²¹ LUISA AMENTA, «La spartenza» e «Terra matta», in *Raccontare la vita, raccontare la migrazione* cit., p. 98.

²² T. BORDONARO, *La spartenza* cit., pp. 37, 77.

²³ Ivi, pp. 62, 64, 117.

avviare un racconto con il *so* (tradotto da Bordonaro con *così*). Come recentemente è stato osservato da Ronald Carter e Angela Goddard²⁴, si può definire *so* come *discourse marker*, un segnale discorsivo che permette al parlante di cambiare discorso e passare da una parte all'altra della conversazione, come se il parlante stesse iniziando un nuovo paragrafo. Si intende a questo proposito sottolineare che spesso Bordonaro inizia un nuovo paragrafo con il suddetto marcatore e ne fa l'utilizzo descritto da Carter e Goddard.

Ricucire la Spartenza

Questo racconto, fortemente forgiato su forme e stilemi dell'oralità, rivela in ultima istanza un'ibridazione rara e affascinante, che attraversa verticalmente la scrittura di Bordonaro, dal più superficiale dei livelli di interferenza, quello dei prestiti, al livello della testualità. Per quanto si tratti di una scrittura spontanea e non controllata, contaminata dalla lingua inglese, come si è cercato di dimostrare, Bordonaro, a sorpresa, dimostra grande consapevolezza degli strumenti del narratore: basti vedere l'uso sapiente delle anaflessi, la gestione della voce narrante che svela le sue scelte di regia²⁵ e che sposta la macchina da presa da un personaggio a un altro, da un momento all'altro della fabula, dando vita a un intreccio tutt'altro che lineare.

L'autore mette così in scena il suo desiderio di salvare sé e la propria famiglia dalla miseria, «aumentare la posizione», come egli stesso scrive. In Italia, tuttavia, mutare la propria posizione sociale non è del tutto possibile, perché, pur ammettendo di poter considerare i componenti della sua famiglia «burgisi», il misero benessere raggiunto non emancipa loro dal greve lavoro della terra. Un fatalismo di sapore popolare che non ammette possibilità di mobilità sociale. La frontiera per Bordonaro diventa in tal modo, non un ostacolo, ma una scala verso i piani più alti della società, una scala tortuosa, difficile, che vale la pena salire.

Se è vero, con Labov²⁶, che ogni narrazione è fatta di due componenti – cosa è successo e perché vale la pena raccontarlo –, cosa ha reso la storia

²⁴ RONALD CARTER, ANGELA GODDARD, *How to Analyse Texts. A toolkit for students of English*, Milton (Oxford, UK), Routledge, 2015, p. 142.

²⁵ R. FRESU-U. VIGNUZZI, «*La spartenza*» di Tommaso Bordonaro cit., p. 79 presenta alcuni esempi: «Ritorniamo un po' indietro nella mia storia» (p. 80); «Andiamo avanti nella storia, siamo arrivati in agosto del 1963» (p. 80); «Siamo arrivati al 1974 quando io il 4 luglio è il mio 65° compleanno» (p. 96); «Così siamo arrivati al 25 settembre» (p. 107); «Siamo arrivati al settembre 1976» (p. 110); «Adesso parliamo un po' della famiglia di mia moglie» (p. 85); «Lasciamo lui nel servizio militare e passiamo alla mia vita» (p. 63); «Lasciamo loro in questo e continuiamo su altro» (p. 74).

²⁶ W. LABOV, *Language in the Inner City* cit.

di Bordonaro degna di essere raccontata? Gli episodi su cui la voce più si sofferma riguardano la storia d'amore con la prima moglie Anna, la fuitina e il tranello della lettera, la tragica dipartita di lei. Nella seconda parte, quella che prende avvio dalla partenza verso gli Stati Uniti, il narratore indugia sulla ricerca del lavoro, sulla miseria tristemente ritrovata, sulla morte prematura del giovane figlio Antonino, sui viaggi in Italia. La famiglia e gli affetti sono sempre al centro di una storia che vuole essere individuale ma finisce, irrimediabilmente, per farsi collettiva. Emigrato alla ricerca di un futuro diverso per i suoi figli, Bordonaro racconta paure e ambizioni di milioni di persone che nel Novecento hanno lasciato l'Italia con la speranza di una vita migliore. I viaggi, sia quelli di andata che quelli di ritorno, sono momenti decisivi in questa vicenda. La prima «spartenza» – definita «amarata», «dolorosa e straziante» – è lacerazione, è frantumazione. Lasciando la propria terra, qualcosa si rompe nel migrante e perché tutti i pezzi tornino al loro posto – anche se in un ordine completamente diverso e inedito – sarebbero occorsi anni, se non decenni.

La risoluzione sembra verificarsi in concomitanza del secondo viaggio di ritorno, compiuto da Bordonaro nell'estate del 1975, vent'anni dopo il primo, ventotto anni dopo il trasferimento negli Stati Uniti.

Ancora nell'imbarcarmi mi sono accompagnate al porto mia moglie e due dei miei figli, il più grande, Giuseppe, il più piccolo, Salvatore. Arrivata la nostra spartenza all'ultimo momento, la nave doveva lasciare il porto, non posso nascondermi come mi è stata impressionante. Il tempo era piovoso. Il giorno 26 giugno 1975, circa le ore cinque di sera, nel cominciare il movimento della nave per lasciare il porto, i famigliari chi piangeva e chi gridava addio. Tutta la folla pur grandi vi era, gridava ad alta voce e sventolare bandiere italiane e gridava ad alta voce viva l'Italia. La musica suonava, un'altra nave passeggera eropea alla banchina a fianco fischiava, anche la Michelangelo grandi fischi nel segno che si salutavano per lo addio alla Michelangelo che si ritirava. Non posso nascondervi che dalla tanta emozione e nostalgia della madre Italia le lagrime mi recavano la faccia, e non solo io ma tante patriote italiane lo stesso hanno pianto di gioia. Non posso descrivervi come mi è stata impressionata quella spartenza di mia moglie e i miei figli²⁷.

Col termine «spartenza», la voce narrante aveva indicato prima solo la separazione dalla «madre Sicilia». Ora, il medesimo termine viene usato anche per la partenza dagli Stati Uniti. Nel frattempo, evidentemente, qualcosa è cambiato: la maggior parte della famiglia Bordonaro vive a Garfield, New Jersey, la quotidianità di Tommaso va in scena sul suolo americano. Ormai

²⁷ T. BORDONARO, *La spartenza* cit., pp. 94-95.

la sua vita è lì, dove ci sono i suoi figli, i suoi nipoti, sua moglie. Forse è per questo che, durante il viaggio da Palermo a Bolognetta, dove aveva vissuto per trentotto anni, la voce narrante afferma di vedere «tutto cambiato».

Durante il viaggio da Palermo a Bolognetta vedevo tutto cambiato. Dove prima erano giardini di arance e limone adesso vi erano cespugli ed imparte abbandonate, dove eravano compagne crude e roze adesso vi erano casini, fabbricate con villini di fiore e pergole di uva. Mi sembrava tutto strano. Siamo arrivati a Bolognetta. La casa nostra dove io sono nato non più la riconoscevo. Ho trovato il paese tutto cambiato, più moderno e bello: dei bei palazini, le strade ben fatte, la fonte dell'acqua. Veramente tutto il paese bellissimo, è stato messo come paese turista, figurate²⁸.

La sorpresa e lo smarrimento del migrante denotano un cambiamento sostanziale, tale da provocare in lui una sensazione di estraneità e da trasformarlo in un turista nel suo stesso paese. «Poi gioito tanto con le feste dei santi che io amavo tanto allo stile siciliano»²⁹, afferma Bordonaro, parlando dello stile siciliano da un'ottica esterna, come un osservatore straniero. Esplicitamente, del resto, sul punto di ripartire, definisce l'America la sua «ultima patria»³⁰.

Detto ciò, ancor più rilievo assume quella lingua siculo-americana che si è cercato di analizzare. Se il viaggio oltreoceano costituiva il primo necessario passo per «i figli poter fare tutte le scuole e potere imparare qualche professione e qualche mestiere e non essere schiavo al lavoro e alla miseria»³¹, il secondo e altrettanto fondamentale momento è quello dell'integrazione, nella cui direzione dimostra di essersi mosso Bordonaro con la sua scrittura selvaggia. La «spartenza» si ricompone e guarisce solo quando i suoi nipoti parlano una lingua che non è la sua lingua madre, quando la lingua con cui parla e scrive è fortemente influenzata dalla lingua del paese in cui è emigrato, quando il luogo in cui vive coincide con quello in cui abita la sua famiglia e che egli riconosce come casa. In conclusione, nelle memorie di Tommaso Bordonaro, la lingua si rivela il luogo empirico e metaforico in cui prende forma l'esperienza del dispatrio e in cui, finalmente, si «cuce» la *spartenza*. Il suo posto nel mondo è ora in America³².

²⁸ Ivi, p. 98.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 101.

³¹ Ivi, p. 53.

³² «Sono stato ancora per due giorni a darli un po' conforto. Il giorno 5 agosto ho ritornato a Roma, trovato ancora il mio amico: mi ha accompagnato all'aeroporto per ritornare al mio posto in America» (T. BORDONARO, *La spartenza* cit., p. 121).

ADA D'AGOSTINO (SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

LA VIE EST AILLEURS!
PARIGI COME SPAZIO DEL DESIDERIO
NELLE POESIE DI ALBA DE CÉSPEDES

Nel complesso dei testi letterari impegnati nell'esplorazione di un *altrove*, sia esso reale o metaforico, la raccolta di poesie *Chansons des filles de mai* costringe ad una seria riflessione riguardo la possibilità di rappresentare compiutamente un luogo *altro* prescindendo dal sistema linguistico che gli è proprio. L'uso della lingua francese per la redazione del testo, lungi dal rappresentare una deliberata scelta estetica, diviene infatti, come vedremo, condizione necessaria per interrogare e raccontare fedelmente l'eccezionalità di un momento storico: il Maggio francese.

La sera del 30 maggio, quando il nostro quartiere era immerso nel silenzio, ho preso il mio diario, ho scritto la data, come al solito, e ho cominciato a scrivere questo diario in forma di poema, senza averlo minimamente immaginato nel momento stesso in cui prendevo in mano la penna¹.

Nascono così le *Chansons*, raccolta di venti poemetti scritti a ridosso degli eventi, terminati nel giro di pochi mesi – pratica più che inconsueta, per l'autrice-, ed editi da Seuil nell'autunno dello stesso 1968. A definirli, fin da subito, è un sottile intreccio tra la sfera privata, rappresentata dalla scrittura diaristica, e la dimensione più ampia della storia collettiva.

La raccolta rappresenta, nella produzione letteraria di de Céspedes, un ritorno al passato, nel recupero di una parola poetica non praticata da oltre trent'anni (l'ultimo volume di poesie a firma dell'autrice, *Prigionie*,

¹ Lettera di ALBA DE CÉSPEDES a PAUL FLAMAND, 13 agosto 1968 (vedi MARINA ZANCAN, *Cronologia*, in A. DE CÉSPEDES, *Romanzi*, a cura di Ead., Milano, Mondadori, 2011, pp. CXXIX-CXXX; la traduzione dal francese è a cura di Sabina Ciminari).

è datato 1936), ma anche un importante punto di svolta, perché dà inizio a quella stagione parigina cui corrisponde l'adozione di una nuova lingua letteraria.

Il francese, correntemente parlato dall'autrice, è la prima lingua appresa nell'infanzia, come lei stessa testimonia: «lorsque je suis née, j'ai d'abord entendu parler le français, puis l'italien, puis l'espagnol...»². Prima delle *Chansons*, tuttavia, il suo impiego in campo letterario si era limitato ad un'unica occasione: de Céspedes aveva scritto, direttamente in francese, il racconto *Une vocation*, nel 1965; nello stesso anno, che non a caso anticipa di poco il trasferimento a Parigi, era nata la prima idea di un nuovo romanzo (il futuro *Sans autre lieu que la nuit*).

L'attrazione per la capitale francese, evidente nelle note diaristiche di quegli anni – «Sono sempre più affascinata dal colore di Parigi in questi giorni, dai fiori, dall'aria»³ – oltre a determinare una frequentazione sempre più assidua con la città, vede in effetti le prime, sporadiche incursioni di un'altra lingua nella scrittura; dal 1967, anno della definitiva partenza per la Francia, gli appunti diaristici e le carte di lavoro mostrano la presenza sempre più marcata di frasi e parole prese a prestito dal francese. Contestualmente, il progetto del romanzo comincia a prendere forma, descrivendo, nelle carte preparatorie, una nuova realtà geografica: quella parigina.

L'intenzione di ambientare il testo a Parigi risponde ad una tendenza che definisce e informa tutta l'opera letteraria di de Céspedes, giocata su una sostanziale corrispondenza tra esperienza biografica e scrittura. Il binomio, però, non si traduce mai in racconto autobiografico: l'autrice preferisce affidare gli esiti ultimi del suo ragionamento sulla realtà che la circonda ai personaggi dei testi, soggettività fittizie che interpretano ed elaborano la storia attraverso le modalità con cui essa incide sul loro vissuto.

In questo quadro, la realtà osservata è sempre quella presente: «il presente è sempre il tempo più significativo per me»⁴, dichiara de Céspedes con convinzione; e avverte, ragionando sul ruolo che le compete, che «il narratore è anche uno storico, una testimonianza delle vicende cui abbiamo assistito»⁵. La forte aderenza tra vita e scrittura è confermata dalle carte d'archivio: le pagine diaristiche, soprattutto, testimoniano come «l'intreccio

² MICHEL PORTAL, *Ces "étrangers" qui écrivent en français*, intervista ad A. de Céspedes, in «Lectures pour tous», (1964), n. 243, aprile, p. 64.

³ A. DE CÉSPÉDES, *Diario 21 agosto 1963-19 febbraio 1965*, 7 novembre [1964], conservata presso l'archivio dell'autrice (da qui in poi, ADC).

⁴ PIERA CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, in *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba De Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993, p. 161.

⁵ *Cinque domande a Alba de Céspedes*, in «La Fiera letteraria», 7 agosto 1955, pp. 1-2.

tra privato e pubblico [...] immaginario e scrittura [...] riflette il nucleo fondativo»⁶ della sua opera.

L'esperienza biografica, dunque, non riguarda solo la dimensione storica, ma include la mappa dei luoghi che de Céspedes abita e attraversa. Non a caso, la sua attività di scrittrice può essere suddivisa in «due grandi fasi», definite da una scansione che è, prima di tutto, geografica (il «periodo romano», il «periodo parigino»); ad esse «corrispondono due diverse lingue letterarie»⁷. La raccolta delle *Chansons* inaugura, appunto, quella stagione francese che dal 1967 si protrarrà fino al 1997, anno della morte dell'autrice.

Per comprendere i diversi significati che la città di Parigi assume nella vita di de Céspedes – e, di conseguenza, nel suo immaginario – occorre fare un passo indietro, e sondare le ragioni che presiedono alla scelta di abbandonare per sempre Roma e l'Italia. La decisione deriva da una pluralità di cause, legate ad una dimensione più intimamente privata, ma anche ai difficili rapporti con il contesto culturale italiano.

In primo luogo, si incrina il legame con la casa editrice Mondadori, caratterizzato in precedenza da sentimenti di affetto e stima reciproci. Già dalla fine degli anni Cinquanta, alcune lettere fanno emergere con chiarezza il sentimento di viva insofferenza provato dall'autrice per la poca considerazione dimostrata, a suo avviso, nei confronti dei suoi testi. In una lettera datata 1957, e indirizzata a Mario Cimadori, ad esempio, si legge: «Lei sa bene che a me non piace “farmi valere” per quanto ho ottenuto [...] Ma questo non può impedirmi di desiderare oggi che una maggiore attenzione sia dedicata alla mia opera [...]»⁸.

Più in generale, tuttavia, sono le modalità con cui la critica italiana legge e interpreta i suoi romanzi a provocare in de Céspedes un senso di dolorosa frustrazione, puntualmente riportato dalle pagine dei diari:

Non so se mai più giungerò a scrivere un romanzo e mi sono avveduta dell'ingiustizia con cui è stato trattato finora il mio lavoro. Si dimentica, mi si confina tra le scrittrici popolari, femminili [...] Mi domando se questo atteggiamento ormai generale [...] sia ciò che io effettivamente merito o una forma di diffidenza regionale, provinciale, verso il mio successo all'estero⁹.

Simbolo di questo «provincialismo» è soprattutto la capitale romana, dominata dal «pettegolezzo» e dalla «volgarità»¹⁰, ormai priva di qualunque

⁶ M. ZANCAN, *Introduzione* ad A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi* cit., p. XVI.

⁷ Ivi, cfr. pp. XVI-XVII.

⁸ Lettera di A. DE CÉSPÉDES a MARIO CIMADORI, 6 aprile 1957, presso ADC.

⁹ EAD., *Diario, Capri, aprile 1957-Roma, febbraio 1958*, 24 settembre [1957], presso ADC.

¹⁰ Si tratta di termini che, sempre riferiti a Roma, ricorrono nelle note diaristiche, nelle lettere

forma di vitalità intellettuale («la città senza più idee», secondo i diari)¹¹. Proprio la coincidenza tra immaginario poetico ed esperienza vissuta rischia, allora, di minare dalle fondamenta le possibilità stesse della scrittura: «A Roma non si può più scrivere perché la rappresentazione della società italiana è troppo scadente»¹².

Ad alimentare il disamore per la città – e, di rimando, per l'intera Penisola – si aggiunge, a un livello più profondo, l'amara consapevolezza di un'occasione mancata: l'assetto politico dell'Italia post-bellica sancisce infatti, in via definitiva, la morte di quel fortissimo slancio utopico proprio dell'esperienza resistenziale, cui l'autrice aveva preso parte con appassionato entusiasmo. Alla «tensione utopica» si sostituisce ben presto la «disillusione»¹³; per molto tempo, gli esiti della Resistenza generano in lei interrogativi dolorosi, se ancora in un'intervista rilasciata pochi anni prima della morte de Céspedes dichiara, senza mezzi termini: «Ho visto l'Italia perdere la propria indipendenza nel 1945 in nome di una libertà di cui io mi domando il senso oggi»¹⁴.

È dunque sulla scia di questi sentimenti che Alba de Céspedes arriva a Parigi. Inizialmente, la città incarna, nelle sue intenzioni, la possibilità di isolarsi, è un «luogo non luogo in cui poter finalmente lavorare [...] chiudendo la città di fuori»¹⁵. L'immagine della porta, descritta dalle pagine diaristiche, esprime con forza l'esigenza di un distacco: «Abbiamo bisogno di vivere in una città che sentiamo dalla nostra parte e sulla quale possiamo chiudere le porte»¹⁶. La capitale francese, in effetti, sembra essere in grado di accogliere una serie di esigenze: de Céspedes può trovarvi la rasserenante conferma della sua validità di scrittrice, grazie all'interesse dimostrato dal pubblico e dalla critica, e soprattutto a un rapporto sempre più saldo con la casa editrice Seuil; e può godere di quella speciale solitudine che, tanto desiderata e tanto propizia al lavoro creativo, le è assicurata dall'«impersonalità che la metropoli andava assumendo, garanzia di

e nelle interviste: cfr., a mero titolo di esempio: BENEDETTA BARZINI, *Sono ancora dalla parte di lei*, intervista ad A. DE CÉSPÉDES, in «Amica», xxxiii (1994), n. 47, 19 novembre, p. 184; e la stessa intervista, già citata, a P. CARROLI, in *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*.

¹¹ A. DE CÉSPÉDES, *Diario. Parigi, 15 luglio 1966*, presso AdC.

¹² EAD., *Diari. Parigi, 11 maggio 1959, 25 luglio [1959]*, presso AdC.

¹³ LAURA DI NICOLA, *Raccontare la Resistenza*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-II Saggiatore, 2005, p. 229; si rimanda allo stesso saggio per un approfondimento sull'esperienza resistenziale di de Céspedes (pp. 226-255).

¹⁴ A. DE CÉSPÉDES, *Quando l'Italia perse le illusioni*, in «Corriere della Sera», 20 ottobre 1994.

¹⁵ SABINA CIMINARI, *Alba de Céspedes a Parigi. Tra isolamento, scrittura ed engagement*, in «Bollettino di Italianistica», 2005, 2, p. 39.

¹⁶ A. DE CÉSPÉDES, *Diario 21 agosto 1963-19 febbraio 1965, 5 febbraio [1965]*, presso AdC.

libertà»¹⁷. Il desiderio di «chiudere le porte» sulla nuova città d'elezione, tuttavia, non pregiudica la consueta coincidenza tra dimensione biografica e scrittura, se, come si è visto, Parigi si impone subito al suo immaginario, trasformandosi nella realtà metropolitana sulla quale si muovono i personaggi del nuovo romanzo.

Il lavoro sul testo, tuttavia, subisce una battuta d'arresto con l'inizio della contestazione studentesca. Quel momento è descritto dalla stessa de Céspedes nella quarta di copertina delle *Chansons*, che rivela immediatamente la spontanea adesione ai motivi della rivolta, i cui sviluppi sono seguiti, fin da subito, con grande coinvolgimento:

Durant les mois de mai et de juin 1968, j'étais à Paris, dans un studio, rue de Tournon. J'ai l'habitude de travailler la nuit, et c'est ainsi que dès le premier cri, le premier choc, je me suis détachée des événements et des personnages de mon roman: je ne faisais plus qu'écouter, essayer de deviner ce qui se passait, aidée par le transitor que je ne pouvais interrompre¹⁸.

Un «premier cri», dunque, richiama violentemente l'attenzione dell'autrice alla realtà presente, rompendo la barriera di silenzio inizialmente interposta tra l'esterno della città e la tranquillità del suo studio a rue de Tournon, nel cuore del Quartiere Latino.

È interessante notare, a questo proposito, come il motivo del «grido» ricorra nell'opera di de Céspedes, come «metafora dominante» della «richiesta d'ascolto»¹⁹, ma anche come simbolo del risveglio della coscienza: un «grido lungo, straziante»²⁰ chiuderà il successivo *Sans autre lieu que la nuit*, portando a compimento la prima idea del romanzo («L'idea che mi viene stanotte di un romanzo parlato da molte persone, qualcosa che, con un urlo, restituisce l'uomo a se stesso»²¹; e ancora, nel romanzo cubano *Con gran amor*, incompiuto, sarà l'attesa di un «grito» a imporsi al ricordo autobiografico, come rivelano alcuni frammenti: «Aspettavo un fatto, un grito – che talvolta intuivo prossimo e altre volte disperavo che si producesse: anelavo, insomma, a un segno [...]»²².

¹⁷ M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. 108.

¹⁸ A. DE CÉSPÉDES, *Chansons des filles de mai*, Paris, Seuil, 1968, quarta di copertina.

¹⁹ M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in *Alba de Céspedes cit.*, p. 60. Per un approfondimento su questa e altre tematiche nella scrittura di DE CÉSPÉDES, si rimanda a EAD., *Introduzione* ad A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi cit.*, pp. XI-LVIII; oltre che al saggio *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, a cura della stessa autrice, in *Alba de Céspedes cit.*, pp. 19-65.

²⁰ A. DE CÉSPÉDES, *Nel buio della notte* [1976], poi in EAD., *Romanzi cit.*, p. 373.

²¹ EAD., *Diario 21 agosto 1963-19 febbraio 1965*, 5 febbraio 1965, presso ADC.

²² A. DE CÉSPÉDES, *Con gran amor* [frammento], in EAD., *Romanzi cit.*, p. 1601.

Parigi, città su cui «chiudere le porte» per dedicarsi all'esercizio solitario della scrittura, si trasforma allora, repentinamente, nel luogo in cui l'utopia politica di un mutamento radicale della società, negato dall'esperienza italiana, ridiventa possibile.

De Céspedes scende in strada, partecipa alle assemblee, cerca il confronto con i ragazzi della Sorbona; soprattutto, con le ragazze, che divengono ai suoi occhi le vere «*héroïnes de cette révolte [...] car la femme – par sa nature même – a le pouvoir d'exprimer avec plus de passion ce qu'elle vit et ressent*»²³.

Il titolo, portando in primo piano la figura delle «*filles de mai*», annuncia la molteplicità di voci esclusivamente femminili che popolano la raccolta, coerente a quella «*motivazione [...] tutta ideologica*»²⁴ descritta nella quarta. La declinazione delle voci secondo un unico genere sembra rispondere, però, anche ad un'altra ragione, più intima e non immediatamente dettata da espliciti intenti letterari. La «*disseminazione*» dei «*tanti "io" che in prima persona si confessano, raccontano le loro storie, riflettono sul proprio vissuto*», se da un lato sottende, sia pure sporadicamente, un «*metaforico rispecchiamento del vissuto dell'autrice*»²⁵, dall'altro vuol dare la misura di quanto la rivolta diventi per de Céspedes un luogo di autentica proiezione ideale. Più precisamente, la scelta di dar voce ad un racconto *solo* femminile dell'esperienza della contestazione sembra tradire un forte desiderio di partecipazione che non può che attuarsi «*per interposta persona*».

Appena l'anno dopo, in una lettera indirizzata a Libero de Libero, de Céspedes spiega alcuni dei motivi sottesi alle origini del testo, che sembrano effettivamente derivare dall'impossibilità di prendere parte in prima persona agli eventi: «*essendo sempre stata una ragazza di maggio [...] avrei voluto correre al fianco delle mie naturali compagne, e sono accorsa con queste "chansons" che forse esprimono la realtà che non ho potuto vivere direttamente [...] potessi dare almeno questo contributo al tempo che verrà, e che somiglia irreversibilmente a quello voluto dai ragazzi di maggio*»²⁶.

Le *Chansons* rappresentano, quindi, il personale contributo dell'autrice alla contestazione, in assenza di una partecipazione più diretta che pure avrebbe desiderato.

²³ EAD., *Chansons des filles de mai* cit., quarta di copertina.

²⁴ STEFANO GIOVANARDI, *La produzione poetica*, in *Alba de Céspedes* cit., p. 92.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ LUCINDA SPERA, «*Un gran debito di mente e di cuore*». *Il carteggio inedito tra Alba de Céspedes e Libero de Libero (1944-1977)*, Milano, FrancoAngeli, 2016, p. 104 (corsivo mio) [lettera del 20 febbraio 1969].

In questo contesto, l'uso del francese, lingua intermittente, fino a quel momento, nei progetti letterari, si impone perentoriamente, assumendo i caratteri di una vera e propria necessità: proprio la stesura delle poesie, infatti, sembra far maturare nell'autrice la piena consapevolezza della sostanziale impossibilità di parlare di un *altrove* geografico in una lingua ad esso estranea. In questo senso, illuminanti sono ancora le dichiarazioni della quarta:

Ces jours, ces nuits, ces dialogues que je voulais d'abord noter, en italien, dans mon journal, se sont présentés à moi, impérativement, comme acteurs et istants d'un seul poème, un poème que je ne pouvais écrire que dans la langue et dans les mots qui gouvernaient ces journées²⁷.

Vediamo come, in queste parole, il linguaggio assuma il ruolo di assoluto protagonista, presentandosi «impérativement» nella lingua di quei giorni: «mots» e «dialogues» diventano veri e propri «acteurs», *soggetti* che attivamente s'impongono all'interno «d'un seul poème», che nega la forma della scrittura diaristica e pretende l'uso del verso poetico, secondo una sorta di autogenesi che sembra trascendere la stessa volontà autoriale.

«Come si fa a parlare di Parigi, di com'è veramente e di com'è la gente in un'altra lingua, semmai si può tradurlo quando è scritto [...] È tutto diverso, come è diversa Roma da Parigi»²⁸: questa convinzione, ribadita negli anni successivi, è raggiunta appunto attraverso l'esercizio stilistico delle *Chansons*. Se infatti la rappresentazione di un luogo *altro* richiede necessariamente l'uso di un idioma altro, il discorso sarà tanto più vero se ad essere descritto è un momento storico d'eccezione.

Più tardi, una lettera all'editore Paul Flamand precisa le ragioni della scelta del «poème», che si rivela in qualche modo intrinseco, come la lingua, alla natura dei fatti:

[...] potrei dire che ho raccolto discorsi, confessioni, da ragazze “di maggio” vere o immaginarie, e che il clima del momento, e il loro stato d'animo era più vicino alla poesia che alla realtà: ecco perché li ho tradotti in forma di poemi²⁹.

Queste parole consentono un collegamento con la problematica, più ampia, della ricerca di un genere letterario in grado di raccontare efficacemente lo spirito della rivolta.

Nella letteratura del 1968 si nota effettivamente un generale recupero del verso poetico, le cui motivazioni sono probabilmente da ricercarsi proprio

²⁷ A. DE CÉSPEDES, *Chansons des filles de mai* cit., quarta di copertina.

²⁸ PIERA CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990* cit., p. 158.

²⁹ Lettera di A. DE CÉSPEDES a P. FLAMAND cit.

nella «peculiarità del tema trattato»³⁰. Se infatti, da un lato, «à narrer de tels «événements» aurait convenu un registre épique», dall'altro «l'épopée n'est plus de saison»³¹: in pieno Novecento, il ritorno di un registro epico in chiave romanzesca avrebbe rappresentato una scelta forzosamente anacronistica. La poesia dava allora l'opportunità di eludere questa difficoltà; e inoltre, permettendo una maggiore concentrazione tematica e una sostanziale libertà nello sviluppo del verso, si presentava come la forma ideale per «inscrire la force irruptive au sein de la lettre»³².

Da questo punto di vista, si nota nelle *Chansons* un particolare tentativo di *mimesi* della rivolta interamente giocato sull'impianto ritmico del verso, che appare brevissimo e spesso spezzato proprio per trasmettere la tumultuosa concitazione di quei giorni.

La forza della raccolta, tuttavia, si gioca proprio sul piano delle scelte linguistiche, che presentano al lettore un'esatta fotografia del clima incandescente della primavera parigina.

La «rappresentazione mimetica della realtà»³³ parla la stessa lingua della rivolta: il francese è quello parlato alla Sorbona, «ma non nelle cattedre»: piuttosto, «tra i banchi e negli antichi cortili, nei giardini del Luxembourg e sui boulevards de *la rive gauche*»³⁴. Il verso traspone fedelmente quel «flot de paroles, capté dans la rue parisienne», che, pena un suo snaturamento, «ne pouvait être traduit»³⁵. Il narrato si scinde in una molteplicità di registri: le poesie, come «la rue parisienne», si riempiono delle voci più disparate: quelle dei manifestanti, dei loro antagonisti, di chi rimane semplice spettatore degli eventi.

Abbastanza emblematica è, in questo senso, la poesia *La peur*, che apre la raccolta. Sono i primi giorni della protesta: il sentimento di *paura* di Borjita, giovane ragazza cubana impegnata negli scontri, si trasforma ben presto in un moto di rabbia consapevole verso la libertà ipocrita propagandata dai poteri forti («Liberté [...] / mot-complice des hommes de polices / [...] mot inféodé aux souverains, / nationalisé par les dictateurs»)³⁶. L'arresto e i

³⁰ S. GIOVANARDI, *La produzione poetica*, in *Alba de Céspedes* cit., p. 90.

³¹ DOMINIQUE VIART, *Les héritage de Mai 68*, in «Écrire», mai 68, Paris, Argol, 2008, p. 11.

³² Ivi, p. 13.

³³ S. CIMINARI, *Da Sans autre lieu que la nuit a Nel buio della notte*, in *Alba de Céspedes* cit., p. 165.

³⁴ GINA LAGORIO, *Canzoni da Parigi*, in «Il Ponte», V (1969), p. 818.

³⁵ ANNIE DAUBENTON, *Sans autre lieu que la vie*, intervista ad A. DE CÉPEDES, in «Les Nouvelles Littéraires», 5 novembre 1973, p. 5.

³⁶ A. DE CÉPEDES, *Le ragazze di maggio*, Milano, Mondadori, 1970, pp. 16, 18. Per rendere più

soprusi da parte della polizia danno avvio ad un viaggio a ritroso nella dimensione della memoria: il ricordo della libertà negata ai suoi avi e al suo popolo trasforma il presente della lotta in una sorta di riscatto postumo e collettivo. I versi si fanno specchio di uno scontro che è *anche* linguistico: i «policiers», nelle invettive degli studenti, sono definiti secondo una terminologia gergale, anche in parte scurrile – «les lâches, / les salauds! [...] tape-toi ça, / goujat! [...] fils de chiens»³⁷ –; e, di rimando, il volto duro della repressione parla un linguaggio basso, dal tono ferocemente sarcastico e derisorio: così, ad esempio, nel paragone tra le manette e i «bijoux», e negli appellativi rivolti alla ragazza al momento dell'arresto – «Tu aimes ce genre de bracelets, / ma poulette? / Tu les aimes, dis, / ces bijoux?»³⁸; o ancora, durante il fermo in questura, dove le minacce, per un soffio, non sfociano in violenza: «La voilà! / Tu vas nous payer ça, / ma belle! [...] Il paraît que les mulâtresses / ont de très jolies fesses, / Montre voir!»³⁹.

Lo stesso antagonismo è espresso attraverso il recupero dei termini con cui il governo descrive la contestazione, cui si contrappongono le riflessioni o i dialoghi tra studenti che alludono, scherzosamente o meno, a Charles De Gaulle. Nella poesia *Berceuse pour un enfant sans nom*, dai toni spiccatamente lirici, la protagonista aspetta il ritorno del compagno, impegnato negli scontri; la sua voce giunge dalle aule occupate della Sorbona. Rivolgendosi al figlio appena nato che non vuole addormentarsi, lo chiama, significativamente, «fils de chienlit»⁴⁰: il sostantivo, espressamente francese (anche considerata la sua dubbia traducibilità), è quello con cui il generale De Gaulle aveva definito il Maggio: una «chienlit», appunto; una «pagliacciata».

In uno degli ultimi componimenti, *La Grande Saison*, per la prima e unica volta alla voce in prima persona si sostituisce un «noi» collettivo che evidentemente include, in maniera non troppo velata, la stessa de Céspe-des: si tratta di un lungo, accorato saluto alla (mancata) rivoluzione, che non nasconde l'amarezza, ma ugualmente rivendica la coscienza di trovarsi dalla parte giusta della storia («Allez les garçons, allez / les filles, [...] nous ne sommes liés / par le sang / qu'aux hommes libres / qui ont vécu avant nous»)⁴¹. Il poema mostra un'inedita concentrazione di espressioni proprie della rivolta, e di rimandi ad episodi specifici della storia francese

agevole la lettura delle note si è scelto di fare riferimento all'edizione italiana dell'opera, che presenta il testo originale a fronte.

³⁷ Ivi, pp. 10, 14, 22.

³⁸ Ivi, p. 14.

³⁹ Ivi, pp. 18, 20.

⁴⁰ Ivi, p. 62.

⁴¹ Ivi, pp. 174, 176.

più recente: De Gaulle, ad esempio, è definito dagli universitari «le Grand Vieux»⁴²; sono riprese, spesso ironicamente, le sue stesse frasi («depuis trente ans / qu'il a affaire à l'histoire»⁴³; «La France est toujours/ exemplaire») ⁴⁴. La poesia registra inoltre molti *clins d'œil* agli *slogan* del Maggio – veri e propri simboli linguistici della protesta, destinati a passare alla storia – che compaiono, quasi dissimulati, nei rapidi botte e risposta tra studenti: «Il est interdit / d'interdire, oui ou / non?» / «Oui, mais tous ceux / qui ont plus de trente ans / sont des ennemis.»⁴⁵.

Esempi di riferimenti alla storia recente si trovano nella trascrizione esatta delle parole con cui, su Radio-Lussemburgo, si annuncia la sconfitta dei *sorbonnards* («Pour la première fois / depuis un mois, / ce soir, / la porte de la Sorbonne / est fermée [...]») ⁴⁶; o ancora, nella ripresa, all'interno del verso, di quei «*Tititi tata*»⁴⁷ tesi a riprodurre il suono dei clacson con cui i gollisti sostenevano il generale. Questo ritmo voleva mimare, durante la guerra d'Algeria, le note della sigla radiofonica dell'O.A.S (Organisation Armée Secrète), ed era stato inizialmente usato per criticare l'operato di De Gaulle; proprio durante il Maggio i suoi sostenitori lo avevano recuperato, assegnandogli un significato opposto⁴⁸.

Non sono che pochi esempi: il poemetto, e tendenzialmente l'intera raccolta, è infatti sottilmente punteggiato di queste allusioni al presente della contestazione e al passato della storia politica del Paese; che, immediatamente comprensibili ad un pubblico francese, potevano sfuggire al lettore italiano. Per questo motivo l'auto-traduzione che de Céspedes porta a termine nei successivi due anni, cui segue la pubblicazione del testo presso Mondadori (*Le ragazze di maggio*) nel 1970, è corredata in appendice da alcune *Note*, che spiegano estesamente questa rete di rimandi.

L'appendice ricostruisce minutamente anche la cartografia dei luoghi degli scontri, e, specularmente, la mappa dei quartieri della Parigi “bene”; secondo delle coordinate spaziali che rispondono, dunque, esclusivamente alla logica della contestazione, che divide la città in aree contrapposte. A differenza degli altri casi, però, è interessante notare che i nomi di vie, piazze e *arrondissements*, familiari al lettore francese che facilmente li colloca all'interno di una sua geografia mentale, sono immediatamente parafrasati nella

⁴² Ivi, p. 154.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 156.

⁴⁵ Ivi, p. 158.

⁴⁶ Ivi, p. 168.

⁴⁷ Ivi, p. 158.

⁴⁸ Cfr., per queste citazioni e le successive, le *Note* poste in appendice al volume, pp. 189-194.

traduzione italiana, nonostante le *Note* finali dedichino loro ampio spazio.

Esempi sono disseminati lungo tutto il corso della raccolta: il celebre «Quinze-Vingt», ospedale oftalmologico, è tradotto in italiano col più semplice «l'ospedale»⁴⁹; «l'air empoisonné / de ce quartier» con «l'aria avvelenata / del Quartiere Latino»⁵⁰; e ancora, «rue Soufflot» diventa, più esplicitamente, «alla Sorbona»⁵¹; «La fleuriste du carrefour / Mabillon», «La fioraia che sta / sul cantone»⁵². Se è vero che alcune di queste varianti rispondono a mere necessità di rima, altre risultano dettate dall'esclusiva esigenza di rendere il testo pienamente intellegibile ad un lettore non francese.

Questa volontà si fa più esplicita nei punti in cui, nella versione francese, si nomina il «Seizième»: il nome dell'*arrondissement*, in italiano, è sistematicamente parafrasato, proprio per rendere noto al destinatario che si tratta di quartiere della ricca borghesia parigina. Il ragazzo frequentato da una delle donne cubane che compaiono, a intermittenza, nei poemetti – nell'originale, «un gars de la crème / du Seizième» – è quindi descritto in italiano con: «un ragazzo / che abitava nei quartieri / eleganti»⁵³. Stesso discorso vale per la protagonista della poesia *Berceuse pour un enfant sans nom*, già incontrata, che da «vraie fille / du Seizième» si trasforma in «una ragazza del mondo / borghese»⁵⁴.

Altri elementi minimi, ma sempre strettamente legati alla cultura francese, sono sparsi qua e là, e sempre “spiegati” nella traduzione italiana: un semplice «sul giornale», così, traduce il nome della testata «France-soir»⁵⁵, presentata nelle *Note* come «quotidiano parigino di larghissima diffusione»⁵⁶; «les boîtes de Maxiton», anfetaminico che i farmacisti passavano sottobanco ai manifestanti, è reso col più generico «tubetti di eccitanti»⁵⁷; e ancora, al «Ponts et Chaussées», secondo le *Note* «Sezione del Ministero dei Lavori Pubblici»⁵⁸, si sostituisce la più italiana «Esattoria Comunale»⁵⁹.

A ben vedere, questo parziale ma minuzioso lavoro sul testo, che conferma la natura e la destinazione eminentemente *francesi* delle poesie, è annunciato, nell'edizione italiana, fin dal risvolto di copertina: se infatti

⁴⁹ Ivi, pp. 64-65.

⁵⁰ Ivi, pp. 68-69.

⁵¹ Ivi, pp. 82-83.

⁵² Ivi, pp. 108-109.

⁵³ Ivi, pp. 44-45.

⁵⁴ Ivi, pp. 66-67.

⁵⁵ Ivi, pp. 58-59.

⁵⁶ Ivi, p. 190.

⁵⁷ Ivi, pp. 146-147.

⁵⁸ Ivi, p. 189.

⁵⁹ Ivi, pp. 40-41.

nell'originale francese il nome della via dell'abitazione parigina di de Céspedes non necessita di ulteriori precisazioni, lo stesso indirizzo, nell'auto-traduzione, è subito seguito dalla chiosa: «rue de Tournon, sulla *rive gauche*, a due passi dalla Sorbona, da Saint-Germain-des-Près, nel quartiere dov'è scoppiata la rivolta degli studenti e dove avevano luogo i loro scontri con la polizia»⁶⁰.

A suggellare definitivamente il legame inscindibile tra la lingua delle poesie e il contesto storico-sociale è, in ultimo, un'ammissione della stessa autrice, che confessa di aver tradotto le *Chansons* con «molta fatica»; e in effetti, gli stessi versi «in francese sono più [...] naturali, nel senso che *fanno un tutt'uno con l'occasione e l'ambiente che le ha generate*»⁶¹.

Il lavoro di auto-traduzione, o per meglio dire di *adattamento* delle *Chansons* all'orizzonte culturale italiano, non è che l'anticipo di un'operazione ben più complessa: la vera e propria riscrittura del già citato *Sans autre lieu que la nuit*, scritto, come le *Chansons*, direttamente in francese, e tradotto in italiano per Mondadori tra il 1973 e il 1976.

A legittimare il riferimento ad una *riscrittura* piuttosto che ad un'auto-traduzione non sono tanto le «centinaia» di «interventi che Alba de Céspedes ha operato sull'originale francese»⁶², quanto la qualità delle espunzioni e delle aggiunte testuali: i suoi appunti avvertono infatti che il comune denominatore delle modifiche si riassume nella necessità di «*togliere* ciò che è meno adatto all'Italia e *inserire* il nuovo»⁶³. In questa intenzione si può ravvisare una sintesi del principio di poetica che orienta la stesura del romanzo e delle stesse *Chansons*, nate da un contesto geografico nettamente determinato, e ad esso pienamente appartenenti.

Non a caso, l'opera riscuote in Francia un immediato successo di pubblico, apprezzata dalla critica colta – come dimostra un'intensa lettera indirizzata all'autrice da René Clair⁶⁴ –, ma anche e soprattutto dagli studenti, capaci di riconoscere nelle poesie il racconto fedele degli ideali che avevano animato la protesta, come testimonia con soddisfazione la stessa de Céspedes: «uno studente mi ha telefonato che lui, come altri suoi compagni, ha

⁶⁰ A. DE CÉSPÉDES, *Le ragazze di maggio* cit., risolto di sovraccoperta.

⁶¹ GINA LAGORIO, *Un ricordo di Alba de Céspedes*, in *Alba de Céspedes* cit., p. 259 (corsivo mio).

⁶² S. CIMINARI, *Da Sans autre lieu que la nuit a Nel buio della notte*, in *Alba de Céspedes* cit., p. 175. Per la ricostruzione esaustiva del passaggio dall'originale francese all'edizione italiana di *Sans autre lieu que la nuit*, si rimanda inoltre a EAD., *Alba de Céspedes a Parigi. Tra isolamento, scrittura ed engagement*, già nelle note; e alla sezione dedicata al romanzo nelle *Notizie sui testi*, a cura della stessa autrice, in A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi* cit., pp. 1669-1688.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Lettera di René Clair ad A. de Céspedes, 31 gennaio 1969.

mostrato il mio libro ai genitori, dicendo: “C’est ça”, perché capissero *cos’è la loro rivoluzione*»⁶⁵.

La questione dell’*alterità* – culturale e linguistica – tuttavia, non riguarda un immaginario esclusivamente francese. Nella raccolta ricorre infatti un “terzo sguardo”, che prende corpo nelle voci delle giovani ragazze cubane la cui presenza, discontinua, si lega direttamente alle origini cubane dell’autrice. La già citata lettera a Paul Flamand conferma il riproporsi di questo “terzo sguardo”; e, una volta di più, la profonda immedesimazione di de Céspedes con l’esperienza delle *filles de mai*:

[...] alla fine mi trovavo ad essere non più una donna scrittrice di 57 anni, ma una piccola cubana che studiava a Parigi, come in *Auto-portrait*, come in *Ma sœur Pilar*, come in *Lettres à une mère*. Ero la piccola cubana e la piccola francese, ero tutte le ragazze di maggio, e in fondo lo sono rimasta [...]⁶⁶.

La poesia di apertura, in maniera ancora più esplicita, mostra un particolare che la posizione privilegiata del poemetto contribuisce ad accentuare. La giovane protagonista cubana, si è visto, si chiama “Borjita”: e nel prosieguo della lettera a Flamand, l’autrice spiega: «ho preso il nome della sorella di mio nonno»⁶⁷. La testimonianza rinserra dunque il legame tra scrittura e biografia, ma più in particolare interseca la narrazione della rivoluzione con un personalissimo ritorno alle origini. La contestazione parigina, in effetti, sembra risvegliare quella passione rivoluzionaria propria della storia familiare dell’autrice: i de Céspedes, infatti, avevano avuto un ruolo di primissimo piano nella rivoluzione cubana, a cominciare da Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo, nonno di Alba, il “Padre della Patria” che aveva dato inizio all’insurrezione cubana contro il dominio spagnolo, due secoli prima. Un gioco di specchi sempre più sottile fa sì che, nella stessa poesia, la coscienza della necessità di schierarsi prenda forma, nella riflessione della protagonista, proprio attraverso la dimensione della memoria familiare.

Significativamente, anche in questo caso, al cambio di prospettiva corrisponde l’impiego, sia pure estremamente contenuto, di una nuova lingua, e di sporadici rimandi alla storia di Cuba. «*Qué va?*»⁶⁸, chiede la protagonista ai compagni, che nella tensione degli scontri tentano di avvertirla del pericolo. Più tardi, catturata dalla polizia e trasferita in questura, la ragazza immagina, con dovizia di particolari, la sua morte ormai prossima, coronata

⁶⁵ L. SPERA, «Un gran debito di mente e di cuore». *Il carteggio inedito tra Alba de Céspedes e Libero de Libero (1944-1977)* cit., p. 104 (corsivo mio).

⁶⁶ Lettera di A. de Céspedes a P. Flamand cit.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ A. DE CÉSPEDES, *Le ragazze di maggio* cit., p. 14.

da una «foto su *Granma*»⁶⁹, descritto nelle *Note* come «l'Organo Ufficiale del Comitato Centrale del Partito Comunista Cubano, che si pubblica all'Avana»⁷⁰. È ancora l'appendice a spiegare altri due termini molto specifici che compaiono in questi versi: «*cimarron*» e «*Obispo*»⁷¹, rispettivamente lo «schiavo afro-cubano, liberatosi con la fuga» e la «sede del «mercato degli schiavi» nella vecchia Avana»⁷².

L'identificazione dell'autrice con i suoi personaggi emerge, un'ultima volta, attraverso un aneddoto riportato durante un'intervista. De Céspedes ricorda infatti che, nel momento in cui propone la raccolta alle Éditions du Seuil, preferisce tacere la maternità delle poesie, presentandole come l'opera di «une jeune Cubaine»⁷³; solo quando François Wahl, deciso a pubblicare la raccolta, le chiede insistentemente il recapito della «giovane cubana», è costretta ad ammettere la verità.

La partecipazione alla rivolta coincide quindi, nell'esperienza della scrittura, con la rappresentazione di due identità, entrambe legate alla biografia di de Céspedes ed entrambe connotate da una storica vena rivoluzionaria: Parigi e l'Avana, con le loro intrinseche peculiarità, rappresentano due luoghi dove il sogno di una società nuova è ancora possibile.

Lo «sguardo terzo» che aveva aperto la raccolta torna in corrispondenza della chiusa, dando vita ad una esatta circolarità strutturale rimarcata, tra l'altro, da un dato temporale. Il primo poemetto terminava infatti con una domanda che portava in primo piano il momento dell'alba («*Était-ce le bûcher de cette liberté / de papier / qui teintait de rouge le ciel / de mai? Ou était-ce / simplement l'aurore?*»)⁷⁴; in una simmetria perfetta, l'ultima poesia si chiude col tramonto («*et le soleil commençait à se faner*»)⁷⁵.

La protagonista dei versi finali, straniera, attende di essere espatriata: espulsa dalla Francia, in via formale, per una «*histoire de papiers*»⁷⁶, è in realtà un'indesiderata, a causa della sua attiva partecipazione alla rivolta.

In questo quadro, il titolo del poemetto, *Les départs*, si carica di significati che investono la storia individuale del personaggio, ma che, contemporaneamente, significano la fine dell'esperienza della contestazione.

Gli ultimi versi della raccolta chiudono con un ultimo, perentorio rimando al concetto di spazio, in una geografia del desiderio fatta di appuntamenti

⁶⁹ Ivi, p. 12.

⁷⁰ Ivi, p. 189.

⁷¹ Ivi, p. 16.

⁷² Ivi, p. 189.

⁷³ M. PORTAL, *Ces "étrangers" qui écrivent en français* cit., p. 64.

⁷⁴ A. DE CÉSPÉDES, *Le ragazze di maggio* cit., p. 24.

⁷⁵ Ivi, p. 182.

⁷⁶ Ivi, p. 178.

che non si possono mancare: «Mohammed a dit: «Nous recommencerons / bientôt», et il m'a regardée. / [...] C'était un rendez-vous. / Mais pour quand? *Mais où?*»⁷⁷.

È lo stesso interrogativo che de Céspedes rivolge, in una lettera, all'amico e traduttore Bonalumi; ultima testimonianza dell'irrinunciabile desiderio che un cambiamento sociale sia ancora possibile: «Tutto è da rifare. Ma quando e come?»⁷⁸.

In entrambi i casi, la domanda non trova risposta: quel che rimane, però, è la consapevolezza che ogni «partenza» contiene, *in nuce*, la possibilità di un ritorno; se è vero, come il Maggio francese insegna, che *crier la mort, c'est crier la vie*.

⁷⁷ Ivi, p. 184.

⁷⁸ Lettera di A. de Céspedes a Louis Bonalumi, 3 agosto 1969, presso ADC.

ANTONIO D'AMBROSIO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

«JE CHERCHE UN PAYS INNOCENT».
SU *DERNIERS JOURS* DI GIUSEPPE UNGARETTI¹

Nel vasto mare degli sperimentalismi poetici primo-novecenteschi, spicca senza dubbio la figura di Giuseppe Ungaretti, che più di tutti ha contribuito al rinnovamento della lirica italiana, salvando la «“parola in stato di crisi” (dal suo saggio *Ragioni di una poesia*, 1949). Ungaretti la riafferra per i capelli, con forza più barbarica che civilizzata, e le restituisce dignità di strumento d'interpretazione o, meglio, di valorizzazione del mondo»².

Personalità piuttosto singolare nel panorama letterario italiano della contemporaneità, condusse una vita piuttosto tormentata, volta a recuperare un'identità sempre sfuggente, un'identità sia di uomo che di poeta. L'idea del dispatrio risulta intimamente connessa alla sua esistenza, tanto che l'aggettivo che meglio può definirlo è “*déraciné*”, cioè “sradicato”, essendo il multiculturalismo la caratteristica che più gli si addice: Ungaretti nasce ad Alessandria d'Egitto, quindi sotto l'influenza della cultura araba; i genitori erano di origine lucchese, per cui non può essere sottovalutata la componente italiana della sua educazione; studia all'École Suisse Jacot, prestigiosa scuola della città egiziana, appassionandosi particolarmente alla letteratura francese di fine secolo; a Parigi sarebbe approdato poco dopo, nel 1912; dopo la guerra si stabilisce a Milano, quindi a Roma dal 1921; al 1937 risale

¹ I documenti inediti presentati in questa sede vengono trascritti rispettando le loro particolarità grafiche. Le integrazioni vengono rese tra parentesi uncinata, mentre tra parentesi quadre si inseriscono gli interventi del curatore. I termini sottolineati sono resi col corsivo. Ringrazio Teresa De Robertis, Antonello Falqui e Anna Livia Lafragola per avermi concesso con la consueta gentilezza e disponibilità lo studio e la pubblicazione dei materiali. Ringrazio inoltre i direttori e i responsabili dell'Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti” di Firenze e dell'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma per aver favorito il mio lavoro.

² ALBERTO ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana III. L'età della nazione*, Torino, Einaudi, 2009, p. 324.

il trasferimento in Brasile, avendo accettato l'anno precedente l'incarico di docente di Letteratura italiana presso l'Università di San Paolo, che manterrà fino al 1942, anno del rientro in Italia. Vista la sua natura di «girovago», non a caso Carlo Ossola lo ha definito «poeta dei tre continenti»³. Come sostiene il filologo Gianfranco Contini, il quale lo addita come «il primo poeta vero (prescindendo dunque dai tentativi futuristi) che abbia introdotto nel verso italiano autentiche innovazioni formali», a Ungaretti «è giovato essere cresciuto in ambiente plurilingue e aver convissuto, negli anni formativi, con l'avanguardia francese: l'assillante ricordo della terra d'origine agiva come qualche cosa di primordiale, più antico assai della cultura»⁴.

La ricerca di un'identità si materializza e riesce a risolversi nel viaggio, «fin dagli inizi della letteratura occidentale, a partire da Omero, la più suggestiva metafora della condizione umana»⁵, motivo dal quale l'autore evolve la sua poesia. Va ricordato a tal proposito che uno dei baluardi della lirica dell'«Antico»⁶ è proprio il legame inscindibile tra vita e poesia: basti considerare il titolo sotto cui è raccolta l'opera omnia, *Vita d'un uomo*.

Nella *Nota introduttiva* alle sue poesie scrive Ungaretti:

Mi pare d'averlo già accennato, ma meglio di quanto potrei dirlo in questo momento l'hanno detto i miei *Fiumi*, che è il vero momento nel quale la mia poesia prende insieme a me chiara coscienza di sé [...]. La poesia è scoperta della condizione umana nella sua essenza, quella d'essere un uomo d'oggi, ma anche un uomo favoloso, come un uomo dei tempi della cacciata dall'Eden: nel suo gesto d'uomo il vero poeta sa che è prefigurato il gesto di avi ignoti, nel seguito di secoli impossibile a risalire, oltre le origini del suo buio⁷.

I *Fiumi* rappresentano il culmine di quell'autobiografia lirica realizzata dal poeta nella sua prima raccolta, *Il Porto Sepolto*⁸, concepita durante la guerra: egli ripercorre le «epoche» della propria vita delineando un itinerario umano e poetico, mentre viene contemporaneamente elaborato il mito

³ CARLO OSSOLA, *Ungaretti, poeta*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 21.

⁴ GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana dell'Italia unita. 1861-1968*, introduzione di Cesare Segre, Milano, BUR, 2012, pp. 929-930.

⁵ ROBERTO MERCURI, *Comedia di Dante Alighieri*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, I. *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 222.

⁶ «Antico era il nome che mi dava De Robertis, e continuano a darmi negli ambienti letterari di Firenze. Non per l'età, ma perché in qualche modo la mia poesia avrebbe ridato la sua lunga durata, la sua antichità alla nostra poesia, rendendola così di nuovo magica come ai tempi remoti della sua origine». GIUSEPPE UNGARETTI, *Lettere a Bruna*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2017, p. 435.

⁷ G. UNGARETTI, *Nota introduttiva*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009 (d'ora innanzi abbreviato in M09), p. 739.

⁸ G. UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, Udine, Stabilimento Tipografico Friulano, 1916.

della tensione verso una purezza originaria, edenica, simboleggiata dall'acqua che assume un evidente valore sacrale. In un momento di pausa dai combattimenti, il poeta può spogliarsi dei «panni sudici di guerra», fare un bagno nell'Isonzo e accoccolarsi a «ricevere il sole». Questo rito di purificazione e rigenerazione gli procura «la rara felicità» di sentirsi finalmente «in armonia» con il mondo, fino a riconoscersi una «docile fibra dell'universo».

Questi sono
i miei fiumi

Questo è il Serchio
al quale hanno attinto
duemil'anni forse
di gente mia campagnola
e mio padre e mia madre

Questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza
nelle estese pianure

Questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto

Questi sono i miei
fiumi contati nell'Isonzo⁹

Ungaretti rappresenta simbolicamente ogni epoca con un fiume. Il primo è il Serchio, che richiama le origini familiari: come già accennavo, i genitori del poeta, Antonio e Maria Lunardini, emigrarono in Egitto da Lucca. Ungaretti rimarrà molto legato alla figura della madre¹⁰, la quale spesso allietava le sue giornate raccontandogli dell'Italia. Si veda l'incipit di *Lucca*, nell'*Allegria*: «A casa mia, in Egitto, dopo cena, recitato il rosario, mia madre ci parlava di questi posti. / La mia infanzia ne fu tutta meravigliata». La stessa meraviglia provò Ungaretti durante la sua prima visita in Italia (1912) di fronte ai nuovi elementi paesaggistici, soprattutto la montagna, «che sta ferma contro il tempo, che resiste al tempo, che sfida il tempo»¹¹ e

⁹ G. UNGARETTI, *I Fiumi*, vv. 45-62, in M09, pp. 82-83.

¹⁰ Il padre, operaio dello scavo del canale di Suez, morì quando il figlio aveva solamente due anni, probabilmente a causa di un incidente sul lavoro.

¹¹ G. UNGARETTI, *Nota introduttiva*, in M09, p. 743.

che sostituisce quella dicotomia tipica dell'area alessandrina tra mare e deserto. E proprio a quest'ultimo si riferiscono le «estese pianure» nelle quali scorre il Nilo: l'immagine del deserto egiziano ricorrerà spesso nei suoi versi e nella sua memoria¹², come simbolo di infinito, ma anche di morte.

Momento fondamentale dell'itinerario ungarettiano è l'approdo a Parigi nel 1912: ha inizio la stagione più vitale per la sua poesia, che trova nella letteratura francese una patria ideale. La *Ville Lumière* della *Belle Époque* era il centro che coagulava le più disparate istanze culturali dell'Europa moderna: qui si trovavano Apollinaire, Breton, Picasso, Modigliani, Braque, Marinetti, Palazzeschi, Papini, Savinio, Soffici, che incisero non poco nell'elaborazione della sua ideologia letteraria; alla Facoltà di Lettere della *Sorbonne* seguì i corsi del filosofo spiritualista Henri Bergson, pietra miliare nella sua formazione, che influì specialmente nella definizione dei concetti di tempo e memoria. L'aggettivo «torbido», con cui sono connotate le acque della Senna, inoltre, non ha solo una valenza denotativa, ma rimanda anche alla vita *bohémienne* che Ungaretti vi condusse.

È utile soffermarsi sull'attributo «rimescolato», che propriamente vuol dire “mescolato nuovamente”. È indubbio quanto ci voglia comunicare: Ungaretti si è “mescolato” alle diverse espressioni artistiche per costituire un unico amalgama intellettuale; “nuovamente”, in quanto già nel periodo egiziano, frequentando il collegio svizzero, si era avvicinato e appassionato alla letteratura europea (soprattutto alla poesia italiana e al simbolismo francese).

L'ultimo fiume annoverato è l'Isonzo, luogo-simbolo della guerra che si stava combattendo. Attraverso l'atto purificativo di cui sopra, riaffiora la memoria della vita trascorsa: tutto il vissuto finisce per convergere nel presente, ed è per questo che Ungaretti riesce a «contare» nell'Isonzo i suoi fiumi.

A segnare definitivamente la conquista della propria identità è l'esperienza bellica: la penultima poesia del *Porto Sepolto, Italia*, suggella il sentimento di appartenenza a *una* sola delle patrie di cui Ungaretti sentiva di far parte:

Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni

¹² Scrive Ungaretti nella *Nota introduttiva*, in M09, pp. 732 e 739: «Alessandria è nel deserto, in un deserto dove la vita è intensissima dai tempi della sua fondazione, ma dove la vita non lascia alcun segno di permanenza nel tempo. Alessandria è una città senza monumento, o meglio senza quasi un monumento che ricordi il suo antico passato. Muta incessantemente. Il tempo la porta sempre via, in ogni tempo. È una città dove il sentimento del tempo, del tempo distruttore è presente all'immaginazione prima di tutto e soprattutto. [...] Sono d'Alessandria d'Egitto: altri luoghi d'Oriente possono avere *le mille notti e una*, Alessandria ha il deserto, la notte, ha il nulla, ha i miraggi, la nudità immaginaria, che innamora perdutoamente e fa cantare».

Sono un frutto
d'innomerevoli contrasti d'innesti
maturato in una serra

[..]

E in questa uniforme
di tuo soldato
mi riposo
come fosse la culla
di mio padre¹³.

L'anafora nelle prime due strofe del verbo essere, opportunamente coniugato al tempo presente, permette di cogliere appieno l'orgogliosa affermazione di appartenenza a un popolo, quello italiano, ricollegandosi così alle radici della sua stirpe; stessa funzione ha l'uso dell'aggettivo possessivo «tuo»: Ungaretti ha indossato l'uniforme di soldato del 19^a Fanteria per difendere il proprio Paese dal pericolo di un'invasione straniera, condividendo insieme a tanti altri quel sentimento patriottico che si manifestò attraverso l'effervescenza interventista nei primi mesi del 1915.

Tuttavia, non bisogna credere che, così facendo, rinneghi o semplicemente dimentichi il suo trascorso: negli «innomerevoli contrasti d'innesti», di cui lui stesso si definisce «frutto», convergono l'origine italiana, l'infanzia araba e l'educazione francese, riassumendo ancora una volta il percorso che lo ha portato a essere ciò di cui si vanta: «un poeta». Anzi, un poeta italiano.

Ristabilito il legame con le proprie radici, Ungaretti prosegue la sua attività poetica pubblicando nel 1919 presso Vallecchi un nuovo libro, *Allegria di naufragi*¹⁴, suddiviso in ben 11 sezioni¹⁵, in cui sono raccolte tutte le liriche prodotte: «subito risalta il suo carattere, anche affannoso, di *raccolta*, e non di *opera*, di ansioso étalage e di non meditata disposizione»¹⁶. Desta curiosità che in chiusura vi siano due sezioni, intitolate rispettivamente *La Guerre* e *P-L-M 1914 1919* – nell'edizione definitiva del 1969 in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* verranno raggruppate nella macrosezione *Derniers jours* – contenenti solo poesie in lingua francese: sarebbe del tutto lecito chiedersi, pertanto, se la definizione dell'identità dell'uomo-poeta Ungaretti, concretatasi nel libro precedente, venga ora ritrattata. Considerato anche

¹³ G. UNGARETTI, *Italia*, vv. 1-6 e 11-15, in M09, p. 95.

¹⁴ G. UNGARETTI, *Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919.

¹⁵ *Ultime e prime, Atti primaverili e d'altre stagioni, Giugno, Intagli, Il ciclo delle 24 ore, Il Porto Sepolto, Il panorama d'Alessandria d'Egitto, Babele, Finali di commedia, La Guerre, P-L-M 1914 1919.*

¹⁶ C. OSSOLA, *Ungaretti, poeta* cit., p. 31.

che nella *Nota introduttiva* spiega: «Fino a quell'epoca [1912, quando visita per la prima volta l'Italia] non sapevo dell'Italia se non ciò che leggevo nei libri o che avevo imparato a casa o in collegio. Conoscevo l'Italia soprattutto perché parlavo italiano, perché tutto ciò che m'era caro era nella mia lingua»¹⁷. Altro imprescindibile legame con la patria italiana è dunque la lingua, che permette al poeta di sentirsi parte di quella Terra Promessa che tuttavia, negli anni egiziani, ancora gli era sconosciuta.

In realtà la faccenda è più complessa, e per chiarire la posizione dell'autore è utile prendere in considerazione in prima battuta i preziosi carteggi con Ardengo Soffici¹⁸ e con Giovanni Papini¹⁹. Possiamo partire da una data chiave, l'11 maggio 1918, quando Ungaretti comunica a entrambi di aver «scritto cose nuove» e di averle tradotte in francese. A Papini, in particolare, confida, non senza vanità: «Ho scritto cose nuove; finalmente; le ho tradotte anche in francese; in francese sono risultate altrettanto belle. Sono contento di me. In Italia non sono in molti ad avere ispirazione così fresca e limpida come me»²⁰. Addirittura la settimana successiva gli propone un'edizione bilingue del *Porto Sepolto*²¹, e contemporaneamente scrive a Soffici un elogio dei *Calligrammes* di Apollinaire²², che uscivano proprio in quell'anno, paragonandoli al suo *Porto*, la cui traduzione avrebbe dovuto dimostrare l'esistenza di un corrispettivo italiano del poeta francese:

Apollinaire si porta bene. Ha avuto una polmonite che l'ha tenuto a letto diverso tempo; ma ora si porta bene; sano d'anima e pieno di salute fisica. "Calligrammes" è un libro di poesie; la maggior parte scritte in tempo di combattimenti; una specie del mio "Porto" ma un altro modo; meno siccità e oppressione d'anima e meno partecipazione liberatrice alla natura, ma un senso più vivace, slogato, acrobatico dell'artificio guerresco, la brutalità metallica delle grandi ore d'attesa e di mischia tramutata in un turbinio di fiocchi luminosi voluttuosi; una gran baldoria di colori serici svolazzante in un'ubriacatura di cristallami scaraventati al sole estivo. Qualche cosa di ambiguo, di fascinante, di perverso, di liquido per una stasi lontana di fiume d'un tratto morto, come dall'eternità²³.

¹⁷ G. UNGARETTI, *Nota introduttiva*, in M09, p. 742.

¹⁸ G. UNGARETTI, *Lettere a Soffici 1917-1930*, a cura di Paola Montefoschi e Leone Piccioni, Firenze, Sansoni, 1981 (d'ora innanzi LSo).

¹⁹ G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, introduzione di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1988 (d'ora innanzi LPa).

²⁰ LPa, p. 206.

²¹ Cfr. la lettera del 18.05.1918, in LPa, p. 207.

²² GUILLAUME APOLLINAIRE, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Paris, Mercure de France, 1918.

²³ LSo, pp. 25-26.

Ora, se in dialogo con Giuseppe De Robertis ritratterà questa posizione – il 4 settembre 1942 dichiarerà che Apollinaire non era stato in grado di penetrare il segreto della ricerca avviata nel *Porto*: era «un estemporaneo, finissimo, pieno d'estro e d'erudizione e d'allegria e di curiosità. Ma aveva troppa felicità d'udito e di mano per fermarsi a riflettere quanto sarebbe stato necessario». Ciò che avvicina i *Calligrammes* e *Il Porto Sepolto* è un «fatto [...] superficialissimo», l'assenza di punteggiatura²⁴ – a quell'altezza Ungaretti è pienamente convinto della vicinanza tra le due raccolte. Dopo la morte di Apollinaire²⁵, ritiene la sua poesia l'unico prodotto letterario partorito dall'esperienza bellica: «in quanto all'arte: in questi giorni uscirà la traduzione francese di alcune delle mie poesie; ho dato all'Italia la sola poesia uscita dalla guerra; in Francia non c'è stato nulla; fossi francese non avrei bisogno di scrivere lettere come questa. Ti manderò la mia traduzione francese»²⁶ – scrive a Soffici. Allo stesso modo si rivolge a Papini:

Mio caro Papini, ho ricevuto la *Vraie Italie*²⁷; mi piace. L'ho subito data a Divoire²⁸ perché l'annunzi. Ma perché mi hai dimenticato tra quelli che hanno scritto di guerra²⁹: sono il *solo il solo* in Francia e in Italia ad averne dato la poesia; questo merito nessuno me lo leverà; so quel che valgo; bisogna risalire a Villon per ritrovare tanta essenzialità, tanta precisione nelle parole e nel ritmo, in questi tempi di oh! e di ah!, di poesia che crede essere teologica, e ch'è semplicemente “*boniments de tireuse de cartes*” [menzogne della cartomante], in questi tempi degli *aggettivi*! Ti manderò la mia traduzione francese³⁰.

²⁴ Cfr. G. UNGARETTI-GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Carteggio 1931-1962 con un'Appendice di redazioni inedite di poesie di Ungaretti*, a cura di Domenico De Robertis, Milano, Il Saggiatore, 1984 (d'ora innanzi LDe), p. 30.

²⁵ La ricorda così nella *Nota introduttiva*, in M09, p. 746: «Alcuni giorni prima dell'Armistizio, quando già lo si prevedeva, ero stato mandato a Parigi per collaborare ad un giornale destinato ai soldati del nostro Corpo di Armata. Il giornale si chiamava “Sempre Avanti...”. Apollinaire mi aveva chiesto di portargli alcune scatole di sigari toscani, e, appena a Parigi, corsi verso la casa del mio amico. Trovai Apollinaire morto, con la faccia coperta da un panno nero, e la moglie piangente, e la madre piangente. Per le strade andavano gridando “À mort Guillaume!”. Anche Apollinaire, straziante ingiustizia della coincidenza, si chiamava come il vinto Kaiser, Guglielmo».

²⁶ Lettera a A. Soffici del gennaio 1919, in LSo, p. 239.

²⁷ La rivista, diretta da Papini con la collaborazione di Soffici e redatta in francese, si presentava come «*Organe de Liaison Intellectuelle entre l'Italie et les autres Pays*». Durerà solo dal febbraio 1919 al maggio 1920, pubblicando 12 numeri.

²⁸ Giornalista dell'«*Intransigeant*», dove creò la rubrica «*Courrier des Treize*», in cui si afferma come cronista letterario.

²⁹ Ungaretti non era stato menzionato tra gli scrittori di guerra nella recensione al libro di Prezzolini, *Tutta la guerra* (Firenze 1918), uscita sul primo numero della «*Vraie Italie*».

³⁰ Lettera a G. Papini del febbraio 1919, in LPa, p. 242.

Compaiono qui i primi riferimenti a una *plaque* in lingua francese, che ha per titolo *La Guerre*³¹, uscita in soli 80 esemplari, come la prima raccolta, all'inizio del 1919 a Parigi (dove il poeta era ritornato l'11 novembre 1918). La scrittura delle liriche in essa contenute non ha comportato alcuna fatica a Ungaretti, che l'anno precedente scriveva a Soffici: «Sai che il francese mi è familiare come fosse la mia lingua materna»³². Si tratta di testi che sono in parte inediti, in parte traduzioni di componimenti già licenziati nel *Porto Sepolto* o in rivista³³, in cui ai versicoli ai quali ci aveva abituati il poeta si sostituiscono versi più lunghi, segnando un avvicinamento alla poetica del prossimo *Sentimento del Tempo*³⁴: *La Guerre* non è dunque «una parentesi 'francese', ma momento dinamico e attivo del lavoro poetico ungarettiano, proiettato verso il futuro»³⁵.

Ma perché Ungaretti sceglie il francese? Una risposta chiara ci è fornita proprio da uno studioso francese, François Livi:

La scelta del francese in questa *plaque* assume un preciso significato, giacché il francese è la lingua della *reconnaissance*, nella duplice accezione del termine: riconoscimento da parte dei *confrères* francesi e riconoscenza nei loro confronti. Il francese è un pegno della totale integrazione di Ungaretti nelle avanguardie letterarie e artistiche che hanno abbandonato la *Closerie des Lilas*, la *Ruche*, *Montmartre* e *Montparnasse*, per la *Champagne gessosa*, per le *trincee dell'Est*. La lingua, anche, della gratitudine di Ungaretti nei confronti di un paese e di una poesia ai quali deve gran parte della sua formazione. Se queste sono le finalità del libro, un'edizione fuori commercio di ottanta esemplari è più che sufficiente, indipendentemente dalle difficoltà materiali del momento³⁶.

Il francese è dunque il codice che serve a Ungaretti per condividere con gli amici di vecchia data la sua esperienza poetica, per essere accettato, per riconnettersi a una tradizione avanguardistica che ha presieduto la sua educazione letteraria. Parigi è stata un «incentivo ad approfondire la propria

³¹ G. UNGARETTI, *La Guerre*, Paris, Etablissements Lux, 1919.

³² Lettera a A. Soffici del 26.08.1918, in LSo, p. 40.

³³ Per i rapporti genetici tra le varie redazioni rimando ai saggi di CRISTINA MAGGI ROMANO, *Ungaretti tra Francia e Italia in «La guerre»*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXII, 1974, pp. 339-357 e di MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Reticenza e memoria allusiva nella «Guerre» di Ungaretti*, in Aa.Vv., *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, a cura di Rossella Daverio, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 453-472.

³⁴ G. UNGARETTI, *Sentimento del Tempo*, Roma, Novissima, Roma, 1933 e Firenze, Vallecchi, 1933.

³⁵ C. MAGGI ROMANO, *Ungaretti tra Francia e Italia* cit., p. 343.

³⁶ FRANÇOIS LIVI, *Ungaretti e La Guerre (1919). Il francese, lingua dell'avanguardia?*, in F. LIVI, *Un "Affricano a Parigi". Saggi sulla poesia di Ungaretti*, Roma, Casa Editrice Leonardo da Vinci, 2016, p. 104.

identità italiana»: è vero che lì si lega ad Apollinaire, ma è anche vero che entra in contatto con la «punta di diamante dell'avanguardia fiorentina»³⁷. Si modifica il tiro della posizione della Terzoli, la quale sosteneva che «l'assunzione della lingua francese da parte del poeta italiano si legittima colla volontà di sovrapporre, alla propria identità letteraria, quella dell'amico scomparso»³⁸.

L'acuta analisi di Livi mette in risalto anche un altro aspetto interessante. Nel colophon del libro si legge: «cette poésies [...] a été mise en français [...] d'après la 3^e partie de la 2^e édition de IL PORTO SEPOLTO qui paraîtra à LA LIBRERIA DELLA VOCE à FLORENCE». Commenta il critico:

[...] dunque, a rigor di termini, né scritta né tradotta. Una poesia venuta da un "altrove" e destinata, dopo questo passaggio nella lingua francese, ad andare altrove, a nutrire una sezione francese di una raccolta in italiano. *La Guerre* mostra, seppur con discrezione, un'origine e una destinazione che non sono francesi. Il grigioverde della divisa italiana è certo vicino al *bleu horizon* della divisa francese, ma non al punto di confondersi con essa³⁹.

L'idea del "mettere in lingua francese" va perciò intesa in quanto tale: sono poesie né scritte né tradotte in francese; provengono da un contesto non francese, perché rimandano ai combattimenti sul Carso, in territorio italiano, e saranno convogliati in un luogo, stavolta strettamente testuale, che non è francese, ovvero *Allegria di naufragi*: origine e destinazione sono italiani.

Per confermare ulteriormente il suo legame con l'Italia, il 23 febbraio 1919 Ungaretti pubblica su «Sempre Avanti...», con il titolo *Voci e immagini*, alcune poesie del *Porto Sepolto* con varianti: *Veglia, I Fiumi, Peso, Sono una creatura, Immagini di guerra*.

Si comprende meglio ora il ruolo secondario che Ungaretti attribuirà progressivamente a *La Guerre* e dunque al francese, in quanto lingua delle avanguardie. Il poeta-soldato lascia ormai l'uniforme: non si può rimanere costantemente agli avamposti. La sezione *Derniers jours* – quindi *La Guerre* e *P-L-M* – figura sì in *Allegria di Naufragi* (1919), ma sarà esclusa dall'*Allegria* (1931). *La Guerre* non è più «la sola poesia che in Francia e in Italia è nata dalla guerra, *la sola*»: è una raccolta minore, declassata se non trascurabile⁴⁰.

³⁷ Ivi, pp. 114-115.

³⁸ M.A. TERZOLI, *Reticenza e memoria allusiva* cit., p. 461.

³⁹ Ivi, p. 112.

⁴⁰ Ivi, p. 115.

Il titolo della sezione *Derniers jours*, pertanto, fa riferimento sia agli ultimi giorni combattuti al fronte, sia al ruolo inferiore che Ungaretti attribuisce alla sua produzione francese rispetto a quella italiana, che può far parte della *raccolta* del 1919, ma non dell'*opera* del 1931⁴¹.

Per completezza, segnalo anche il giudizio estremamente negativo sull'Ungaretti francese di Contini, che lo giudica «depotenziato e astratto rispetto all'Ungaretti italiano: gli mancano precisamente ciò che per quel lettore è l'essenza dell'insegnamento ungarettiano, da un lato l'isolamento e la scoperta della parola attraverso la frantumazione sintattica dell'*Allegria*, dall'altro il ripristino graduale di questa parola fresco-riconiata in una sintassi progressivamente organica e negli elementi ritmici della tradizione linguistica italiana (*Sentimento del Tempo*)»⁴².

La Guerre viene ricompresa, come s'è detto, nell'*Allegria di naufragi* sul finire del 1919 arricchita di una lirica, *Nocturne*, insieme alla sezione *P-L-M 1914 1919*, il cui titolo fa riferimento all'Espresso Paris-Lyon-Méditerranée, che contiene tre poesie, *Perfections du noir*, *Roman cinéma*, *Calumet*, dedicate rispettivamente a André Breton, Blaise Cendrars, André Salmon, ossia i nuovi poeti francesi, con cui necessariamente confrontarsi all'indomani della scomparsa di Apollinaire. In quarta di copertina compare l'unico esempio di parole in libertà futuriste sperimentato da Ungaretti, «c'est ici que l'on prend le bateau», disposte in circolo.

In virtù dei ragionamenti condotti sinora, i componimenti di *Derniers jours* non verranno più compresi in nessun'altra edizione. Ma nel raccogliere le poesie disperse⁴³, Giuseppe De Robertis aveva proposto di inserire anche quelle francesi, ma Ungaretti risponde premendo sul suo essere italiano:

Sono d'accordo che vengano date anche le poesie rifiutate; ma nessuna traduzione francese, né testi francesi. Non è la mia lingua. C'è sempre in esse qualche cosa di falso. In ogni caso, sarebbe cosa da editori francesi, e N.R.F., rivista e edizioni, e Commerce e Mesures, e cento altri periodici, ci pensarono a tempo opportuno e semplicemente nell'intento di fare amare l'opera di un poeta *italiano* originale. Le traduzioni dell'*Allegria* – Vallecchi, erano uscite prima, in un volume intitolato "La guerre", per desiderio e per spese del Comando del nostro corpo d'armata in Francia. Papini deve possederlo, credo, e tante mie cose rimaste inedite. Il solo mio tentativo di parole in libertà fu fatto da me in quel periodo: *Perfections du noir*: ma sull'esempio del tentativo mallarmeano, sebbene con spirito diversissimo. Non fu

⁴¹ G. UNGARETTI, *L'Allegria*, Milano, Preda, 1931.

⁴² G. CONTINI, *Ungaretti francese*, in G. CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice sui testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, p. 62.

⁴³ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo*. III. *Poesie disperse con l'apparato critico delle varianti di tutte le poesie e uno studio di Giuseppe De Robertis*, Milano, Mondadori, 1945.

cosa che mi persuase mai, e non me ne glorio affatto. Le immagini sono profondamente mie.

Se dovessi raccogliere tutte le traduzioni da me fatte per periodici francesi, e anche le poesie scritte direttamente in francese e non mai più ristampate, non si finirebbe più. E del resto, come fare a ritrovarle⁴⁴?

Ungaretti riconduce il suo rifiuto a questioni logistiche. Ma De Robertis non demorde: nel frattempo è in stretto contatto con il critico romano Enrico Falqui, con cui intratteneva un intensissimo carteggio⁴⁵, e a lui chiede indicazioni, suggerimenti e aiuto nel condurre a termine il suo lavoro di sistemazione delle varianti ungarettiane.

A Falqui De Robertis scrive il 3 gennaio dell'anno successivo:

Il mio lavoro sulle varianti cammina, cammina; e da quando è partito il mio figliolo non esco più, non fo che sgobbare, e su queste sole varianti. Anche l'ultimo dell'anno mi trovò curvo sulle carte. Ora bisognerà decidere Ungaretti ad aggiungere alle *Poesie disperse* (ne ho contate finora 23, e anche qui bisognerà fare un piccolo studio di varianti) anche quelle francesi: tutto insomma il pubblicato nell'edizione Vallecchi del '19, e io aggiungerei ancora quelle di *Vie d'un homme*⁴⁶ (s'intende le sole traduzioni sue). Il libro così acquisterà più pregio e per sé e ai fini della storia della sua poesia.

Gli risponde Falqui il 5 notte:

E torniamo alle varianti, a Ungaretti. Si è, alla fine, cioè non senza sforzo, lasciato, a furia di lunghe telefonate e ritelefonate, persuadere circa l'opportunità di lasciarti includere, nel volume che stai preparando, anche le poesie francesi a stampa di cui non esiste il testo italiano. Ma su queste non vuole alcun apparato di eventuali reperibili varianti: perché è da ricordare che d'Ungaretti esiste un rarissimo fascicoletto «La guerre», uscito a Parigi nel 1919 coi tipi del giornale «Sempre avanti» e conservato forse unicamente da Papini. Osserva, l'Ungaretti, che un ragionamento critico sulle poesie francesi non riuscirebbe opportuno e raccomanda di limitarsi assolutamente, nell'inclusione, a quelle rimaste senza l'equivalente italiano. E aggiunge che nell'«Allegria» gli pare (attenzione) di ricordarne soltanto

⁴⁴ Lettera a G. De Robertis del 04.09.1942, in LDe, pp. 32-33.

⁴⁵ Risulta costituito da ben 1539 missive scritte lungo il trentennio 1933-1963: quelle di Falqui sono conservate nel Fondo De Robertis dell'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" presso il Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, quelle di De Robertis nel Fondo Falqui dell'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma.

⁴⁶ De Robertis fa riferimento a un'ampia antologia di poesie ungarettiane tradotte in francese per le cure di Jean Chuzeville, che attesta per la prima volta il titolo scelto dal poeta per la propria opera omnia: G. UNGARETTI, *Vie d'un homme*, traduit de l'italien e préfacé par Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, 1939.

due («Perfections du noir» e «Roman cinèma») e una (sempre: gli pare: e dunque attenzionissima) in «Vie d'un homme», cioè: «Mort de mon frère», cui penso sarà da unire «Chute de l'homme», ché la prosa (Uscì primariamente in «Circoli») «Juillet dans le Pouilles» farà parte, nel testo originale italiano, di uno degli annunciati volumi di saggi e prose.

Grazie alle insistenze di Falqui, Ungaretti si lascia momentaneamente convincere, e fornisce precise indicazioni sulla sua produzione francese. Tuttavia, l'assenza di ulteriori indicazioni in proposito, sia nel carteggio Falqui-De Robertis che in quello Ungaretti-De Robertis, conferma che la proposta sia poi sfumata.

Un'ultima indicazione: tra le missive di De Robertis del 1942 nel Fondo Falqui è stato rinvenuto un foglio manoscritto su carta velina, anepigrafo, non firmato né tantomeno datato, attribuibile a Ungaretti⁴⁷, contenente un elenco di riviste, poesie e indicazioni di poetica. A proposito delle poesie francesi, in sintonia con quanto aveva detto a De Robertis il 4 settembre 1942, appunta:

Le poesie francesi sono state raccolte nel volume della NRF, e, in ogni caso, per quelle espulse dal volume, ci penserà un erudito francese.

La raccolta *Derniers jours* verrà pubblicata autonomamente solo nel 1947, quando Falqui la ospita nella collana «Opera prima» che dirigeva presso Garzanti. Così Ungaretti giustifica ad Alberto Mondadori, suo editore, l'uscita di quel volume:

Quel volumetto stampato da Garzanti comprende le poesie francesi dell'Allegria che non volevo più ristampare e che non avevo permesso a De Robertis di comprendere tra le Poesie disperse. Non sono un poeta francese e quei componimenti mi sembrano uno strano esercizio da dimenticare. Poi Falqui è venuto a trovarmi insistendo perché gli permettesti di farne un volume [...]. L'ho fatto solo per fare un favore a Falqui⁴⁸.

E Mondadori accetta di buon grado la pubblicazione con la concorrenza. Nel Fondo Falqui si conservano le bozze, nella cui prima pagina Ungaretti specifica la struttura del libro:

⁴⁷ Le missive di De Robertis sono conservate in due faldoni: il primo raccoglie le carte dal 1933 al 1941, il secondo dal 1942 al 1963. Il manoscritto ungarettiano è conservato nel secondo dei due fascicoli relativi alle carte del 1942 (fasc. 3B), che contiene la corrispondenza dall'8 luglio al 29 dicembre.

⁴⁸ Lettera di G. Ungaretti ad Alberto Mondadori dell'11.11.1947, in M09, p. 1153.

I titoli sono:
titolo generale:
DERNIERS JOURS
diviso in due titoli
LA GUERRE
che è il volumetto
uscito a Parigi
e
PLM 1914 1919
che sono poesie scritte
posteriormente alla
GUERRE e
raccolte nell'Allegria
di Vallecchi, dove
escono in luce
per la *prima volta*

A *Derniers jours* verrà data nuova dignità grazie all'inserimento, come penultima sezione, prima delle *Poesie disperse*, nell'opera omnia *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, che esce per le cure di Leone Piccioni nel 1969⁴⁹.

⁴⁹ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con introduzione di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969.

CRISTIANA DI BONITO
(CNR, ISTITUTO “OPERA DEL VOCABOLARIO ITALIANO” DI FIRENZE)

CATEGORIE DELL'ALTROVE
NELLA SCRITTURA DI SALVATORE DI GIACOMO.
SONDAGGI NELLE POESIE
E ATTRAVERSO LE VARIANTI DE L'ABBÉ PÈRU

Per un autore come Salvatore Di Giacomo l'esperienza dell'*espatrio* non è riferibile a un abbandono in senso propriamente geografico della terra nativa. Il «melanconico in dormiveglia»¹, come egli stesso si definiva, non amava spostarsi troppo fisicamente dai 'suoi' luoghi, come la sua casa o la biblioteca Lucchesi Palli di Napoli, che per molti anni diresse. Piuttosto, era continuamente combattuto tra l'osservazione cruda della realtà – da cui derivano raccolte poetiche come *'O funneco verde* (1886), le sue cronache giornalistiche o i suoi drammi veristi – e l'immaginazione di un mondo ideale, entro il quale egli viaggiava con la mente e tra le carte.

Per Salvatore Di Giacomo esiste quindi un 'altrove', un luogo 'ideale' nel quale l'autore si rifugia dalla sua patria o dalla sua città natale; nella sua scrittura sono infatti individuabili diverse categorie di 'altrove': temporale, geografico, linguistico.

Un *altrove temporale* è sicuramente rappresentato dall'avvicinamento nostalgico di Di Giacomo al Settecento, secolo nel quale l'autore si proiettava idealmente spulciando le vecchie carte dell'Archivio di Stato di Napoli. Lo studio di quelle carte, centrale per la ricostruzione del contesto storico-culturale nel quale si inseriva il dibattito sul teatro di fine Ottocento, si tradusse in primo luogo nella novella intitolata *Minuetto Settecento* (1881)²,

¹ Cfr. TONI IERMANO, *Il melanconico in dormiveglia*, Firenze, Olschki, 1995.

² SALVATORE DI GIACOMO, *Minuetto Settecento*, in «Fanfulla della Domenica», a. III, n. 44, Roma, 30 ottobre 1881, ristampata in volume, con lo stesso titolo e con le illustrazioni di Vincenzo Migliaro (Napoli, Luigi Pierro, pp. 5-15), e poi, con il titolo *Il menuetto*, in S. DI GIACOMO, *Novelle napoletane*, prefazione di Benedetto Croce, Milano, Treves, 1914, pp. 1-8.

manifestazione del fascino soprattutto musicale esercitato sull'autore dal 'secolo d'oro', e, in seguito, nei suoi volumi di ricerca storica *La prostituzione in Napoli*³ e *Cronaca del Teatro San Carlino*⁴. L'esperienza di proiezione in quell'*altrove temporale* rappresentato dal Settecento è descritta dallo stesso Di Giacomo in diverse occasioni nella *Cronaca del Teatro San Carlino*:

Quando ho avuto per le mani le vecchie carte ingiallite dell'Archivio di Stato, quando, a poco a poco, mi si sono rivelati i comici segreti di un secolo fa, quando l'assidua ricerca mi andava rimettendo tutta una storia, mentre, tra un sorridere mesto e bonario, i vecchi che interrogavo mi colmavano qualche vuoto con un aneddoto... ho capito, nella novella emozione, come l'odore stantio di certe carte grattate dalla penna d'oca possa inebriare così dolcemente gli studiosi pazienti. In verità, non è stata colpa mia, s'io stavolta, spogliando i fasci dell'Archivio di Stato, *ho avuto un sogno*. Mi vorreste voi condannare per averne trattenuto qualche fantasma in codesto libro⁵?

Il «settecento incipriato», oggetto delle erudite ricerche dell'autore, era quel 'luogo ideale' in cui rifugiarsi, restando «in dormiveglia», con tutti gli usi, i costumi, la lingua e soprattutto la musica, alle cui armonie Di Giacomo era particolarmente sensibile⁶.

[...] Or io vorrei, per virtù nuova, socchiusi gli occhi, seguir in tutto il loro peripatetico aggirarsi per quelle vie luminose gl'imparruccati all'ultima moda, le dame agitanti ventaglietti istoriati, gli abati, i cadetti, i paggi e i "volanti", una ricca lettiga che passa, una bella bionda che ride, una coppia di vecchi che si scambiano, dalle tabacchiere d'argento, la "siviglia" odorosa. Socchiuder gli occhi e rievocar, pianamente, tutto questo settecento incipriato e dargli moto e parola e dar suono a ogni cosa: profumo al vapore lieve che sale da tazze di cioccolatte nella baracca de' Repostieri, voce e sospiro a un quartetto di violini che prova, nella bottega degl'Istromenti musicali, un menuetto raffinato, chiacchierio somnesso allo zampillo d'una fontana, discreta ombra di cespugli e di fronde al bacio furtivo di caldi innamorati. Vorrei che fosse, nella mite sera d'estate, nuovo e meraviglioso il contrasto della luce con la tenebra, abbagliante quell'incendio di ceri, in cui tutta la vivace e galante scena umana si coloriva d'un colore di rosa. Poi che nessun tempo

³ S. DI GIACOMO, *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI e XVII. Documenti inediti*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1899.

⁴ ID., *Cronaca del Teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, Napoli, S. Di Giacomo editore pe' tipi di F. Bideri, 1891.

⁵ ID., *Cronaca del Teatro San Carlino* cit. (corsivo mio); la citazione si legge oggi anche in T. IERMANO, *Il melanconico in dormiveglia* cit., p. 160).

⁶ Questi aspetti sono trattati più approfonditamente nel paragrafo dedicato alla Storia del testo dell'opera digiacomiana *L'Abbé Peru* in CRISTIANA DI BONITO, *Edizione critica del Teatro di Salvatore Di Giacomo*, Tesi di Dottorato discussa presso l'Università della Basilicata il 25 febbraio 2019, pp. 847-852.

più sdegnata, come questo tempo gentile e ricco, dall'arida e metodica erudizione che seppellisce sotto la mole de' suoi gravi cataloghi la musica, la poesia, l'amore, tutto il ricordo palpitante d'un secolo. [...]

Ma l'*altrove storico* è visto anche come preventiva proiezione malinconica di un 'passato urbano' che precede il Risanamento, cioè il grande intervento urbanistico che mutò radicalmente la maggior parte dei quartieri storici di Napoli. È questo il tema principale della raccolta di sonetti intitolata *'O funneco verde*. Nei versi che compongono il sonetto di apertura Di Giacomo indugia nostalgicamente su luoghi e persone forse trascurabili in altri tempi e da altre persone, e le parole con cui descrive il Fondaco, sprezzanti ma sempre dotate della leggerezza e della musicalità digiacomiane, nascondono la preventiva nostalgia dell'autore verso immagini che di lì a poco non vedrà più:

Chist'è 'o Funneco verde abbascio Puerto,
addó se dice ca vonno allargà:
e allargassero, sì, nun hanno tuorto,
ca ccà nun se pò manco risciatà!

Dint'a stu vico ntruppecuso e stuorto
manco lu sole se ce pò mpezzà,
e addimannate: uno sulo c'è muorto
pe lu culera de duie anne fa!

Ma sta disgrazia – sì, pe nu mumento,
vuie ce trasite – nun ve pare overa;
so muorte vinte? ne so' nate ciento.

E sta gente nzevata e strellazera
cresce sempe, e mo' so' mille e triciento.
Nun è nu vico; è na scarrafunera⁷.

Il *funneco* appare come bloccato in un «fermo immagine»⁸ che descrive una realtà che sta per essere distrutta; di questa stessa realtà resterà la sola testimonianza dei versi digiacomiani, nei quali l'autore quasi dimentica il degrado della «scarrafunera» pur di fissare nel tempo, come per una «malinconica nostalgia preventiva»⁹, quell'immagine¹⁰.

⁷ S. DI GIACOMO, *'O funneco verde secondo il testo del 1886*, a cura di Nicola De Blasi, Napoli, Dante&Descartes, 2009, p. 29.

⁸ NICOLA DE BLASI, *Salvatore Di Giacomo tra 'O Funneco verde e il Gambrinus*, in S. DI GIACOMO, *'O funneco verde* cit., p. 8.

⁹ Ivi, p. 9.

¹⁰ Emma Giammattei parla di «sospensione temporale» in quanto vera e propria tecnica tipicamente digiacomiana di realismo per così dire 'apparente', caratterizzato da un'atmosfera metafisica,

Un *altrove geografico* è invece certamente individuabile nelle novelle, ambientate in luoghi mai raggiunti da Di Giacomo (si pensi a *Karl il violinista*, ambientata a Norimberga, o a *L'amico Richter*, ricca come molte altre di «color locale tedesco»), ma anche nelle *Poesie*, nelle quali è il dialetto stesso l'elemento che sottolinea l'altrove, il «paese 'e fora» (che si alterna alla variante più diatopicamente marcata come locale *pagghiese*) da cui per esempio proviene lo zampognaro del componimento *'A nuvena*:

Nu zampugnaro 'e nu paese 'e fora
 lassaie quase nfiglianza la mugliera,
 se partette pe Napule 'e bon'ora,
 sunanno, allero allero: Ullèro ullèro...

E ullèro, ullèro...
 (ma nun era overo,
 'o zampugnaro
 penzava 'a mugliera
 e suspirava,
 e 'a zampogna 'e suspire s'abbuffava).
 [...]

Mmerz' 'e vintuno o vintidue d' 'o mese
 na lettera le dettero 'a lucanna;
 sta lettera veneva d' 'o pagghiese,
 e sotto era firmata: Marianna.

«E ullèro, ullèro,
 sto bene in salute
 e così spero
 sentire di te:
 sono sgravata,
 e due figlie aggio fatto una figliata.»
 [...]¹¹.

Si può parlare di *altrove geografico* ancora nei componimenti ispirati a canti popolari, come *'E spingole frangese* e *Palomma 'e notte* (quest'ultimo tra l'altro ripreso forse da un modello veneto). Ma in un certo senso è per Di Giacomo un altrove anche Marechiaro, inteso come elemento 'estraneo'

associata proprio al colore verde del fondaco. Cfr. EMMA GIAMMATTEI, *La letteratura 1860-1870: Il "grande romanzo di Napoli"*, in G. GALASSO, *Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 383-412.

¹¹ S. DI GIACOMO, *'A Nuvena*, in ID., *Poesie*, a cura di Davide Monda, Note al testo di Stefano Scioli, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 379-380. Il motivo dello zampognaro che con il suono della sua zampogna rimanda a un altrove geografico si ripresenta, tra i componimenti digiacomiani, in *Nuttata 'e Natale*.

rispetto alla città, luogo dove tutto è possibile e dove una finestra è il tramite reale per un mondo ideale:

Quanno sponta la luna a Marechiare
pure li pisce nce fanno all'ammore,
se revoteno ll'onne de lu mare,
pe la priezza cagneno culore,
quanno sponta la luna a Marechiare...

A Marechiare ce sta na fenesta,
la passiona mia ce tuzzulea,
nu carofano addora 'int'a na testa,
passa ll'acqua pe sotto e murmulea...
a Marechiare ce sta na fenesta...
[...]¹².

La proiezione ideale di Di Giacomo in epoche o luoghi diversi è strettamente connessa al forte legame che l'autore aveva con la sua città. Abitudinario, evitava anche il più semplice spostamento da Napoli, e considerava le vacanze estive, che trascorreva con la moglie a Cava de' Tirreni, un «volontario martirio della villeggiatura»¹³: a proposito delle vacanze estive, all'amico Lionello Balestrieri scriveva infatti che «la miglior villeggiatura è la propria casa: la più bella passeggiata è quella di via Roma (Toledo)» e, a dispetto di ogni ascesa al monte delle Crocelle, che con la moglie Elisa era quasi costretto a esplorare, Di Giacomo raccontava: «l'ascensione più corroborante è quella che faccio io ogni giorno all'insaputa della consorte (ascensore di una biblioteca)»¹⁴. Ed era proprio una biblioteca, la Lucchesi Palli di Napoli da lui diretta per trent'anni, il luogo dal quale cominciavano i veri 'viaggi' di Salvatore Di Giacomo: non era necessario spostarsi da Napoli quando era possibile proiettarsi idealmente in altri luoghi: «la via di S. Lucia è la Promenade des Anglais – scriveva –, il Pallonetto una Scala Santa, il palazzo 107 la reggia di Roberto d'Angiò»¹⁵ e così via.

Nella scrittura di Salvatore Di Giacomo le categorie dell'*altrove* – temporale e geografico – possono essere inserite in una più ampia categoria, che potrebbe definirsi *altrove linguistico* e che proprio nella lingua manifesta i diversi 'mondi' sognati dall'autore.

¹² ID., *A Marechiare*, in ID., *Poesie cit.*, p. 371.

¹³ Così Di Giacomo scriveva al pittore Lionello Balestrieri nell'estate del 1917: S. DI GIACOMO, *Lettere a Lionello Balestrieri*, a cura di Patricia Bianchi, Roma, Salerno, 2017, p. 74.

¹⁴ Ivi, p. 75.

¹⁵ Ivi, p. 74.

Un chiaro esempio è rappresentato da una particolare opera inserita, come rielaborazione di un precedente *Intermezzo*, nella seconda edizione del Teatro digiacomiano: *L'Abbé Pèru*, che racchiude in sé sia la nostalgia del Settecento, sia la proiezione verso una realtà estranea a quella digiacomiana, cioè la Francia. In quest'opera l'Abate, con l'aiuto di Monsieur Giraud, «par-rucchiere di nobiltà», è crocevia di informazioni amorose che riguardano le passioni del Cavalier don Lelio dell'Aurora e che coinvolgono la «contessa» Donna Violante, la sua apparente rivale in amore, Donna Bettina del Lauro, e la donna realmente amata dal Cavaliere, la cameriera Olivetta.

La storia redazionale de *L'Abbé Pèru*¹⁶, indispensabile per comprendere aspetti linguistici che saranno illustrati più avanti, è strettamente connessa alle fonti cui Di Giacomo attinse (già indagate da Toni Iermano¹⁷): innanzitutto la novella *Minuetto Settecento*¹⁸, in cui il tema del secolo d'oro è presente anche attraverso la musica di Cimarosa, molto amata dall'autore; ma soprattutto la *Cronaca del Teatro San Carlino*, nella quale compaiono per la prima volta i personaggi (a loro volta ispirati ai testi teatrali di Francesco Cerlone) protagonisti de *L'Abbé*.

In forma di *Intermezzo* musicale l'opera è composta per la prima volta nel 1896 con il titolo *La signora Violante. Lever de rideau (Settecento)*, come emerge dal manoscritto autografo digiacomiano (probabilmente un copione di scena) conservato presso la sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli¹⁹. L'*Intermezzo*, musicato da Walter Borg, fu dato alle stampe, con il titolo *L'Abate. Intermezzo, musicato da Walter Borg*, il 29 maggio 1898 sulla rivista «La tavola rotonda. Giornale letterario illustrato della domenica»; con la sola eliminazione dei titoli nobiliari dei personaggi l'opera fu poi pubblicata in opuscolo nel 1907, e intitolata *Settecento*. Con il titolo *L'abbé Pèru (Intermezzo)* una nuova redazione del testo apparve poi nel 1914 sulla rivista «La lettura»²⁰: si tratta di una rielaborazione del testo, che comprende alcune variazioni nell'indicazione dei personaggi, ma soprattutto l'aggiunta di alcune battute e di un'intera sezione in prosa. Nella nuova stesura mancano inoltre il riferimento all'aspetto musicale e il nome stesso del compositore Borg: l'aggiunta della sezione in prosa, nonché la struttura

¹⁶ Una ricostruzione della storia redazionale dell'opera in rapporto alle sue fonti è leggibile in C. DI BONITO, *Edizione critica del Teatro di Salvatore Di Giacomo* cit.

¹⁷ T. IERMANO, «Cimarosa... Ab Cimarosa». *L'Abbé Pèru di Salvatore Di Giacomo*, in «Rivista di letteratura teatrale», 3 (2010), pp. 63-84.

¹⁸ S. DI GIACOMO, *Minuetto Settecento*, in «Fanfulla della domenica», 1883; poi in ID., *Minuetto Settecento* (con illustrazioni di Vincenzo Migliaro), Napoli, Pierro, 1883; infine in ID., *Minuetto Settecento*, in *Novelle napoletane*, con prefazione di Benedetto Croce, Milano, Treves, 1914.

¹⁹ *Mss. Di Giacomo*, B¹ I B (9).

²⁰ «La lettura: rivista mensile del Corriere della sera», a. XIV (1914), n. 1, fasc. 10, pp. 905-913.

meno rigida delle parti in versi, sono gli elementi che permettono di considerare la rielaborazione un Intermezzo 'teatrale' e non più 'musicale', che confluirà, nel 1920, con alcune varianti di tipo linguistico, nella seconda edizione del *Teatro* digiacomiano²¹.

Tuttavia, seppure inserita con le dovute varianti in una raccolta di testi teatrali di impronta verista, l'*Abbé Pèru* è un'opera certamente anti-verista, nella quale la proiezione ideale nelle ambientazioni e nella musica del Settecento, nonché nella realtà della Francia, si manifestano soprattutto nella lingua e in particolare nel lessico, ricco di francesismi (talvolta adattati al dialetto), a seconda delle scene e dei personaggi cui sono affidate le battute.

Oltre agli espliciti riferimenti dati dai nomi dei personaggi, alcuni interessanti indizi della volontà dell'autore di caratterizzare il testo come 'settecentesco' e di impronta 'francese' sono già presenti nei due esempi che seguono, rispettivamente tratti dalla didascalia che accompagna l'elenco dei personaggi e da quella introduttiva della Scena Prima:

- Fingesi la scena nella Fedelissima, in questo anno 1762, nella nobile casa della contessa, situata di fronte al Real Passaggio della Villa di Chiaia.
- Le undici ore di Francia²².

Le indicazioni sono dunque subito chiare. È interessante notare l'espressione «Le undici ore di Francia» che è presente tra l'altro sin dalla stesura manoscritta del 1896 dell'Intermezzo musicale alla base della storia dell'opera (*La Signora Violante*): la sequenza «le undici ore» è chiaramente un calco dall'espressione francese *onze heures*, cui si aggiunge l'esplicitazione «di Francia» volta proprio a sottolineare l'orientamento linguistico di tutto il testo. Nell'Intermezzo 'teatrale' tale orientamento si manifesta nella lingua dell'Abate e di Monsieur Giraud, il «parrucchiere di nobiltà», i quali si esprimono ricorrendo, nel loro eloquio in italiano, a francesismi che li connotano soprattutto diastraticamente rispetto agli altri personaggi dell'opera. Si leggono infatti le espressioni «pardon, signora contessa, badi all'abito»; «faremo *vite vite*», pronunciata da Monsieur Giraud per tranquillizzarla che non rovinerà durante l'acconciatura l'abito in «seta di Lione»; «Tonnerre!» (letteralmente 'Tuono!'), battuta pronunciata 'a parte', a sottolineare l'agitazione di chi ha ricevuto una notizia sgradita; l'espressione «à votre aise» (letteralmente 'a vostro agio', quindi 'fate pure con comodo'), tempestivamente accompagnata da un inchino, e la parola

²¹ Il quadro riassuntivo qui presentato è affrontato in maniera più approfondita in C. DI BONITO, *Edizione critica del Teatro di Salvatore Di Giacomo* cit., pp. 847-852.

²² S. DI GIACOMO, *Teatro*, vol. II, Lanciano, Carabba, 1920.

«passionnée» che indica un neo aggiunto sul viso della contessa: questi ultimi due elementi, presenti già nei testimoni dell'Intermezzo musicale del 1896 e del 1898, sembrerebbero tipici di un linguaggio settoriale come quello della moda di fine Ottocento, con le relative espressioni di cortesia che si confanno a un «parrucchiere di nobiltà» come Giraud (e *L'Abbé Pèru* contiene infatti molto altro lessico della moda, con particolare riferimento alle acconciature allora in voga).

Ripercorrendo la storia redazionale dell'opera è possibile individuare in prospettiva filologica il lavoro dell'autore orientato alla ricerca dell'*altrove temporale* attraverso la lingua. Di seguito un estratto da un dialogo tra Donna Violante e la cameriera Olivetta così come si legge nella stampa digiacomiana del 1920 de *L'Abbé Pèru*:

DONNA VIOLANTE: Chi suonava?

OLIVETTA: Il volante.

Il francesismo *volante*, che indicava il servitore nel Settecento, è attestato in alcuni vocabolari del napoletano²³ con documentazione sei- e settecentesca, ma manca documentazione otto-novecentesca o, addirittura, non è registrato da lessicografi del Novecento come Francesco D'Ascoli²⁴: questa parola ne *L'Abbé Pèru* manifesta la consapevole evocazione, da parte dell'autore, di «scene viventi del defunto passato»²⁵. Nell'autografo del 1896 de *La signora Violante*, alla base dell'opera, emerge una curiosità filologica che conferma il lavoro di ricerca stilistica e linguistica per la proiezione ideale dell'autore nel Settecento: in una prima stesura si legge infatti la parola più comune *postino*, sostituita sin dall'immediata fase compositiva successiva con *volante*, che resta immutato nel corso delle diverse rielaborazioni fino al 1920, in un percorso che, diversamente dal resto delle opere del *Teatro*, si evolve a ritroso, non puntando a rappresentare la realtà coeva ma recuperando una memoria (anche linguistica) ormai perduta.

Il francese ne *L'Abbé Pèru* è presente non soltanto nei dialoghi, ma anche nelle didascalie, in maniera meno vistosa mediante un adattamento dei prestiti²⁶. Tale adattamento è però graduale e individuabile attraverso la

²³ Cfr. RAFFAELE D'AMBRA, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, Chiurazzi, 1873 e EMMANUELE ROCCO, *Vocabolario del dialetto napoletano. Ristampa anastatica dell'edizione del 1891 e edizione critica della parte inedita (F-Z)*, a cura di Antonio Vinciguerra, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, s.v. *volante*.

²⁴ FRANCESCO D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Napoli, Gallina, 1993.

²⁵ T. IERMANO, *Il melanconico in dormiveglia* cit., p. 79.

²⁶ Per la lingua delle didascalie del Teatro digiacomiano si rinvia a CRISTIANA DI BONITO, *Il "Teatro" di Salvatore Di Giacomo tra dialetto e lingua*, Firenze, Cesati, in corso di stampa.

storia redazionale dell'opera, ed è funzionale alla diversa destinazione che essa raggiunge nelle diverse rielaborazioni. Risultano infatti interessanti, per descrivere in prospettiva filologica il lavoro linguistico dell'autore, quelle didascalie comuni a tutte le redazioni dell'opera, di cui si leggano due esempi, qui presentati in ordine cronologico, che riguardano nello specifico due parole:

1896, *La Signora Violante* (ms.): [...] a destra una «**toeletta**» molto ricca, fornita di tutto il copioso arsenale cosmetico del tempo. Tabourets attorno, tappeto turco, una mensola presso la porta e sulla mensola uno specchio a cornice dorata.

1898, *L'Abate* («La tavola rotonda»): Sul davanti a destra è la **toilette** accanto alla quale è un tavolinetto pel parrucchiere [...]. Tappeti, **sgabelli**, poltrona alla *toilette*.

1914, *L'Abbé Pèru* («La lettura»): Sul davanti, a destra, tavola da **toeletta** con occorrente per la pettinatura e specchio di Venezia. Sedie varie, un sofà, un puffo piccolo.

1920, *L'Abbé Pèru* (*Teatro*, Carabba): Sul davanti, a destra, tavola da **tualetta** con occorrente per la pettinatura e specchio di Venezia. Sedie varie, un sofà, un **puffo** piccolo.

E ancora:

1896, *La Signora Violante* (ms.): L'ABATE: Grazie. (*siede su d'uno **sgabello***)

1898, *L'Abate* («La tavola rotonda»): L'ABATE: Grazie. (*siede su d'uno **sgabelletto***)

1914, *L'Abbé Pèru* («La lettura»): L'ABATE: Grazie... (*siede sul **puffo***)

1920, *L'Abbé Pèru* (*Teatro*, Carabba): L'ABATE PÈRU: Grazie... (*siede sul **puffo***)

Nel manoscritto del 1896 la didascalia riporta (più volte all'interno dell'intero testo) per il francese *toilette* la forma adattata *toeletta*; nella prima stampa del 1898 è invece ripristinata la forma originale *toilette*, che è successivamente riadattata in *toeletta* (o, in altre occorrenze, *toletta*) nella rielaborazione del testo del 1914, fino a subire un adattamento dialettale nella stampa in volume, in cui si legge la forma *tualetta*.

In secondo luogo, il tipo lessicale italiano *sgabello* e il suo derivato *sgabelletto*, presenti nelle redazioni dell'intermezzo musicale (1896-1898), sono sostituiti da Di Giacomo nella rielaborazione teatrale del 1920 dal tipo lessicale *puffo*, adattamento del francese *pouf* (lett. 'piccolo sgabello, poggiapiedi').

Naturalmente né la lessicografia del napoletano né quella dell'italiano registrano le forme *puffo* e *tualetta*, presenti soltanto nella versione teatrale in versi e prosa de *L'Abbé Pèru* e sostituiti rispettivamente a *sgabello* e *toeletta*. È importante sottolineare dunque anche la pregnanza lessicografica di queste forme: allo stato attuale infatti, per queste come per altre presenti nel testo, l'opera di Di Giacomo rappresenta l'unica documentazione.

È inoltre opportuno chiarire che queste voci, per quanto ‘francesi’, nelle loro forme adattate sono presenti nell’uso, e vanno dunque registrate nella lessicografia.

Si rileva in questo caso, nell’opera teatrale, un ricorso al francese realizzato in maniera consapevole (come dimostra l’inserimento di *puffo* solo in un secondo momento, successivo a *sgabello* e *sgabelletto*) sotto forma di adattamento dialettale o regionale di prestiti; l’aggiunta di forme che presentano una connotazione più locale rispetto alle parole che sostituiscono porrebbe, a una prima analisi, alcuni problemi (specie se ciò accade nelle didascalie, che in tutto il *Teatro* digiacomiano invece si oppongono del tutto al resto del testo e sono caratterizzate da un italiano scevro da elementi locali); tuttavia, a una analisi più approfondita, l’aggiunta di forme locali si rivela invece un’operazione quasi ‘forzata’ dall’inserimento de *L’Abbé Pèru* nel *Teatro*, composto da testi di impronta palesemente verista. Per questo motivo l’autore dovette preoccuparsi di orientare la lingua de *L’Abbé Pèru* da ‘lingua del melodramma’ a ‘lingua del dramma’: ciò trova conferma nell’aggiunta nel dramma del 1920 di alcune battute ‘dialettali’ per il personaggio di Donna Violante, «figura femminile emblematica della società del secondo Settecento»²⁷, presente già nella *Cronaca del Teatro San Carlino*, la cui «malignità», rappresentata con una perdita di controllo del registro linguistico, tradisce talvolta la grazia che sempre ostenta. Il dialetto con cui la donna si esprime, pur ricalcando talvolta alcuni modelli settecenteschi, è caratterizzato da un lessico basso, che denota il suo reale livello culturale, mescolato con francesismi più o meno adattati come *bon ton* o *bisciù*, o ancora come l’espressione «come *il faut*».

D’altra parte, il fascino del francese come lingua che rappresenta un *altrove* in forte contrapposizione con la realtà è sempre stato presente nella scrittura digiacomiana, non soltanto letteraria: come osserva Patricia Bianchi, nella corrispondenza privata con il pittore e incisore Lionello Balestrieri, suo grande amico residente per un periodo della sua vita a Parigi, Di Giacomo si divertiva a usare un «francese apparente» intraducibile ma nello stesso tempo ben comprensibile al lettore, in un ‘gioco linguistico’ appropriato al rapporto amichevole con l’interlocutore: si segnalano, per esempio, parole come «montagnelles», «Lionpetit» per ‘Lionello’, «Petites croix» per ‘Crocelle’ (il monte della villeggiatura a Cava de’ Tirreni), e i toponimi «Tour du Grec» per ‘Torre del Greco’ e «Petit pierre» per ‘Sassuolo’²⁸.

²⁷ S. DI GIACOMO, *Cronaca del Teatro San Carlino* cit., pp. 44-45.

²⁸ Cfr. P. BIANCHI, *Il gioco francese*, in S. DI GIACOMO, *Lettere a Lionello Balestrieri* cit., pp. 77-85.

Anche quest'ultimo aspetto mostra e conferma la grande consapevolezza linguistica dell'autore, che riusciva a modulare i diversi registri linguistici in base alle diverse esigenze comunicative. Il 'gioco francese', l'uso di francesismi non adattati così come un sapiente scarto tra italiano, francese e dialetto all'interno dell'opera teatrale rappresentano la manifestazione più chiara della volontà di Di Giacomo di sottolineare la differenza tra il mondo 'reale' e quello immaginato e sognato, cioè il suo *altrove*, temporale, geografico e linguistico.

LORELLA ANNA GIULIANI (UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA)

RIFLESSI LINGUISTICI DI UN VIAGGIO RACCONTATO

Corrado Alvaro è uno scrittore polimorfo, evanescente e concreto allo stesso tempo, non semplice da classificare. Ogni volta che si è provato a stringerlo in una casella estetica o a ridurne lo spettro tematico a un pugno di interessi ci si è dovuti ricredere. Ma la nebulosa riguarda soltanto i lettori di professione, perché il grande pubblico lo conosce appena, essendo poco letto¹. Diversa è la valutazione se in un'ottica sincronica si considera l'elevato numero di lettori che dagli anni Venti ai Cinquanta lo seguiva su quotidiani e riviste nazionali o in radio e su canali televisivi della Rai, dal 1944 agli anni Settanta e oltre. Un capitolo, quello sulla ricezione degli scritti alvariani, ancora da stilare.

La reversibilità dei generi letterari e la natura della prosa italiana sono argomenti che spesso incrociano i ragionamenti di Alvaro. Tra le carte dove appunta le sue riflessioni ce n'è una semisconosciuta redatta in forma di lettera per Carlo Bernard in data 20 settembre 1939 e scelta insieme ad altre per organizzare il numero monografico dell'«Almanacco Letterario Bompiani» *Epistolario del nostro tempo*, edito lo stesso anno². Il focus è sulla componente saggistica dominante nel romanzo moderno che in alcuni casi si risolve in scritture ibride indefinibili, non del tutto documentaristiche né completamente di finzione. Più tardi, sulle orme di Calvino, sarà Berardinelli a formalizzare sul piano teorico e storico-letterario questa circolazione identitaria³. Le osservazioni di Alvaro sulla permeabilità del romanzo sono

¹ Cfr. GIUSEPPE RANDO, *Premessa: lo stato delle cose*, in Id., *La narrativa di Corrado Alvaro. Tra sperimentalismo, denuncia e profezia*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2018.

² Cfr. *Corrado Alvaro a Carlo Bernard*, in «Almanacco Letterario Bompiani», 1939, pp. 76-77.

³ Cfr. ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio 2002. Al centro, la tesi di Italo Calvino circa il prevalere della linea saggistica nella prosa italiana su modello della scrittura tecnico-scientifica galileiana, con diramazioni nel romanzo

connesse al lavoro sul campo (basti pensare al romanzo-saggio del 1930 *Vent'anni*, diario di guerra limato e scarnificato fino all'osso)⁴, e lo spingono sul terreno di una prosa non di finzione, il reportage appunto, con la sua «identità di confine» come la chiama Luca Clerici⁵, un tipo di prosa che peraltro rispetto alla forma romanzo nella storia letteraria italiana ha avuto un indice di gradimento maggiore tra i lettori, penso ai resoconti a metà strada tra il taccuino privato e la cronaca di Verga, Gadda, Soldati, Savinio. Ed è appena il caso di ricordare, come ha osservato Fortini, che anche l'Alvaro saggista merita di essere rivalutato⁶. Crisi dei codici letterari e continua perdita di energia seduttiva moltiplicano nel calabrese l'attenzione alla scrittura, l'impegno nella ricerca formale e la determinazione a restituire al linguaggio la funzione che gli spetta, in modo da ristabilire un rapporto comunicativo tra lettori e pubblico ma senza dimenticare mai di essere uno scrittore, adattando sempre perciò la lingua al racconto della condizione umana.

Per la varietà di interessi culturali Alvaro, prima ancora che viaggiatore, è uno sperimentatore misurato e audace allo stesso tempo, che si sposta in luoghi insoliti con metodo, e assolve il suo compito anche quando il «visibile» fisico⁷ è inghiottito da colori e suoni che fanno saltare in aria l'ordinaria corrispondenza tra il referente e il significato. I viaggi che Alvaro compie nella seconda metà degli anni Venti in Francia, in Germania e nei primi anni Trenta in Turchia e in Unione Sovietica, sono chiaramente anche evasioni dall'Italia, espatri, durante i quali per non perdersi resta ancorato alla tradizione culturale nelle sue espressioni classiche e contemporanee. Già quando sul «vapore», metonimia che sta per bastimento, muove da Brindisi verso la Turchia egli affida la rappresentazione del distacco a un doppio richiamo letterario, proiettando ironicamente sulla pianura pugliese il roccioso monte Nerito di Itaca evocato da Ulisse al cospetto di Alcino nell'*Odissea* omerica (IX, 21-22), che qui tuttavia assume le sembianze del viaggio danteresco ultramondano se identificato con il «monte a piramide» purgatoriale percepito da Alvaro⁸.

moderno tendenzialmente non-fiction.

⁴ L'ultima redazione spogliata di decine di pagine è edita da Bompiani nel 1953.

⁵ LUCA CLERICI (a cura di), *Il viaggiatore meravigliato*, Milano, il Saggiatore 1999, p. IX.

⁶ FRANCO FORTINI, *Di Vittorini, Berta, Enne Due e Giacomo Noventa* [1973], in *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori 2003, p. 742.

⁷ CORRADO ALVARO, *Viaggio in Turchia con 35 fotografie dell'edizione originale*, prefazione di Mario Fortunato, Vibo Valentia, Monteleone 1995, p. 37, è l'edizione di riferimento. Qui il titolo esteso corregge l'errato computo delle fotografie apparso nella *princeps* del 1932, *Viaggio in Turchia* (Milano, Treves).

⁸ Ivi, p. 25.

Viaggio in Turchia è anche un abbozzo del ritratto del viaggiatore non più giovane (all'epoca non lo si era più a trentacinque anni), che nell'incipit scopre le sue carte alludendo ai moventi dell'impresa: l'esilio e la conoscenza. Quando compie la traversata nel 1931 come inviato della «Stampa» di Torino naturalmente non dispone delle moderne descrizioni geografiche della Turchia, eppure traccia una mappa ben determinata nel suo resoconto, munendolo di osservazioni etno-antropologiche e storico-economiche scrupolose. Ancorato com'è al dato concreto, resta perciò fedele alla lezione di Padula. Aspetti della vita materiale, cibo, indumenti, trasporti, distanze e organizzazione sociale, la divisione in classi, o meglio la sua assenza, contesti cittadini e desertici, l'abbozzata modernizzazione della Turchia dopo la guerra d'indipendenza e la rivoluzione repubblicana entrano nel reportage di Alvaro, che è tra le prime testimonianze italiane di quella mutazione, cioè del passaggio dall'impero ottomano antico al nuovo stato laico della Turchia⁹. Il suo discorso scorre fluidamente anche quando l'argomentazione tocca temi politici spinosi, tant'è che rientrato in Italia compone subito una dietro l'altra le tessere degli articoli redatti in movimento per il quotidiano torinese, e sistema il volume che Treves pubblica nel 1932. Sorprende difatti che in alcune letture contemporanee di *Viaggio in Turchia* si noti la scarsa attenzione dell'autore proprio agli aspetti socio-politici, tanto da far sorgere il ragionevole dubbio che i recensori l'abbiano letto, come nell'articolo di Francesco Berardelli, *Libri di viaggi*, uscito su «La Stampa» il 25 novembre del 1932¹⁰.

Chiuso il libro si è subito indotti a credere che l'esperienza di questo viaggio sproni Alvaro a correggere il suo concetto di tempo. In treno, nell'attraversare la Puglia che anticipa l'Oriente, mentre riferisce di distese naturali ferma per esempio la rappresentazione di ciò che vede proprio quando scorge figure umane, come se i due piani della descrizione confliggesse. L'irruzione nello scenario di operai che impastano la malta per il terrapieno su cui scorrono i binari del treno erode la percezione del

⁹ La Turchia è un convitato di pietra anche in alcune corrispondenze francesi alvariane scritte per «Il Mondo». Tra il 1921 e il 1923 sul giornale amendoliano pubblica due prose intitolate *L'ultima delle mille e una notte* e *Avventura dell'idealismo* che in seguito Alvaro fonde nel racconto lungo *L'ultima delle mille e una notte* confluito nella raccolta *Il mare* (Milano, Mondadori 1934). Il protagonista è un mercante francese che cavalcando l'onda della rivoluzione kemalista si arricchisce acquistando in Francia a basso costo cappelli dismessi della prima guerra mondiale che rivende poi in Turchia a prezzo maggiorato.

¹⁰ Giudizi critici affini esprimono WALTER MAURO («un paesaggismo in disuso dove prevale un modo di poetare piuttosto che il repertorio della realtà oggettiva»: *Alvaro*, Firenze, La Nuova Italia 1968, p. 57), e GAIA DE PASCALE («più il risultato di un'avventura puramente poetica che di un solido e concreto accostamento alla realtà»: *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri 2001, p. 210).

paesaggio che improvvisamente si dilegua: «ecco, a un tratto gli uomini»¹¹. Durante il cabotaggio lungo le coste del Mediterraneo fino all'Egeo e oltre, anche nel classificare golfi, montagne e paesaggi il pensiero di Alvaro corre all'elemento apparentemente secondario delle costanti linguistiche in senso lato, tant'è che sia al ritorno che all'andata il Mediterraneo è equiparato a un coacervo in cui «ogni patria si può riconoscere» pur sotto diverse bandiere, e dove «l'idea del conflitto [...] risuona smisuratamente»¹² grazie al «linguaggio parlato più chiaro e più forte in terra di conquista»¹³. La catalogazione investe residenze urbane e rurali, antiche e moderne. A Istanbul, la città «mobile in un deserto»¹⁴, scorre una *piccola vita* come recita il titolo del capitolo. Le botteghe minute sono quasi stambugi, i quartieri, le piazze e le strade hanno come corrispettivo tematico gli odori e il ritmo della merce che vi si espone. Alvaro, sfruttando un espediente retorico riprende anaforicamente i verbi all'inizio di ogni frase per definire la diffusa, variamente intonata «melodia» di Istambul¹⁵, che urta con la postura stracca degli ufficiali dell'esercito colti mentre «sbottonati» fumano il narghilè in un bazar, paludosi, inscalfibili. La vita è continuamente differita in un altrove e soltanto fuori dal luogo in cui è collocato l'osservatore «ribolle come una pentola»¹⁶. Sui grigi colli della città vecchia, moschee e minareti del «popolo nomade approdato qui dai deserti della steppa»¹⁷ da lontano sembrano «dune» animate e «i templi soli trionfano, stanno sicuri»¹⁸. Ma il genio urbanistico dell'antica Costantinopoli che fu Bisanzio, capitale dell'Impero romano d'Oriente, con le sue «cisterne, vòlte, templi, acquedotti» prima romani e greci, poi veneziani e genovesi, è una «storia crollata»¹⁹. Al loro posto, «baracche» e «casucce»²⁰. La furia iconoclasta, vale a dire la crociata per la distruzione delle immagini che fu ottomana e ancor prima cristiana, unitamente alle catastrofi naturali, completano l'opera di distruzione. La conquista e la caduta. Alvaro ne offre una sintesi chiastica iconografica associando al resoconto scritto fotografie di panorami, monumenti, mura, pastori e donne. È singolare l'ordine in cui le dispone e le didascalie che vi associa. La serie si apre con una vista sul Corno d'Oro scattata da un

¹¹ C. ALVARO, *Viaggio in Turchia* cit., p. 21.

¹² Ivi, pp. 153-154.

¹³ Ivi, p. 21.

¹⁴ Ivi, p. 32.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 35.

¹⁷ Ivi, p. 40.

¹⁸ Ivi, p. 39.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 38.

cimitero turco, con in primo piano gli steli marmorei sormontati da cupole. Gli scatti sono un tracciato del dinamismo mentale di Alvaro, una radiografia del travaso dell'idea in immagine. Il susseguirsi di quadri descrittivi e di riflessioni cede il passo alla narrazione soltanto in vista di un cambio di prospettiva, per focalizzare con più precisione ciò che osserva. Un esempio è l'incontro nel palazzo di Fanàr con Fonzio III, guida spirituale del rito ortodosso riservato ai pochi greci rimasti nella città. Nel quartiere dove ha sede «il torrazzo di legno» di Fonzio²¹, tra un cinema e una pasticceria si diffonde un impasto di «cento lingue» in cui Alvaro distingue lo spagnolo, l'ebraico, il greco, l'italiano. Anche il patriarca, paragonato all'«imitazione commerciale di un mobile bizantino»²², si esprime mescolando francese tedesco e inglese durante il suo monologo: sì, perché al «rumàn», com'è apostrofato lo scrittore, è proibito dal pope che lo accoglie rivolgere al papàs qualsivoglia domanda. L'agone tra l'ospite e il cameriere, sopraggiunto nel frattempo reggendo un vassoio su una mano, produce effetti comici con Alvaro che afferra la tazzina di caffè convinto di trovarvi un gelato e il tale che gliela strappa conficcandogli in bocca un cucchiaino di pasta dolce, faticoso da deglutire a tal punto da sfiorare l'asfissia. La circostanza allarma il patriarca che impressionato grida: «Presto! Un bicchiere d'acqua! E l'acqua mandò giù il difficile boccone»²³, chiosa Alvaro.

Superato il Bosforo lo scrittore è in Anatolia, che fu sterminato latifondo del potere religioso e che è ora la Turchia nuova su cui sventola la mezzaluna a sfondo rosso della moderna bandiera. È diretto a Bressa che tra pioppi e cipressi sembra una «vallata alpina» o umbra²⁴. Alvaro osserva la città con lo sguardo di chi vorrebbe descriverne la trama di rapporti sociali e i cambiamenti. Il manipolo di soldati e ufficiali del nuovo stato repubblicano, legati dall'amicizia che un decennio prima li aveva visti combattere uniti nel conflitto greco-turco (1919-1922), gliene dà l'occasione sia pur mutata di segno: del presente non è colto il divenire, resta incagliato nel passato. Il quadro gli offre tuttavia il pretesto per ironizzare sull'«opera di civiltà»²⁵ compiuta da Mussolini al fine di rimarginare quella «ferita», con esplicito riferimento alla guarnigione italiana in missione diplomatica trucidata da ignoti sul confine greco (1923) e all'acribia con cui il duce pretese di pareggiare i conti. Nel frattempo la musica turca di pifferi e grancasse risuona dappertutto per

²¹ Ivi, p. 55.

²² Ivi, p. 56.

²³ Ivi, p. 58.

²⁴ Ivi, p. 68.

²⁵ Ivi, p. 67.

le strade di Bressa, con un pinocchiesco onomatopeico «piripì bumbum»²⁶ intervallato dai versi di un'aria del *Rigoletto* verdiano, il buffone di corte, antieroe brutto e sentimentale, che irride i regnanti.

Per raggiungere Ankara, la capitale situata oltre il «nudo» altopiano anatolico²⁷, occorrono dieci ore di autobus. L'azzeramento della mortalità infantile e la costruzione di ospedali, unitamente alla riforma linguistica per il cui tramite l'ottomano era stato latinizzato sono per Alvaro gli «atti civili»²⁸ della generazione interprete della rivoluzione. E se descrive la piccola e media borghesia, per esempio il generoso locandiere incontrato sul traghetto in rotta per Bressa, o il terzo stato dei migranti agli imbarchi, o ancora gli ultimi, i vecchi e le donne, Alvaro ha una buona resa, credibile. Mentre alcuni tipi della classe alta sono assorbiti negli ambienti in cui si muovono, come se a loro il tempo progressivo fosse negato, l'avvenire non contemplato. Tra questi c'è il simbolo del moderno «regno» di Ankara²⁹, Mustafa Kemal Atatürk, il macedone. La nuova città «militare», emblema della rivoluzione, è una «mescolanza di deserto e di civiltà più ardita», con un'edilizia «futurista in piena steppa» e «palchi» sospesi come in «una fabbrica non finita»³⁰, «archeologia» buona per un «museo»³¹ perché Ankara è lo specchio della personalità di Kemal Atatürk, legislatore moderno sì, ma di una pratica di governo definita «metafisica»³² per la crisi demografica, l'analfabetismo cronico, per l'assenza di una classe industriale e agraria, di intellettuali, di politici, intestandosi di conseguenza un nuovo capitolo della questione orientale. Dov'è il palazzo del presidente, anche i ministeri e le ambasciate. Qui tutto è abnorme come al cinema, o allo stato embrionale. Le moderne corporazioni, le reti di comunicazione italiane e gli efficienti regolamenti sanitari sovietici in Turchia hanno esili riverberi. Kemal Atatürk, scolpito nel marmo in groppa al suo cavallo, con un occhio al deserto e un altro alle antenne della radio, l'europismo da una parte e dall'altra la xenofobia, pur nella sua problematicità per Alvaro è un «apologo vivente»³³, l'eroe di un romanzo popolare. Ed è poco meno che un caso se balzano tra le mani dello scrittore il fascicolo di una sintesi turca del *Don Chisciotte* e del suo ronzino, il *Pinocchio* collodiano, un poliziesco americano con Nick Carter, Buffalo Bill e Greta Garbo, l'*Amleto* di Shakespeare e l'*Enrico IV* di Pirandello, li

²⁶ Ivi, p. 75.

²⁷ Ivi, p. 81.

²⁸ Ivi, p. 67.

²⁹ Ivi, p. 82.

³⁰ Ivi, p. 105.

³¹ Ivi, p. 89.

³² Ivi, p. 84.

³³ Ivi, p. 100.

riuniti a levigare con arpeggi irregolari l'afflato riformista del *paese che non volle morire*³⁴. Ad Ankara ogni cosa «ha moto e vita a vuoto»³⁵, è indefinita, irrealistica, una sorta di divagazione semiseria qual è tutto in Oriente. Le stratificazioni sociali della città è come se fossero «trapiantate»³⁶, calate dall'alto, senza osmosi, sono «nuclei distinti, pochi per ogni specie, come in un'arca»³⁷. Ora, se la rivoluzione kemalista con la sua ardita riforma del copricapo e la sua fragile divisione dei poteri non ha sortito quel «violento impulso della volontà riformatrice»³⁸ che trasformò l'Europa dopo la rivoluzione francese, potrà sempre riprovarci aggiunge Alvaro, chissà forse suggestionato dai saggi specialistici sulla Turchia che porta in viaggio con sé.

In un treno carico di europei lo scrittore giunge poi a Conia, la città che si oppose alla rivoluzione e trucidò i dervisci, confraternita di monaci islamici da quel momento «rotolanti sul patibolo»³⁹, immortalati in ben due scatti dell'apparato iconografico. A Conia lo scrittore studia ed elenca nei giorni del sacrificio le fasi del rituale del Bayram, con pecore e montoni uccisi per commemorare la miracolosa sottrazione di Isacco alla morte. Ciascun passeggero della locomotiva che trasferisce Alvaro da un luogo all'altro ha un dettaglio che ne qualifica la condizione. I profumi delle donne inglesi e francesi, i copricapi, un romanzo o una variopinta coperta a scacchi. Intanto le turche viaggiano «velate» come «fagotti», ammonite per di più dai poliziotti che intimano loro di tenerlo sollevato⁴⁰. Superato il Tauro, in nave lo scrittore costeggia il litorale mediterraneo e torna a respirare un'aria di famiglia «nello specchio mobile della vecchia Europa»⁴¹. L'odore di stalla tinge la traversata. Nel bastimento, che per Alvaro è quasi un'allegoria, gli animali, divincolatisi dai lacci, si scornano fino a sanguinare e quando, giunti nei porti, sono calati nei galleggianti a terra alcuni di essi si lasciano travolgere dalla furia del gregge finendo scannati, «mentre il resto dell'armento *bela* nella fresca luce dell'alba»⁴². La tappa successiva del viaggio è a Cipro. Seguono Rodi e le Cicladi sede del labirinto senza uscita dell'Arianna mitologica, uno spaesamento tematico tradotto in cifra stilistica nel primo

³⁴ *Il paese che non volle morire* è uno degli articoli che Alvaro pubblica nella rubrica *Viaggio in Turchia* in veste di corrispondente dall'estero per «La Stampa» datato 21 aprile 1931.

³⁵ C. ALVARO, *Viaggio in Turchia* cit., p. 89.

³⁶ Ivi, p. 95.

³⁷ Ivi, p. 96.

³⁸ Ivi, p. 141.

³⁹ Ivi, p. 123.

⁴⁰ Ivi, p. 120.

⁴¹ Ivi, p. 157.

⁴² *Ibidem*.

romanzo di Alvaro, *L'uomo nel labirinto*⁴³. In Grecia il viaggio si conclude. Raggiunta Atene, tranquilla città di provincia, lo scrittore è in balia dell'omonima dea protettrice che ne sconquassa le idee. E sui binari, l'iscrizione «*thanatos*» vieta il transito, un fosco *memento mori*. A differenza di quel che accade nella città nuova, l'acropoli brulica di turiste straniere. Nel vederle Alvaro ripensa all'arte rinascimentale e asseconda la spinta a radicalizzare i poli culturali, con l'ottomano antiidolatratico da una parte e dall'altra la liberalità occidentale, sulla spinta della suggestione cromatica dettata dall'accostamento tra gli abiti rossi delle visitatrici e i colori dell'affresco raffaellesco *La scuola di Atene*, quello in cui le figure umane sono un «catechismo per immagini»⁴⁴, il tramite che garantisce l'apprendimento. A valle, intanto, da un'osteria giungono le note di una famosa aria della *Tosca* pucciniana che coglie di sorpresa pure le donne turche seppellite nei burqa, a riparo dietro le loro finestre. E sulla via del ritorno, non è certo se risalendo o approdando all'oltretomba dantesco, Alvaro si avvicina alla polisemica «montagna natale»⁴⁵ evocata all'inizio.

In un rapporto inversamente proporzionale dunque, negli stessi anni in cui lo scrittore osserva il disgregarsi dei generi letterari e la vulnerabilità dei loro assetti retorici, mentre l'immagine compatta del romanzo si sgrana macinando i dialoghi e il perimetro temporale cui agganciarli, egli opta per il reportage, il modo letterario più prossimo alla forma saggistica nella quale la narrativa si stava storicamente risolvendo, e compie una scelta stilistica precisa favorendo la descrizione e l'osservazione soggettiva del mondo in un impasto di attività giornalistica e operazione artistica. La critica alvariana, a eccezione dei non numerosi filologi che hanno riconosciuto nello scrittore lo sforzo conoscitivo e formale dello sperimentatore, ha sottovalutato l'influenza che il modernismo letterario ha avuto sulla sua esperienza artistica. Questo contributo prova a rinsaldarne il vincolo e a riattivarne la discussione.

⁴³ Milano, Alpes 1926. ALDO MARIA MORACE in *Alvaro nel labirinto. Tre saggi (e un'Appendice)*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, ricostruisce la storia testuale di *L'uomo nel labirinto*, *Vent'anni e L'uomo è forte*.

⁴⁴ Cfr. ANGIOLA CODACCI-PISANELLI, *Leonardo d'Arabia. Come un quadro mette in discussione il tabù islamico delle immagini*, in «L'Espresso», n. 23, a. LXIV, 3 giugno 2018, pp. 88-89.

⁴⁵ C. ALVARO, *Viaggio in Turchia* cit., p. 164.

CONFINI SPEZZATI:
SGUARDI D'OLTREOCEANO
E INFRAZIONI TRANSNAZIONALI

ELISA CAPORICCIO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

«IL RACCONTO DI AUTENTICI ESODI».
APPARTENENZE LINGUISTICO-IDENTITARIE
E PROBLEMATIZZAZIONE DEI GENERI NE
LE RONDINI DI MONTECASSINO DI HELENA JANECEK

Dovevo essere io che annaspando,
brancolando con l'intuito profondo
nel non circoscrivibile e non detto,
mi ero ritrovata voce di popoli stranieri.
Popoli stranieri: ero questo¹.

1. Intervistata sui motivi che l'hanno spinta a trasferirsi stabilmente in Italia, facendo del nostro paese la sua *patria d'adozione*, Helena Janeczek ritorna con la mente all'immagine di una nazione caratterizzata da una generosa apertura nei confronti dell'altro, così come le viene restituita dai suoi ricordi giovanili:

I miei genitori mi ci portavano in vacanza, da sempre. Appena passavo il confine, ciò che avvertivo come plumbeo o impossibile diventava di colpo leggero, normale. È una sensazione che è andata perdendosi in questi decenni, qui in Italia: il fatto di essere accolti calorosamente².

Una «cifra», questa, che agli occhi della Janeczek – nata a Monaco di Baviera da una famiglia ebreo-polacca – distingue il popolo italiano dalla «freddezza» e dalla chiusura culturale delle altre due «patrie», «quella slava e tedesca», che fanno parte della sua complessa, stratificata identità. Di qui la «scelta quasi naturale», subito dopo la maturità, di abbandonare la

¹ HELENA JANECEK, *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010, p. 145.

² GIUSEPPE GENNA, *Helena Janeczek: Le rondini di Montecassino*, recensione e intervista all'autrice a cura di G. Genna, *Carmilla online*, 7 maggio 2010, <https://www.carmillaonline.com/2010/05/07/helena-janeczek-le-rondini-di-montecassino/>.

Germania, per venire nella nostra penisola, in quel paese con cui era entrata in un rapporto di affettuosa familiarità sin da quando la madre aveva deciso di aprire, a Monaco, un negozio di eleganti calzature italiane³. Insieme alla Germania, da sempre associata a un istintivo senso di diffidenza e disagio, Helena Janeczek si lascerà alle spalle anche la lingua tedesca, «gravata dall'ipoteca della non appartenenza a quel paese»⁴, per eleggere di lì in poi, come veicolo privilegiato per i suoi romanzi⁵, proprio l'italiano – una lingua, come avrà a dichiarare, che per lei «ha sempre rappresentato i momenti di maggiore felicità e serenità»⁶.

L'Italia che Helena Janeczek restituisce nei suoi libri sarà conseguentemente un'Italia descritta attraverso «uno sguardo un po' da fuori e un po' da dentro», osservata «da occhi stranieri e, per questo, straniati»⁷.

L'uso di una simile prospettiva appare particolarmente evidente ne *Le rondini di Montecassino*, terzo romanzo dell'autrice, rivelandosi di fondamentale importanza per l'economia complessiva dell'opera: Helena Janeczek riesce a fare dell'abbazia benedettina il punto di convergenza di una molteplicità di traiettorie personali, un vero e proprio *luogo narrativo* dove si riannodano i destini di popoli di diverse nazionalità – l'armata polacca del generale Anders, il battaglione maori della Nuova Zelanda, e ancora soldati

³ Si veda anche la recente intervista rilasciata da H. Janeczek al programma televisivo Rai *Sottovoce*, il 22 settembre 2018, disponibile all'url <https://www.raiplay.it/video/2018/09/Sottovoce-51a39c2b-342c-4ebb-b2ba-ead7afd42803.html>.

⁴ URSULA BAVAJ, U. *Bavaj incontra Helena Janeczek*, in *Per amore della lingua. Incontri con scrittori ebrei*, a cura di Laura Quercioli Mincer, Roma, Lithos, 2005, p. 79.

⁵ Ad eccezione della raccolta di poesie in tedesco con cui fa il suo primo ingresso nella scena letteraria (*Ins Freie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989), Helena Janeczek si impone poi all'attenzione del pubblico e della critica con opere in prosa scritte sempre in italiano (*Lezioni di tenebra*, Milano, Mondadori, 1997; *Cibo*, Milano, Mondadori, 2002; *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010; *La ragazza con la Leica*, Parma, Guanda, 2017).

⁶ Alla domanda se l'adozione di una lingua diversa dalla propria lingua madre costituisca, come spesso avviene per molti scrittori migranti, un dispositivo per instaurare una distanza tra sé e il racconto dell'esperienza traumatica, la Janeczek nega una simile motivazione e cerca di comunicare al pubblico le ragioni del suo legame affettivo con il nostro idioma: «L'italiano è una lingua che ho imparato da bambina, e mi risuona dentro con la naturalità di sempre. È la mia seconda lingua. È una lingua che per me ha sempre rappresentato i momenti di maggiore felicità e serenità. Coincide con una non appartenenza, ma allo stesso con il sentirsi parte di qualcosa. È una distinzione un po' sottile, ma che mi serve a mettere l'accento sull'esperienza concreta dell'essere inseriti in un contesto»; e più avanti aggiunge: «C'è poi un altro fatto molto semplice. L'emotività trasmessa in italiano, dalla cultura italiana, è più vicina sia a quella ebraica dell'Est, sia a quella polacca [...]. Io ho adottato, semplicemente, una lingua che è più vicina a quella che è stata la mia esperienza, la mia formazione» (U. BAVAJ, U. *Bavaj incontra Helena Janeczek* cit., pp. 80-81).

⁷ Si cita nuovamente dall'intervista rilasciata a G. GENNA, *Helena Janeczek: Le rondini di Montecassino* cit.: «Lo sguardo un po' da fuori e un po' da dentro mi appartiene. Desideravo raccontare l'Italia con gli sguardi estranei che ci sono stati prima della globalizzazione. Di fatto, l'Italia è stata un'avanguardia della globalizzazione, un Paese di per sé meticcio».

texani, nepalesi, marocchini –, tutti indifferentemente travolti dal «gorgo»⁸ della Seconda Guerra Mondiale, da essa risucchiati e casualmente riuniti, «vomitati nell'imbutto di una valle circondata di montagne»⁹, a cercare di sfondare la linea Gustav. L'opera assume dunque le dimensioni di un'epopea corale, dando vita, a partire dal dato storico delle quattro battaglie di Montecassino, a un mirabile «affresco», ottenuto con sapienza dall'autrice «decomponendo e filtrando elementi, personaggi, storie, tempi, luoghi distanti ma connessi da pellegrinaggi di presuli e sopravvissuti»¹⁰. Helena Janeczek, mantenendosi fedele alla propria naturale vocazione a rapportarsi con le tematiche del *dispatrio*, della migrazione e del confronto con culture diverse¹¹, «convoca» nel romanzo «piccoli popoli sottoposti a partizioni, a violenze, a esili e compromessi», conferendo dignità letteraria a «una compagine di dimenticati provenienti da mezzo mondo»¹².

È il caso, emblematico, del II Corpo d'Armata polacco, nelle cui fila confluirono principalmente ex deportati dai Gulag, sbarcati in Italia dopo aver attraversato il Medio Oriente, destinati, a causa dell'occupazione sovietica della Polonia, a restare privi di una patria anche al termine del conflitto. Proprio la sofferta condizione dell'esilio dà il nome al libro pubblicato dal generale W. Anders nel 1949, *An army in exile*¹³, uno dei testi da cui la Janeczek attinge maggiormente per il suo «racconto di autentici esodi»¹⁴, citandone spesso anche interi brani¹⁵; particolarmente significativo, tra tutti, il breve passo riportato in apertura del capitolo dedicato al battaglione Maori,

⁸ H. JANECEK, *Le rondini di Montecassino* cit., p. 15: «Seconda guerra mondiale: una sola e indivisibile. Unico gorgo che risucchia pressoché ogni luogo della terra, ogni animale e paesaggio, e che gettandoli alla rinfusa, unisce e divide gli uomini [...]».

⁹ Ivi, p. 14.

¹⁰ G. GENNA, *Helena Janeczek: Le rondini di Montecassino* cit.

¹¹ Interrogata in merito ai temi che «la sua sensibilità di narratore le fa sentire particolarmente vicini al suo modo di rappresentazione della realtà», H. Janeczek risponde: «il tema a me più congeniale – non da oggi – sono le vicende di persone che si trovano a migrare da un luogo all'altro e poi devono trovare un *modus vivendi* in quelle nuove coordinate. Gli incontri con l'altro (mi secca scriverlo con la maiuscola), nel mondo globalizzato, pieno di solitudini, frontiere e smottamenti creato dalla modernità» (MORENA MARSILIO, *Narratori d'oggi. Intervista a Helena Janeczek, Laletteraturaenoi*, 13 luglio 2018, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/705-narratori-d-oggi-intervista-a-helena-janeczek.html>).

¹² G. GENNA, *Helena Janeczek: Le rondini di Montecassino* cit.

¹³ WILLIAM ANDERS, *An Army in Exile*, London, Macmillan, 1949; trad. it. W. ANDERS, *Un'armata in esilio*, Bologna, Cappelli, 1950.

¹⁴ G. GENNA, *Helena Janeczek: Le rondini di Montecassino* cit.

¹⁵ Donata Meneghelli sottolinea come i due testi che «circolano» in misura maggiore «lungo tutto il romanzo» della Janeczek, ossia l'appena citato *An army in exile* di W. Anders e *Cassino: The Hollow Victory* di John Ellis, svolgano la funzione di supportare la componente documentale de *Le rondini di Montecassino* (DONATA MENEGHELLI, «Il diritto all'opacità». *Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione*, in «Scritture migranti», vol. V, 2011, p. 70).

con l'intensa immagine dei «fanciulli» dispersi come «rondini», richiamata anche all'interno del titolo stesso dell'opera della Janeczek:

Scorsi un pilota tedesco fare evoluzioni sempre più strette su un gruppo di fanciulli che, sotto la guida di un maestro, da un borgo tentava di guadagnare il bosco vicino; discese a cinquanta metri di quota, sganciò bombe e sgranò le mitragliere. I fanciulli si dispersero come rondini, ma alcune vivide macchie restarono sul campo¹⁶.

2. Il legame profondo che *Le rondini di Montecassino* intrattiene con il motivo del *displacement* e della ricerca di una patria si riflette anche sul piano, di notevole interesse e originalità, delle scelte linguistiche operate dall'autrice. Come nota giustamente Ursula Bavaj, Helena Janeczek si è da sempre rapportata a una realtà plurilinguistica, entrando in contatto non solo con il tedesco e l'italiano – come si è già avuto modo di vedere –, ma anche con il polacco, la lingua madre «dai suoni d'uccello»¹⁷ non padroneggiata, eppure in parte assimilata per via inconscia in età infantile; e se la lingua è la «pietra d'angolo del senso di identità e di appartenenza»¹⁸, una simile molteplicità e mescolanza di radici linguistiche implica un concetto di «identità» parimenti plurimo e composito, condizione vissuta dalla Janeczek nella sua ricchezza di possibilità:

La realtà con la quale Helena si confronta è quella del plurilinguismo [...]. Una realtà linguistica che porta con sé la possibilità di assumere identità plurime: «Nessuno mi ha mai insegnato quando fare la tedesca, la polacca, l'italiana. Ho imparato da sola, benissimo, anche meglio dei miei». Helena cresce parlando tedesco, non parla invece il polacco, la lingua della madre. Eppure ricorda le canzoni popolari polacche molto meglio delle canzoncine tedesche: «Credo di essermene imbevuta, di aver cercato di assimilarne il più possibile quando le sentivo». Il plurilinguismo di Helena non porta quindi con sé il pericolo di una perdita d'identità, proprio perché questa si innesta su una base certa: «Sono convinta [...] di avere una lingua madre che non conosco, ma vallo a spiegare a qualcuno»¹⁹.

Ne *Le rondini di Montecassino* la stratificazione di lingue e tradizioni culturali risulta ulteriormente complicata: al triangolo Polonia-Germania-Italia legato al nomadismo biografico dell'autrice viene infatti a sommarsi il

¹⁶ W. ANDERS, *Un'armata in esilio* cit., p. 7.

¹⁷ H. JANECEK, *Le rondini di Montecassino* cit., p. 144: «Sentivo spesso la lingua dai suoni d'uccello che i miei parlavano fra di loro cercando di coglierne parole e pezzi, ma senza farmi domande. Sapevo che erano polacchi e tanto mi bastava [...]».

¹⁸ U. BAVAJ, *U. Bavaj incontra Helena Janeczek* cit., p. 71.

¹⁹ *Ibidem*; e più avanti nel corso dell'intervista, Helena Janeczek ribadisce: «Con il polacco ho una risonanza affettiva che con il tedesco non ho» (ivi, p. 80).

ricorso a termini particolarmente pregnanti, a vere e proprie “parole-chiave”, selezionate attentamente dagli idiomi dei popoli ricordati nel romanzo – oltre a polacchi ed ebrei vi confluiscono anche maori, nepalesi, indiani, con le rispettive parlate. Il romanzo restituisce dunque al lettore un quadro di plurime appartenenze identitarie e linguistiche, invitando alla riflessione sul nesso esistente tra i due piani. Il ricorso a termini tratti da lingue straniere viene esplicitamente motivato dall’autrice in ragione della propria «formazione multilinguistica», precisando tuttavia come il loro utilizzo non sia mai ingiustificato ma sempre funzionale alle ragioni interne al testo:

Credo che la mia sia una lingua duttile, varia di registri, spesso mimetica, con una naturale tendenza all’ipotassi. Lavoro molto sul ritmo, sui pieni e sui vuoti che si creano tra frasi semplici e periodi più ricchi di torsioni, coloriture e tropi. In diversi libri ho usato parole e frasi in lingue straniere, perché corrispondono alla mia formazione multilinguistica, ma solo quando il contesto le giustifica, non per un gusto del *pastiche*²⁰.

Per mostrare più da vicino come si presenta il tessuto linguistico dell’opera, si è deciso di lavorare sulla sezione testuale che ospita la vicenda di Rapata Sullivan, al cui interno H. Janeczek inserisce numerose espressioni tratte dalla *te reo*, la lingua della tribù maori. La scelta di concentrarsi su tale episodio, come campione testuale da analizzare a verifica del discorso critico più generale, risulta per altro giustificata dall’importanza che l’autrice stessa vi attribuisce:

L’episodio maori è abbastanza significativo. [...] Il racconto sui maori cerca di *restituire lo spaesamento* a cui furono sottoposti tutti questi protagonisti. Ho riprodotto alcune parole chiave della lingua maori, ho passato ore su You Tube a vedere filmati di feste di compleanno in case maori. Ho studiato la loro storia. Nasce in questo modo l’idea di un risucchio che non porta soltanto alla battaglia di Montecassino – conduce ai lager tedeschi, ma lascia intatta la storia particolare di questi popoli e delle vite individuali²¹.

L’autrice rende conto di un simile sforzo documentario anche all’interno dell’opera stessa, in un breve capitolo, di natura spiccatamente metaletteraria, intitolato per l’appunto *New Zeland*, che, rispondendo a una studiata disposizione strutturale delle parti del romanzo, si interpone tra le pagine

²⁰ M. MARSILIO, *Narratori d’oggi. Intervista a Helena Janeczek* cit.

²¹ La dichiarazione si legge in G. GENNA, *Helena Janeczek. Le Rondini di Montecassino* cit.; il corsivo è mio.

sulla vicenda fittizia di Rapata²²; tuttavia, per quanto cerchi di apprendere la cultura maori, è ben consapevole di non poter «colmare i vuoti» e annullare la distanza che continua a separarla da quella terra dove, di fatto, «non ha mai messo piede»:

Ma non ho mai incontrato un maori, non sono mai stata in Nuova Zelanda [...]. Ci sarà sempre qualcosa che mi sfugge, qualcosa che tradisce una conoscenza di seconda mano, mi dice che l'errore non si insinuerà al centro, non riguarderà la storia del battaglione, né le ricerche sulla cultura indigena, ma qualche dettaglio quasi invisibile, la svista banale in cui incorri perché non sei cresciuta e non hai mai messo piede lì²³.

Ad un'analisi dei termini inseriti dall'autrice all'interno dell'ampia sezione testuale riservata alla storia di Rapata Sullivan e di suo nonno Charles Maui Hira, si evince la seguente suddivisione per aree semantiche (si riportano in nota le principali voci appartenenti a ciascuna area, con il relativo significato; va da sé che alcuni vocaboli possono essere ricompresi in più ambiti, e che si tratta di una ripartizione per categorie molto permeabili, utile tuttavia a dare un'idea delle scelte linguistiche compiute dall'autrice): relazioni familiari e gerarchie sociali²⁴; sfera sociale-sacrale (si tenga presente che i due ambiti sono strettamente interconnessi nella cultura maori)²⁵; riti e usanze maori²⁶;

²² H. JANECZEK, *Le rondini di Montecassino* cit., p. 137: «Sono mesi che mi documento sulla Nuova Zelanda, mesi che controllo percorsi e distanze su Google Maps, consulto orari di voli e di autobus, guardo documentari e filmati amatoriali su Youtube, cerco forum di discussione, memorizzo saggi e articoli, porto gratitudine a una nazione così remota e così scarsamente popolata da mettere on-line enciclopedie complete e interi libri». Il passaggio alle pagine in cui la scrittrice riflette apertamente sul farsi stesso del capitolo sui Maori è segnalato anche dall'adozione di un discorso in prima persona singolare, abbandonando l'usuale narrazione eterodiegetica.

²³ *Ibidem*; e si legga anche la conclusione cui giunge poco più avanti l'autrice: «Importa l'urgenza di conoscere che va oltre uno scopo, che non si illude di poter colmare i vuoti né tantomeno sostituirsi all'esperienza, ma è soprattutto un movimento verso, una tensione con cui cerchi di accorciare una distanza che non riguarda più soltanto quello che sai, ma quel che senti e immagini» (ivi, p. 138).

²⁴ *Koro* = nonno; *mokupuna* = nipote; *Whanau* = famiglia allargata tipica dei Maori; *Iwi* = tribù, letteralmente ossa.

²⁵ *Marae* = luogo d'incontro delle civiltà polinesiane adibito a cerimonie sia sociali sia religiose (lett. «sgombro, libero», poiché il *marae* vero e proprio consiste in una spianata di forma rettangolare circondata da pietre o terrazzamenti); *Mana* = spirito sovrannaturale, ma anche prestigio e autorevolezza emanati da una persona; *Tapu* = concetto che indica tutto ciò che è sacro ed inviolabile; indica anche un atteggiamento di profondo rispetto nei confronti delle norme civili, della natura e dell'ambiente, della tradizione.

²⁶ *Moko* / *Kauae* = tatuaggi tipici del popolo maori; *Mataora* = nome mitologico attribuito all'antenato che fondò la tradizione del *moko*; *Tangibanga* = cerimonia funebre; *Haka* = danza tipica maori; *Weo* = cerimonia di benvenuto; *Waiata* / *waiata tangi* = canti popolari/ canto funebre; *tabaia* = bastone utilizzato nella danza *baka* (zagaglia di legno).

sfera identitaria e relazioni con i popoli europei²⁷; sfera militare²⁸; saluti e simili²⁹. Fra le parole ed espressioni che afferiscono a questi ambiti, particolarmente significativi appaiono quelli relativi alla definizione e rivendicazione dell'identità del popolo maori, che, per le ragioni storiche ricordate nel romanzo, si costituiscono sulla base dei difficili rapporti intrattenuti con le popolazioni europee che occuparono la Nuova Zelanda. Caso emblematico è rappresentato dal termine «*kupapa*», il cui valore viene illustrato dalla Janeczek in un brano che chiarisce anche il significato di altri vocaboli d'importanza cruciale per definire la rete di relazioni instauratesi tra nativi e neozelandesi di origine europea:

Kupapa. L'insulto era nato da quando dei Maori si vendettero ai *pakeha* per combattere altri Maori, ma non c'erano stati servi dei bianchi fra le tribù del Waikato che nel 1863 per due anni respinsero l'invasione dei soldati coloniali, e non ce ne fu nessuno nel 1916 quando la regina Te Puea Herangi decretò che la gente della sua *iwi* non doveva andare in guerra per coloro che li avevano depredati delle terre ancestrali. E i Waikato seguirono la loro sovrana fino a quando i *pakeha* non li obbligarono con un decreto legge e chi vi si opponeva veniva spedito con la forza nelle trincee delle Fiandre o ai Dardanelli [...] ³⁰.

Questo passaggio testuale serve inoltre a mostrare come la scrittrice inserisca le parole tratte dal lessico di una lingua straniera all'interno di periodi che ne giustificano il senso e la collocazione nel tessuto linguistico e semantico dell'opera. I termini selezionati dal vocabolario maori sono tutti fortemente rappresentativi delle tradizioni e della storia del popolo; si legga ad esempio uno dei numerosi brani in cui H. Janeczek si sofferma sull'antica usanza del *moko*:

Doveva fidarsi di suo nonno e di se stesso, fare un atto di fede in quella trama creata a quattro mani, riconoscervi il suo invisibile *moko* facciale. *Mataora*, faccia vivente, era il nome conferito all'antenato che aveva iniziato i maori al tatuaggio inciso nel volto. Pur tramandandosi negli stessi disegni, il *moko* si adattava alla faccia di chi

²⁷ *Pakeha* = neozelandesi europei, di sangue non maori, per la maggior parte di origine britannica; *Kupapa* = soldati maori che avevano combattuto a fianco dei *pakeha*; *Whenua* = terra / placenta; *Tangata whenua* = nome che la tribù maori attribuisce a sé stessa (lett. «Gente della terra»); *Te reo* = lingua maori; *Kiwi* = termine informale per indicare i neozelandesi in generale.

²⁸ *Morehu* = veterano (in origine «sopravvissuto»); *Ngati Tumatauenga* = tribù del dio della guerra, e nome maori della *New Zealand Army*; *Au-E! Ake! Ake! Kia Kaha e!* = grido di guerra; *Kukri* = coltello usato dai soldati maori.

²⁹ *Tena koutou i tenei ahikai* = saluto; *wakamoemiti* = ringraziamento; *Kia ora* = saluto; *Haerera* = addio.

³⁰ H. JANECEK, *Le rondini di Montecassino* cit., p. 36. Nell'opera i termini stranieri sono sempre riportati in corsivo.

lo porta, e in più il lavoro dei muscoli lo rendeva sempre diverso: questa era una differenza tra una memoria viva e una memoria morta³¹.

In molte occasioni, inoltre, l'autrice accompagna il ricorso a un termine straniero con un'esplicita riflessione sul suo significato linguistico e culturale; è il caso della parola «tapu», o, nella forma generalmente più nota, «tabù»:

Si rese conto che, se parlare di denaro era sempre e comunque considerato parlare sporco, quando si parlava della guerra, di quella guerra, allora diventava anche peggio: qualcosa per cui i *pakeha* si erano impadroniti della loro parola *tapu*, stravolgendola, riducendo a “innominabile” quel che significava “sacro”³².

O, per concludere questa breve rassegna, del suggestivo passaggio in cui l'autrice, per mezzo di Rapata Sullivan, riflette sull'ancestrale legame esistente tra i maori e la propria terra, testimoniato dal duplice significato insito in molte parole chiave del loro idioma:

Non era naturale e giusto che chi aveva vissuto e combattuto assieme si ritrovasse anche da morto vicino ai propri compagni e parenti? Non lo era a maggior ragione per un popolo che si era dato il nome *tangata whenua*, dove «whenua» significava sia terra che placenta, per una lingua che adoperava la stessa parola – *ivi* – per indicare tribù e ossa, per chi considerava ogni luogo dove dei Maori erano sepolti come terreno sacro, terra propria³³?

Com'è emerso nella sopracitata intervista condotta da M. Marsilio, nel racconto delle vicende dei popoli chiamati a combattere al fianco degli alleati in un paese straniero Helena Janeczek ha voluto dar rilievo specialmente al senso di «spaesamento» e di non appartenenza «cui furono sottoposti tutti questi protagonisti», aspetto fondamentale, irriducibile, che passa anche attraverso il veicolo della lingua. Un aspetto cui l'autrice, pur avendo trascorso un'infanzia agiata a Monaco di Baviera, protetta dai traumi vissuti dalla sua famiglia, si mostra particolarmente sensibile, come fosse un'eredità trasmessale dalle proprie origini: un sentimento viscerale di esclusione che la spinge, ancor prima di essere pienamente consapevole della persecuzione subita dalla sua gente, a farsi portavoce di «popoli stranieri»:

³¹ Ivi, p. 105.

³² Ivi, pp. 87-88.

³³ Ivi, p. 106; e si veda anche la seguente citazione: «Forse in quel momento a loro veniva naturale vedere in quelle strisce di terriccio ammucciate sulle quali di nuovo correvano i binari, *whenua tapu*, terra ancestrale, capace di attirare qualsiasi membro della *tangata whenua*, gente della terra» (ivi, p. 112).

Dovevo essere io che annaspando, brancolando con l'intuito profondo nel non circoscrivibile e non detto, mi ero ritrovata voce di popoli stranieri. Popoli stranieri: ero questo. Non importa di quale tribù o quale etnia sfruttata, minacciata, in minoranza. Ero quello che ero, me lo sentivo dentro. [...] Io non sapevo nulla dei maori, nepalesi, indiani, maghrebini che erano venuti a combattere e a morire nel continente che stava annientando la mia gente. [...] Eppure, a questo incrocio, mi ritrovo in un punto di possibile, vertiginosa, terribilmente oggettiva convergenza fra la mia storia immaginaria e reale e quella accaduta una sessantina d'anni fa a esseri umani in carne e ossa³⁴.

3. Tra la storia personale della scrittrice e le vicende delle popolazioni riunite nel romanzo esiste dunque un punto d'incontro, una zona d'intersezione, senza la quale l'invenzione non sarebbe possibile: «non si può immaginare nulla di vero senza trovare un appiglio in ciò che si ha dentro»³⁵, si legge nella conclusione del capitolo *From New Zeland*. Non sussiste perciò, secondo H. Janeczek, alcuna diversità di trattamento tra storie realmente avvenute e storie immaginarie:

In fondo è così sempre e comunque, che i luoghi o i tempi siano raggiungibili solo attraverso l'invenzione o che sia tua la vita a cui attingi. La realtà, la verità di quel che scrivi è un azzardo fondato su un atto di fiducia e di sottomissione alle sue leggi. Credi che esista: per nulla identica e interscambiabile fuori e dentro di te, ma che vi sia una zona in cui la realtà esterna si interseca con quel che hai vissuto, quasi un punto archimedeo da cui estrarla e a cui tornare come a una presa a terra³⁶.

La distinzione tra *fiction* e *non-fiction* cessa di essere decisiva nella composizione dell'opera, che ibrida liberamente i due statuti, in ragione della volontà «di porre sullo stesso piano storie inventate e modalità narrative memorialistiche e testimoniali»:

La mia storia, la mia memoria, la mia origine e appartenenza – tutte quelle cose invocate come “identità autentica” – dovevano valere esattamente quanto quelle di un ragazzo maori e di due amici appena maggiorenni [...], i tre giovani protagonisti di una parte della narrazione per cui non potevo rinvenire materiale nella mia memoria. [...] Non è determinante l'opzione tra *fiction* e *non-fiction* o la pluralità ancora più vasta delle scelte stilistiche, ma la postura di chi, entro la propria soggettività, compie un gesto adottivo nei confronti di certe vite a rischio [...] di fossilizzazione a uno scheletro estraneo o di oblio puro e semplice³⁷.

³⁴ Ivi, p. 145.

³⁵ Ivi, p. 146.

³⁶ Ivi, p. 138.

³⁷ H. JANECEK, *What went wrong?*, risposta di H. Janeczek all'inchiesta lanciata da «Lo Straniero», consultabile sul blog *Minimaetmoralia*, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/what-went-wrong/>.

Nel corso delle pagine, spesso metanarrative, de *Le rondini di Montecassino*, i concetti di verità e finzione si sovrappongono, si aggrovigliano, in quello che Donata Meneghelli ha giustamente definito come «un intrico di biografie possibili, attuali, fittizie, di identità perdute o contraffatte, a partire dallo stesso nome dell'autrice, Janeczek, nome (falso) che il padre ha assunto per sfuggire alla deportazione e allo sterminio»³⁸. È sufficiente leggere il breve capitolo d'apertura del romanzo, *Prima della battaglia*, dove la voce stessa dell'autrice-personaggio, dall'interno di un taxi che corre da Milano a Segrate nell'autunno 2007, tematizza la difficoltà di distinguere in maniera netta ciò che è vero da ciò che è falso:

Il nome falso di mio padre è il mio cognome. Con quello sono nata e cresciuta [...]. Come posso considerare falso qualcosa che mi ha impresso il suo marchio? Come può esserlo quel nome a cui mio padre deve la vita e io la mia? Che cos'è una finzione quando si incarna, quando detiene il vero potere di modificare il corso della storia, quando agisce sulla realtà e ne viene trasformata a sua volta? Cosa diventa la menzogna quando è salvifica?
E quali storie, mi domando infine, posso narrare io di fronte a questo³⁹?

Lo stesso andamento del capitolo si snoda seguendo affermazioni e smentite, avanza tra «risposte credibili» e «bugie estemporanee», si «impiglia» tra «mezze verità» e «menzogne nate per caso». *L'incipit* con cui il libro si presenta, dal tono apparentemente dichiarativo, privo di dubbi, non è che una risposta immaginata, una storia inventata dal personaggio Helena Janeczek:

Mio padre è nato a Montecassino, ha combattuto nel secondo Corpo d'Armata Polacco, con il generale Anders. È stato ferito vicino a Recanati, risalendo l'Adriatico fino a Bologna. Era in una casa colonica in convalescenza quando ha conosciuto una ragazza marchigiana.

[...] *Sarebbe potuta andare così* quella mattina d'autunno, se tutto questo mi fosse venuto in mente. Ma non ho mai raccontato al taxista che mio padre ha combattuto a Montecassino. Gli ho solo detto che veniva dalla Polonia e non importa più che altro, qualsiasi cosa potesse colmare le sue domande⁴⁰.

³⁸ D. MENEGHELLI, «*Il diritto all'opacità*». *Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione* cit., p. 77. Insiste su questo aspetto anche Roberto Saviano nella sua recensione del libro, riconoscendo «la forza grandiosa delle sue pagine» proprio nel «tentativo di tendere un filo tra vero e falso, realtà e finzione, su cui far correre quel “confine labile che a volte separa la vita dalla morte”» (si veda ROBERTO SAVIANO, *Montecassino. La battaglia eterna. Recensione a H. Janeczek*, “*Le rondini di Montecassino*”, in «La Repubblica», 03/06/2010).

³⁹ H. JANECEK, *Le rondini di Montecassino* cit., p. 13.

⁴⁰ Ivi, pp. 11-12; il corsivo è mio.

Le diverse, contrastanti versioni fornite dalla voce narrante appaiono distinte solo da una maggiore spaziatura tipografica, a segnalare il passaggio da un paragrafo all'altro, sino a quello finale in cui si apprende, in poche e concise frasi, che il padre dell'autrice non ha mai realmente preso parte alla battaglia di Montecassino, e che quella era solo una storia *possibile*:

Mio padre non ha mai combattuto a Montecassino, non è mai stato un soldato del generale Anders. Ma per quell'imbutto di montagne e valli e fiumi della Ciociaria, forse è passato qualcosa di mio: di me perduta e ritrovata in un punto geografico, un luogo che ci contiene tutti⁴¹.

Come ha dichiarato la stessa H. Janeczek, le pagine d'apertura dell'opera sfruttano dunque un «espediente autofinzionale»⁴² che le consente di alternare e combinare i piani della verità e della finzione, entrambi parimenti indispensabili per la costruzione narrativa di un testo che ambisce a riunire in un'unica rappresentazione una non indifferente molteplicità di destini individuali e collettivi; abbracciando diverse traiettorie spaziali e diversi livelli temporali, l'autrice disegna i confini di un evento, la Seconda guerra Mondiale, i cui effetti si protendono sino al «tempo presente» di chi scrive:

Troppo vasta per poterla afferrare tutta, troppo estranei i suoi attori per poterli raggiungere senza il veicolo dell'invenzione. Eppure troppo vere le loro vite e le loro morti corrose dall'oblio per non cercare di aderire il più possibile alle fonti che mappano le loro traiettorie e documentano il loro passaggio da un continente a un altro, dal tempo passato al tempo presente⁴³.

⁴¹ Ivi, p. 15. Scrive al riguardo sempre D. MENEGHELLI, «*Il diritto all'opacità*». *Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione* cit., p. 78: «E dentro la storia vera delle battaglie di Montecassino, del generale Anders, di Irka Levick, di Samuel/Emilio Steinwurtzel, soldato ebreo-polacco, *alias* Milek, ci stanno le storie fittizie di Charles Maui Hira, del sergente Jacko Wulkins, e soprattutto la storia possibile di ciò che il padre di Helena Janeczek – fuggito nel 1943 dal ghetto di Zawiercie, vissuto nascosto fino alla fine della guerra – avrebbe voluto essere e non è mai stato: il soldato Milek, internato in un gulag, poi liberato, giunto in Italia con l'esercito di Anders per finire a combattere a Montecassino, "il suo doppio immaginario a cui questo libro è dedicato"».

⁴² Si veda la già citata intervista condotta da Morena Marsilio, precisamente la risposta fornita alla domanda sulla posizione assunta dall'autrice rispetto ai «due generi dallo statuto ibrido della *non-fiction* e *autofiction*»: «Ricorro spesso a un io-narrante che si discosta da quello tipico dell'*autofiction*. Il mio primo libro, *Lezioni di tenebra*, è una narrazione memoriale (o post-memorale per usare il termine coniato da Marianne Hirsch), dove la voce che dice "io" si fa garante delle vicende della madre sopravvissuta e dei famigliari uccisi a Auschwitz [...]. Proprio per questo non era possibile che quell'"io" autobiografico potesse liberamente ibridare realtà e finzione. A partire da lì, mi sono occupata spesso dell'intreccio tra realtà e finzione, ma ho sempre "mostrato il trucco" quando mi sono servita di un espediente "autofinzionale", come per esempio, nelle prime pagine di *Le Rondini di Montecassino*».

⁴³ H. JANECEK, *Le rondini di Montecassino* cit., p. 15.

Rispondendo ad una concezione che vede il passato dinamicamente collegato al presente, la struttura del libro oscilla infatti costantemente tra capitoli storicamente collocati durante la Seconda guerra mondiale e «pagine in cui l'obiettivo è puntato sugli eredi diretti o indiretti della Storia, i figli o i figli dei figli», rappresentati «sulle tracce di quel passato e soprattutto sulle tracce del rapporto che quel passato ha con il loro presente»: la storia, in tal modo, «parte dal presente e al presente continuamente ritorna»⁴⁴.

Nella complessa, stratificata architettura dell'opera si assiste dunque ad un alternarsi voluto di diverse tipologie di scrittura e diverse attitudini stilistiche: al racconto di vicende fittizie, come quella del Sergente John "Jacko" Wilkins o dei giovani amici Edoardo Bielinski e Andy Gupta, fanno da contraltare digressioni e circostanziati prestiti da fonti storiche, con un abile passaggio da un'impostazione più propriamente romanzesca a sequenze caratterizzate invece da un tono decisamente saggistico. In non pochi casi, inoltre, come si è avuto modo di vedere, una narrazione autobiografica, o meglio autofinzionale, «costeggia e si infiltra nella superficie del mosaico»⁴⁵ di storie orchestrate dalla Janeczek. L'abilità dell'autrice nel cimentarsi in differenti tipi di prosa è ben visibile nell'attenta disposizione dei vari capitoli del libro; se ne può avere una verifica osservando anche soltanto la ripartizione, nuovamente, della sezione dedicata alla *Seconda e terza battaglia* (15 febbraio-24 marzo 1944), dove la narrazione del viaggio fittizio compiuto da Rapata per onorare la memoria del nonno è inframmezzata dapprima dal breve capitolo *Sotto l'occhio dell'abbazia*, in cui l'analisi delle motivazioni che portarono al bombardamento dell'abbazia benedettina viene condotta con precisione storica e taglio saggistico, e successivamente dalle pagine metanarrative, su cui ci si è già soffermati, dal titolo *From New Zealand*. Si può dunque convenire con Emanuela Piga nell'affermare che la particolare e oculata struttura del testo, «con il suo intreccio di finzione e materiale documentale, il decentramento della narrazione su vari "fronti", il gioco tra i livelli temporali e la presenza di enunciati metanarrativi», dimostra da parte

⁴⁴ D. MENEGHELLI, «Il diritto all'opacità». *Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione* cit., pp. 70-71. Tale concezione è mutuata dal filosofo Gustav Landauer, non a caso citato *in exergo* al primo capitolo del romanzo: «Tutto quel che avviene ovunque in ogni momento è il passato».

⁴⁵ EMANUELA PIGA, *Epica, storia e memoria. "Le rondini di Montecassino" di Helena Janeczek*, in «Bollettino '900», 2012, 1-2, p. 3. Secondo Emanuela Piga, a garantire l'unità di queste differenti e molteplici componenti dell'opera, «cementandole», sarebbe «la sua "costituzione" epica, intesa certamente come accezione tonale e non come genere letterario» (ivi, p. 2); sul carattere epico del romanzo, si veda la risposta rilasciata dall'autrice durante l'intervista condotta da G. Genna: «Qui l'eroismo è la trama quotidiana. Qualunque gesto è eroico. Quando si è immersi in realtà così devastanti, l'eroismo è ciò che l'umano oppone all'orrore. Ogni azione straordinaria è semplicemente umana» (G. GENNA, *Helena Janeczek: Le rondini di Montecassino* cit.).

dell'autrice un'«alta consapevolezza della posta in gioco implicita nell'elaborare la materia incandescente della storia e della memoria privata»⁴⁶.

Pone l'accento sul carattere atipico dell'opera anche Donata Meneghelli, osservando come *Le rondini di Montecassino*, attraverso queste accorte strategie testuali, si iscriva «in modo volutamente problematico nel paradigma del romanzo storico»⁴⁷. Se da un lato, infatti, il legame con il genere del romanzo storico è garantito dalla «riflessione sul rapporto della Storia ufficiale sia con l'invenzione che con la testimonianza e la memoria individuali», al tempo stesso «il romanzo di H. Janeczek quel paradigma lo nega o lo sovverte dall'interno» attraverso le «due “mosse” fondamentali» appena menzionate: il «continuo passaggio dal passato al presente, principio che organizza tutto il libro», e l'inaspettata apertura transnazionale dell'opera:

L'aspetto più interessante del testo di Janeczek è il modo in cui sovverte le coordinate originali (genetiche) del romanzo storico in quanto forma nazionale (e nazionalista, addirittura patriottica), legata alla fondazione dell'identità nazionale [...]. È dunque a quella matrice che *Le rondini di Montecassino* rimanda, per decostruirla criticamente, per declinare la forma del romanzo storico in termini transnazionali, globali e postcoloniali, intrecciando alle vicende di Montecassino i temi della migrazione, della cittadinanza, dei confini (territoriali e simbolici) all'interno dei quali si sfalda e ricompone, sempre in bilico, l'identità⁴⁸.

La scelta di narrare «un episodio della Seconda guerra mondiale che ha luogo in Italia» non secondo «il punto di vista della popolazione locale» ma piuttosto «da una prospettiva altra, remota, allogena» risulta coerente con la vocazione profonda della scrittrice e l'impostazione di fondo della sua produzione, guidata da uno sguardo straniero e straniante:

L'Italia è letteralmente decentrata, diventa [...] lo “spazio geografico” in cui “transitano” una molteplicità di centri percettivi, di lingue, di origini, di identità che incrociano solo tangenzialmente la nostra storia nazionale⁴⁹.

Le rondini di Montecassino rappresenta pertanto «un testo che non si limita a immettersi più o meno passivamente in una delle forme della tradizione, ma se ne appropria per riplasmarla, per deformarla, addirittura per smentirla»⁵⁰. Sfruttando abilmente tutti gli strumenti a propria disposizione,

⁴⁶ Ivi, p. 13.

⁴⁷ D. MENEGHELLI, «Il diritto all'opacità». *Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione* cit., p. 69.

⁴⁸ Ivi, p. 71.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, p. 69.

«lingua, composizione, montaggi, punti di vista, cura del dettaglio, consapevolezza di quanto sia utile lo straniamento»⁵¹, Helena Janeczek ci consegna un'opera dai confini complessi e sfumati, che ridiscute il rapporto tra *fiction* e *non-fiction*, tra romanzo storico e scrittura testimoniale, problematizzando il canone e il tradizionale sistema dei generi letterari, e che, nel farlo, crea un prodotto atipico dalla grande forza comunicativa, capace di veicolare delle verità altrimenti destinate all'oblio.

⁵¹ Si cita dalla suggestiva risposta data dall'autrice sul tema della finzione: «I romanzi (i romanzi, soprattutto, in quanto genere “*mainstream*”) spesso non sembrano più molto capaci di conseguire la sospensione dell'incredulità, e tra essi non fanno difetto quelli che rielaborano delle “storie vere”. Penso sia in parte un problema legato alle troppe narrazioni che ci circondando, soprattutto quelle per immagini che hanno una forza di impatto “realistico” tanto superiore. Gli scrittori forse perdono la fiducia nei loro strumenti o disimparano a suonare tutte le corde che hanno a disposizione: lingua, composizione, montaggi, punti di vista, cura del dettaglio, consapevolezza di quanto sia utile lo straniamento teorizzato da Viktor Šklovskij. Bastano però pochi scrittori in grado di creare finzioni letterarie persuasive – penso, per esempio, allo straordinario *Exit West* di Mohsin Hamid che mischia il tema della crisi migratoria a *topoi* distopici mutuati da un classico fantasy come *Le cronache di Narnia* – perché io possa dirmi certa che la “letteratura di finzione” riesce ancora a farsi veicolo di verità irraggiungibili con altre forme espressive» (M. MARSILIO, *Narratori d'oggi. Intervista a Helena Janeczek* cit.).

PAOLA CULICELLI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE)

EMIGRAZIONE E NOSTOS
IN *UMBERTINA* DI HELEN BAROLINI

Odissea al femminile, all'interno della quale è Penelope a partire, il romanzo *Umbertina* di Helen Barolini narra le vicende di tre donne italoamericane, appartenenti alla stessa famiglia ma a generazioni diverse. Nate nel 1860, nel 1927 e nel 1950, Umbertina, Marguerite e Tina incarnano in maniera icastica tre momenti della storia italiana (l'unificazione, il Ventennio fascista e il dopoguerra con il boom economico), rivisitati da una prospettiva altra e doppiamente marginale, perché donne e perché straniere¹. *Umbertina*, dunque, si rivela non solo una storia familiare, un album di famiglia, ma un epos di più ampio respiro, una saga nazionale ripercorsa da una prospettiva inedita, quella femminile, che dischiude nuovi spiragli per osservare un fenomeno complesso e controverso quale l'emigrazione. L'opera ci rivela quale fosse il ruolo delle donne in quegli anni e come nel tempo si sia modificato; ci mostra, inoltre, quali fossero le loro aspettative, come apparisse l'Italia ai loro occhi di straniere, quale valore avessero le loro radici e, viceversa, che cosa rappresentasse l'America per loro che dovevano confrontarsi con un retroterra culturale italiano².

Come recita la legge di Hansen, «what the son wishes to forget, the grandson wishes to remember» ('ciò che il figlio desidera dimenticare, il nipote desidera ricordare'): dalla rimozione delle proprie radici, messa in atto dai figli degli immigrati, che si vergognano dei propri padri, si giunge al recupero del rimosso ad opera dei nipoti, che invece desiderano riscoprire le proprie origini, in un itinerario iniziatico alla ricerca di sé. Emblematicamente, nel romanzo, le vicende prendono avvio da una seduta di psicoanalisi

¹ HELEN BAROLINI, *Umbertina*, Cava dei Tirreni, Avagliano Editore, 2001.

² Cfr. PAOLA CULICELLI, *Mal d'America. Scrittrici italiane dell'emigrazione*, Firenze, Le Lettere, 2015.

in cui il terapeuta, il dottor Verdile, invita la paziente, Marguerite, a cominciare dalla figura della nonna³.

È a partire proprio da Marguerite, che rappresenta la nipote di Umbertina, che l'Italia, il paese d'origine, torna a esercitare un'oscura fascinazione. Si tratta della malia irradiata da una sorta di terra promessa alla rovescia, una terra remota, perduta nel passato, di cui si è sentito parlare nei racconti familiari, quella malia che la stessa Barolini altrove ha definito «the lure of Italy»⁴. In maniera significativa, il personaggio di Marguerite, nata e cresciuta negli Stati Uniti, preferisce non parlare nella sua madrelingua durante le sedute di psicoanalisi; piuttosto, per calarsi in quella che lei chiama «terra-di-nessuna»⁵, sceglie di raccontarsi in italiano, la lingua della nonna emigrata dall'Italia. È a lei che si rivolge, invocandone la protezione quasi fosse un antico lare: «Oh, nonna Umbertina, dammi il tuo fegato!»⁶. Il coraggio che si auspica di possedere è quello di colei che per prima ha compiuto il salto, attraversando l'oceano, al buio, nell'ignoranza di tutto, persino della lingua. Analogamente il salto di Marguerite sarà al buio, i suoi passi si muoveranno nelle terre dell'inconscio e, in questa catabasi, elegge come guida la figura della nonna. Il sogno che la donna racconta al dottor Verdile risulta illuminante:

Sono in una scuola italiana. Siamo tutti studenti adolescenti, ma io sono l'unica straniera. C'è una professoressa che fa l'appello come se fosse un rito solenne: stabilisce la nostra identità con grande pignoleria e poi ci assegna dei posti fissi. Non possiamo spostarci nei posti vuoti, ci dice; lei provvederà a togliere i posti in più. Poi ci dice di suggerire qualche argomento per un tema che dobbiamo svolgere. Cerchiamo di fare una buona impressione e suggeriamo cose come l'Amore, la Giustizia, la Fede, l'Arte, la Famiglia, la Libertà e così via, e lei scrive tutte queste parole alla lavagna. Sono tutte coloratissime e vibrano con luci psichedeliche. Poi, ad una ad una, in seguito alle nostre considerazioni, le cancella finché ne rimane una sola... mi pare che sia 'grossolanità'. Non sono proprio sicura; sembra essere così: qualcosa di basso, animalesco, vergognoso, non bello. In ogni caso, questo è il tema da svolgere. L'insegnante dice a un'alunna: 'Se lo fai bene come al solito, non devi venire regolarmente a lezione, è sufficiente che ti faccia vedere di tanto in tanto'. Io mi metto dei grandi occhiali neri come i suoi e incomincio a scrivere. Ma sento una grande ansia. Siamo seduti in certi banchi all'antica, quelli col calamaio, e vedo che viene dato dell'inchiostro ma senza alcun criterio di equità: ad

³ Ivi, p. 34.

⁴ Si tratta di un'espressione estrapolata dal titolo di un'opera curata da Helen Barolini: *Their other side. Six American women writers and the lure of Italy*, New York, Fordham University Press, 2010.

⁵ H. BAROLINI, *Umbertina* cit., p. 15.

⁶ Ivi, p. 20.

alcuni di più, ad altri di meno. Io ne ho sicuramente di meno e questo mi rende molto ansiosa: finirà l'inchiostro prima che abbia terminato il tema? Continuo a chiedermi: io sono una straniera, sono già svantaggiata, quindi non dovrebbe darmi più inchiostro o almeno considerarmi in modo speciale? Alzo la mano, ma mi trascura del tutto. Si fa tardi. Inizio a scrivere nonostante abbia questa sensazione di subire un'ingiustizia⁷.

C'è una frustrazione di fondo, un'ansia di non riuscire a portare a termine il compito assegnato a causa della disparità di risorse rispetto agli altri, legata allo status di straniera, e alla «sensazione di alienazione»⁸ che domina il personaggio. Il fatto che lei alla fine cominci a scrivere con la «sensazione di subire un'ingiustizia» rimanda ancora una volta al suo *status* di straniera, emigrata oggetto di stereotipi e pregiudizi. In sogno Marguerite denuncia di non avere a disposizione per scrivere la stessa quantità di inchiostro che hanno gli altri, altrove nel romanzo è incalzata dalla mancanza di tempo e si paragona al coniglio bianco di *Alice nel Paese delle Meraviglie*⁹.

Umbertina, personaggio eponimo dell'opera, è colei che è emigrata e si è lasciata alle spalle l'Italia. È nata «proprio l'anno che era successo tutto, il 1860, quando il grande Garibaldi era venuto dalla Sicilia e proprio lì, a Soveria Mannelli, aveva sconfitto le truppe borboniche del Re di Napoli nel nome del Re d'Italia»¹⁰. Essere italiano rappresenta una novità e Umbertina, che vive a Castagna, un paesino a dodici chilometri da Soveria Mannelli, dell'Italia sa quanto sa dell'America. Pur non parlando inglese, nel momento in cui si accinge a battezzare i propri figli, dà loro nomi americani, in un tentativo di assimilazione e, insieme, di rimozione delle proprie origini.

La lingua di Umbertina è il dialetto: non sa esprimersi in inglese e neppure in italiano. Proprio questa sua incapacità di comunicare al pari degli altri la fa sentire diversa. Avverte le «occhiate di disprezzo e di scherno degli americani, che la guardavano dall'alto in basso per il suo modo di vestire e per la pronuncia stentata delle poche parole inglesi che conosceva»¹¹.

Gli stenti nella dimensione dell'oralità, chiave di lettura del mondo e di conoscenza dell'altro, sembrano risarciti da una vera e propria religione culinaria. Il suo culto della cucina, per cui l'attenzione al cibo si profila come «un articolo di fede», risponde quasi a una forma di adorazione

⁷ Ivi, pp. 28-29.

⁸ Ivi, p. 31.

⁹ Ivi, p. 17: «Se sono qualcuno, sono il coniglio bianco [...]: timido, tremante, sempre in ritardo, intimorito dalle varie duchesse e da tutto il resto». E poche righe più avanti: «È tardi... È tardi... Parola mia, è tardi... Cosa dirà la duchessa?».

¹⁰ Ivi, p. 43.

¹¹ Ivi, p. 127.

pagana, tutta terrestre, il cui totem, vero e proprio idolo supremo, consiste nella *grossness*:

Per Umbertina mangiare bene era un articolo di fede e ora che se lo poteva permettere nella sua cucina teneva sempre l'olio più fino, i formaggi più stagionati e maturi, i migliori salami e pane fresco, basso e croccante, non pieno di mollica dentro come lo facevano i fornai per aumentare il peso¹².

Si tratta di una visione elementare dell'esistenza, che ha esperienza del mondo circostante per mezzo di rapporti trofici, per cui vivere bene vuol dire mangiare bene.

Quando giunge a Cato e fa il suo ingresso nella *Buca*, quartiere dove risiedono gli italiani, le prime parole riportate sulla pagina, presenti in italiano anche nel testo inglese, sono quelle dei venditori ambulanti che gridano: «*Scarola! Verdura!*». La donna si sente a casa, e le sgorgano silenziose lacrime di gratitudine solo nel momento in cui, sedendo alla tavola di altri italiani, le vengono offerti cibo e bevande e ha «inizio il rito del pasto con i *paesani* da tempo perduti e ora ritrovati»¹³. Essere felici consiste nel mangiare bene. Perfino l'America è qualcosa che si può mangiare, simile a una pannocchia di granturco:

Umbertina imitò Domenico e mangiò la sua prima pannocchia di granturco. Rimase soddisfatta. I chicchi erano dolci e il loro aspetto di pepite d'oro le piaceva. Sembrava l'America, luminosa e piena di speranze dorate¹⁴.

La degustazione di quel cibo straniero equivale a un ingresso iniziatico nel nuovo mondo, secondo una *weltanschauung* per cui mangiare vuol dire conoscere e l'apertura a nuovi sapori corrisponde a una curiosità intellettuale. Quanto diversa la capacità di adattarsi di Umbertina rispetto a quella del marito, il quale ha invece l'impressione che «nessun cibo mangiato nel nuovo mondo» abbia «mai saziato la sua fame»¹⁵.

L'Italia, dunque, coincide con il cibo italiano e si ritorna ad essa con la memoria attraverso la cucina. Altre vie che nel romanzo percorrono la strada del nostos passano per Dante e per Garibaldi. L'Alighieri, poeta dell'esilio, diventa nume tutelare dell'immigrato, e i suoi versi percorrono il romanzo in filigrana. Risuonano nelle orecchie di Umbertina e arrivano fino all'ultimo personaggio, che ne evoca il nome, Tina.

¹² Ivi, p. 121.

¹³ Ivi, p. 114. Sulla rivalità tra cibo italiano e americano cfr. ivi, p. 91.

¹⁴ Ivi, p. 116.

¹⁵ Ivi, p. 58.

Così come Dante è poeta dell'esilio, di Garibaldi, padre della patria, viene messo in risalto che prima di guidare i Mille sia andato a «Nuova Yorka, dove faceva candele in attesa di poter tornare in Italia». L'eroe dei due mondi, tradito dal nuovo Stato che ha contribuito a creare e dallo stesso re Vittorio Emanuele II, diviene immagine speculare dell'emigrato che il Paese ha scacciato, secondo la massima per cui nessuno è profeta in patria.

DRAGANA KAZANDJIOVSKA (SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

LO SGUARDO ESTRANEO E L'ESTRO POETICO
NEL RICOSTRUIRE *L'ALTRA VENEZIA*

Nell'epoca surmoderna siamo costantemente costretti a ridimensionare la nostra percezione fenomenologica dello spazio. Tale ridimensionamento, quindi, riguarda il superamento del concetto delle distanze geografiche che vede, dal canto suo, intensificate le relazioni sociali tra gli spazi sia vicini sia distanti. Secondo Marc Augé, la possibilità di poter stare altrove trovandosi in un luogo concreto è per l'appunto dovuta alla «conquista spaziale» per via dei «mezzi di trasporto rapido»¹. L'epoca surmoderna, invece, in termini socio-economici si è concettualizzata con l'introduzione del termine e del concetto della globalizzazione, che vede la «fusione delle diverse forme di vita ma altrettanto vede intensificati i conflitti tra le narrazioni di civiltà, società e comunità»². Tale fusione sembra celarsi nel superare i confini nazionali, assumendo il carattere transnazionale e di conseguenza translinguistico e transletterario. L'incontro di civiltà e di società è fondamentale nella percezione dei fenomeni globali che distingue un nuovo soggetto sociale. Secondo il sociologo polacco Zygmunt Bauman³, il nuovo soggetto sociale, nell'affrontare il concetto della spazialità geografica (in termini della sua dimensione socio-culturale), assume diverse forme: il pellegrino – colui che si sposta ai fini di scoprire la destinazione ideale; il turista – colui che si sposta solo per puro desiderio di attraversare il mondo e infine, il vagabondo, colui che parte costretto dalla necessità dello sradicamento. Nella società globalizzata, segnata dalla mobilità e dal viaggio, secondo lo stesso sociologo, infine,

¹ MARC AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 1993, p. 33.

² RONALD ROBERTSON, *Globalizzazione – Teoria sociale e cultura globale*, Trieste, Asterios Editore, 1999, p. 194.

³ ZYGMUNT BAUMAN, *Dentro la globalizzazione*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 102 e 105.

«il vagabondo è l'alter ego del turista [...] e la vita dei turisti non sarebbe affatto gradevole se non ci fossero i vagabondi a mostrare l'alternativa a quella vita, la sola alternativa che la società dei viaggiatori renda realistica»⁴. La società dei viaggiatori infatti, prendendo spunto dallo scontro tra il turista e il vagabondo, ovvero tra la percezione fenomenologica del mondo «(globale) irresistibilmente attraente» e del mondo «(locale) inospitale fino ai limiti della sopportazione»⁵, ha modellato un'altra forma del viaggiatore – il nomade. Si tratta dunque, del nomadismo che «non è tanto uno spostamento fisico-materiale, bensì di carattere principalmente mentale e percettivo»⁶, nell'epoca della globalizzazione in cui «il significato stesso di collocazione geografica comincia ad essere messo in discussione a qualsiasi livello. Siamo diventati nomadi – ma sempre in contatto l'uno con l'altro»⁷. La globalizzazione, continua Larsen, ha condizionato l'esperienza fenomenologica del mondo attorno noi⁸, per cui essa stessa diventa “interattiva”, dal momento che implica la nostra partecipazione tramite le nostre competenze cognitive⁹. La letteratura a tal riguardo, ha proposto dei pattern tramite cui è possibile l'interpretazione di tale esperienza, in modo da interpretare il mondo globalizzato. Nasce così il romanzo della globalizzazione, il quale, trattando l'incontro delle civiltà, nonché la dinamicità e la staticità dello spazio, invita i lettori a diventare surmoderni, più cosmopoliti. L'essere cosmopoliti concretizza l'idea dell'alterità che «si fonda necessariamente sull'idea che abbiamo del “noi”, è tutto ciò che sta al di là di quel confine che abbiamo tracciato al limite di ciò che consideriamo “nostro”»¹⁰. La letteratura stessa si impone a tal riguardo, anch'essa quale limite ossia «La letteratura è di per se stessa una frontiera ed una spedizione alla ricerca di nuove frontiere, un loro spostamento e una loro definizione»¹¹. L'affermazione del romanzo della globalizzazione infatti, rappresenta l'affermazione del «potere della letteratura di rappresentare il mondo»¹². Un mondo che in termini della globalizzazione viene percepito nella rievocazione del termine nonché del concetto del *kosmos* in modo da indicare l'interazione «tra due tipi d'ordine, uno radicato

⁴ Z. BAUMAN, *Dentro la globalizzazione* cit., p. 107.

⁵ Ivi, p. 103.

⁶ LIDIA CURTI, MARINA VITALE, *Modernismo e postmodernismo: antologia di testi*, Napoli, s.e., 1987, p. 239.

⁷ Z. BAUMAN, *Dentro la globalizzazione* cit., p. 88.

⁸ SVEND ERIC LARSEN, *Literature and the Experience of Globalization*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 32.

⁹ Ivi, p. 32.

¹⁰ MARCO AIME, DAVIDE PAPOTTI, *L'altro e l'altrove*, Torino, Einaudi, 2012, p. XIV.

¹¹ CLAUDIO MAGRIS, *Utopia e disincanto*, Milano, Garzanti, 2001, p. 62.

¹² ADAM KIRSCH, *The Global Novel: Writing the World in the 21st Century*, New York, Columbia Global Reports, in «Il tolemeo», 2018, XX, p. 354.

nella natura e in seguito nella comprensione scientifica dei fenomeni naturali, l'altro radicato nella società [...] in cui esiste un legame sincero con chi è culturalmente *altro*»¹³. Inoltre, gli abitanti del *kosmos* potrebbero non essere per antonomasia dei «grandi viaggiatori»¹⁴. Tali sono le motivazioni per cui, nel cosiddetto romanzo della globalizzazione, destinato prevalentemente ai lettori cosmopoliti, gli autori ovvero gli scrittori non cancellano la propria esperienza personale, ma addirittura tendono a renderla globale. Globalizzare l'esperienza personale quindi, significa raccontare la vita in tutta la sua complessità che riguarda il ridimensionamento dei concetti quali l'identità, il confine ed il dispatrio, lo spostamento e il cosmopolitismo.

È stata la geopoetica a concretizzare e a favorire il cosmopolitismo in termini del superamento delle differenze affrontando l'alterità. A tal proposito, lo scrittore scozzese Kenneth White¹⁵ aveva coniato il termine *geopoetica* per indicare, appunto, l'importanza del vagabondare e del pellegrinare nel recupero dell'essenza della propria esistenza: «È stato nel 1979, mentre stavo viaggiando, pellegrinando, girovagando, lungo la costa nord del Saint-Laurent, sul cammino del Labrador, che l'idea di geopoetica ha preso forma»¹⁶. La sua geopoetica sta per indicare la dinamica del pensiero all'interno dell'enorme spazio della cultura e della vita in generale ovvero «la geopoetica apre uno spazio di cultura, di pensiero, di vita. In poche parole: un mondo»¹⁷. Secondo White¹⁸, nella (sur)modernità per via dell'eccesso dell'informazione e degli avvenimenti, bisogna riprendere «l'ex-formazione», il concetto basato sul contatto diretto con il mondo esterno. Il mondo esterno quindi, va scoperto tramite il movimento, lo spostamento «veloce e libero» per cui i nomadi sarebbero stati i soggetti adatti a scoprirlo. Il mondo quindi, in termini geopoetici si rivela «in modo idoneo, emerge dal contatto fra lo spirito e la Terra. Ogni volta che il contatto è sensibile, intelligente, raffinato, un mondo esiste, nel senso profondo della parola»¹⁹. A tal proposito, continua White, bisogna

¹³ EDWARD SOJA, *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana e regionale*, Bologna, Patron editore, 2007, p. 267.

¹⁴ S.E. LARSEN, *Literature and the Experience of Globalization* cit., p. 32.

¹⁵ KENNETH WHITE, *L'esprit Nomade*, Paris, Grasset, 1987 (trad.mkd. *Nomadskiot dub*, Tabernakul, Skopje, 1995, p. 378).

¹⁶ K. WHITE, *Il largo spazio della geopoetica*, in <https://www.institut-geopoetique.org/it/testi-fondatori/54-il-largo-spazio-della-geopoetica> (traduzione di Nicolas Boldych rivista per Maria Angela Capossela).

¹⁷ Ivi.

¹⁸ K. WHITE, *L'esprit Nomade* cit., p. 367.

¹⁹ K. WHITE, *Il largo spazio della geopoetica* cit., <https://www.institut-geopoetique.org/it/testi-fondatori/54-il-largo-spazio-della-geopoetica>.

costantemente ampliare le proprie conoscenze ed esperienze delle cose intorno «perché non va mai perso il contatto fra idea e sensazione, pensiero ed emozione»²⁰. Il nomade dunque è colui che potrebbe assumere il primato nella determinazione del concetto del geopoeta-cosmopolita²¹, ovvero è colui che percepisce la tensione tra lo sradicamento e la libertà nell'incontro delle diverse civiltà. La percezione infine, avviene soprattutto tramite lo sguardo, che sembra favorire «un processo di mondificazione» aiutando a costruire un mondo possibile»²². Il geopoeta, in tal modo, assume il ruolo di un «agente dello scambio interculturale»²³ capace di cogliere le diversità del mondo. Il mondo secondo White «emerge dal contatto tra l'uomo e il *cosmos*, rappresentato dalla Terra»²⁴. Il *cosmos* quindi, deve essere percepito ed interpretato nella sua accezione etimologica ovvero «di un entità armonica»²⁵. L'armonia in quel mondo è possibile soltanto tramite «il lavoro dell'uomo colto»²⁶. Tale lavoro, dal canto suo, implica le attività linguistiche e cognitive al fine di una percezione dello spazio più attenta e più precisa. Pertanto, «la cultura, lo spazio e il mondo»²⁷ ovvero «la poesia, la filosofia e la scienza»²⁸ sono dei concetti che sviluppano l'idea geopoetica. La figura del nomade intellettuale, quindi, si rivela unica ad essere dotata della sensibilità geopoetica ai fini dell'oltrepassare le frontiere ed i confini culturali in modo da sentire «il carattere melodico della Terra». Il nomade intellettuale tuttavia, secondo White, è una figura rara, dal momento che «sono pochi quelli che possono rileggere il proprio passato, la propria cultura ed il contatto con il proprio spazio spostandosi»²⁹.

Un vagabondo-nomade si rivela l'autore croato e italiano (naturalizzato), Predrag Matvejevič (1932-2017). Nasce a Mostar, dove inizia gli studi e vive a Sarajevo, dove compie gli studi, nell'odierna Bosnia ed Erzegovina. In Francia però, ottiene il dottorato nonché la cattedra di letterature slave comparate alla “Sorbonne Nouvelle” di Parigi, dopo il crollo della Jugoslavia. Infine,

²⁰ Ivi.

²¹ FRANCO CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996 (trad.mkd. *Mediterranskata misla*, Skopje, Templum, 2003, pp. 92-93).

²² BERTRAND WESTPHAL, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando editore, 2009, p. 17.

²³ MOHAMMED HASHAS, *Intercultural Geopoetics in Kenneth White's Open world*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. XII.

²⁴ M. HASHAS, *Intercultural Geopoetics* cit., p. 16.

²⁵ Ivi, p. 17.

²⁶ Ivi, p. 17.

²⁷ Ivi, p. 11.

²⁸ Ivi, p. 17.

²⁹ Ivi, p. 15.

è stato anche professore di slavistica alla “Sapienza” Università di Roma³⁰. Matvejevič, secondo i critici, tramite le sue opere ha cercato di condividere l'esperienza dell'ideale jugoslavo della «convivenza delle diversità»³¹. Forse da quest'idea nasce la sua geopoetica del Mediterraneo e dei paesi circostanti nel libro più noto, *Breviario Mediterraneo* (1987). Le guerre jugoslave negli anni Novanta del Novecento costringono l'autore allo sradicamento, al dispatrio prima a Parigi, e dopo a Roma dove si ferma fino alla pensione nel 2007. Viaggiando e vagabondando, percependo e descrivendo le diversità fenomenologiche delle realtà visitate mediterranee, l'autore non rinuncia alla ricerca degli elementi comuni tra tali diversità. Seppur nel suo dispatrio, cerca di darle forma, almeno nel senso letterario, ad una tale realtà percepita quale «divano orientale-occidentale»³² – Venezia. Matvejevič si avvicina a Venezia con lo sguardo di un poeta estraneo, che trasforma le proprie percezioni in meticolose descrizioni degli oggetti, delle persone, delle pietre, delle calli, dell'umido che caratterizzano Venezia. Lo sguardo di Matvejevič su Venezia si rivela quale peculiarità artistica tramite cui si può distinguere «la relazione uomo-Terra»³³. Tale relazione, secondo quanto indicato da White, si trova nella base dell'idea geopoetica: «con geopoetica di un autore [...] intendiamo dunque la sua intelligenza territoriale, la sua facoltà, immaginifica e poetica, di elaborazione e costruzione del mondo [...]»³⁴. Dal punto di vista filosofico-antropologico, sembra che lo scrittore debba essere anche un geografo nel suo tentativo di elaborare e di costruire il mondo. Eppure, «ciò che distingue la coscienza geografica di un autore da quella generale consiste nella fissazione semantica, [...] – tale fissazione ha un canale ben preciso – la scrittura»³⁵. La costruzione linguistica dello spazio «percepito, concepito e vissuto»³⁶ implica quindi, la costruzione del mondo interpretato quale «incrocio dei potenziali creativi», per cui «tocca alla letteratura [...] esplorarlo»³⁷.

Matvejevič nel suo libro *L'altra Venezia* si rivela dunque non solo un poeta-cantore del paesaggio veneziano, ma anche un geopoeta-geografo di un'altra Venezia. A tal riguardo, lo scrittore Raffaele La Capria nella prefazione

³⁰ ENCICLOPEDIA TRECCANI, *Matvejevič, Predrag*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/predrag-matvejevic/>.

³¹ VITTORIO FILIPPI, *Addio a Predrag Matvejevič, l'ultimo jugoslavo*, in <https://www.eastjournal.net/archives/80783> (04 febbraio 2017).

³² PREDRAG MATVEJEVIČ, *L'altra Venezia*, Milano, Garzanti Libri, 2003, p. 30.

³³ FEDERICO ITALIANO, *Tra miele e pietra*, Milano, Mimesis, 2009, p. 27.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 27.

³⁶ BERTRAND WESTPHAL, *Geocritica. Reale funzione spazio*, Roma, Armando editore, 2009, p. 108.

³⁷ Ivi, p. 105.

del libro, individua soprattutto l'estraneità e la particolarità di Matvejevič «colte da un'estrema vicinanza all'oggetto, una vicinanza spaziale che diventa analitica. [...] Ma c'è da dire che il particolare che Matvejevič coglie è come l'osso dal quale si può ricostruire l'intera forma del dinosauro»³⁸. Nel nostro caso, l'approccio analitico dell'autore alla realtà fenomenologica, significa cogliere i minimi particolari al fine di ricostruire *L'altra Venezia* (il titolo del libro) o di una *Venezia minima* (il titolo rieditato). Eppure, «c'è sempre lei, Venezia, sullo sfondo, sempre lei è presente nell'immaginario di chi legge, e consente un margine sempre più esiguo alla libertà e all'estro dell'autore»³⁹.

L'altra Venezia di Matvejevič nasce dal contatto tra l'idea e la sensazione, tra il pensiero e l'emozione, nella loro coerenza geopoetica di un mondo fondato sull'*eros*, (desiderio-emozioni) sul *logos* (pensiero-ricordi) e sul *cosmos* (ordine-armonia)⁴⁰. Per «lo studioso della Jugoslavia e del Mitteleuropa ovvero di un composito, variegatissimo e talora centrifugo mosaico»⁴¹, non è il primo tentativo di restituire o di attribuire a certi spazi il loro valore geopoetico. Matvejevič prima costruisce il "mondo", ovvero la geopoetica del Mediterraneo, nel libro *Breviario Mediterraneo*. Nella prefazione del libro, Claudio Magris ricorda che in Matvejevič «la particolarità, di per sé, non è ancora un valore», mettendo così in guardia contro ogni ossessiva, viscerale, atomistica esaltazione della propria identità e della propria immediatezza»⁴². Matvejevič anche in questo caso, sembra avvalersi dell'*eros* ovvero del desiderio di individuare le particolarità dello spazio mediterraneo, percepite tramite i sensi della vista e dell'udito:

Il Mediterraneo non è solo geografia. I suoi confini [...] somigliano al cerchio di gesso che continua ad essere descritto e cancellato, che le onde e i venti, le imprese e le ispirazioni allargano o restringono. [...] Le città di mare hanno i loro destini come i mari stessi su cui sono elevate. Dalle loro profondità si possono sentire le voci, vecchie e rauche, del Mediterraneo di una volta⁴³.

Venezia in Matvejevič si rivela, parimenti al Mediterraneo («spazio storico-culturale [...] spazio mistico-lirico [...]»)»⁴⁴, a mo' di un mondo.. Un mondo

³⁸ P. MATVEJEVIČ, *L'altra Venezia* cit., p. 6.

³⁹ Ivi, p. 7.

⁴⁰ K. WHITE, *Il largo spazio della geopoetica* cit., <https://www.institut-geopoetique.org/it/testi-fondatori/54-il-largo-spazio-della-geopoetica>.

⁴¹ P. MATVEJEVIČ, *Breviario Mediterraneo*, Milano, Garzanti, 2004, p. 10.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 25.

⁴⁴ Ivi, p. 8.

geopoetico in cui il contatto tra il pensiero e l'emozione, tra «la cultura e la storia vengono calate direttamente nelle cose, nelle pietre, [...] nel colore delle onde»⁴⁵. In Matvejevič tale contatto è dovuto non solo alle emozioni ispirate *ad hoc*, ma anche al pensiero rivolto alla storia della propria terra legata intrinsecamente con quella della Serenissima. Matvejevič con questa opera si avvicina a quei pochi se non rari viaggiatori che riescono a rileggere il proprio passato e il proprio spazio. Il lavoro per cui Matvejevič diventa un nomade intellettuale è riscontrabile nella sua percezione quasi poetica dello spazio visitato, percepito, vissuto. La sua “poesia” nel descrivere il *cosmos* creato dall'*eros* e dal *logos* non è nient'altro che «affermazione della realtà»⁴⁶. La poesia però, secondo alcuni critici, senza la riflessione è «non-sense, and viceversa»⁴⁷, e quindi, Matvejevič non soltanto descrive le sensazioni percepite, ma fa, inoltre, delle riflessioni storiche in modo da rileggere il proprio spazio nonché il proprio passato.

L'avvicinamento a Venezia, quello «per mare da sud, dall'Istria o dalle isole del Quarnaro»⁴⁸, è un atto particolarmente individuale e personale descritto dall'autore: non solo da nord, per terra come i turisti comuni, ma dal sud, per mare come un vero e proprio vagabondo. Stabilito il primo contatto con lo spazio e con la terra da affrontare, l'autore comincia a percepire tale spazio tramite i sensi. Con la vista egli riesce ad individuare tutte le sfumature del colore dell'acqua e del cielo che lo circondano, riscontrabili altresì nei quadri dei famosi pittori veneziani:

I veri colori subentrano con lo specchiarsi del cielo e del sole, con i riflessi dei profili della città stessa sulla superficie che scintilla – li avevo conosciuti nei quadri dei pittori prima di vederli nella realtà, non so dove siano più veri.[...] Il ferro è roso dalla ruggine, qui profonda, lì superficiale, di diversi colori: nera, rossa, dorata. Ruggine fulva (Si possono ritrovare tutte queste sfumature nei quadri di Tintoretto o dell'ultimo Tiziano)⁴⁹.

Le descrizioni dettagliate del “suolo” di Venezia – l'acqua sembrano cogliere l'*eros* dello spazio circostante, concretizzato nelle ulteriori descrizioni poetiche che invece, riguardano il cielo di Venezia:

I tramonti veneziani sono di solito dipinti a forti colori: il giallo, l'oro, il roseo, il rosso rutilante.

⁴⁵ Ivi, p. 11.

⁴⁶ M. HASHAS, *Intercultural Geopoetics* cit., p. 18.

⁴⁷ Ivi, p. 19.

⁴⁸ P. MATVEJEVIČ, *L'altra Venezia* cit., p. 9.

⁴⁹ Ivi, pp. 16-17.

Oppure:

L'oscurità comincia sulla frontiera che divide la costa e il mare. Tracce di luce persistono nelle nuvole che assumono colori inconsueti, su tutto il cielo⁵⁰.

Mentre,

All'alba, sull'una e sull'altra sponda dell'Adriatico i ruoli cambiano. All'Est la luce si fa viva sulle altitudini delle rive e delle rocce. Ai loro piedi si trattiene ancora l'oscurità⁵¹.

Le descrizioni cromatiche dello spazio di Venezia proseguono in riferimento alle condizioni di maltempo, di pioggia e di vento tipiche della laguna:

I canali di scolo non ce l'hanno fatta, l'alluvione li ha sfondati. Le fogne erano traccimate, le calli e i campielli invasi da una spessa fanghiglia, di color marrone.[...] Il tanfo delle viscere della città durò a lungo. Anche questo è Venezia, l'altra⁵².

Oppure in inverno:

Un'altra volta, in un giorno d'inverno, senza vento, sono andato oltre i luoghi noti, cercando angoli da cui la città apparisse diversa. Ho percorso lo Squero di San Trovaso e il Campo San Pantalon a Dorsoduro. Sono arrivato a piedi, camminando lungo i canali, fino al Rio dei Muti e al Rio della Madonna dell'Orto nel sestiere di Cannaregio. Tutta la zona sembrava sorpresa da un freddo precoce⁵³.

Matvejevič quindi, nel tentativo di rappresentare scrupolosamente i particolari paesaggistici percepiti tramite la vista, propone un'altra ovvero una propria visione di Venezia. A tal proposito, alla descrizione minuziosa dei colori si susseguono le descrizioni dei rumori e delle voci di Venezia:

A tarda sera, sui ponti e presso i canali si sentono improvvisamente le voci. I gondolieri si accomiatano dal giorno ormai trascorso, i nottambuli salutano il giorno che per loro appena incomincia, i panettieri si affrettano a precedere il giorno che verrà. I richiami si rincorrono da vicino e da lontano, si seguono e si radunano. Sorgono dal buio le parole senza echi, le silhouette senza ombra. Le accompagnano i superstiti rumori d'intorno⁵⁴.

⁵⁰ Ivi, p. 19.

⁵¹ Ivi, pp. 20-21.

⁵² Ivi, p. 86.

⁵³ Ivi, p. 11.

⁵⁴ Ivi, p. 24.

Matvejevič riesce a cogliere l'aspetto geopoetico dello spazio da ricostruire fidandosi dell'*eros*, ovvero delle esperienze dirette di esso (il viaggio), ed anche delle esperienze indirette (la lettura). In tanti hanno descritto lo spazio veneziano, ma in pochi hanno percepito la città nel modo in cui lo fa Matvejevič. Il suo è uno sguardo sempre un po' estraneo, "gettato" da lontano sulle terre di Venezia. Nella percezione e nella descrizione di Venezia, inevitabilmente egli riscontra un dettaglio riferito o in qualche modo legato alla sua terra di partenza. A proposito dei colori di Venezia all'alba, sembra imprescindibile l'individuazione della diversa percezione cromatica sull'altra sponda dell'Adriatico:

All'Est la luce si fa viva sulle altitudini delle rive e delle rocce. Ai loro piedi si trattiene l'oscurità. [...] Il sorgere del sole vi è atteso con maggiore impazienza e più intensa speranza. [...] Sulla sponda occidentale, il sole nasce dal grembo del mare. Dapprima un leggero venticello ne increspa la superficie e si direbbe che annunci così l'aurora. I pescatori raccontano volentieri di questi momenti: la luce che comincia a sfiorare li incoraggia⁵⁵.

L'autore implicitamente si avvale della percezione soggettiva ovvero personale dei colori e delle voci, nonostante la tendenza a rappresentare oggettivamente la realtà fenomenologica lagunare:

Ho guardato con occhio più sereno le fastose finestre, ho notato le sfumature e i dettagli che erano sfuggiti al mio sguardo in occasione di visite precedenti. [...] Il vento toglie i consueti colori alle cose che vengono a trovarsi sulla sua strada, oppure aggiunge loro i propri colori, invisibili a occhio nudo⁵⁶.

Tale procedimento di Matvejevič implica un tono poetico della sua scrittura che secondo La Capria rappresenta un superamento dei limiti del genere: «Le ragioni che determinano lo sguardo che Predrag Matvejevič getta sulle sue "pietre di Venezia" [...], sono di natura poetica. È dall'osservazione del piccolo ma significativo particolare, anzi dalla sua scelta, che nasce la poesia»⁵⁷.

Matvejevič quindi, non si avvale solo delle emozioni nella percezione dello spazio prescelto. Ricorre a tal proposito, anche al pensiero e alla memoria in modo da comprendere lo spazio percepito. Il *logos* della geopoetica della sua Venezia dunque, consiste in alcune disapprovazioni, legate alla sua gloriosa storia, le quali però, si trasformano in approvazioni nell'altra Venezia, legate alla memoria degli eventi recenti:

⁵⁵ Ivi, pp. 20-21.

⁵⁶ Ivi, pp. 35, 77.

⁵⁷ Ivi, pp. 6-7.

Riva degli Schiavoni poggia su palafitte di tronchi trasportati in caracche, tagliati da qualche parte nelle foreste del Monte Maggiore, delle catene di Velebit o dalle Alpi Dinariche, in Dalmazia. Quando ci passo mi affluiscono alla mente pensieri oscuri, forse di parte slava. Chi erano infatti questi Schiavoni, Sciavuni o Morlacchi? E che cosa li ha portati in questi luoghi? Esistono varie memorie sui rematori di galee e la loro triste sorte. [...] Schiavi parte sono Mori, parte Turchi, parte Morlacchi. [...] Per il modo in cui la Serenissima aveva trattato i suoi Morlacchi, in passato io guardavo Venezia di malocchio; fino a quando non venni a sapere che Dubrovnik, l'antica Ragusa, aveva un mercato di schiavi portati in città dal suo retroterra slavo. Allora mi sono rassegnato⁵⁸.

Il *logos* di Matvejevič sembra trasformarsi sia in un dissenso sia in una forma di sostegno riguardo gli eventi cognitivi della fenomenologia spaziale narrata. L'autore, infatti si avvale della storia in modo da comprendere il *logos* dell'altra Venezia. Eppure, ne emerge la consapevolezza della intrinsecità della storia lagunare con quella balcanica – quella della sua provenienza:

Non soltanto a Venezia, ma anche a Zara le campane suonarono a morto quando davanti al porto comparvero le navi austriache. Sventolarono all'aria per l'ultima volta i gonfaloni con sette code del Leone marciano. [...] Poi gli schiavoni cercarono e trovarono il loro posto nella famiglia degli slavi meridionali. [...] È per questo che ricordo qui, fra i crepuscoli di Venezia, anche la fine degli schiavoni che si erano dichiarati prontissimi a combattere – come spesso hanno fatto gli slavi – per una causa persa⁵⁹.

Oppure:

Tre strane teste erratiche di pietra istriana, poste sopra uno stemma tardogotico, le ho trovate recentemente a Ca' Molin accanto al Rio dei Barcaroli: sono esattamente uguali a quelle disegnate e colorate dalla penna e dal pennello di Vucetich [...] L'acquarellista Antonio Vucetich, che a giudicare dal cognome, dovrebbe essere un mio conterraneo, oriundo dalla Dalmazia (quindi uno Schiavone o Morlacco), eseguì su ordinazione molti disegni di queste sculture⁶⁰.

Venezia quindi si rivela un'altra, in termini della comprensione ontologica della sua fenomenologia. L'autore a tal riguardo rivela, quasi in modo ironico, il *logos* delle terre da cui è partito. Matvejevič comunque riesce a individuare il *logos* che accomuna le sue due terre – quella della partenza e questa, dell'arrivo. Si tratta quindi, del *logos* legato alla tradizione culturale

⁵⁸ Ivi, p. 25-26.

⁵⁹ Ivi, pp. 89-90.

⁶⁰ Ivi, pp. 43-44.

in riferimento alla semiotica di certi concetti linguistico-fenomenologici delle due sponde dell'Adriatico. Tali concetti in Matvejevič infatti si riferiscono all'idea geopoetica fondata sulla costruzione di "un mondo" che prevede l'implicazione della costruzione linguistica ovvero:

Sul litorale orientale le popolazioni hanno coniato la parola *suton* derivata da *sun(ce)* e *ton(e)* – nel significato del sole (che) affonda. Su quello occidentale, appenninico, il tramonto viene da *tra(i)monti* – il sole che si precipita in mezzo alle montagne o le rive stesse⁶¹.

Ed inoltre,

In questa città, è già stato detto, lo spirito bizantino e latino non s'oppongono l'uno all'altro, come altrove. Piazze e piazzette, qui, sono dette campi e campielli – l'unica eccezione è piazza San Marco che sola merita il nome e lo statuto di una piazza vera e propria. Nei campi i pozzi sono cinti da un anello di pietra detto *vera* – anche sulla sponda orientale dell'Adriatico la "vera" è l'anello di fidanzamento e di matrimonio⁶².

La costruzione dell'altra Venezia, secondo i parametri geopoetici, implica non soltanto l'individuazione dell'*eros* e del *logos*, ma anche la determinazione dell'armonia cosmica tra di essi. Matvejevič a tal proposito decide di oltrepassare i confini della sua Venezia, visitando i suoi dintorni ovvero le diverse isole perdute in mezzo alla Laguna:

Sapevo poco delle antiche isole in questa zona, affondate, scomparse, dimenticate: Centriana, Costanziaca, Ammiana e altre. Non avevo mai sentito parlare di San Marco in Boccalama. "Un'isola che non c'è più" portava questo nome altisonante⁶³.

Matvejevič inoltre si avvale della «nostalgia dei portolani, degli isolari, delle antiche carte geografiche, delle vedute e delle piante della città»⁶⁴ in modo da rimettere l'ordine nel *cosmos* dell'altra Venezia. A tal riguardo, egli elenca i libri storici di Giuseppe Rosaccio, Tommaso Porcacchi, le carte geografiche di fra Mauro, padre Vincenzo Coronelli⁶⁵ ringraziandoli per i viaggi compiuti grazie al loro sapere e alla loro fantasia. Tale aspetto della sua geopoetica, coincide con gli aspetti individuati nel "progetto" della geopoetica. Secondo il concetto dell'*esprit nomade* introdotto dallo scozzese

⁶¹ Ivi, p. 19.

⁶² Ivi, p. 43.

⁶³ Ivi, p. 67.

⁶⁴ Ivi, p. 98.

⁶⁵ Ivi, pp. 98-99.

White, il viaggio ed il pellegrinaggio potrebbero implicare il *nomadismo col pensiero*⁶⁶. Eppure, il concetto stesso del nomadismo, etimologicamente indica lo spostamento dei nomadi in termini di «raccoltori di cibo o di oggetti». Il nomadismo intellettuale quindi, sarebbe definito sempre come uno spostamento dei nomadi – raccoglitori però, di «conoscenza»⁶⁷. A tal proposito, Matvejevič con quest'opera si afferma quale nomade – raccogliatore della conoscenza e del sapere finalizzati alla costruzione geopoetica del mondo. Infatti, egli ha compiuto tutti i viaggi possibili, sia quelli nella fantasia degli altri sia nella realtà:

Quando faccio il calcolo di tutti i viaggi da me effettivamente compiuti per mare e per terra, mi accorgo di aver percorso molto più chilometri e miglia grazie al loro sapere – e alla loro fantasia – che nella realtà⁶⁸.

Matvejevič sostiene di essere «partito tante volte da Venezia proprio per tornarvi – per rivedere i luoghi che ho già visto sulle carte geografiche»⁶⁹, in modo da realizzare l'idea geopoetica dell'altra Venezia. Sembra che infine, l'autore abbia raggiunto tal fine, visto che l'ordine nel *cosmos* dell'altra Venezia lo ritrova nel suo cosmopolitismo. Secondo l'autore, il cosmopolitismo di Venezia si cela sia nel suo presente sia nel suo passato, ma soprattutto nella natura transnazionale delle sue piante:

Nei giardini di Venezia fiorivano e languivano le passioni di un tempo. [...] Il cipresso, la palma, in qualche posto il cedro del Libano, il mandorlo, i fragili rami dei gelsomini e delle tamerici, gli aranci e i limoni, l'alloro e l'oleandro, l'asparago e il rododendro, varie piante d'origine giapponese – tsubaki, kanisyon, kiku – o giunte dalla Cina mu jin e mu lan, un arbusto nano dalla Corea, la rosa greca, il glicine americano, l'edera inglese, le rose da tè [...] C'è migliore prova di cosmopolitismo nell'intero Mediterraneo⁷⁰?

Matvejevič infine riesce a ricostruire Venezia con lo sguardo gettato dall'altra sponda dell'Adriatico in modo da proporre una visione dell'altra Venezia. Percepita tramite i sensi di un vagabondo, ma interpretata tramite i pensieri di un poeta, l'altra Venezia viene costruita tramite lo sguardo estraneo del nomade rivelando il fatto che:

⁶⁶ K.WHITE, *L'esprit Nomade* cit., pp. 62, 63.

⁶⁷ LIDIA CURTI, MARINA VITALE, *Modernismo e postmodernismo: antologia di testi*, Napoli, 1987, p. 239.

⁶⁸ P. MATVEJEVIČ, *L'altra Venezia* cit., p. 100.

⁶⁹ Ivi, p. 98.

⁷⁰ Ivi, p. 29.

Per le popolazioni dei Balcani e del Vicino Oriente, Venezia è allo stesso tempo Europa e Occidente! Gli uni vedono in essa le origini del Bisanzio, gli altri la fine. [...] Qui sta una delle caratteristiche di questa città. Il divano orientale-occidentale non è in nessun luogo così largo e soffice come in questo spazio esiguo e scomodo⁷¹.

L'altra Venezia, quindi, si rivela estranea e particolare da tutte le Venezia finora descritte, narrate, vissute. Matvejevič stesso fa dei riferimenti a tal proposito, citando Goethe e il suo libro *Viaggio in Italia*:

Non è stato per caso che quegli uomini (i veneziani) si sono rifugiati su quegli isolotti; non è stata una volontà straniera a incitare altri a unirsi a loro. [...] I loro focolari hanno cominciato a stringersi l'uno accanto all'altro, le pietre hanno sostituito la sabbia e riempito la laguna, le case si sono slanciate verso il cielo [...] compensando con l'altezza quanto loro mancava in ampiezza... Il veneziano diventò così una specie di nuova creatura. Venezia non potrebbe essere paragonata che a se stessa⁷²;

ed anche Rainer Maria Rilker e *I quaderni di Malte Laurids Brigge*:

Come opporre a questa visione deviata "un'altra Venezia, quella reale, ben sveglia, screpolata fino a spezzarsi, voluta in mezzo al nulla su foreste sommerse, ottenuta con la forza e infine così viva e presente da cima a fondo?"⁷³.

Viaggiando nei panni di vagabondo, l'autore coglie tutti gli aspetti geo-poetici pur di ricostruire la sua, quell'altra Venezia. L'autore riesce a ricreare la propria visione di Venezia, facendo ricorso sia alle sensazioni percepite sia agli eventi passati. Con la sua sensibilità poetica nelle descrizioni del paesaggio urbano, eppure con il tono nostalgico nella rievocazione degli eventi storici, l'autore implica la coerenza tra l'*eros* e il *logos*. Scambiando i ruoli di scrittore con quello di un poeta, di vagabondo con quello di pellegrino, di lettore-cosmpolita con quello di scrittore-nomade, Matvejevič riesce a recuperare la particolarità di Venezia in tutto il Mediterraneo.

⁷¹ Ivi, pp. 29-30.

⁷² Ivi, pp. 56-57.

⁷³ Ivi, pp. 57-58.

ORETTA GUIDI (UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA)

DUE ESORDI NARRATIVI IN LINGUA ITALIANA
DI DUE STRANIERI:
BIJAN ZARMANDILI E JHUMPA LAHIRI

Tra i numerosi stranieri che, spinti da interessi e motivazioni molteplici, hanno scelto di scrivere in italiano la comunicazione intende soffermarsi su due autori molto diversi. Zarmandili, giornalista e corrispondente iraniano, venuto in Italia nel 1960, e poi rimasto nel nostro paese, ha esordito nel 2004 con il romanzo *La grande casa di Monirrieh*¹, mentre Jhumpa Lahiri, nata a Calcutta, ma residente negli Stati Uniti, affermata scrittrice pluripremiata, ha, dopo anni di studio appassionato della nostra lingua, deciso di venire in Italia, di soggiornarvi un anno e di testimoniare il suo struggente amore per la cultura e la lingua italiana con una singolare opera autobiografica *In altre parole*². Le due opere appaiono interessanti perché offrono due opposte condizioni psicologiche, diverse opportunità e scelte di vita, giacché il giornalista iraniano diventa a tutti gli effetti uno scrittore italiano per cui il suo primo romanzo, che narra attraverso la tormentata vita della protagonista, Zahra, gli eventi politici e sociali dell'Iran degli ultimi quaranta anni, rappresenta un commosso commiato e un addio alla sua terra, mentre la scrittrice naturalizzata americana, divisa tra tre lingue, la bengalese, (che è il legame tangibile con i genitori e il paese d'origine), l'inglese, la lingua della sua vita, e infine l'italiano, la lingua scelta per amore, si sente perennemente esule, divisa, in cerca di una identità sempre sfuggente e in continuo movimento.

Per Zarmandili restare in Italia è un'opzione politica e culturale, certamente dettata dalle difficili condizioni del suo tormentato paese, per la Lahiri il lungo soggiorno nel nostro paese risponde soltanto ad un innamoramento di una lingua e di una ricchezza artistica eccezionale. La lingua italiana per lei è una folgorazione, la scoperta di una nuova parte di sé, ma

¹ BIJAN ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, Milano, Feltrinelli, 2004.

² JHUMPA LAHIRI, *In altre parole*, Milano, Ugo Guanda Editore, 2015.

anche causa di una profonda scissione psicologica. Dall'analisi linguistica e psicologica dei due testi è possibile avvicinarsi ai profondi mutamenti che comporta la scelta di abbracciare una lingua non nativa in lavori creativi, lo sdoppiamento e lo spaesamento vissuto.

Il debutto narrativo, come già affermato, di Zarmandili risale al 2004 ed avviene dopo una lunga militanza giornalistica in Italia di reporter e testimone degli eventi del suo paese, l'Iran, e più in generale del Medio Oriente. Nel primo testo narrativo, in modo critico, seppure non privo di un'intima sofferenza, ripercorre le contraddizioni di un mondo diviso tra un passato chiuso in tradizioni opprimenti e l'anelito alla modernità attraverso la storia di Zahra. Per Zahra, sconfitta nelle sue esigenze di donna partecipe della società e bramosa d'amore e di vita, parlano le ferite reali e simboliche del corpo martoriato (un tentativo di suicidio con la benzina l'ha lasciata sfigurata e perennemente coperta da vesti nere), ferite che rimandano ad un ambiente socio-culturale arcaico ed arretrato. Per molti giornalisti è quasi inevitabile l'esigenza di misurarsi in prove narrative creative ed anche per lo straniero Zarmandili, ormai naturalizzato italiano, pronto ad affrontare il confronto tra civiltà e culture diverse, è naturale l'approdo al romanzo. Tra le prime cose che è opportuno notare vi è la padronanza linguistica, una prosa semplice, ma non dimessa, e un'adesione a canoni che potremmo definire tradizionali, tipici di una narrazione che si svolge regolarmente nel tempo e nello spazio: insomma non si rintracciano scatti o cesure nel dipanarsi degli eventi. Anche se la vicenda che ha al centro la figura femminile di Zahara inizia proprio dalla sua morte, morte quasi serena che avviene in un pomeriggio d'autunno durante i bombardamenti iracheni su Teheran. Con un incipit commosso e intimo l'autore ci presenta in una pagina densa e priva di patetico la solitudine di una vita, l'ovattata atmosfera della grande casa di Monirrieh, dalle cui finestre si intravede il Monte Alborz, «le cime ampie e morbide già imbiancate dalla prima neve ottobrina». Nella mente della donna, mentre le giungono all'orecchio le voci dei familiari, si accavallano i ricordi degli interminabili pomeriggi solitari «a osservare la lenta metamorfosi delle stagioni»³. Tra tutti i familiari spetta alla figlia maggiore ricevere le telefonate, informare dell'accaduto, spetta ad una donna il peso di un'investitura, ovvero «essere la chiave che apre il passaggio fra l'oscurità e la luce, fra il passato e il presente, in modo che, a sua volta, Zahra sia contemporaneamente oscurità e luce, passato e presente»⁴.

³ B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh* cit., p. 11.

⁴ Ivi, p. 13.

Nelle pagine seguenti si intrecciano le pratiche legate al rito islamico della sepoltura, la descrizione del cimitero, della periferia della città, mentre vengono presentati i protagonisti della vicenda, mentre si delineano l'ambiente, le tradizioni, le tragedie grandi e piccole dettate dalla storia, dalla guerra combattuta dall'Iran contro l'Iraq. Fin dal primo capitolo *La finestra sul monte Alborz* il lettore può misurare la ricchezza e la complessità del romanzo, la forza evocativa e sentimentale dei personaggi, la capacità di saldare fatti privati con la grande storia, senza mai cadere nel folklore, negli stereotipi, senza scivolamenti nel patetico. Si direbbe che sia proprio la distanza, fisica e culturale, ad offrire all'autore il tono giusto, la misura fra commozione e senso critico.

Alla vita intima di una donna si rivolge il romanzo ed è ad una donna italiana, Claudia, che l'autore dedica la sua storia: due mondi a confronto, Oriente e Occidente che si misurano e si definiscono per contrapposizione, senza cadere nelle trappole di un orientalismo di maniera, nelle immagini che ci sono state consegnate in tante pagine, pure bellissime, di tanti scrittori ottocenteschi. Di questo il nostro scrittore è consapevole se nella pagina introduttiva riporta le seguenti parole di Edward W. Said, in *Orientalismo*:

Non è di consenso che si tratta, allorché dall'incontro di Flaubert con una cortigiana egiziana nasce uno stereotipo letterario della donna orientale destinato ad avere grande fortuna; ella non parla mai di sé, non esprima le proprie emozioni, la propria sensibilità o la propria storia. È Flaubert a farlo per lei⁵.

Anche in questo caso è un uomo, uno scrittore che ha viaggiato e che da una prospettiva nuova osserva, giudica, analizza la sua terra e ne vede con amarezza i limiti e le contraddizioni ed è in grado di entrare nell'animo femminile, visto con pietà, con acuta sensibilità, di certo approfondita dal contatto con un paese diverso, dall'incontro con un amore italiano. E quindi non è Zahra a parlare in prima persona, perché Zarmandili conserva il filtro della terza persona, non per allontanare il personaggio bensì per conservare una maggiore libertà, il coinvolgimento misurato di chi conosce a fondo l'ambiente, la cultura, la società del proprio paese. E la conoscenza diventa più approfondita perché nasce dal contatto con un diverso modo di interpretare le relazioni, con un paese europeo, l'Italia, che fa parte della grande cultura mediterranea, che ha tanti elementi in comune con tutta l'area mediorientale, ma che tuttavia ormai è avviato ad una modernizzazione.

Sul dolore dell'esistenza e sul tentativo della figlia maggiore di ripercorrere i segreti della madre ormai morta cercando di recuperare appieno il

⁵ Ivi, p. 9.

senso di una vita l'ultimo capitolo offre pagine di religiosa meditazione e di commozione: nello sfogliare le pagine del Corano la ragazza si sofferma sulle pagine più logorate perché su quelle la madre ha riflettuto, ha pregato, ha consegnato la sua sofferenza: «La figlia maggiore di Zahra trova nei versetti appena letti qualcosa che la riporta alla madre, alla sua serenità e al suo senso di gratitudine verso le poche cose che ha posseduto. Ma non trova nulla che la conduca al dolore di Zahra»⁶. Il dolore delle donne, di tante donne è muto.

Come la figlia maggiore di Zahra trova rifugio e lavoro a Londra per fuggire da una realtà opprimente, egualmente avviene per lo scrittore che, come molti intellettuali, cerca un altrove per ricostruirsi una vita e di fatto, abbracciando un'altra lingua, abbraccia una nuova patria. In effetti la vera patria è la lingua in cui si scrive o per meglio dire sono le lingue che tratteggiano l'identità sofferta e molteplice di molti artisti e scrittori giacché la globalizzazione ci ha abituato a un nomadismo culturale e psicologico. Di contro a questo fenomeno inarrestabile va segnalato quello opposto, ovvero la rivendicazione di etnie e gruppi minoritari che chiedono e rivendicano il recupero di lingue obsolete e di libertà e indipendenza politica all'interno di stati nazionali. Contraddizioni non sempre facilmente spiegabili che ci danno conferma di quanto il tema dell'identità sia altanellante e complesso, scisso tra spinte reazionarie e di chiusura, tese a tutelare un'eredità passata e tradizioni immobili, e volontà di apertura e di confronto fra culture diverse. Un'eterna storia tra esigenze di difesa e chiusura ed esigenza di rigenerazione e revisione di modelli.

Per Jhumpa Lahiri si profila un percorso ancor più accidentato nel quale si intrecciano con prepotenza tre lingue ad ognuna delle quali deve la sua formazione, la sua ricchezza psicologica e culturale, non disgiunta da inquietudini e sentimento di scissione. Perché oggi siamo noi a decidere chi vogliamo essere, sempre ammesso che esista qualcosa su cui acquietare l'insoddisfazione e l'esigenza dell'ignoto. La migliore letteratura moderna punta decisamente sulla crisi d'identità così come ce l'ha consegnata la cultura legata alla nazione, la politica del conservatorismo ed è interessata ad esplorare le distanze, la rottura delle frontiere, i codici fissi.

Negli scrittori figli di emigrati più forte è il sentimento della scissione e l'esigenza di percorrere strade nuove: in Jhumpa, come lei ci ricorda nel testo autobiografico scritto in italiano *In altre parole*, fin dalla più tenera età si profila il contrasto linguistico e sentimentale fra il bengalese parlato in famiglia e l'inglese parlato a scuola. Da qui deriva la coscienza della doppiezza

⁶ Ivi, p. 161.

e della stratificazione dell'identità, molto ricca e variegata in chi scrive in più lingue. Solo vivendo sulla propria pelle il senso di esclusione e di emarginazione è possibile aprirsi completamente al diverso, all'altro da noi. Un altrove spazio-temporale, dunque, sperimentato fin dalla più tenera infanzia e amplificato, reso più stratificato con l'arrivo della terza lingua, l'italiano, per Jhumpa la lingua ideale della cultura e dell'arte, studiata per dieci anni con amore maniacale, prima di affrontare a Firenze e poi a Roma l'impatto emozionante con il suo altrove, il suo angolo segreto, il rifugio nel bello. Fin dall'inizio Firenze e quindi Roma con le loro bellezze le aprono porte insospettite, grimaldelli segreti, le scavano dentro la sorpresa, la rivelazione di un amore struggente per la lingua italiana.

Si sa, studiare una nuova lingua significa innanzi tutto entrare in possesso di una diversa strutturazione del pensiero, una organizzazione logica sconosciuta e quindi un'amplificazione notevole. La lingua è sintassi, è astrazione e questo Jhumpa lo verifica nel contatto che ha con le lingue della sua vita. Ed è proprio nella lingua del cuore che pubblica il testo autobiografico *In altre parole* nel quale ripercorre le tappe, i successi, le prove condotte nel portare avanti la sua ricerca che è insieme linguistica e psicologica, scavo introspettivo e osservazione sociologica: vivere in un paese straniero conduce a rivedere le proprie categorie ed abitudini. Per chi è predisposto a mettersi in gioco significa sperimentare la vertigine di essere altro, capire il rivoluzionario imperativo di Rimbaud: *je est un autre*, con il quale si inaugura il sentimento della modernità.

Come si è già accennato, nel testo sono registrati i miglioramenti grammaticali e sintattici, le difficoltà, i metodi usati, gli aiuti psicologici e linguistici forniti da scrittori amici, tra i quali vi è Starnone; grande importanza nell'apprendimento è affidata alla vita sociale e culturale condotta fra festival e vari incontri letterari e presentazioni che costringono l'autrice ad esprimersi in perfetto italiano. Interessante è a questo proposito la riflessione di Jhumpa intenta a dover tradurre in inglese la sua comunicazione scritta in italiano: è proprio nel tradurre che tocca con mano le profonde differenze tra le due lingue e acutamente osserva che sarebbe stato utile far tradurre il suo intervento a qualcun altro. Come Tabucchi, d'altra parte, che, avendo scritto *Requiem* in portoghese, rifiuta di essere lui stesso a fornire la traduzione in italiano. Se l'opera, per ragioni intrinseche, ha richiesto il portoghese, ora per la versione italiana deve ricorrere ad un'altra persona.

Nelle precedenti opere in inglese Jhumpa non si è mai spogliata della terza persona per conservare meglio il mistero sulla sua identità, in bilico fra due mondi, la sua India e la terra del nuovo approdo. Fin dall'inizio, dunque, la vocazione è l'alterità, lo scontro fra culture e mondi diversi, la

difficile ricerca di un equilibrio di chi partecipa, in modo diverso e complementare, di tradizioni opposte, oriente e occidente. Ed ora getta la maschera, e con la nuova e intrigante lingua, confessa che l'alterità è dissidio, divisione, destino da accettare in pieno se da sentimenti tanto opposti può derivare arricchimento, allontanamento da ogni forma di conformismo, e ricerca di un modo più profondo di conoscere se stessi. Naturalmente è presente il dolore di non appartenere a nessuno perché l'unico scampo è la scrittura: uno scrittore vive solo per tradurre in parole l'enigma della vita.

D'altra parte la migliore produzione letteraria novecentesca spazza via in modo radicale la presenza ingombrante di trama e contenuti per affermare che solo la parola è centrale, che lo scrittore è un illusionista che danza sul filo acrobatico della ricerca linguistica e cosa c'è di più audace che passare da un codice ad un altro, che mettersi in gioco sperimentandosi in lingue e quindi culture diverse? Lo scrittore di razza è naturalmente un lettore maniaco, un traduttore, e spesso per ragioni molteplici decide di passare da una lingua ad un'altra, a volte per motivi ideologici e politici o per necessità, altre volte fa convivere più lingue nella sua produzione come è il caso di Jhumpa Lahiri, spinta a scrivere in italiano da motivazioni sentimentali e culturali, ma ovviamente legata anche al mondo dei genitori bengalesi e all'educazione americana. Non mancano molti esempi di grandi scrittori che hanno raggiunto fama universale convivendo inizialmente con la lingua d'origine e poi con la lingua dell'emigrazione, come è il caso di Vladimir Nabokov, nato a Pietroburgo e poi emigrato per motivi politici negli Stati Uniti. Egli, direi un po' ironicamente, si definisce «uno scrittore americano cresciuto in Russia, educato in Inghilterra, imbevuto della cultura dell'Europa occidentale»: ci fa sorridere il fatto che Nabokov si definisca uno scrittore americano perché sappiamo quanto forte sia in lui l'amore e la conoscenza della letteratura russa, come è ben dimostrato da quel libro eccezionale che è *Il dono*, scritto tra il 1935 e il 1937, ultimo romanzo russo dello scrittore. Romanzo che rappresenta un commiato, un addio alla grande tradizione russa, o come è stato definito "il romanzo della letteratura russa". Ma nel cuore dell'uomo possono e debbono convivere più anime, senza sapere quale ha la supremazia, quale dirà l'ultima parola.

Orbene in *Il dono* la pluralità di romanzi inscatolati diventa esempio superato di quel libro sul libro e dentro il libro che, come forma di romanzo, avrebbe poi continuato a sviluppare a tutt'oggi. In effetti la pluralità e la scambiabilità linguistica in chi, come Nabokov, passa con tranquillità dal russo all'inglese giustifica il gioco del doppio. Il definitivo passaggio dal russo all'inglese è segnato dal romanzo di impianto autobiografico *La vera vita di Sebastian Knight* che fingendo di essere la biografia di Sebastian Knight

è a tutti gli effetti biografia dell'autore: atto di nascita di un nuovo scrittore che, pur inglobando e metabolizzando il meglio della cultura russa, sceglie consapevolmente da che parte stare, lasciando alle spalle un mondo di cui non condivideva l'ideologia e le prospettive politiche. Assai diversa appare la posizione di Lahiri che mantiene due opportunità, ovvero continuare la produzione narrativa tradizionale in inglese, riservando alla lingua italiana un posto particolare, privilegiato, un rifugio intimistico, un laboratorio in fieri.

Scegliere una lingua diversa da quella di origine si può considerare un tradimento? Milan Kundera, che per ovvie ragioni politiche, per conservare libertà di opinione e di vita, come è noto, ha scelto non solo di vivere in Francia, ma di abbracciare la lingua francese, è considerato a Praga un traditore e nei suoi confronti è sceso un rifiuto categorico; comunque è il caso di osservare, al di là di altre considerazioni, che le sue opere migliori rimangono quelle scritte in ceco. Non si può esprimere lo stesso giudizio negativo nei riguardi dell'opera di Nabokov, egualmente grande e convincente sia nei romanzi russi sia in quelli scritti in inglese. Anche Jhumpa Lahiri che dopo l'opera autobiografica *In altre parole* si è cimentata in un romanzo d'invenzione *Dove mi trovo* (2018) è stata mal vista e accusata di tradimento dai lettori americani, come se rafforzando il suo legame con l'Italia in un lavoro di grande impegno linguistico e culturale, intendesse fuggire sempre più lontano dal suo ambiente, affrontando in mare aperto ogni pericolo, e recidendo i legami con il passato. Leggere il romanzo procura sentimenti alterni di sgomento e di scissione, giacché la protagonista vive in una città senza nome, misteriosa, come incerti sono le coordinate spazio e tempo, fuggevoli e contraddittori gli stati d'animo di una donna in cerca di una vera identità.

La scrittrice si muove in modo ripetitivo e quasi senza particolari stimoli ed emozioni in una città moderna, di cui non ci dice il nome, tentacolare, compie gli stessi gesti, incontra persone, osserva tutto in modo distaccato, distante. I ricordi della famiglia di origine, che pure l'hanno condizionata e impigliata in regole e abitudini, non le provocano particolare emozione. Serpeggia ovunque una dislocazione spazio-temporale, crisi di identità, ricerca di qualcosa o qualcuno che dia un senso alla futilità e banalità del reale.

Al marito di una sua amica, venuto a casa sua in visita, fa pronunciare le seguenti parole, in effetti rivelatrici: «Che cosa avrà imparato dal mondo dopo aver vissuto in tanti paesi?»⁷. Nel corso dell'intera narrazione dominante è l'analisi descrittiva e sono proprio gli oggetti a restituirci il senso di estraneità dell'esistenza: «Nel brullo deserto estivo questo scoglio di oggetti, questo fiume in piena, mi fa pensare alla scomparsa di tutti, ma anche alle

⁷ J. LAHIRI, *Dove mi trovo*, Milano, Ugo Guanda Editore, 2018, p. 71.

tracce banali, cocciute dell'esistenza»⁸. Anche con i soldi la protagonista ha un rapporto difficile, derivato dall'educazione rigida ricevuta dalla madre sicché, pur potendo permettersi oggetti discreti e cibi raffinati, finisce per comprare ciò che è più economico per sentirsi virtuosa, per non cedere alle tentazioni. Un'eterna lotta si svolge tra i modelli dell'infanzia e una libertà d'azione non sempre raggiungibile. Nel prepararsi per uscire di casa per andare al lavoro (è una professoressa universitaria) viene colta da un senso di smarrimento, di dubbio, che la spinge a dilazionare il tempo e proprio mentre vorrebbe agire, reagire, muoversi, concentrarsi resta indecisa davanti al guardaroba, fa colazione in piedi senza gustare niente: «Questa dilatazione del tempo mi fa sentire interdetta, per niente padrona di me»⁹.

Nella complessità di sentimenti e stati d'animo sperimentati dalla donna ritorna insistentemente il senso di estraneità, anche soprattutto nei riguardi della famiglia di origine: «Solo che, più che sentirmi lontana dalla vita quotidiana, mi sento estranea alla mia famiglia di origine, e alla mia giovinezza. Una distanza tanto voluta quanto sconfortante»¹⁰. La sua vita è punteggiata da ricordi sfaldati, che le piombano addosso inconsapevolmente. Nella lettura colpiscono come schiaffi le osservazioni decise e perentorie che mettono in luce solitudine e alienazione; una frase fra tante: «La solitudine richiede una valutazione precisa del tempo, me ne sono sempre accorta, come i soldi nel portafoglio: quanto bisogna ammazzarne, quanto ne manca prima di cenare, di andare al letto». Fra luce e ombra, la donna è dalla parte dell'ombra, sia reale sia metaforica: «Stare all'ombra mi riguarda, nonostante non abbia fratelli più bravi o sorelle più belle con cui confrontarmi»¹¹.

Straniera in famiglia, straniera all'estero, ma consapevole di un arricchimento insospettato. Per strada un giorno, ha l'impressione di veder una sua sosia, una donna identica, vestita come lei che si aggira per il quartiere. Siamo di fronte ad un topos narrativo, quasi inevitabile, giacché il tema del doppio ha alle spalle una lunga storia, fatta di numerose e contrastanti interpretazioni, molte delle quali attingono a piene mani alla psicanalisi e alla psicologia: non è certo un mistero che l'io non è quel monolitico centro che irradia razionalmente e coerentemente le nostre azioni, anzi siamo convinti che lo si voglia o no in noi convivono più io. Siamo sempre in viaggio, di passaggio verso un altrove... La protagonista è sempre pronta ad un viaggio, non solo metaforico, ma reale, ed ha con sé sempre una borsa, una valigia, per fuggire, per superare un confine.

⁸ Ivi, p. 78.

⁹ Ivi, pp. 85-86.

¹⁰ Ivi, p. 92.

¹¹ Ivi, p. 119.

Quale rapporto intrattiene la scrittrice con le due lingue con cui convive? Nel suo primo lavoro si possono notare alcune incertezze alle quali hanno posto rimedio i consigli di amici italiani scrittori, mentre certamente appare più spedito e naturale l'approccio sintattico e lessicale nel secondo romanzo, anzi si nota una certa ricercatezza nell'uso di aggettivi e nelle descrizioni. La struttura sintattica è semplice, caratterizzata da poche subordinate. Certamente il passaggio dalla lingua inglese alla italiana comporta un non facile sdoppiamento.

Comunque è il caso di osservare che Jhumpa Lahiri, a differenza di altri narratori che hanno scelto una lingua diversa da quella nativa come per esempio Nabokov e Conrad, uno russo e l'altro polacco, non approda in modo definitivo ad una lingua che poi diventa l'unica, ma continua il suo lavoro narrativo utilizzando ora l'inglese, ora, quando lo ritiene opportuno per motivi psicologici, l'italiano. E proprio per questo la sua storia di intellettuale e di donna ci appare più ricca di implicazioni psicologiche e personali. In ogni caso, a differenza di Zarmandili, ormai diventato a tutti gli effetti un autore italiano, Lahiri a causa della sua relativa giovane età, e della sua vocazione alla ricerca e ad uno scavo interiore, può riservare continue sorprese e nuove svolte derivate dall'incrocio e dallo scontro di culture e mondi diversi.

GIOVANNA LO MONACO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

LA NEOAVANGUARDIA ITALIANA NEL CANONE DEGLI AMERICANI

Traendo un breve bilancio sulla fortuna in ambito anglo-americano della poesia italiana sperimentale del secondo Novecento, Lawrence Venuti – noto traduttore e studioso della traduzione – spiega come questa appaia abbastanza limitata, all'altezza del 1995, se si considerano il numero esiguo delle traduzioni e il fatto che queste siano state spesso pubblicate da piccole case editrici che non garantiscono una grande distribuzione. Oltre alla diffusa tendenza a ridurre la complessità del canone italiano del Novecento alla figura preminente di Montale, agisce alla base del fenomeno, secondo Venuti, una certa indifferenza, se non una vera e propria ritrosia, nei confronti della poesia sperimentale, legata al forte pregiudizio secondo cui, in sostanza, la poesia *tout court* si identifica e si riduce al solo genere lirico, concetto notoriamente avversato, invece, in ambito avanguardistico e sperimentale¹.

I tentativi di introdurre nel Nord America la letteratura sperimentale italiana non sono tuttavia mancati nel corso del tempo: un lavoro pionieristico, in questo senso, è costituito dall'operazione editoriale di Paul Vangelisti, poeta vicino a Giulia Niccolai e all'intero "circolo" di Adriano Spatola, che già durante gli anni Settanta traduce e pubblica le opere dei suoi sodali italiani attraverso una collana di poesia sperimentale curata assieme a John McBride per la piccola casa editrice Red Hill Press di Los Angeles².

¹ Cfr. LAWRENCE VENUTI, *L'invisibilità del traduttore* [1995], Roma, Armando, 1999, pp. 350-353.

² A partire dagli anni Ottanta risulta particolarmente attiva in quest'opera di promozione anche la casa editrice Guernica di Montreal, che, tra le altre opere, ha pubblicato: ANTONIO PORTA, *Passenger. Selected Poems*, trad. en. P. Verdicchio, 1986; A. PORTA, *Melusine. A Ballad and a Diary*, trad. en. Anthony Molino, 1992; EDOARDO SANGUINETI, *Natural Stories #1*, trad. en. J. O'Keefe Bazoni, 1998.

A partire dagli anni Novanta, invece, come sottolinea Lucia Re, cominciano a moltiplicarsi tra Canada e Stati Uniti le traduzioni di autori di poesia sperimentale – da Amelia Rosselli a Giulia Niccolai, da Antonio Porta a Adriano Spatola – pubblicate da case editrici talvolta di un certo rilievo³. Al contempo, testi poetici di autori appartenenti o vicini alla Neoavanguardia vengono inseriti in alcune significative antologie della poesia italiana contemporanea; si devono ricordare, a questo proposito, *Twentieth-Century Italian Poetry*⁴, curata da John Picchione e Lawrence Smith e edita a Toronto nel 1993, un'antologia di poeti italiani in cui assume un rilievo inedito la sezione sperimentale, e *The Promised Land*⁵, edizione bilingue del 1999, pubblicata dalla Sun & Moon Press di Los Angeles, a cura di Vangelisti, Luigi Ballerini, Beppe Cavatorta e Elena Coda, che comprende testi poetici di Adriano Spatola, Nanni Balestrini, Milli Graffi, Amelia Rosselli e Edoardo Sanguineti⁶.

La pubblicazione di maggior interesse è tuttavia costituita dalla prima traduzione inglese, nel 1995, dei *Novissimi*, antologia capostipite della poesia italiana della Neoavanguardia, cui spetta il merito di aver avviato una discussione – accompagnata, com'è noto, da forti polemiche – sullo statuto della poesia, in contrasto con il canone lirico dominante. Pubblicata anch'essa da Sun & Moon, in edizione bilingue, a quasi 35 anni di distanza dalla prima edizione italiana, la traduzione è a cura di diversi autori, tra cui Vangelisti e Ballerini, che si confermano tra i maggiori promotori e traduttori della poesia d'avanguardia italiana nel Nord America⁷. Spingendosi fino ai nostri giorni si può dire che la tendenza all'incremento delle traduzioni di poesia sperimentale appaia confermata da numerose edizioni che interessano per lo più singoli autori – con una certa prevalenza di Antonio Porta⁸ – e

³ Cfr. LUCIA RE, *Piercing the Page: Selected Poems 1958-1989*, in «Alfabeta2», n. 33, 2013, pp. 209-211.

⁴ *Twentieth-Century Italian Poetry. An Anthology*, a cura di J. Picchione e L.R. Smith, Toronto, Toronto University Press, 1993.

⁵ *The Promised Land. Italian poetry after 1975*, a cura di L. Ballerini, B. Cavatorta, E. Coda, P. Vangelisti, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1999.

⁶ Cfr. *ivi*.

⁷ *I Novissimi. Poetry for the Sixties*, a cura di A. Giuliani, ed. inglese a cura di L. Ballerini, trad. en. L. Ballerini, B. Dick, D. Jacobson, M. Moore, S. Sartelli, P. Vangelisti, Los Angeles, Sun&Moon Press, 1995.

⁸ In particolare, di Antonio Porta, è stato pubblicato nel 1987 dalla storica City Lights di San Francisco, *Kisses, dreams & other infidelities*, trad. en. A. Molino, riedita da Xenos Books, Riverside (California) nel 1999 e nel 2004. Di altri autori si devono perlomeno ricordare: A. SPATOLA, *The Position of Things. Collected Poems 1961-1992*, a cura di B. Cavatorta, Los Angeles, Green Integer, 2008, volume bilingue, che comprende quasi per intero le poesie di Spatola; E. SANGUINETI, *My life, I lapped it up. Selected poems*, trad. en. W. Schutt, Oberlin (Ohio), Oberlin College Press, 2018; N. BALESTRINI, *Blackout*, trad. en. P. Valente, Chico (California), AK Press, 2017.

dalla recente proposta di una ulteriore edizione bilingue dei *Novissimi* nel 2017, promossa nuovamente da Ballerini⁹.

Considerando le dinamiche editoriali avverse che questo genere di poesia – e più in generale la poesia tutta – incontra, in America così come in Italia, il bilancio sulle traduzioni effettuate sembra, dunque, alquanto positivo; tuttavia, al di là del dato quantitativo, interessa maggiormente sottolineare quali siano gli intenti che guidano i traduttori e rilevare come questo fenomeno si accompagni al crescente interesse in ambito critico per la letteratura d'avanguardia da parte degli studiosi d'oltreoceano.

La traduzione di specifici autori e testi trova evidentemente motivazione, tra le altre, nella volontà da parte del traduttore di promuovere una determinata tipologia di poesia; nel caso di Vangelisti e Ballerini, in particolare, ciò avviene principalmente in rapporto alle consonanze che legano il poeta tradotto al traduttore-poeta; del resto, lo stesso Vangelisti conferma in proposito di considerare la traduzione come *passionate statement* della propria poetica¹⁰.

Se la traduzione può quindi essere animata da ragioni inerenti alla poetica propria del traduttore-poeta, il discorso è tuttavia legato a un'operazione critica ben più complessa e vasta, avviata da alcune significative indagini da parte di critici e scrittori italoamericani o di origine italiana – tra cui lo stesso Ballerini – impegnati nel far conoscere la Neoavanguardia al pubblico nordamericano, apportando al contempo un punto di vista per certi aspetti diverso sul fenomeno rispetto ai colleghi italiani. Si deve ricordare in questo senso lo studio di Picchione del 2004, *The new avant-garde in Italy*¹¹, tra i primi e tra i più importanti per la diffusione della letteratura italiana sperimentale oltreoceano, che sembra aver fatto da apripista alla ricerca successiva¹².

Tali indagini si muovono generalmente nel senso del ripensamento e della valorizzazione della portata storica assunta dalla Neoavanguardia, nonché della riattualizzazione dei problemi da essa sollevati riguardo lo statuto letterario, e sembrano mirare ad una rivisitazione più complessiva dell'intero canone occidentale, se è vero, come spiega Ballerini, che il pregiudizio sulla

⁹ *I Novissimi. Poetry for the sixties*, a cura di A. Giuliani, ed. inglese a cura di L. Ballerini e F. Santini, trad. en. L. Ballerini, A. Bregman, D. Jacobson, F. Santini, S. Santarelli, P. Vangelisti, New York, Agincourt Press, 2017.

¹⁰ Cfr. P. VANGELISTI, *The delirious part of the speech*, in *On the fringe of the Neoavantgarde*, a cura di G. Rizzo, New York, Agincourt Press, 2017, p. 107.

¹¹ J. PICCHIONE, *The new avant-garde in Italy. Theoretical debate and poetic practice*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2004.

¹² Oltre a introdurre le teorie e le poetiche dei principali autori della neoavanguardia in ambito poetico, Picchione sottolinea il legame con le avanguardie oltreoceano, con John Cage e Charles Olson in primo luogo, e, dunque, sull'influenza degli happening, evidenziando così il ponte, spesso dimenticato, tra l'esperienza italiana e quelle internazionali, in particolare proprio americane, un legame che tutt'ora in realtà attende un approfondimento critico.

“poesia come lirica” – sottolineato da Venuti e da cui siamo partiti – è ancora ben saldo nella situazione storica attuale, in cui la poca poesia superstite è ancora e unicamente intesa come autorappresentazione dell’“io”¹³.

La lotta per la riduzione dell’“io” e contro la poesia lirica propugnata dai Novissimi si presenta, quindi, ancora valida nel quadro della contemporaneità e mette direttamente in relazione le due sponde dell’Atlantico, certamente interessate dallo stesso meccanismo culturale. In quest’ottica risulta evidente l’importanza strategica della traduzione inglese dell’antologia dei *Novissimi* e si rende manifesta l’intenzione critica che la sottende, rimarcata con la riproposizione della traduzione nel 2017; si ricordi in proposito che, oltre ai testi poetici, l’antologia contiene infatti dei testi programmatici di poetica in cui il progetto di avversione alla lirica viene chiaramente esposto¹⁴.

Un’occasione importante per ribadire la centralità dei Novissimi e di tutta la Neoavanguardia italiana negli Stati Uniti viene offerta dal convegno organizzato a Los Angeles nell’ottobre 2013 che celebra, in contemporanea con l’Italia, il cinquantenario del Gruppo 63, durante il quale gli intervenuti – critici, scrittori e traduttori, operanti in Italia o in America – lamentano la carenza di studi dedicati in ambito anglo-americano, nonché di traduzioni, specie per quel che riguarda il romanzo sperimentale, che ha ricevuto, spiega Cavatorta, minore attenzione rispetto alla poesia¹⁵.

Dal convegno emergono quelle che appaiono come le due linee d’orientamento maggiori che caratterizzano i principali studi pubblicati nel Nord America sul fenomeno avanguardistico, entrambe legate a una volontà di allargamento della “mappa” – come spiega Francesco Muzzioli durante il convegno¹⁶ – degli autori e delle discipline artistiche interessate dalla Neoavanguardia, oltre i confini delle componenti riconosciute del movimento – con il Gruppo 63 in testa – e degli stessi generi letterari, poesia e romanzo, di norma più considerati nell’ambito di tali studi.

Il convegno di Los Angeles è programmaticamente incentrato su tale intento e comprende, di conseguenza, interventi relativi, oltre che ai maggiori autori del Gruppo 63, anche ad autori generalmente appartenenti all’area sperimentale, ma che sono meno frequentati dalla critica o non perfettamente allineati con i programmi dei gruppi avanguardistici¹⁷, e a generi scarsamente tenuti

¹³ Cfr. L. BALLERINI, *Per una nuova edizione dei Novissimi*, in *Novissimi (e dintorni) tra due sponde*, a cura di M.A. Grignani e F. Milone, num. mon. di «Autografo», n. 50, 2013, pp. 11-38.

¹⁴ Cfr. A. GIULIANI, *Introduzione* e E. Pagliarani, *La sintassi e i generi*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta* [1961], a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁵ Cfr. B. CAVATORTA, *E il romanzo? ...Non pervenuto. Prole 'color nostalgia' a proposito del romanzo neoavanguardista*, in *On the fringe of the neoavanguardie* cit., pp. 175-188.

¹⁶ Cfr. F. MUZZIOLI, *La mappa e il movimento. Centri e margini del Gruppo 63*, ivi, pp. 22-36.

¹⁷ Nello specifico: Guy Bennet interviene su Giovanna Sandri, Federico Milone su Nelo Rissi

in considerazione, come il teatro; tra gli interventi ve ne sono alcuni dedicati inoltre all'opera musicale di Luigi Nono e all'influenza del calcolatore elettronico sulle arti e sulla letteratura italiane¹⁸, quasi a voler indicare la coincidenza dei confini della Neoavanguardia con quelli della più ampia costellazione dello sperimentalismo letterario e interdisciplinare degli anni Sessanta.

L'allargamento del novero degli autori ascritti sotto l'etichetta dell'avanguardia – processo cui del resto non è estranea la critica nostrana – apporta contributi validi per un approfondimento sulle forme stesse da essa assunte e sull'estensione del fenomeno, di cui, come sottolinea Ballerini, devono essere considerati anche i territori *limitrofi*¹⁹. Ciò comporta certamente l'allargamento del canone degli autori, ma con esso anche l'obbligo importante, per gli studi futuri, di approfondire e ridiscutere, ancora una volta, la definizione di avanguardia, con uno sguardo attento, caso per caso, alla sorte destinata a quella componente determinante, sottesa a tutte le esperienze avanguardiste, rappresentata dall'intento ideologico. Si pone inoltre, in questa prospettiva di ricerca, il problema della verifica della condivisione delle scelte poetiche da parte di un autore con le altre anime del movimento, che è caratteristica della forma grupppale e sostanzia, di fatto, il movimento della Neoavanguardia.

Più circoscritta riguardo alla scelta degli autori, appare invece la prospettiva di un altro tra gli studi americani più rilevanti, *Neoavanguardia. Italian experimental literature and arts in 1960s*, curato da Paolo Chirumbolo, Mario Moroni e Luca Somigli²⁰, che punta maggiormente verso l'allargamento nel senso dell'interdisciplinarietà come tratto caratteristico della Neoavanguardia, senza dimenticare la specificità del letterario e gli autori maggiori, e comprendendo non pochi contributi originali su alcune questioni cardine della Neoavanguardia, quali il rapporto con il Postmodernismo, analizzato da Monica Jansen, e la peculiarità del Parasurrealismo promosso da «Malebolge», analizzato da Mario Moroni, argomento, quest'ultimo, che attende ancora studi approfonditi da parte della critica italiana. A far in un certo senso da padrino all'operazione, con un intervento sul dibattito teorico nella Neoavanguardia, è nuovamente Muzzioli, che si presenta così come uno dei critici italiani più impegnati nella promozione della

e Sandro Sinigaglia, Lucia Re su Amelia Rosselli. Sul teatro della Neoavanguardia interviene Gianluca Rizzo.

¹⁸ Cfr. ADRIAN R. DURAN, *Operatic Neo-avant-gardism in Luigi Nono's* Intolleranza 60 e LINDSAY CAPLAN, *The electronic brain: algorithms in Italian art of the early 1960s*, ivi.

¹⁹ Cfr. L. BALLERINI, *Di confini e margini, e frange (e di un centro di cui si può fare a meno)*, ivi, p. 239.

²⁰ *Neoavanguardia. Italian experimental literature and arts in 1960s*, a cura di Paolo Chirumbolo, Mario Moroni and Luca Somigli, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2010.

Neoavanguardia all'estero. L'ultima sezione del volume è infine interamente dedicata al rapporto degli autori della Neoavanguardia con le altre arti – musica, architettura, pittura – e presenta, tra gli elementi maggiormente innovativi, l'intervento di Paolo Somigli in cui viene effettuato uno dei primi tentativi di ricomporre organicamente e complessivamente il rapporto tra la Neoavanguardia letteraria e la Nuova Musica attraverso uno spoglio del «Verri», offrendo così un utile studio preliminare alla questione²¹.

Il quadro che ne deriva è quello di una Neoavanguardia transdisciplinare che inquadra nell'etichetta non soltanto strategie retoriche e stilistiche differenti, ma anche codici e media differenti, restituendo una panoramica d'insieme coerente e l'immagine, per quanto parziale, del contesto artistico in cui si inserisce la Neoavanguardia letteraria.

Da questo punto di vista gli studi prodotti oltreoceano appaiono invero ben più attenti rispetto a molti studi italiani, restituendo più efficacemente la dimensione interdisciplinare assunta dalla sperimentazione letteraria della Neoavanguardia e raccogliendo al meglio l'appello già lanciato in occasione del convegno per i 40 anni del Gruppo 63 sulla necessità di insistere proprio sui rapporti tra la letteratura e le altre arti come componente essenziale delle poetiche della Neoavanguardia²². Se infatti si deve al Gruppo 63, al Gruppo 70 e altre componenti della Neoavanguardia diffuse in Italia durante gli anni Sessanta²³ una rivisitazione dello statuto dell'opera letteraria, ciò è dovuto, principalmente, all'apertura dell'opera verso altre discipline artistiche e alla correlazione tra codici diversi che ne deriva, in un raffronto serrato con i nuovi media della comunicazione, da cui è conseguita una vera e propria rivoluzione delle categorie estetiche tradizionali e, con esse, il superamento, almeno in parte, della questione relativa alle singole poetiche degli autori. Sul terreno dell'intedisciplinarietà, le sperimentazioni della Neoavanguardia assumono infatti una dimensione internazionale estremamente diffusa, che potrebbe presentarsi come il miglior oggetto di studio cui dedicarsi nel segno di una rivisitazione del canone occidentale.

²¹ L'ultima sezione comprende nello specifico i saggi: *Signs and designs: Sanguineti e Baj from "Laborintus" to "The biggest art-book in the world"* di Paolo Chirumbolo; *Gruppo 63 and the music: a complex relationship* di Luca Somigli, e *Superstudio double-take: rescue operations in the realms of architecture* di Laura Chiesa.

²² Cfr. RENATO BARILLI, intervento in *Il Gruppo 63. Quarant'anni dopo, Atti del Convegno di Bologna, 8-11 maggio 2003*, a cura di R. Barilli, F. Curi e N. Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2004, p. 119.

²³ Un quadro complessivo a riguardo viene restituito da Picchione in *Neoavanguardia*, cit. Si rimanda tuttavia a LUCIO VETRI, *Letteratura e caos*, Milano, Mursia, 1992.

GIORGIO NISINI (UNIVERSITÀ LUMSA DI ROMA)

LETTURA DI DUE LETTURE.
PASOLINI E LA CULTURA APOLIDE
DI JUAN RODOLFO WILCOCK

1. *L'umorismo tragico della Sinagoga*

In almeno due occasioni Pier Paolo Pasolini recensisce opere dello scrittore italo-argentino Juan Rodolfo Wilcock. La prima risale al gennaio del 1973, quando sul settimanale «Tempo» pubblica l'articolo *Tre casi di piacevole suspense: che cosa dirà l'autore?*, parzialmente dedicato alla raccolta di prose brevi *La sinagoga degli iconoclasti*¹. Oltre al testo wilcockiano Pasolini analizza altri due volumi: una celebre opera anonima del IV secolo d.C. ristampata nel '72 da Rusconi, *La Storia Augusta*, e *Le vite immaginarie* di Marcel Schwob, anch'esso ristampato nello stesso anno, ma da Adelphi, con una traduzione di Fleur Jaeggy. La sezione più consistente dell'analisi riguarda però la *Sinagoga*, di cui Pasolini mette subito a fuoco il carattere ambivalente, giocato sulla doppia polarità di comicità e terrore, realtà e finzione, capacità di rielaborare metalinguisticamente l'infernalità del mondo e restituirlo sotto una forma narrativa piana e impersonale.

Ad alimentare questa dimensione ambivalente è la natura stessa del volume: *La sinagoga degli iconoclasti* si presenta come una falsa enciclopedia biografica, composta di piccoli ritratti in prosa, in cui vengono mostrati personaggi assurdi e grotteschi, al limite del verosimile, che in diverso modo, «poggiando sulle solide basi della scienza o comunque di una qualche disciplina che si presenta rigorosa»², vivono il passaggio dalla lucidità intel-

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Tre casi di piacevole suspense: che cosa dirà l'autore?*, in «Tempo», 14 gennaio 1973; ora, col titolo *J. Rodolfo Wilcock, «La sinagoga degli iconoclasti»; «Storia Augusta»; Marcel Schwob, «Vite immaginarie»*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1718-1723.

² Risvolto di copertina di JUAN RODOLFO WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, Milano, Adelphi, 1990².

lettuale alla demenza: telepati, evolucionisti, astronomi, chirurghi, utopisti, inventori, medici sperimentali, ecc. Pasolini legge il testo wilcockiano sotto il segno del divertimento, come di fronte all'opera di un raffinato umorista inglese, un Jerome Klapka Jerome, un Grenville Wodehouse – e non dimentichiamo che Wilcock era di padre anglosassone – ma anche sotto una luce filtrata di *suspence*, quella citata nel titolo della recensione, che crea un'attesa morbosa di passare al brano successivo: «che cosa inventerà nella prossima “voce” l'autore?»³.

Questa percezione quasi divertita del libro wilcockiano viene però completamente ribaltata nel momento in cui Pasolini rilegge il testo per la seconda volta, quando si appresta a scrivere la recensione. Ad intervenire ora è piuttosto lo sconcerto, quasi una nausea e un “senso di terrore”:

Riprendendo in mano *La Sinagoga degli iconoclasti* di J. Rodolfo Wilcock, per scriverne – dopo averlo letto una dozzina di giorni fa – provo un leggero senso di terrore. Ma come! L'avevo letto con tanto divertimento, addirittura, qualche volta, ridendo a voce alta, da solo, come un pazzerello. Adesso il mio sguardo scorre su queste pagine, riconosce questi nomi e questi cognomi, questi titoli di libri, queste date di edizioni: e un disagio sottile mi dà come un senso di nausea, una voglia di dimenticare⁴.

Dunque è la nuova lettura, la lettura alla potenza, quella dell'analista della parola, a rendere più scopertamente il senso nascosto del libro, come se il meccanismo della rivelazione passasse attraverso un gioco di sub-conscio testuale. Quello che infatti si scopre è una verità inquietante – come lo erano i “fatti” che davano il titolo ad un altro libro wilcockiano⁵ – una verità, cioè, che per la sua natura destabilizzante produce un immediato bisogno di rimuovere il baratro esistenziale improvvisamente scoperto (la «voglia di dimenticare», appunto). Ad innescare questo meccanismo è del resto l'impianto simulativo del libro, che mostra una realtà angosciosa mascherandola da finzione umoristica – dunque ingannando in prima battuta il lettore. Pasolini lo intuisce perfettamente: «Wilcock», scrive, «ha finto di essere un enciclopedista incaricato da un editore di scrivere un certo numero di “voci” per una enciclopedia divulgativa», ma lo ha fatto con talmente «tanto scrupolo, diligenza, abito professionale che, ad apertura di libro» si è tentati di credere che si tratti «di nomi veri, di fatti realmente accaduti»⁶.

³ Ivi, p. 1721.

⁴ Ivi, p. 1718.

⁵ J.R. WILCOCK, *Fatti inquietanti del nostro tempo*, Milano, Bompiani, 1961; poi, col solo titolo *Fatti inquietanti*, Milano, Adelphi, 1992.

⁶ P.P. PASOLINI, *Tre casi di piacevole suspense* cit., p. 1720.

Questa pratica della finzione non è una procedura nuova per Wilcock, né lo è per i canoni della letteratura italiana dominanti in quel tempo, dove l'idea manganelliana di letteratura come menzogna e le pratiche della metanarrazione erano già state ampiamente sdoganate e sperimentate; tuttavia qui essa precipita non solo nella tradizione umoristica di matrice anglosassone di cui si diceva, ma in quella cultura borghese e fantastica dentro cui l'autore si era formato, a sua volta riformulandola in una lingua ricostruita da zero, quella italiana, che egli reinventò e adattò al suo immaginario e al suo modo di narrare. Lo si vede nella sua produzione in prosa a partire dagli anni Sessanta: dai citati *Fatti inquietanti* (1961), una carrellata di notizie improbabili che venivano presentate sotto l'ambiguo sigillo della verità giornalistica⁷, a *Lo stereoscopio dei solitari*, un'esposizione umoristica e insieme tragica di personaggi di provenienza incerta – mostri, fantasmi, esseri dissociati – che venivano tratteggiati con uno stile talmente asciutto ed enciclopedico, talmente terso, come lo ha definito Giorgio Patrizi in una lettura dedicata alla dimensione iconoclasta della scrittura di Wilcock, da risultare, nei casi meno grotteschi, quasi attendibili.

Ora Pasolini – che è il Pasolini del 1973, quello che sta progettando *La Divina Mimesis*, opera dantesca e infernale insieme, e che pubblica in volume il suo testo teatrale più paradigmatico nell'esplorare l'ambiguo rapporto tra realtà e sogno, *Calderón* – trova proprio nell'inferno il termine centrale della rivelazione di Wilcock: è l'inferno ciò che i suoi racconti gli hanno fatto vedere, è questo il luogo magmatico e imperscrutabile che si cela sotto il *divertissement* della finzione. Il punto semmai è capire di quale inferno si tratti; o meglio, stabilire il rapporto tra questo inferno e il reale, e dunque le implicazioni nella vita di chi, intuendone l'esistenza, ne viene turbato o sedotto.

2. *L'inferno wilcockiano e i suoi dannati*

La recensione di Pasolini prosegue con una citazione quasi inevitabile: *Le città invisibili* di Italo Calvino. Chi conosce questo testo sa che l'autore, nell'*explicit* affidato a Marco Polo, sviluppa una brevissima riflessione che riguarda proprio l'inferno. Non si tratta, per Calvino, di uno spazio astratto che interessa una dimensione "altra" dell'esistere; se l'inferno ha un qualche fondamento ontologico, allora «è già qui», lo «abitiamo tutti i giorni» e lo

⁷ Sull'origine giornalistica delle prose dei *Fatti inquietanti* rimando al mio saggio, *Realtà e finzione. Tecniche di falsificazione in Juan Rodolfo Wilcock*, in *Realtà e finzione. Studi sul Novecento letterario italiano*, Roma, Perrone, 2018, pp. 66-82.

«formiamo stando insieme»⁸. I soli modi per non soffrirne sono due, prosegue Calvino: accettarne l'esistenza «fino al punto di non vederlo più», ed è questa, chiosa Pasolini, la strada perseguita dalla maggioranza silenziosa del genere umano – una strada leopardiana, in fondo, illusoria – oppure «riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»⁹. Il vero nodo inquietante dov'è allora? Nella scoperta dell'identità tra realtà e inferno – un'ipotesi non nuova, che solo per restare nel Novecento affonda le sue radici nei più profondi turbamenti che hanno segnato la storia occidentale – o nell'incapacità di perseguire una delle due contromisure salvifiche: dimenticarne l'esistenza o trovare al suo interno qualcosa di “altro” a cui dare spazio e durata?

Wilcock, suggerisce Pasolini, sembra ipotizzare una terza strada: egli accetta l'inferno, anzi, non si pone neanche «l'ipotesi che ci sia qualcosa al di fuori di esso», né tanto meno si sogna «che ci possa essere un modo, anche illusorio, di non soffrirne o almeno di ignorarlo»; lo accetta come la maggioranza silenziosa degli uomini, «per pura e semplice obiettività», perché è lì, indiscusso, è l'*habitat* nel quale consumiamo la vita di ogni giorno, ma al «contrario della maggioranza silenziosa» degli uomini riesce ad astrarsi da esso pur costretto ai dolori più atroci; in questo modo «*non* ne fa parte, e perciò lo *riconosce*»¹⁰:

[...] il non farne parte pur riconoscendolo, costringe Wilcock ad avere con questo fatto un rapporto tragico di estraneità: a cui non è consentita alcuna soluzione, nemmeno provvisoria o irrisoria. Quando la tragicità è ridotta ad essere così completamente priva di illusioni, non può che trasformarsi in comicità¹¹.

Il percorso, dunque, è inverso: la comicità deriva dal tragico; Pasolini stesso, nella sua doppia lettura, ha proceduto al contrario, dalla superficie umoristica verso lo strapiombo infernale. Il lettore, quello di primo livello, registra solamente la patina irridente che cela l'abisso; è solo la seconda lettura che permette il percorso a ritroso, e dunque la percezione di ciò che è davvero l'esistere. In questa prospettiva il ruolo svolto da Wilcock appare a Pasolini quello di un contro-Dante, nella misura in cui egli si presenta non come un viaggiatore transitorio e immune dal dolore, ma come un «visitatore-dannato», che pur «bruciando nel fuoco o dibattendosi nella pece bollente, osserva gli altri dannati» un po' in disparte, con un «ridente

⁸ P.P. PASOLINI, *Tre casi di piacevole suspense* cit., p. 1718.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, pp. 1718-1719.

¹¹ *Ivi*, p. 1719.

sguardo cadaverico», e «pur soffrendo – com'è naturale – in modo selvaggio, in questo suo osservarli li trova ridicoli»¹². La sua posizione non è denigratoria, però, né orientata alla pietà, la sua *verve* grottesca non ha insomma l'obiettivo di beffeggiare o di consolare: descrivendo i dannati che lo circondano «concretizza semplicemente la propria condizione di "estraneità": la concretizza in una forma di distacco linguistico che è infatti quasi filologico: e decisamente filologico lo è nella sua veste di "finzione" narrativa»¹³.

Si torna dunque al punto di partenza: il ruolo della finzione. Come già detto Wilcock ci mostra una galleria infernale di personaggi inventati con talmente tanto scrupolo da sembrare veri: «nessuna di quelle figure», scrive Pasolini, «è più ridicola e stronza di come sarebbe stata se fosse stata reale»¹⁴. Eppure ciò che dà al libro questo forte sentimento di realtà non è, per Pasolini, la simulazione della realtà stessa, il tendere ad una forma di *mimesis* enciclopedica, ma il suo contrario – o meglio, in termini strettamente psicanalitici, alla Breton, il suo lato più oscuro, il surrealismo:

[...] è infatti sul surrealismo che Wilcock investe la vena comica con cui rende accettabile la patetica malvagità che gli fa identificare *tutto* il mondo con l'inferno. Egli approfitta insomma delle teorie dei suoi eroi per farne pezzi di magistrale letteratura onirica: cosicché tali teorie non sono più delle cose semplicemente pazzesche, da genialoidi destinati al manicomio, ma, diventando "visioni", attraverso lo stile del loro descrittore, recuperano una realtà poetica che si proietta su loro, restituendole all'universalità che avevano perduto nella miseria della pazzia¹⁵.

3. *Inganni e fallimenti. La Capria, Wilcock e Sgorlon*

La seconda lettura che Pasolini dedica a Wilcock è di qualche mese successiva. Esce ancora su «Tempo», nell'agosto del 1973, con un titolo che di nuovo gioca con una formula numerica: *I quattro momenti di un romanzo ingannatore*¹⁶. Ancora una volta Pasolini concede solo una porzione di recensione allo scrittore italo-argentino, correlando i suoi *Due allegri indiani*, da poco uscito per Adelphi, con *Amore e Psiche* di Raffaele La Capria e *Il trono di legno* di Carlo Sgorlon. La costante di comparazione non è però stavolta la

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Ivi, p. 1720.

¹⁵ Ivi, p. 1721.

¹⁶ P.P. PASOLINI, *I quattro momenti di un romanzo ingannatore*, in «Tempo», 19 agosto 1973; ora, col titolo *Raffaele La Capria, «Amore e Psiche»; J. Rodolfo Wilcock, «I due allegri indiani»; Carlo Sgorlon, «Il trono di legno»*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., pp. 1855-1860.

dimensione della *suspance*, ma quella del fallimento, distribuita nell'articolazione a quattro "momenti" – quelli di cui parla il titolo – nell'architettura compositiva delle narrazioni. In La Capria questo accade attraverso un gioco di scatole cinesi: ad un ipo-romanzo della vita quotidiana, quale appare a un primo livello di lettura, si contrappone per Pasolini un "clamoroso" meta-romanzo che distrae e acceca «il lettore medio di letteratura»; un meta romanzo «completamente, anche se non malamente, fallito»¹⁷. La dissociazione narrativa appare in quattro meta-interventi esplicativi dell'autore, che appaiono «di una chiarezza, di un buon senso, di una praticità disarmanti»¹⁸. Sono quattro passaggi in cui la storia viene in qualche modo "spiegata" e commentata dal narratore, il quale così facendo si scinde «in un se stesso reale (lui, l'autore, con una moglie, una figlia, un impiego alla televisione) e in un se stesso *un po' diverso* da quello reale»¹⁹. Un doppio io che, però, quasi secondo una forma di moltiplicazione cellulare, si raddoppia ulteriormente in una terza figura:

Questo doppio io – leggermente diverso nei suoi due lemmi, per cui vale la regola delle sette analogie – ha però un doppio: un uomo uguale e contrario ai due personaggi analoghi che dicono «io»: si tratta di un pazzoide, contestatore, in pieno disordine sociale e mentale, che va e viene dal manicomio, e quando esce va a tormentare il doppio La Capria impiegato della televisione, proponendogli lavori eccetera²⁰.

Il fallimento di questa procedura narrativa, la cui derivazione, per Pasolini, va ricercata nell'incapacità di La Capria di cedere al ricatto culturale di una moda neo-avanguardistica ancora operante a quell'epoca, sta nel fatto che tutta l'architettura da lui messa in piedi è in fondo sostanzialmente inutile. Il doppio narratore "*un po' diverso* da quello reale", infatti, non esiste «se non come forzata invenzione letteraria», mentre il secondo doppio, quello pazzoide e contestatore, «è preso dalla cronaca più retorica, di peso, senza necessità e senza nemmeno lo sforzo di una reinvenzione»²¹. Il risultato è che il vero La Capria, con il suo candore e la sua sensualità, è l'unico a sussistere oltre lo schermo di questi figuranti astratti; ma è una presenza sbiadita: la sua parola si infrange senza lasciare traccia sotto la coltre della complicata «costruzione metaromanzesca»²².

¹⁷ Ivi, p. 1856.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 1857.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

Qualcosa di simile avviene in Carlo Sgorlon, ma con un segno, potremmo dire, completamente inverso. L'assunto di Pasolini è che lo scrittore friulano sia del tutto privo di «capacità di inventare storie»; la sua forza letteraria si situa su un altro versante, nell'affabulazione insieme intimistica ed estroversa, non certo nella pura tecnica di narrazione, tanto che il lettore finisce per essere «sempre cinquanta pagine davanti a lui»²³. Eppure, come per La Capria, Sgorlon tradisce se stesso in un'opera che vuole avere non solo grandi ambizioni narrative, ma emulare un grande modello romanzesco, Elsa Morante, in una storia di grandi viaggi e avventure. La vicenda quasi picaresca di Giuliano, il protagonista, un orfano cresciuto nella reclusione di un piccolo paesino del Friuli che decide, a un certo punto della sua vita, d'intraprendere un lungo viaggio alla ricerca delle sue origini danesi, si trasforma in un *Bildungsroman* con pretese di ampio respiro, dentro cui si situa, in un gioco metanarrativo, anche lo schema a cornice da cui prendono vita le favole narrate da uno dei personaggi (il vecchio Pietro) – «favole in tutto e per tutto identiche, per ambientazione, atmosfera, vagheggiamenti, tipizzazione degli eroi» a quelle sognate dal protagonista²⁴. Ne deriva «uno sterminato libro [...] scritto in falsetto» che riduce la voce dell'autore in «un seducente strumento manieristico»²⁵. Certo, in questo tentativo c'è, per Pasolini, qualcosa di «commovente e non privo di fantasia»; tuttavia *Il trono di legno* resta un romanzo fallito nella misura in cui la bellezza di certe pagine, l'abilità poetica di Sgorlon «nel dare realtà di rappresentazione e attendibilità psicologica a tutto questo favoleggiare preordinato»²⁶, si mette al servizio, per dirla alla Moravia, di un'ambizione sbagliata.

Lo stesso meccanismo metaromanzesco interviene, sempre all'insegna del fallimento, anche nel testo di Wilcock, che Pasolini introduce con parole spietate: «Anche il nostro inimitabile J. Rodolfo Wilcock ha sbagliato il suo ultimo romanzo *I due allegri indiani*»²⁷. La ragione in questo caso non dipende né dall'incapacità di gestire una narrazione su più livelli – anzi, da questo punto di vista Wilcock è, per Pasolini, «uno degli inventori primi dei fasti metaromanzeschi, ne possiede il brevetto demoniaco»²⁸ – né dalla seduzione verso un modello di letteratura al di fuori delle proprie corde e dei propri canoni. La ragione va ricercata nel sorgere in Wilcock di una «specie di santità come distacco dalle cose del mondo», che non è più il distacco

²³ Ivi, p. 1860.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 1859.

²⁶ Ivi, p. 1860.

²⁷ Ivi, p. 1857.

²⁸ Ivi, pp. 1857-1858.

neutro dall'inferno che aveva reso possibile i ritratti della *Sinagoga*, ma un distacco cosparso da una forma larvale di *pietas* che ha finito per «smussare» la sua «lucida e atroce violenza letteraria»²⁹. La risultante è un libro «vuoto sia dell'antica cattiveria che della nuova ilare pietà»³⁰, che per il momento assume ancora una forma interlocutoria. Wilcock, infatti, attraverso l'espediente metanarrativo di un romanzo scritto a più mani dai collaboratori di una rivista di ippica, si è posto l'obiettivo di parodiare il sottobosco culturale che serpeggia nelle riviste di quart'ordine, quel «verminaio della sottocultura, con grafomani, fans, esaltati, autori di lettere al direttore, poeti che pubblicano a proprie spese, conventicole ciociare e meridionali»³¹. Questa operazione, però, non gli è riuscita, perché «l'inferno verbale chiuso nella provincia» che avrebbe voluto mettere in ridicolo, «è in realtà infinitamente più ignobile, idiota, disperato, malvagio, pericoloso di quello che risulta» nelle sue pagine³². «La furia sado-masochistica di Wilcock, questa volta – che era il caso – non si è scatenata»³³; è rimasta, appunto, sospesa tra quella sua precedente capacità di penetrare e raccontare clinicamente l'oscuro abisso della vita umana, e il sorgere di una compassionevole apatia non ancora completamente matura.

La recensione a *I due allegri indiani*, al di là di una critica che non ha il tono perentorio del giudizio definitivo, quanto della constatazione di un errore di percorso di un autore verso cui resta un'alta considerazione intellettuale e stilistica, interessa qui per il ritorno dello stesso tema di lettura utilizzato nel precedente articolo. Anche adesso, infatti, Pasolini procede nella sua analisi sotto la cifra dell'infernalità: il contro-Dante Wilcock non è riuscito stavolta a penetrare nelle sacche più putride dell'inferno, ma ne è rimasto in superficie, come era accaduto a Pasolini quando aveva letto per la prima volta la *Sinagoga*. Tuttavia lì un secondo livello c'era, Wilcock era riuscito a mostrarlo gettando Pasolini nello sconcerto, perché nel sofisticato gioco della simulazione enciclopedica aveva saputo far intravedere il baratro in cui si consuma l'esistenza umana. Quel baratro resta, ma il nuovo romanzo non è riuscito a raccontarlo, né a mostrare verso di esso una pietà già matura ed autentica. In entrambi i casi, però, Pasolini ha dovuto fare i conti con un'orchestrazione narrativa particolarmente raffinata, in cui l'elemento visivo, il *far vedere* qualcosa che riguarda l'uomo e la sua paradossale tragedia, non può prescindere dall'elemento linguistico – snodo centrale

²⁹ Ivi, p. 1858.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

della capacità wilcockiana di rendere persuasivo l'assurdo. Pasolini non sta leggendo un autore straniero tradotto, sta leggendo una tradizione straniera precipitata in un diverso universo culturale. La formazione sudamericana di Wilcock, la sua cultura apolide trapiantata nella lingua italiana, disorientano Pasolini, lo costringono a una lettura critica che deve farsi altrettanto apolide, mostrandogli così le infinite possibilità che la letteratura italiana ha al di fuori dei propri canoni. La lingua allora trascende se stessa, risultando uno degli aspetti più enigmatici e affascinanti di questo scrittore. Ecco perché Pasolini, nel cercare la vera chiave di volta della *suspense* wilcockiana, è costretto a porsi sul piano della «riflessione metalinguistica»: le visioni della *Sinagoga* sono possibili solo «attraverso lo stile del loro descrittore», la dimensione surrealista e onirica su cui si fonda il forte senso di realtà di quelle stesse visioni, avviene solo grazie alla «cura accademica» con cui Wilcock padroneggia una parola perfettamente piana e impersonale: senza il «rigore di una scelta stilistica intrasgredibile»³⁴, intuisce perfettamente Pasolini, ma anche senza la furia sado-masochistica assente ne *I due allegri indiani*, l'universo grottesco mascherato di realtà non sarebbe stato svelato.

³⁴ P.P. PASOLINI, *Tre casi di piacevole suspense* cit., p. 1721.

LOREDANA PALMA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”)

UN PROLIFICO INTERPRETE DELLA CULTURA
ITALOAMERICANA NEL PRIMO NOVECENTO:
ARMANDO CENNERAZZO¹

All'altezza degli anni Trenta del Novecento, gli emigranti italiani, stanziatisi a New York da una o più generazioni, costituivano ormai una comunità capace di esprimere una produzione teatrale e musicale propria, divenuta un essenziale strumento di identificazione etnica e culturale.

La comunità si avvaleva di un circuito di teatri e, ben presto, anche di canali radiofonici “dedicati”, come l'emittente WOV, acquistata nel 1928 dall'importatore italoamericano John Iraci. La radio, che inizialmente si rivolgeva a un pubblico più ampio, finì intorno alla metà degli anni Trenta per trasmettere prevalentemente programmi in lingua italiana, divenendo la voce portante dei nostri connazionali nel Nordest degli Stati Uniti.

Così, servendosi anche del più giovane dei moderni *mass-media*, gli Italoamericani andavano progressivamente adeguando il patrimonio di letteratura, lingua e tradizioni delle origini al nuovo contesto di riferimento.

Tra i più prolifici interpreti di tale processo di rielaborazione culturale troviamo Armando Cennerazzo, autore, attore e regista di origine irpina, emigrato nel 1901, e attivo sin dagli anni Dieci con una sua compagnia nei teatri newyorkesi². Presso la Biblioteca Nazionale di Napoli è custodito un fondo che porta il suo nome, organizzato in quattro serie, che comprende copioni, fotografie, musica e versi riconducibili all'attività del poliedrico artista italoamericano³.

¹ Vengono qui anticipati i risultati di un lavoro più ampio da me condotto sull'attività di Armando Cennerazzo e su materiali, finora inediti, di prossima pubblicazione.

² Sulla figura di Armando Cennerazzo si vedano le informazioni fornite da FRANCESCO DURANTE nel suo *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti. 1880-1943*, vol. II, Milano, Mondadori, 2005 (segnatamente alle pp. 423-424), alla cui bibliografia si rimanda.

³ Si legge dalla scheda d'archivio: «Il repertorio delle opere composte e messe in scena da Cennerazzo è molto ampio e variegato, spaziando dalle farse pulcinellesche ai drammi sociali, e rivela

Tale fondo, ricco di oltre tremila unità, tra testi e documenti di vario genere, costituisce una preziosa fonte per lo studio della lingua e della letteratura italiana d'oltreoceano, soprattutto in considerazione del fatto che tra i testimoni pervenutici molti sono copioni inediti oppure testi a stampa che recano vistosi interventi manoscritti, probabilmente di pugno dello stesso Cennerazzo. Questi, infatti, era solito rielaborare in maniera significativa i testi che intendeva portare in scena e li rimaneggiava anche più volte, come possiamo riscontrare dalle differenti versioni di uno stesso testo che i copioni a lui appartenuti presentano.

Un esempio del modo di lavorare di Cennerazzo ci viene offerto dal dramma di Menotti Bianchi *Lo sfregio* di cui ci sono pervenuti diversi esemplari nel fondo che porta il suo nome. Pubblicato per la prima volta in italiano nel 1894⁴, il dramma venne successivamente tradotto in dialetto napoletano da Gustavo Di Giacomo⁵.

Prima di questa traduzione, sicuramente autorizzata dall'autore e dedicata a Marco Praga, si collocano, in ordine di tempo, due altri copioni che presentano traduzioni differenti. I due manoscritti recano il nome di due diversi proprietari: il primo è contrassegnato come proprietà di Vincenzo Perrella e reca la data del 15 novembre 1895⁶, il secondo è di proprietà di Gaetano Implacabile e reca la data del 23 dicembre 1897, preceduta dalla firma E. Lubrano⁷.

Tutte queste versioni ci danno la misura del successo che il dramma dovette ottenere già presso il pubblico napoletano ma, essendo conservate diverse copie del testo nel fondo Cennerazzo, rivelano anche l'interesse che l'autore italoamericano dovette avere per quest'opera che rimaneggiò ampiamente sull'edizione a stampa del 1905. Uno degli esemplari conservati nel fondo⁸, infatti, presenta molte correzioni, cancellature ed integrazioni manoscritte che ci consentono di fare alcune osservazioni circa le modalità in cui un testo proveniente dal repertorio della madrepatria veniva adattato al mutato contesto culturale ed alle esigenze dei nuovi generi che si stavano affermando nel teatro d'oltreoceano.

una particolare attenzione ai temi e ai sentimenti, a lui ben noti, degli italo-americani del Bronx» (<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=57460#>, consultato il 25 novembre 2019).

⁴ MENOTTI BIANCHI, *Lo sfregio. Scene napoletane*, Napoli, Lezzi, 1894.

⁵ ID., *'O sfregio. Scene napoletane in un atto*, traduzione dialettale di G. Di Giacomo, Napoli, Chiuazzari, 1905.

⁶ Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Lucchesi Palli, ms L.P. 911.

⁷ Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Lucchesi Palli, ms L.P. 913.

⁸ Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Lucchesi Palli, L.P. Racc. Cennerazzo B 1351.

Rileviamo innanzitutto che il titolo del dramma viene cambiato in *Omm 'e curtiello* dall'originale *'O sfregio*, titolo conservato in tutte le versioni precedenti. Altro intervento vistoso è quello che riguarda la struttura del dramma, come si evince dal sottotitolo che, da *Scene napoletane in un atto* del testo di Bianchi diviene, nel rifacimento di Cennerazzo, *Scene drammatiche musicali in due atti*. L'originale atto unico presenta, infatti, delle aggiunte manuali in coda alla scena XI alla fine della quale viene posta la conclusione del primo atto. La scena XII diventa così la I del secondo atto. Quest'ultima parte del dramma presenta i maggiori interventi: alle otto scene residue ne vengono aggiunte altre due per un totale complessivo di ventuno scene distribuite in due atti.

Il fine ultimo di tali interventi sul testo è da ricercarsi probabilmente nella novità più sostanziosa e cioè l'inserimento nell'azione di intermezzi musicali rappresentati da tre canzoni: *Pacienza stracquata*, a conclusione della nona scena dell'atto primo; *Siente, Marì* nel corso della scena X e *Omm 'e curtiello* nella scena IV del secondo atto. L'introduzione della musica rappresenta senza dubbio l'elemento precipuo di questa più tarda rielaborazione operata dall'attore-autore di origine irpina. Ci suggerisce, ad esempio, che tale versione dovette andare in scena per il pubblico degli Italoamericani di New York non prima degli anni Venti del Novecento. Proprio al 1920, infatti, risale la canzone *Pacienza stracquata* di E.A. Mario e Vincenzo Jannuzzi, mentre la canzone *Omm 'e curtiello*, omonima del dramma, viene registrata dal DAHR (Discography of American Historical Recording) come eseguita per la prima volta nel dicembre del 1924 da Umberto Della Monica.

Straordinaria coincidenza è che lo stesso cantante-attore compaia indicato, nelle integrazioni a mano operate sul testo a stampa, come interprete del personaggio di Tore. Ma anche altri membri della compagnia di Cennerazzo, come Inez Palange e Anna Marinella, erano cantanti-attrici così come è possibile constatare, per altre interpretazioni canore, nello stesso DAHR.

Risulta interessante anche rilevare come il nome di uno dei personaggi del dramma originale, *Matalena*, venga cambiato in *Marì*, per adattarsi alla canzone *Siente, Marì* composta da Beniamino Canetti, in arte B.U. Netti, autore dei versi, e Nicola Valente, autore della musica. La canzone fu pubblicata nel 1923 dalla casa editrice La Canzonetta. *Pacienza stracquata*, infine, godeva di una notevole popolarità tanto da entrare nella prima serie di cartoline che il pittore Aurelio Bertiglia (1891-1973) dedicò, per le Edizioni d'Arte Chierichetti di Milano, alle canzonette in voga dopo la prima guerra mondiale.

Possiamo quindi far risalire la versione di Cennerazzo, in mancanza della indicazione di una data certa, intorno alla metà degli anni Venti, proprio

negli anni che videro l'affermazione della sceneggiata in Italia e del *musical play* negli Stati Uniti.

Un altro esempio del modo di lavorare del drammaturgo italoamericano ci viene fornito dalla rielaborazione dei romanzi di Francesco Mastriani, il popolare scrittore napoletano attivo soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento. Nella raccolta Cennerazzo troviamo il riadattamento di almeno sei romanzi di Mastriani: *La cieca di Sorrento*, *Il bettoliere di Borgo Loreto*, *Il barcaiuolo d'Amalfi*, *Caterina la pettinatrice in via Carbonara*, *Tobia il gobbetto* e *Fior d'arancio. La cantatrice di Mergellina*. Quest'ultimo è anche quello che si presenta più proficuo per la nostra indagine perché è quello di cui rimane traccia in un cospicuo numero di rielaborazioni tutte diverse tra loro.

Senza entrare troppo nei dettagli, ci limitiamo a rilevare che il romanzo pubblicato nelle appendici del «Roma» nel 1887-88 fu portato in scena da Cennerazzo, negli anni Trenta del Novecento, al teatro Apollo di Broadway e poi, riadattato come dramma radiofonico, fu trasmesso dalla già citata emittente WOV. Quest'ultima versione fu infine trascritta e pubblicata in un volume dal titolo *I figli abbandonati*⁹.

Accanto al testo a stampa, che porta la data del 1934, nel fondo Cennerazzo sono custoditi anche due copioni, uno manoscritto¹⁰ e l'altro dattiloscritto¹¹, che riportano versioni diverse del dramma, più o meno lontane dal romanzo di Mastriani, ma in cui possiamo individuare la direzione di alcuni degli interventi operati dall'attore-autore italoamericano. Innanzitutto il cambiamento del titolo – da *Fior d'arancio. La cantatrice di Mergellina* a *I figli abbandonati* – sposta l'attenzione, per dir così, da un singolo individuo a un fenomeno sociale. Dalla povera orfana dell'Annunziata, infatti, che mette in moto il meccanismo dell'agnizione e della “riabilitazione” (da mendicante-cantatrice a membro di una famiglia aristocratica), il tema dell'abbandono dell'infanzia viene ora declinato sul più recente dramma dei figli lasciati per sempre nella madrepatria da genitori indigenti costretti ad emigrare oltreoceano.

Il titolo del copione manoscritto che si colloca nel percorso dal romanzo

⁹ Per un'analisi delle diverse versioni del dramma ricavato dal romanzo di Francesco Mastriani si veda LOREDANA PALMA, *Un testo teatrale tra vecchi e nuovi media: il viaggio esemplare di Fior d'arancio di Francesco Mastriani*, in FRANCESCO COTTICELLI - ROBERTO PUGGIONI (a cura di), *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 386-413.

¹⁰ *Fior d'arancio. La cantatrice di Mergellina!*, *Dramma in un prologo e 5 atti (tratto dal romanzo del Prof. Francesco Mastriani dal noto autore Eduardo Minichini per il teatro San Ferdinando)*, prop. dell'attore Armando Cennerazzo, s.d., ms. Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III”, Lucchesi Palli, Raccolta Cennerazzo, C 360.

¹¹ *Tobia e Fior d'arancio. Italian drama*, property of Armando Cennerazzo (original manuscript), ms. Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III”, Lucchesi Palli, Raccolta Cennerazzo C 806.

al dramma radiofonico, *Tobia e Fior d'arancio*, ci fornisce un'ulteriore indicazione sul modo di lavorare di Cennerazzo che adattava il testo al suo ruolo di capocomico. Così Tobia, interpretato dallo stesso regista, da personaggio secondario del romanzo di Mastriani, si presenta come comprimario nel copione (come ci rivela già il titolo) e diviene addirittura protagonista nel dramma radiofonico.

Anche nei contenuti si rivela l'adattamento del testo al nuovo contesto culturale. La classe aristocratica napoletana, che costituiva il mondo di riferimento del romanzo e appariva ormai esautorata nel copione manoscritto (al punto da consentire all'umile mendicante Tobia di insultare la cugina del principe), sparisce completamente nella più tarda versione del dramma radiofonico che riflette una realtà sociale, come quella americana, priva della gerarchia dei titoli nobiliari. Al suo posto, trova invece spazio il mondo delinquenziale, legato alla malavita italoamericana, già descritto anche in altri lavori di Cennerazzo, come, ad esempio, nel dramma *La mano nera ovvero I rapitori di fanciulli*¹².

Nell'operazione condotta sul manoscritto vengono trasformati anche alcuni riferimenti culturali – pregnanti nell'originale di Mastriani – come il nome assegnato alla protagonista al suo arrivo nella Casa dell'Annunziata nel giorno dedicato alla santa Maria Egiziaca. Nell'immaginario collettivo dei napoletani tale nome è ben presente quale sede di due omonimi complessi conventuali – Maria Egiziaca a Forcella e Maria Egiziaca a Pizzofalcone – deputati all'accoglienza delle peccatrici penitenti, ma nel dramma destinato ai nostri connazionali d'oltreoceano tale riferimento si è ormai perduto e la fanciulla diviene così semplicemente Maria.

Sulla scorta di tali esempi possiamo farci un'idea dei modelli culturali veicolati dai drammi teatrali e dai programmi radiofonici di tal genere, seguitissimi dagli Italoamericani del primo Novecento, che contribuirono alla rielaborazione del patrimonio delle radici su misura del nuovo contesto di riferimento e alla costruzione di una nuova identità culturale.

¹² Cfr. F. DURANTE, *Italoamericana* cit., pp. 423-430.

TRA ESPATRIO E CONFINO

ALESSANDRO ALBANO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA BASILICATA)

LA BASILICATA DA TERRA DI CONFINO A DINAMICO “SERBATOIO” D’EMIGRAZIONE

1. La Basilicata, prevalentemente percepita e rappresentata, durante il ventennio fascista, quale luogo di confino, si è andata caratterizzando, tra guerra e resistenza, per alcuni significativi aspetti ed episodi di attivo concorso alla “costruzione” dell’Italia democratica e repubblicana, per poi configurarsi tra le aree del Mezzogiorno d’Italia a più densi flussi di emigrazione verso il Nord (d’Italia) ed alcuni Paesi Europei, quali, soprattutto, Svizzera, Germania e Francia, giungendo a far registrare, tra il secondo dopoguerra e l’arco temporale del cosiddetto “miracolo economico”, oltre 240.000 emigrati, circa il 40% della popolazione residente¹.

In rapporto a tale quadro di riferimento risultano, dunque, di particolare rilevanza alcuni preliminari riferimenti relativamente all’incidenza prodotta, a partire dal 1927, dalla significativa presenza di numerosi confinati politici che, com’è noto, furono in gran numero destinati, dal regime fascista, alla provincia di Basilicata. E ciò anche alla luce della diffusa rappresentazione di una realtà, quale la Basilicata, disinvoltamente e troppo superficialmente descritta dalla propaganda fascista come periferica, priva di significative comunicazioni interne e, più in generale, caratterizzata, come e più rispetto alle altre aree interne del Mezzogiorno d’Italia, da condizioni sociali di particolare arretratezza². Una rappresentazione, questa, peraltro direttamente confermata dallo stesso Mussolini che, nel corso di un suo discorso alla Camera dei Deputati del 26 maggio 1927, esprimeva il proprio apprezzamento per una provincia contraddistinta da “virilità” e “forza”; “non sufficientemente

¹ EUGENIA MALFATTI, *Valutazione dei bilanci demografici annuali della popolazione presente nelle regioni e nelle province del Mezzogiorno (1951-1975)*, Milano, Giuffrè, 1976, p. 49.

² Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXVII, 26 maggio 1927, I Sessione, p. 7620.

infettata” – asseriva – “da tutte le correnti perniciose della realtà contemporanea” e perciò luogo di confino ideale per numerosi oppositori politici³.

Tra i più noti, oltre Carlo Levi, furono Manlio Rossi Doria e Franco Venturi, il cui operato significativamente concorse alla formazione di una consistente parte della futura classe dirigente di Basilicata, protagonista, all’indomani del 1945, della “costruzione” dell’Italia democratica e repubblicana⁴. Non solo. Il loro operato letterario, artistico e politico, lungi, spesso, dal tenere in debita considerazione peculiarità territoriali e processi storici della provincia, ne ha tracciato giudizi, se non proprio profili, di molto distanti dalla realtà storica, concorrendo, fino ad anni recenti, alla distorta rappresentazione di una realtà descritta come “chiusa, immobile, quando non del tutto negata alla storia”⁵. Di fatto alimentando, così, anche se in contesti e con finalità differenti, una percezione caratterizzante – è stato ricordato prima – la propaganda fascista.

L’emigrazione, d’altra parte, ha rappresentato un fattore che, più di altri, ha concorso a modificare in maniera significativa il tessuto socio-economico del Mezzogiorno d’Italia e della Basilicata in particolare. L’incidenza di tale fenomeno di lunga durata sul complessivo tessuto regionale è oggi testimoniata, tra l’altro, prima ancora che da numeri, grafici e statistiche, dall’idea ormai consolidata della presenza diffusa, in Europa e nel Mondo, di “un’altra Basilicata”. Con ciò efficacemente sottolineando l’enorme impatto che l’emigrazione ha avuto e continua ad avere, per la Basilicata specialmente, nel periodo compreso, in particolare, tra l’Unità d’Italia e gli anni Settanta del Novecento⁶.

Dalla Grande Emigrazione ai flussi intraeuropei successivi alla seconda guerra mondiale, infatti, stime recenti hanno calcolato che siano stati oltre 585.000 i lucani emigrati in varie aree del mondo⁷, un dato, questo, estremamente significativo se solo rapportato al numero di residenti oggi attestati in regione: poco meno di 600.000⁸. Tali dati concorrono in maniera determinante a spiegare, tra l’altro, la grande attenzione riservata al fenomeno dell’emigrazione da parte di numerosi studiosi; storici, economisti e, più

³ *Ibidem*.

⁴ RAFFAELE GIURA LONGO, *La Basilicata moderna e contemporanea*, Matera, BMG, 1992, pp. 257-258.

⁵ ANTONIO LERRA, *La Città di Matera Capitale Europea della Cultura per il 2019*, in «Bollettino Storico della Basilicata», XXX (2014), 30, pp. 7-10; ID., *La Basilicata da Expo 2015 a baricentro culturale europeo*, in *Expo Basilicata. Racconto di un evento*, Potenza, Regione Basilicata, 2015.

⁶ Cfr. LUCIO AVAGLIANO, *L’emigrazione italiana*, Napoli, Ferraro, 1976.

⁷ FELICE LAFRANCESCHINA, *Quarant’anni di emigrazione lucana (1945-1985)*, in «Lucani nel mondo», XI (1998), 1-2, pp. 69-78.

⁸ Cfr. Dati Istat, *Popolazione residente al 1 gennaio 2019 in Basilicata*.

di recente, sociologi, che, in tempi diversi e con approcci differenti, hanno provato ad interpretarne tipologie e riflessi, riscontrando, nel Mezzogiorno d’Italia ed in Basilicata in particolare, un’incidenza rilevante non solo sotto il profilo quantitativo, bensì anche sociale, economico e politico-istituzionale.

2. Com’è noto, l’Italia è stata caratterizzata da due grandi esperienze migratorie verso l’estero: quella transoceanica degli anni a cavallo fra Otto e Novecento – la così detta “Grande Emigrazione” – e quella del secondo dopoguerra verso i paesi europei. Di queste, i più recenti studi hanno evidenziato come sia stata la “Grande Emigrazione” ad incidere in maniera più significativa sotto il profilo demografico, risultando ancora oggi alla base della grande presenza italiana all’estero, nonché decisiva per alimentare l’assai diffusa percezione e rappresentazione degli “italiani come popolo di emigranti”⁹.

Non fu solo l’incidenza demografica, tuttavia, il fattore di più profonda differenziazione tra le due ondate migratorie. Negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale, infatti, a differenza di quanto accaduto in particolare durante i primi anni del Novecento, alcune delle destinazioni più ambite, su tutte gli Stati Uniti, erano diventate meno accessibili, ed altre, come alcuni paesi dell’America latina, meno attraenti da un punto di vista delle opportunità occupazionali. Più in particolare, gli Stati Uniti, che durante la “Grande Emigrazione” avevano rappresentato il più importante sbocco per l’emigrazione italiana e lucana, avevano in seguito parzialmente chiuso le frontiere attraverso il «sistema delle quote» in base alla nazionalità¹⁰. Più in particolare, il Johnson Act promulgato nel 1924 ebbe il più generale scopo di ridurre significativamente la possibilità di ingresso per specifici gruppi nazionali, esprimendo, nello specifico, un grado di esclusione crescente man mano che si passasse dall’Europa del Nord a quella del Sud, determinando, così, un significativo arresto per gli ingenti flussi migratori che, particolarmente dal Mezzogiorno d’Italia, erano andati sviluppandosi con sempre maggiore frequenza¹¹.

In tale quadro, ed in ragione soprattutto dell’imponente industrializzazione di paesi quali Svizzera, Germania occidentale e Belgio, i flussi migratori degli anni Cinquanta-Settanta furono principalmente indirizzati verso

⁹ Cfr. DONNA GABACCIA, *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo a oggi*, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁰ MICHELE COLUCCI-MATTEO SANFILIPPO, *Guida allo studio dell’emigrazione italiana*, Viterbo, Sette Città, 2010, p. 74.

¹¹ *Ibidem*; cfr. *The Immigration Act of 1924. The Johnson-Reed Act (1921-1936)*, Milestones, Office of the Historian, 2016.

tali realtà. E ciò fu possibile anche e soprattutto per via di precise scelte politiche, perpetuate principalmente attraverso accordi internazionali, con lo scopo di governare un flusso migratorio, quale quello post-bellico, da necessariamente contestualizzare, relativamente al Mezzogiorno d'Italia, nel più generale clima di ricostruzione materiale e morale del Paese. Un aspetto in tal senso determinante, eppure troppo spesso non tenuto in debita considerazione, è quello relativo allo spirito che accompagnò un'intera generazione di emigranti meridionali che, usciti dalle miserie del fascismo e della guerra, si rivelarono determinati a migliorare da sé le proprie condizioni di vita oltre che, in particolare, quelle dei propri figli. Fu grazie soprattutto alle "rimesse" di quella che fu una vera e propria "generazione sacrificata", infatti, che molti, in Patria, ebbero la possibilità di studiare e frequentare scuole, migliorare, in generale, le proprie condizioni di vita materiali e non solo, con effetti positivi che si sarebbero in seguito riverberati all'interno della società meridionale e nazionale tutta¹².

La vicinanza territoriale tra paese di emigrazione e paese di immigrazione, poi, tra aree industriali d'Europa e Mezzogiorno d'Italia, rappresentò un ulteriore, significativo elemento determinante del carattere stesso del fenomeno in analisi. A differenza di quanto avvenne negli anni a cavallo tra Otto e Novecento, infatti, l'emigrazione intraeuropea si caratterizzò come prevalentemente temporanea, particolarmente condizionata dal tipo di permesso di soggiorno fornito dal paese d'arrivo e, dunque, per lo più contraddistinta da una specifica figura di emigrante: quella di "lavoratore stagionale", residente temporaneo in ragione del progetto di industrializzazione in atto nel paese d'arrivo¹³.

Ulteriore, importante, elemento d'analisi a tale aspetto collegato è da ricercarsi nelle scelte politiche portate avanti dai primi governi repubblicani, a base delle quali vi fu l'assai diffusa opinione secondo la quale l'emigrazione potesse rappresentare una "valvola di sfogo" determinante per alleggerire la pressione demografica in aree del Paese caratterizzate da un forte squilibrio tra risorse e popolazione. A spendersi in tal senso, recuperando, tra l'altro, elaborazioni teoriche già enunciate da Francesco Saverio Nitti¹⁴, furono numerosi intellettuali, anche e soprattutto meridionali, che

¹² GINO MASSULLO, *Economia delle rimesse*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, a cura di PIERO BEVILACQUA, ANDREINA DE CLEMENTI, EMILIO FRANZINA, Roma, Donzelli, 2009, pp. 173-179.

¹³ M. COLUCCI-M. SANFILIPPO, *Guida allo studio dell'emigrazione italiana* cit., pp. 21-22.

¹⁴ FRANCESCO SAVERIO NITTI, *L'emigrazione italiana e i suoi avversari*, Torino, Roux, 1888, pp. 73-74: «[...] Voler sopprimere o limitare l'emigrazione, voler con ingiuste ed inutili disposizioni, renderla malagevole e difficile, date le attuali condizioni economiche ed amministrative, è atto ingiusto e crudele. Poiché a noi, in alcune delle nostre province del mezzogiorno specialmente, dove grandi sono le ingiustizie che opprimono ancora le classi più diseredate dalla fortuna, è una legge triste e

individuaronero nell’emigrazione l’unica, praticabile, soluzione sia all’ecceденza di manodopera sia alla sovrappopolazione delle regioni interne del Mezzogiorno d’Italia.

Particolarmente significativo, al riguardo, il passaggio di un celebre discorso tenuto da Alcide De Gasperi durante il III Congresso annuale della D.C., svoltosi a Venezia dal 2 al 5 giugno 1949:

Noi abbiamo esuberanza non solo di forze manovali, ma anche tecniche e professionali. Noi abbiamo bisogno di questa espansione; e questa espansione sarà bene accetta se sarà preparata.

Qui mi rivolgo al collega della Istruzione, che già molto ha fatto, mi rivolgo a tutti gli enti pubblici e privati: bisogna fare uno sforzo per fare studiare le lingue, studiare il mondo, studiare la storia, adattare a questa emigrazione le nostre scuole, i nostri corsi di perfezionamento. Gli Italiani bisogna che non facciano il cammino doloroso di quando partivano, per poi dovere alla loro straordinaria attività, allo spirito di sacrificio e organizzativo, le loro posizioni che hanno oggi, per esempio, nelle comunità americane. Bisogna che partano armati di preparazione tecnica, ma bisogna tentare, in uno sforzo che il Governo dovrà favorire, di riprendere le vie del mondo; ché chi parte, anche se non tornasse subito, non è perduto¹⁵.

Un complessivo atteggiamento di apertura e favoreggiamento, dunque, quello della politica italiana nei confronti dell’emigrazione, cui, però, non ha mai fatto seguito un altrettanto adeguata “protezione” degli emigrati, lasciando, di fatto, che i flussi migratori restassero per lo più incontrollati, dimostrando esclusiva attenzione, in sostanza, al solo alleggerimento della pressione sul mercato del lavoro per ragioni di stabilità interna. È stato notato da più parti, ed è tra l’altro desumibile dalla copiosa corrispondenza di quegli anni, come gli emigrati italiani nel periodo di più alta intensità dei flussi migratori abbiano dovuto contare sostanzialmente sulle proprie forze e, pur essendo di molto differenti le condizioni complessive rispetto al periodo della “Grande Emigrazione”, non mancarono i rischi ed i pericoli frutto soprattutto dell’ assenza di adeguate strutture statali di protezione ed efficace assistenza, lasciando, di fatto, che a determinare le modalità d’accoglienza, le complessive condizioni lavorative e d’integrazione, fossero esclusivamente le politiche dei paesi d’arrivo¹⁶.

Caso emblematico di studio che ben sintetizza, nel concreto, quanto fin

fatale: o emigranti o briganti [...]».

¹⁵ ALCIDE DE GASPERI, *Nel Partito popolare italiano e nella Democrazia cristiana*, vol. II, Roma, Cinque Lune, 1990, pp. 185-197.

¹⁶ A. DE CLEMENTI, *La legislazione dei paesi d’arrivo, Storia dell’emigrazione italiana. Arrivi*, a cura di P. BEVILACQUA, A. DE CLEMENTI, E. FRANZINA, Roma, Donzelli, 2009, pp. 434-438.

qui brevemente esposto, è rappresentato dall'emigrazione in Belgio, principale canale d'emigrazione fino al 1956 anche per gli emigranti lucani, chiamati a colmare un significativo *deficit* di manodopera da impiegare esclusivamente nelle miniere di carbone. Tale meta si caratterizzò quale sbocco principale dei flussi migratori fino alla ben nota tragedia di Marcinelle del 1956, allorquando morirono 262 lavoratori, in prevalenza italiani¹⁷.

In tale direzione fu firmato, il 23 giugno 1946, un vero e proprio protocollo d'intesa tra Italia e Belgio per la fornitura massiccia di manodopera: 50.000 lavoratori italiani da destinare alle miniere belghe in contingenti di 2.000 unità settimanali, in cambio della fornitura mensile di 2.500 tonnellate di carbone da corrispondere a prezzi "convenienti" ogni 1000 operai inviati. L'accordo stabilì, inoltre, il rispetto di precise condizioni sia per i lavoratori che per i datori. Da un lato era necessario avere meno di 35 anni (limite successivamente portato a 40), essere risultato idoneo a visita medica e controlli di polizia a Milano ed essere disposti a firmare un contratto dalla durata minima di 12 mesi (portato in seguito a 24). Di contro, il datore di lavoro, si impegnava al generale rispetto morale degli accordi, a pagare un interprete per tutta la durata del viaggio d'andata oltre che un delegato di fiducia per ogni miniera al fine di tutelare i diritti dei compatrioti¹⁸.

A ben rendere l'idea, poi, delle particolarmente difficoltose, generali, condizioni di vita, non solo lavorative, cui erano costretti gli emigrati, sono numerosissime le testimonianze relative a vere e proprie discriminazioni perpetuate, a vario livello, ai loro danni, quali, ad esempio, alloggi per lo più ricavati in "ghetti" e vere e proprie baracche, oltre che complessive condizioni igienico-sanitarie che, nella maggior parte dei casi, poco o nulla avevano di "civile". Sulle precarie condizioni lavoro, particolarmente significativo il passaggio di una lettera di un emigrato italiano in Belgio:

La prima volta che sono sceso in miniera ho pianto...

Ero stato assegnato all'abbattimento del carbone, C'era molto rumore. Avevo l'impressione che la terra crollasse. Non conoscevo i segnali e, quando hanno battuto i tre colpi sul tubo per avvertire che stavano per immettere l'aria compressa nei martelli pneumatici che venivano ricaricati tutti i giorni, io non ho interrotto il lavoro, sono stato proiettato violentemente in avanti e mi sono ritrovato con la faccia a terra¹⁹.

¹⁷ Su incidenza e riflessi della "tragedia" di Marcinelle cfr. TONY RICCIARDI, *Marcinelle 1956. Quando la vita valeva meno del carbone*, Roma, Donzelli, 2016.

¹⁸ Per un profilo aggiornato sui flussi migratori italiani in Belgio cfr. ANNE MORELLI, *In Belgio*, in P. BEVILACQUA, A. DE CLEMENTI, E. FRANZINA (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi cit.*, pp. 159-170.

¹⁹ Ivi, p. 157.

3. In definitiva, relativamente alla Basilicata, nel periodo compreso tra il 1951 ed il 1975, e cioè negli anni tra la “ricostruzione” post-bellica ed il “miracolo economico”, sono stati registrati ben 240.701 emigrati²⁰; 185.330 dei quali dalla provincia di Potenza²¹ e 55.371 da quella di Matera²². Dati, questi, che assumono particolare rilevanza se considerati alla luce di una trentennale, vera e propria, “politica dell’emigrazione”, cui non ha fatto seguito, tuttavia, un’ incisiva azione riformatrice del sistema economico dell’intero Mezzogiorno d’Italia, oggetto, in quegli anni, di un modello d’industrializzazione “dall’alto” legato alle commesse statali e più confacente alle logiche del consenso che a quelle dello sviluppo autonomo, rendendo, di fatto, l’economia regionale significativamente dipendente da quella nazionale.

Un fenomeno, dunque, quello dell’emigrazione, particolarmente complesso ed articolato, il cui studio, anche se di ordine letterario, non può prescindere da un’adeguata contestualizzazione storica.

²⁰ E. MALFATTI, *Valutazione dei bilanci demografici* cit., p. 49.

²¹ *Ivi*, p. 50.

²² *Ivi*, p. 51.

MARIO CIANFONI (SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

«DIVENTO COSÌ UN'ISOLA LONTANA /
NON CONOSCIUTA DAGLI UOMINI»¹:

IL NODO DEL DISPATRIO

NELLA POESIA IN LINGUA ITALIANA DI ALBINO PIERRO

così la piazza deserta
del paesino che canta
la malinconia dell'eterno².

Nella poesia in lingua e in dialetto di Albino Pierro il nodo del dispatrio si configura con delle evidenze abbastanza particolari e rilevanti tanto da sostenere che questo elemento risulta una delle colonne portanti della scrittura del poeta lucano. È utile specificare sin dall'inizio che il tema del dispatrio assume una doppia polarità che, se considerato sull'arco di tutta la parabola creativa di Pierro, mette in luce diversi gradi di metamorfismo. Come si vedrà più oltre, tale polarità non deve considerarsi come l'esistenza di due elementi agli antipodi, bensì come una zona di intersezione, nella quale le ragioni di entrambe le parti del movimento concorrono a determinare un centro molto significativo di pensiero poetico. Data questa peculiarità, va da sé che i "due dispatri" di Pierro non si devono leggere – l'uno per l'altro – in un rapporto rigido di causa-conseguenza, bensì come un'intersezione costante, come a voler sottolineare che esiste un terzo elemento che funziona come una sorta di archetipo dal quale le due idee di dispatrio trovano origine e alimento. Nell'ambito di questo contributo, per una necessità di sintesi, si affronterà principalmente la produzione poetica in lingua italiana. Una scelta simile è dettata anche dalla necessità per così dire prospettica: guardando la prima fase dell'opera pierriana si ha la possibilità di

¹ *Il sole sulla collina*, vv. 23-24, in ALBINO PIERRO, *Tutte le poesie*, edizione critica secondo le stampe a cura di P. Stoppelli, Roma, Salerno editrice, 2012.

² *Solitudine*, vv. 6-8, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

evidenziare degli aspetti che saranno caratterizzanti e maggiormente (ed in parte diversamente) sviluppati nella successiva poesia in dialetto.

Entrando nello specifico della vicenda esistenziale e poetica di Pierro, il primo elemento da sottolineare è la presenza concreta di una condizione fisica di dispatrio: nato a Tursi (Matera) nel 1916, la prima fase della vita del poeta è stata effettivamente segnata da un allontanamento – dai toni quasi ancestrali – dalla sua terra di origine e da un continuo peregrinare fuori da quel centro. Vicini o lontani che fossero, questi nuovi luoghi hanno rappresentato sempre un grado di forte alterità e turbamento per il giovane Pierro: i collegi di Salerno e di Sulmona, Udine, Tarvisio e infine Roma. L'arrivo nella capitale, alla fine del 1938, se visto da una certa prospettiva, potrebbe a tutti gli effetti leggersi come un punto di approdo risolutivo e pacificante: qui Pierro completa gli studi, trova una sua stabilità professionale ed entra nel mondo delle lettere. Tuttavia, è proprio da questa condizione di presunta stabilità che ha origine una delle due polarità del sentimento del dispatrio, dal momento che la stabilità in un luogo come Roma contribuisce a far nascere e ad alimentare un sentimento di nostalgia e la cognizione di una perdita irrimediabile di un mondo ormai estinto, il quale potrebbe recuperarsi soltanto attraverso la memoria e la ri-costruzione di una realtà (sostanzialmente emotiva e non concreta) tramite una lingua altra, ovvero quella del dialetto tursitano "puro". Questo passaggio, però, non è immediato, anche se la riappropriazione di una patria interiore attraverso la scrittura in dialetto viene preparata da un lungo e costante processo di riavvicinamento (almeno in sede poetica e memoriale) a quei luoghi già a partire dalla produzione in lingua italiana. Ad ogni modo, se questo movimento si configura come il più evidente tenendo in considerazione il nodo del dispatrio, ne esiste un altro che può considerarsi ad un livello sostanzialmente latente: il dispatrio fisico, in realtà, sottende un altro grado di dispatrio che per certi versi risulta più astratto, ma non per questo meno significativo. Anzi, proprio perché agisce su un piano astratto ed ideale si determina come fondativo e caratterizzante: l'elemento archetipico del dispatrio pierriano – ravvisabile sin dalle primissima produzione giovanile del poeta, sia in prosa che in versi – è un senso di esilio da una condizione di purezza ideale ed esistenziale. In altre parole ciò che origina anche il senso di dispatrio fisico dalla terra natale è la percezione di una insanabile frattura tra l'io e il mondo inteso nella sua componente di idealità. A tutti gli effetti questa consapevolezza sarà uno dei fondamenti che caratterizza la produzione della poesia in dialetto tursitano e, in particolar modo, l'ultimissima fase del percorso poetico di Pierro: il recupero memoriale e linguistico, infatti, altro non potrebbe essere che un tentativo di riavvicinamento

(o di costruzione, se non di sostituzione mentale) ad una realtà ideale che non esiste più. Entrare in questa realtà, quindi, significa vivere in un “paradiso perduto” dove il gradiente della condizione di separatezza oggettiva e di lacerazione interiore è minimo. Si passa, perciò, da una condizione di frattura ad una di risanamento memoriale, il che significa costruire una nuova patria tutta interiore nella quale il poeta può sentirsi al sicuro, dal momento che in essa tutto è puro e statico, una dimensione nella quale il divenire ha fatto il suo corso e in ragione di ciò non può più corrompere alcuna esperienza, ovvero aumentare il divario che il poeta percepisce tra la sua realtà interiore e quella esteriore.

Per sondare concretamente come questi temi e queste convinzioni poetico-esistenziali abbiano luogo, vale la pena ripercorrere velocemente le raccolte pubblicate in lingua italiana ed individuare i testi che si fanno latori degli elementi indicati poco sopra.

Nella prima raccolta pubblicata da Pierro, *Liriche* (1946), il motivo del dispatrio è sostanzialmente di natura esistenziale: la frattura percepita tra l'io e il mondo conduce verso la ricerca di un orizzonte metafisico e assoluto che trascenda la realtà corrotta delle cose. In questo modo il poeta cerca un ritorno verso una patria ideale dai tratti di estrema purezza, come a voler recuperare una sorta di condizione edenica che il piano concreto dell'esistenza nega costantemente. La fuga dalla realtà, inoltre, viene sottolineata anche dalla forte presenza dell'elemento del sogno e dell'estasi mistica. Già in questa prima fase, al sentimento generale di dispatrio viene affiancato anche quello più particolare della nostalgia verso la terra natale. Nella poesia *Bozzetto*, il paese è visto come un luogo che conserva ancora una sua dimensione di separatezza e di purezza (sottolineata anche da alcune scelte che riconducono al campo semantico del vago, con sfumature decisamente leopardiane) da contrapporre, anche se a livello implicito nell'ambito di questa poesia, alla non naturalità della città, all'interno della quale il poeta si sente alla stregua di un esiliato. A tal proposito, un'altra poesia molto significativa è *Ritorno nel tempo*, dal momento che questo testo comincia a far trasparire un movimento concettuale di primaria importanza per Pierro: il vero conoscere è un riconoscere, un ritornare con la memoria a momenti non più possibili nel presente. Si tratta di un ripiegamento che, preso nel suo senso più genuino e non nella sua componente di arrendevolezza, vivifica il momento contingente creando anche la speranza per un futuro meno sofferto. La «fiumana del sangue» che durante la notte ritorna – dopo essere stata «da tempo assonnata» – a «cantare» all'orecchio del poeta è la voce che consente lo slittamento verso una dimensione fantasmatica ma vivificante:

Ritorni
 ed io con te mi ridesto
 come da un sepolcro antico,
 e riodo voci lontane
 d'una vita dispersa,
 che come un sogno nostalgico
 tristemente colorano
 l'irreparabile buio
 della morte³.

La dolcezza del ricordo, perciò, è una necessità volta ad arginare un sentimento di morte, intesa non tanto nella sua componente fisica, bensì emotiva. Alla stasi oscura della morte causata dalla perdita di un ricordo, si preferisce la stasi di un tempo perduto ma sempre uguale che si riverbera nella memoria. Questo perché, come accennato in precedenza, consente l'accesso ad una dimensione di separatezza che riconduce direttamente ad un tempo interiore – e non corrotto – che è quello dell'infanzia e della prima adolescenza:

mi è dolce, sai?, rivedere
 i taciti campi e i tuguri
 della mia terra,
 dove ritrovo immutati
 i silenzi del cielo stellato
 ammirato a lungo nel cuore
 delle notti quasi in preghiera⁴.

In questo andirivieni di pensiero, il tempo presente e tempo passato si intersecano, in una suggestione che rievoca il primo movimento dei *Four Quartets* di T.S. Eliot⁵: i due ordini temporali di passato e presente si riverberano in un piano futuro, nel quale la rievocazione memoriale permette la realizzazione – anche se solo ad un piano astratto – di una zona di conforto. Un movimento analogo è presente anche in un'altra poesia della raccolta, ovvero *A una madre*. Il tempo passato del poeta emerge come un'epifania dalle parole dette in dialetto da una donna sconosciuta, anch'essa smarrita in un luogo di alterità che non sa riconoscere:

³ *Ritorno nel tempo*, vv. 9-17, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

⁴ *Ivi*, vv. 22-28.

⁵ «Time present and time past / are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past. / If all time is eternally present / all time is un redeemable. / What might have been in an abstraction / remaining a perpetual possibility / only in a world of speculation. / What might have been and what has been / point to one end, which is always present» (T.S. ELIOT, *Four Quartets*, London, Faber and Faber, 2001).

Qui tutto il tuo parlar divenne musica
che trabocca ed inonda
e nulla più compresi del linguaggio
grammaticale, solo una visione
agli occhi miei sbocciò come un alone.

Vedevo i campi sterminati e chiari
della tua terra, la tua casetta, l'orto,
il tuo pollaio, la gallinella errante,
la chiusa vanga e il vomere nascosto
in un angolo e una fanciulla florida
che s'inerpica muta alla chiesina
del villaggio per implorarvi Iddio.

[...]

quel nero scialle con cui tenevi stretto
il volto tuo pensar mi fece ai monti
e ad un'anima errante che nel mondo
ampio il suo bene cerca, il suo tesoro,
come cerca nell'aria fredda, in volo,
un uccello ferito il sole d'oro⁶.

Le parole e la rievocazione – caratterizzate come una visione – svelano all'animo del poeta la sua perpetua condizione di esiliato, di dispatriato da una terra nella quale le parole e le cose vivono in una immutabile e rasserenante armonia. A tal proposito è significativo che Pierro connoti la «visione» come un «alone», restando ancora fedele ad una certa poetica del vago e della lontananza. Questo perché il ricordo dell'esperienza passata e della terra natale è una configurazione astratta e fantasmatica, fuori da ogni costrizione oggettiva e – se si vuole – realistica: il paese e l'esperienza evocati dal poeta sono validi non di per sé, ma soltanto perché esistenti nell'interiorità. Sono perciò degli elementi che dovrebbero andare a sanare una frattura più profonda e cioè quella – come detto in precedenza – della lacerazione esistenziale dovuta alla percezione di separazione tra l'io e il mondo. Un altro elemento di non secondaria importanza è quello della ricerca del tesoro dopo una lunga esperienza di erranza. L'allontanamento dalla terra d'origine, anche se doloroso, offre comunque la possibilità di riapprodare sempre ad una consolazione esistenziale, proprio perché quella terra esiste nella memoria e lì versa in una condizione di serena immutabilità: si tratta, perciò, di un luogo mentale al quale tornare sempre per rinnovarsi.

⁶ *A una madre*, vv. 29-40 e vv. 47-52, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

Passando al secondo libro di versi pubblicato da Pierro, *Nuove Liriche* (1949), il sostrato concettuale che anima le immagini poetiche rimane tutto sommato analogo. Esiste però un testo che, nella sua singolarità, opera un primo scarto significativo rispetto agli accenni al paese fatti nel primo libro, soprattutto per quel che riguarda una primissima definizione del paesaggio della propria terra d'origine, il che significa, ad un livello non soltanto simbolico, conferire un'identità più precisa ad un luogo, perché – a causa della lontananza – si avverte la necessità di ricostruire una mappa non soltanto fisica ma anche mentale di una “patria perduta”. La poesia a cui si fa riferimento è *Lucania mia*. Così facendo conferisce un'identità forte a quello che è il suo punto ideale di ritorno. Il luogo mentale, perciò comincia a combaciare anche con alcuni aspetti del luogo fisico, stemperando così quel gradiente di vaghezza che se da una parte conferiva una maggiore liricità dall'altra rendeva – forse – il pensiero poetante dell'autore meno effettivo.

Me ne andrò come i pastori dalla montagna
lontanamente, un giorno, all'imbrunire,
e voi, burroni della mia forte terra,
come un'apparizione mi vedrete.
Forse vi giungerò pallido e stanco
con dentro agli occhi la pacata luce
che si sprigiona dopo un grande pianto:
il pianto che raccolsi lungo il mondo
dalle sue strade fredde come i morti⁷.

Il fuggire costantemente dai luoghi, come se fosse una condanna, in realtà ha un suo senso non distruttivo proprio perché, al di là della geografia fisica, esiste una geografia mentale profondamente incisa nell'interiorità. Fin quando il poeta sa di poter tornare in quel luogo del tutto singolare, ogni turbamento perde la sua carica negativa.

Pietre foreste semplici villaggi,
solitudini avvinte ai gran silenzi
del deserto, voi vi tramuterete
per me in un coro di campane a stormo:
tutto che amiamo si tramuta in canto
se mai ci scorge con le braccia tese⁸.

⁷ *Lucania mia*, vv. 1-9, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

⁸ *Ivi*, vv. 10-15.

Inoltre, leggendo questi versi, vale la pena soffermarsi su un altro motivo che tornerà in maniera caratterizzante nella produzione in dialetto, ovvero quello delle campane a stormo come il simbolo di un rinnovamento, una manifestazione che sottolinea la gioia della festa e della vitalità. Non è un caso, quindi, che Pierro riprenda questa immagine proprio in una posizione “liminare” per ciò che riguarda il nuovo piano espressivo del dialetto tursitano, connotandola anche con un elemento che porta direttamente ai territori del sacro e della rinascita: il componimento che inaugura il primo libro di poesie in dialetto⁹ fa proprio riferimento alle campane di Pasqua intese come correlativo della nuova lingua che permette la resurrezione dell'animo del poeta proprio grazie alla chiave della memoria, questa volta completata e avvalorata non soltanto da immagini di un mondo altro (quello dell'infanzia) evocate con una lingua altra (cioè l'italiano), ma anche da piano di espressività che riesce finalmente a colmare ciò che la lingua italiana lambiva ma non toccava in profondità.

Tenendo ben presente questo punto focale, vale comunque la pena vedere in che modo Pierro si sia avvicinato a questa rinnovata idea di poesia. Se i primi due libri, come si è visto, mettevano già in gioco l'elemento del dispatrio, è in quelli scritti e pubblicati negli anni '50 che questo particolare nodo tematico trova una sua concretezza molto più evidente, anche perché si arricchisce di un ulteriore aspetto che nelle prime due raccolte non sempre è stato toccato dal poeta in modo deciso. A partire dal suo terzo libro, infatti, Pierro inizia a chiamare in causa anche l'elemento della morte, non intesa soltanto in senso cosmico o astratto, bensì come un aspetto tragicamente tangibile perché riscontrabile in maniera concreta all'interno di quello che è il circolo più stretto degli affetti. Le figure di alcuni familiari estinti, perciò, diventano l'evidenza più palmare di un sentimento di progressiva perdita di condivisione di alcune radici, e anche per questa ragione è come se la morte dei congiunti sia un ulteriore correlativo dell'estinzione di quel tempo passato pensato dal poeta come alveo salvifico. La scomparsa, perciò, crea un vuoto circostante e getta il poeta in una condizione di solitudine irrimediabile: la mancanza di rievocazione comune di alcune esperienze, dunque, fa sì che l'unica forza vitale accessibile al poeta sia solo quella della sua memoria individuale, ormai patria solitaria che si popola sempre più di ombre e fantasmi.

Da questo sostrato trova la sua linfa vitale la poesia di apertura della terza raccolta pierriana, *Mia madre passava*. Nel testo in questione, omonimo

⁹ «S'i campène di Pask / su' paròue di Crist / ch'è fatt ngghiure 'a morte, / mo sta parlèta frisca di paise / ièttete u banne e dicitte: // “Vinése a què, / v'agghie grapute i porte”.», *S'i campène di Pask*, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

al titolo del libro e significativamente posto in un'ideale zona di ingresso, la voce del poeta entra in dialogo con altre voci a lui congiunte con l'intenzione di creare una circolarità di ricordi e di appartenenze comuni sentite come forte marca identitaria:

Cari fratelli,
 mi chiedete sereni,
 se quel nostro villaggio è ancora bello,
 se sono sempre odorosi di argilla,
 i burroni,
 e se il convento
 – con quel suo campanile così torvo,
 quasi gigante che fuggì dagli uomini –
 è più diroccato e deserto¹⁰;

Tuttavia, tra la voce del poeta e quella dei “fratelli” esiste una cesura che nessuna comunanza potrà colmare: si tratta dell'esperienza individuale del singolo, un bagaglio memoriale che è inaccessibile dall'esterno, nonostante la condivisione di un qualcosa di comune¹¹. Questo perché l'esperienza del ritorno, da parte del dispatriato, è un fatto eminentemente singolare che soltanto la poesia può restituire nella sua pienezza di senso. Nell'ambito di questa poesia Pierro tenta di riattivare il circuito passato-presente attraverso il richiamo di una memoria familiare sullo sfondo di un ritorno fisico nei luoghi del paese, tuttavia un recupero simile si avverte come impossibile, dal momento che il presente risulta comunque logorato da un grado di divenire che ha fatto il suo corso. L'unico appiglio è quello affidato al tempo passato dell'infanzia che però si configura come un un momento fantasmatico: se in un primo momento riesce a consolare il poeta, successivamente svela il suo risvolto di illusorietà, lasciando scoperta nell'interiorità di Pierro una ferita che a questa altezza cronologica e creativa non può essere ancora colmata.

Respiro tenuto fermo dai sotterranei,
 il nero dei burroni e delle colline,
 vide levarsi, nugolo di colombe,
 la nostra infanzia morta vestita a festa;

¹⁰ *Mia madre passava*, vv. 1-9, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

¹¹ Un qualcosa che, però, può anche spezzarsi, proprio perché i vincoli del non ritorno imposti dalla morte sono invalicabili e forse più forti dell'azione consolatrice della memoria: «Uomo che cerchi il filo che ti legava ai fratelli, / non sai che questo filo si è spezzato / brivido di ragnatela nei boschi? // Però / prima ancora che ti chiudano per sempre / fra quattro lucide lastre di zinco / passerai maestoso / superbo re dell'esilio / creatore assoluto / di una interminata e nera canzone di silenzio.» (*Il filo spezzato*, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.)

la vide che volava, che volava,
per raggiungere ansiosa nostra madre;
poi di colpo sparire insieme a lei
su quella nostra strada delle fontane¹².

Vale la pena sottolineare che, da qui in poi, la presenza dei morti e il loro impossibile ritorno sulla terra diventa uno dei temi principali della poetica pierriana, quasi un tema ossessivo. Presi nel loro statuto simbolico, i trapassati possono essere una delle rappresentazioni più concrete di come possa agire un certo grado di *dispatrio*. Escluse le figure del padre e della madre (che meriterebbero un discorso più approfondito, però non possibile nell'ambito di questo breve contributo), gli altri morti cui spesso Pierro fa riferimento sono congiunti che in un certo qual modo hanno condiviso con il poeta l'esperienza della viandanza. Sono perciò anch'essi delle figure di *dispatrio* ed è come se la loro vicenda si riflettesse in quella dell'autore, ampliandola. Il costante peregrinare attraverso i luoghi prima di approdare – mantenendo sempre il ricordo della terra natale – in uno definitivo, sembra connotare questa esperienza con degli accenti che, se vogliamo, potrebbero definirsi archetipici: l'allontanamento da un luogo di conforto nel quale l'individuo ha le proprie radici (il paese e il conseguente tempo dell'infanzia) implica un eterno passaggio attraverso i sentieri del dolore, dando luogo alla cognizione che l'esistenza umana, sia nel suo aspetto contingente che in quello interiore e metafisico, risulta essere sempre un esilio. In questo modo la condizione di *dispatrio*, come si accennava all'inizio, è un paradigma perpetuo che non investe soltanto il piano del reale e, anzi, forse la sua valenza maggiore sta proprio al di fuori di questo. Un'altra poesia che esprime evidentemente questo stato di cose è *A Manlio Capitolo*, un testo nel quale la rievocazione dello stretto legame avuto con il cugino scomparso mette in luce tutte le fratture generate dalla perdita e dall'irrecuperabilità di un tempo passato. Rispetto alla poesia *Mia madre passava*, dunque, *A Manlio Capitolo* opera in un certo senso uno scarto maggiore: condividendo un destino di esilio, Manlio si può considerare come una sorta di figura speculare del poeta. La condivisa pratica della poesia come soluzione consolatoria e la costante interrogazione sul perché i morti non possano tornare a dar ristoro ai vivi (sostanzialmente riportando indietro un tempo felice ormai perduto per sempre) creano un forte legame tra le due persone, immaginate da Pierro in un dialogo ad una sola voce in cui soltanto il poeta può parlare ed esternare il suo dolore. Il «linguaggio» vivo di Pierro, perciò, si pone come

¹² *Mia madre passava*, vv. 85-92, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

un contraltare del «linguaggio d'arido splendore / senza spazio né tempo»¹³ del cugino, il quale, dal canto suo, sembrerebbe essere più autentico rispetto a quello proferito dalla persona viva, dal momento che parla di cose immutabili, lapidarie come una verità che un essere ancora senziente può lambire ma mai toccare nel profondo:

Non so quante volte le scandivi
 queste ed altre parole
 perché le udissero i morti insieme ai vivi:
 ed erano colpi di martello
 che giungono lenti e precisi
 al fondo musicale delle cose,
 ma che poi rimanevano inerti:
 inutili ponti d'amore
 fra solitudini e abissi;
 e, lampada votiva nella notte,
 tu ardevi trasfigurato nel tuo pallore¹⁴.

Le parole di Manlio, tuttavia, trovano una validità soltanto nel momento del trapasso, proprio perché la comprensione dei vivi non riesce a cogliere pienamente il senso dell'esistenza e del dolore. Al poeta, perciò, non rimane che ricercare i luoghi dove la voce dei morti possa avere ancora un riverbero¹⁵, pur nella consapevolezza che un dialogo simile risulta impossibile perché anche se la memoria rappresenta una zona salvifica, non si potrà mai configurare come un recupero oggettivo e concreto dell'esperienza vissuta.

Andrò allora a cercarti nella solitudine dei burroni
 e ti riudrò, forse, nei loro bisbigli;
 e guarderò a lungo la sottile falce di luna
 che tu così spesso guardavi,
 prima che l'odore delle fresche dei forni
 con l'odore caldo del pane
 ci accogliessero, a sera,
 dalle mitiche passeggiate al convento.

¹³ *A Manlio Capitolò*, vv. 15-16, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

¹⁴ *Ivi*, vv. 18-28.

¹⁵ Con una suggestione che in qualche modo ricorda la ricerca montaliana di *Voce giunta con le folaghe* (vv. 46-56): «Il vento del giorno / confonde l'ombra viva e l'altra ancora / riluttante in un mezzo che respinge / le mie mani, e il respiro mi si rompe / nel punto dilatato, nella fossa / che circonda lo scatto del ricordo. / Così si svela prima di legarsi / a immagini, a parole, oscuro senso / reminiscenze, il vuoto inabitato / che occupammo e che attende fin ch'è tempo / di colmarsi di noi, di ritrovarci...» (EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2009).

Ma tu mi parli, ora, così poco
dalla tua grande pace¹⁶.

Di fronte al poeta, dunque, si staglia soltanto un panorama fantasmatico in cui il dialogo è interrotto per sempre. Rimane soltanto un'amara constatazione, presa in prestito proprio da alcuni versi di Manlio, la quale – da questo momento in poi – diventerà uno dei nodi più stringenti della poesia pierriana: «Ah, poter sapere, poter sapere, / perché i morti non tornano»¹⁷. Come sarà evidente anche in altre poesie in cui la presenza dei trapassati è caratterizzante, l'impossibilità del ritorno da parte di questi e l'impossibilità del dialogo da parte del poeta genera un contesto che potrebbe definirsi di doppio dispatrio¹⁸, il quale non ammette zone franche se non quella della memoria personale di chi ricorda, elemento che però implica una situazione di scacco e di profonda solitudine, anche nel suo aspetto momentaneamente consolatorio.

Se in *A Manlio Capitolo* la ricerca della voce consolatoria non prescinde dall'attraversamento, seppur immaginato, dei luoghi natali, in una poesia come *Morire al canto dei grilli* il vuoto esistenziale provato dal poeta per il distacco dalla sua terra di origine si fa ancora più lacerante e denso di solitudine. Seguendo i termini di un procedimento già individuato in precedenza, Pierro, attraversando i luoghi delle sue radici, attiva un circuito di circolarità conoscitiva attraverso la quale il ri-conoscere è garanzia di autenticità dell'esperienza gnoseologica. Tuttavia, l'elemento centrale del «morire» sottende l'esistenza di una sorta di limbo (o di un labirinto mentale) dal quale il poeta è condannato a non uscire:

Rivedo il torrente asciutto del mio paese
con quelle pietre così bianche e così grandi,
con quelle colline così scarne
più del dolore odiato dagli uomini,
e quelle canne una qua una là
sotto i ponti diruti
sorpresi dalla luna che sbucava da un crepaccio,
cuore della terra divenuta cadavere.
Oh morire al canto dei grilli in una sera d'estate

¹⁶ Ivi, vv. 45-54.

¹⁷ Ivi, vv. 84-85.

¹⁸ Nella fattispecie, il vivo è dispatriato dalla sua terra d'origine e dal mondo dei morti che si configura come continuità di quella terra, i morti sono dispatriati dalla più generale esistenza. Chiaramente la connessione tra questi due aspetti che potrebbero sembrare ovvi è giocata tutta nel campo dell'interiorità del poeta, il quale sprofonda in un vuoto esistenziale senza ritorno.

impercettibile filo di luna
fra le colline azzurre del mio paese¹⁹.

L'insistenza con la quale Pierro mette in evidenza la serie di aggettivi dimostrativi denota un doppio movimento abbastanza significativo: da una parte la rievocazione dettagliata degli elementi naturali crea una vicinanza, ma la funzione logica dell'aggettivo implica una lontananza che è possibile accorciare soltanto tramite il ricordare, un movimento mentale che ha la funzione di annullare una distanza altrimenti incolmabile. Un procedimento simile sembra richiamare da vicino quello de *I fiumi* ungarettiani, con la differenza che nella poesia di Ungaretti la serie di aggettivi dimostrativi si fanno più concreti, come a voler esprimere un bisogno maggiore di vicinanza.

La raccolta *Mia madre passava*, come già accennato in precedenza, segna una prima cesura nel percorso poetico di Pierro, la quale, nel corso di un quinquennio, porterà alla svolta della poesia dialettale. Le raccolte successive a questa, perciò, approfondiscono i temi fin qui visti corredandoli, di volta in volta, di piccole sfaccettature che, pur arricchendoli, non ne cambiano la sostanza. È il caso, per esempio, delle tre raccolte immediatamente successive a *Mia madre passava*, ovvero *Il paese sincero* (1956), *Il transito del vento* (1957) e *Poesie* (1958). L'uscita a cadenza annuale dei libri, inoltre, denota una profonda unità di ispirazione e questo è ben riscontrabile nei rapporti molto stretti che intercorrono tra i testi delle diverse raccolte. Un ulteriore passo avanti viene fatto con la raccolta *Il mio villaggio* (1959): rispetto alle altre citate, ne condivide i temi e l'ispirazione, ma a differenza di queste i tratti del paese cominciano a farsi più definiti. In più, la rievocazione di alcune esperienze dell'infanzia si fa più nitida, in una logica che sarà caratterizzante nelle prime raccolte in dialetto. Questo stato di cose si riscontra maggiormente nella seconda sezione del libro, emblematicamente intitolata *Ritorno nel tempo*, nella quale sono inseriti dei testi abbastanza significativi, come ad esempio *La grotta*, *La nutrice*, *Conosco un luogo aspro*, *Mia nonna*, *Rividi la facciata della chiesa*, *La cisterna*, *Il lupo mannaro*, *Il teatrino*, *Il fuoco a San Giuseppe*, *Don Giovanni e la Madonna*, *I vecchi* e *L'invasata* (queste ultime tre facenti parte della sezione *Le due rive*). Come si può constatare anche guardando soltanto i titoli delle poesie, ci si rende conto che Pierro inizia a delineare delle geografie e delle "antropologie" paesane molto più particolareggiate: rimangono, in questo contesto, le figure dei congiunti, ma a queste se ne aggiungono anche altre familiari che si fanno carico di un sostrato popolare fino a questo momento soltanto accennato e non ancora

¹⁹ *Morire al canto dei grilli*, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

caratterizzato in maniera tridimensionale dall'autore, come invece accadrà per molte poesie della produzione dialettale²⁰. È il caso, ad esempio, della nutrice, figura dai tratti quasi ancestrali («in casa la chiamavano “testuggine”: / era rugosa e si muoveva lenta.»)²¹ alla quale Pierro lega un aneddoto traumatico d'infanzia, ovvero quello secondo cui il piccolo Albino fu creduto morto fino al punto di essere riposto in una bara, pronto per la veglia funebre. In un momento così densamente tragico, la nutrice si accorge che il bambino è vivo e sorride nel buio della stanza e il gesto di riaccendere le candele sembra sottendere qualcosa di magico, come se la donna riportasse in vita il piccolo. In questo caso non è di secondaria importanza la rievocazione da parte del poeta della madre defunta, come se questa, da una dimensione di oltretomba, avesse richiamato l'attenzione della nutrice, la quale – a tutti gli effetti – ricopre un ruolo di madre “supplente”. Se si considera questo particolare episodio, si può constatare come Pierro inizi ad inserire nella sua poesia degli elementi prettamente folklorici legati ad una certo sostrato magico-rituale, quegli stessi elementi che, negli anni di uscita de *Il mio villaggio*, Ernesto De Martino stava mettendo in luce con gli studi condotti sulle tradizioni popolari meridionali e lucane²². Un altro esempio per quel che riguarda le prime (e nitide) figure popolari tratteggiate dal poeta, un posto rilevante viene occupato da Don Giovanni, personaggio centrale della poesia *Don Giovanni e la Madonna*. La figura tratteggiata dal poeta si fa espressione di un sentimento popolare allo stesso tempo altero ed ingenuo: l'affetto provato verso la divinità riesce in qualche modo a convivere con la supposta crudezza del personaggio, il quale – volendo – sintetizza in sé l'asperità e la dolcezza proprie della sua terra.

Vi dirò, oggi, di don Giovanni
che viveva solo per la Madonna,
anche se amava il fucile,
il vino aspro e le odorose macchie.

Non aveva la calma di leggere
su quel vecchio messale, appena giorno:

²⁰ Soprattutto per quel che riguarda i poemetti presenti in varie raccolte scritte in dialetto, veri e propri spaccati popolari in cui diversi personaggi esprimono molto chiaramente esperienze quotidiane, convinzioni ed usi della vita di paese.

²¹ *La nutrice*, vv. 5-6, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

²² Non è un caso se proprio De Martino dedicherà un piccolo scritto alla poesia di Pierro (*L'etnologo e il poeta*), inserito dal poeta come “testimonianza” proprio alla fine della raccolta *Il mio villaggio*.

(intanto il suo cavallo scalpitava,
s'ingigantiva nella breve piazza)²³.

Don Giovanni, perciò, al di là della sua identità personale diventa anche il correlativo “antropizzato” del luogo d'origine del poeta, un luogo che esprime una sua vitalità ma che al tempo stesso è condannato ad un'endemica solitudine:

Oh don Giovanni,
chissà cosa ti disse
la morte quando venne a visitarti;
chissà se ti parlò del vino aspro
o di fucili o di odorose macchie,
o ti parlò del tuo nero cavallo
ingigantito e solo nella piazza²⁴.

Inoltre, vale la pena rilevare, per quanto riguarda le poesie citate poco sopra, la presenza di un dettato poetico sostanzialmente diverso, il quale sembra già declinare verso i moduli della scrittura in dialetto. Ovviamente non si tratta di scelte lessicali particolari, quanto piuttosto di opzioni prosodiche, come ad esempio delle scelte rimiche – generalmente assenti nel resto della produzione in italiano – che conferiscono ai versi una ritmicità maggiormente allitterante e, in un certo senso, narrativa, come appunto risulta evidente dal primo verso di *Don Giovanni e la Madonna*, attraverso il quale Pierro si rivolge ad un ipotetico “voi” che ascolta la storia narrata²⁵. Rispetto alla restante produzione in italiano, questi testi si potrebbero considerare come dei primissimi laboratori all'interno dei quali Pierro – probabilmente – stava già sperimentando un certo avvicinamento tra parole, situazioni e cose che poi sarà inequivocabilmente evidente nella scelta di adottare il dialetto come lingua di espressione poetica dopo brevissimo tempo dall'uscita di questa raccolta.

Per concludere, si è visto come il poeta si sia avvicinato e abbia sviluppato gradualmente alcune scelte tematiche e abbia sciolto, contestualmente, dei nodi concettuali molto rilevanti nell'ambito della sua poetica. Inoltre, sullo sfondo di questo percorso l'elemento del dispatrio risulta – nella sua doppia accezione, geografica-emotiva e “cosmica” – di primaria importanza, dal momento che è principalmente attraverso questo che Pierro può creare una terra ulteriore (anche se solo memoriale) alla quale tornare ogni qual volta il

²³ *Don Giovanni e la Madonna*, vv. 1-8, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

²⁴ *Ivi*, vv. 34-40.

²⁵ Anche questo procedimento sarà caratteristico nei poemetti tursitani.

dolore dell'esistenza si fa più acuto. La distanza geografica, emotiva ed affettiva, unita alla cognizione di un tempo perduto, fa sì che si possa trovare (o ri-trovare) un'espressione autentica che conferisca maggior senso alle cose. A tal proposito è molto significativa una poesia apparsa nell'ultima sezione dell'autoantologia *Appuntamento* (1967), un libro che raccoglieva una selezione di poesie scritte in lingua italiana quando ormai l'autore si stava affermando, a tutti gli effetti, come poeta dialettale. *Roma, città d'esilio* esprime, sin dal titolo, il senso più profondo del doppio legame che lega Pierro alla sua terra di origine e alla sua terra del dispatrio: nella città il poeta ricerca i luoghi che esprimono un senso di solitudine, sacralità e immobilità, proprio come quelli che caratterizzano la sua terra. Roma, allora, soprattutto nella separatezza della campagna, diventa uno specchio di Tursi, un cosmo variegato che però inevitabilmente contiene in sé i tratti di un microcosmo ancestrale, se non altro perché la presenza memoriale del poeta tesse dei fili di raccordo tra le due realtà ridotte entrambe all'esperienza e alla singolarità dell'individuo.

Roma:
città di esilio per me.

Forse nelle tue strade,
rimaste vive lungo la campagna
col sigillo degli astri,
ritroverò la quiete dei sarcofaghi.

Ho sentito la tua anima
fra le sacre rovine
come il silenzio antico delle chiese,
e le ho parlato proteso
alla voce del vento che stormisce
nella pineta e sferza
le mie scarne colline.

Se qui dovessi morire
portatemi su a Monteverde
già breve urna ai mari delle lacrime;
dalla mia tomba di pietra
rivedrò tonda la luna
e rispecchiato in essa il mio paese.

Roma:
città di esilio per me,
ma dove amore mi prese²⁶.

²⁶ *Roma, città d'esilio*, in A. PIERRO, *Tutte le poesie* cit.

Assecondando il procedimento accennato poco sopra, si viene a creare una patria esclusivamente interiore all'interno della quale il poeta è al tempo stesso esule e residente, conformandosi così a quella che è la condizione più profonda ed autentica dell'essere umano che percepisce la frattura tra il sé esistenziale (anche nella sua componente metafisica) e il mondo oggettivo. Soltanto la poesia può parzialmente sanare una lacerazione del genere, proprio perché le parole di «amore» (intese qui come un rinnovato amore verso la sua terra di origine) possono continuare a dare sostegno ad un'esistenza che altrimenti risulterebbe completamente paralizzata e condannata al silenzio.

MAURA LOCANTORE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA BASILICATA)

QUALE PATRIA?
L'AUTO-CONFINO DI ALBERTO MORAVIA E ELSA MORANTE
NEI ROMANZI SULLA GUERRA

Lo scrittore si dispone nel proprio testo come a casa propria. Come crea disordine e confusione con i fogli, i libri, le matite e le cartelle che si porta dietro da una stanza all'altra, così fa anche, in un certo modo, coi suoi pensieri [...]. Per chi non ha più patria, anche e proprio lo scrivere può diventare una sorta di abitazione¹.

Nel frammento 18 di *Minima moralia*, Adorno osserva che la condizione di esclusione, sia reale o metaforica, può spingere gli autori a cercare «abitazione» nella scrittura, vale a dire a tentare di autorealizzarsi unicamente attraverso l'esperienza letteraria o saggistica; ma, aggiunge, si tratta di un'illusione: non può esserci riscatto in una scrittura resecata via da qualsiasi possibilità di «calda atmosfera» e di vita comunitaria, cosicché – conclude – «alla fine allo scrittore non è concesso di abitare nemmeno nello scrivere»².

Adorno riflette su una condizione molto diffusa nella cultura e nell'arte del modernismo. Anche per un teorico della letteratura come Bachtin, che scrive negli stessi anni, la condizione di estraneità offre risorse: chi osserva dall'esterno la vita moderna senza cogliere il senso del suo meccanismo, ne sospende i significati correnti. L'artificio dell'incomprensione è insomma una

¹ Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 93-94.

² Said, che riflette su Adorno, sul tema dell'esilio e sulla condizione degli intellettuali in due saggi, *Reflexions on Exile* del 1984 e *Representations of the Intellectual* del 1994, osserva che si può parlare di esilio reale, per quegli scrittori che l'hanno conosciuto effettivamente nel corso della loro vicenda biografica; Said fa i nomi di Thomas Mann, Spitzer, Auerbach e, appunto, Adorno e di esilio metaforico e talora anche metafisico, per quelli che sperimentano una situazione di estraneità pur restando sul territorio della propria patria, senza limiti o costrizioni apparenti. Si veda in proposito EDWARD W. SAID, *Introduzione. La critica e l'esilio* in *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, traduzione di Massimiliano Guareschi e Federico Rahola, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 7-32.

specola critica formidabile, perché «mette le cose in stato d'allegoria»³: colte nella loro immediatezza, le cose non significano più e bisogna cercarne un senso nascosto che sfugge. Diventando allegorico, il mondo si fa problematico. E a questo punto il ragionamento di Bachtin viene a incrociare quello di un altro maestro del primo Novecento, Benjamin⁴.

Nella letteratura italiana il fondatore moderno di una mitologia dell'esilio è Ugo Foscolo che da un lato ne sviluppa, soprattutto in alcuni sonetti, l'aspetto esistenziale e ontologico; dall'altro, nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, crea il modello e quasi l'archetipo dell'intellettuale risorgimentale. E se il tema dell'esilio, nella prima metà dell'Ottocento, ha un ruolo fondativo nella letteratura romantico-risorgimentale⁵, dopo l'Unità d'Italia le cose cambiano rapidamente: già in Verga la condizione di disagio e di disadattamento non è prodotta più dalla repressione e dall'esilio all'estero, ma dal predominio economico e morale delle banche e delle imprese industriali che distrugge gli entusiasmi giovanili, compresi quelli patriottici, e induce al cinismo e alla ricerca dei piaceri⁶; mentre nella grande letteratura moderna saranno la perdita delle origini e la condizione di estraneità al proprio mondo i temi centrali: da *In memoria* e *Girovago* di Ungaretti a *La farandola dei fanciulli sul greto* di Montale, in cui l'adulto vive come uno strazio il distacco dalle antiche radici, l'esilio si prospetta come dimensione metaforica dell'esistenza umana, o almeno di quella dei poeti e degli scrittori.

Di nuovo si ripropone quindi la messa del mondo in stato d'allegoria e si legga *Taci anima di godere e di soffrire* di Sbarbaro: «e gli alberi son alberi, le case|sono case, le donne|che passano son donne, e tutto è quello|che è, soltanto quel che è. |La vicenda di gioia e di dolore|non ci tocca. Perduta

³ MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

⁴ WALTER BENJAMIN, *Destino e carattere in Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 31-38.

⁵ Come mostra una recente antologia di Viti, come scrisse già Carlo Cattaneo, Foscolo avrebbe dato all'Italia una nuova istituzione: l'esilio. Infatti negli anni venti, trenta e quaranta dell'Ottocento si sviluppa una grande narrazione collettiva centrata sul tema dell'esilio dell'intellettuale patriota. Cfr. ALESSANDRO VITI, *Ascoltate degli esuli il canto*, Cuneo, Nerosubianco, 2010.

⁶ Quando con *Rosso malpelo* affiora con forza il tema dell'esclusione, esso si collega da un lato al motivo antropologico della "diversità" dei capelli rossi e dall'altro lato a quello filosofico e sociale della selezione naturale e dell'emarginazione del ragazzo orfano in una comunità di minatori. Ma comunque, da *Enrico Lanti* a *Nedda* sino a *Rosso malpelo*, la condizione dell'esclusione appare al centro degli interessi artistici di Verga. Ne abbiamo conferma nella conclusione dei *Malavoglia*, dove riaffiora il grande tema dell'esilio, correlato però al senso di colpa – dunque, di nuovo, a ragioni morali – e alla questione delle radici strappate e perdute. L'esilio di Ntoni, nella pagina finale del romanzo, diventa quello stesso dello scrittore moderno, espulso dal nido protettivo delle origini e costretto a vivere nel mondo perduto della modernità. Cfr. ROMANO LUPERINI, *La legittimità di raccontare. Il narratore-testimone da «Eva» ai «Malavoglia»* in *Verga moderno*, Bari, Editori Laterza, 2005, pp. 23-31.

ha la sua voce | la sirena del mondo, e il mondo è un grande | deserto»⁷. E ancora Pirandello dirà nell'*Umorismo* che «il meccanismo stride» ogni volta che lo si osservi dall'esterno, senza partecipare al gioco delle «forme» che lo fondono.

Questo dimostra che il procedimento della sospensione del senso e della funzione della incomprendimento evocato da Bachtin e la condizione metaforica o ontologica d'esilio, quale era stata descritta da Adorno, nel corso del Novecento, in particolare nella seconda metà del secolo, è diventata un carattere fondante concreto: la cultura è stata incorporata nel sistema economico e politico delle comunicazioni di massa e il sapere-potere degli intellettuali come ceti o categoria sociale, filtrato e selezionato da apparati tecnologici e da enormi complessi produttivi e istituzionali, si è liquefatto e frantumato all'interno di queste strutture che tutt'oggi ne decidono o comunque largamente ne condizionano le scelte fondamentali. I cosiddetti nuovi lavoratori della conoscenza hanno perduto autorità e autonomia, e non hanno neppure più nulla in comune con la tipologia dell'intellettuale tradizionale di cui parlava Gramsci; ad esempio nella stessa cultura "alta" il tipo di intellettuale caro a Bourdieu, quello che interviene nella società grazie all'autorità e al prestigio conferitigli dall'autonomia del proprio campo e dall'indipendenza culturale e morale che essa garantisce, appare sempre più un residuo del passato⁸.

La condizione di esilio tende sempre di più a marcare la situazione di precarietà e di inappartenenza in cui vivono le nuove generazioni di intellettuali e se in Calvino di *Palomar* il senso di estraneazione si era a tal punto normalizzato da diventare immemore, se non di un passato diverso, della propria stessa ragione di essere, è nelle pagine letterarie e asimmetriche dei romanzi sulla guerra dei coniugi Moravia-Morante che emerge una formula concettuale differente sia dall'estraniamento sia dall'esilio, ma al teorema dell'uno e dell'altra quasi corollario: l'auto-confinamento.

Moravia riuscirà a scrivere della guerra dopo oltre un decennio dalla sua conclusione e dopo aver pubblicato tre romanzi che parlano di altro (*La romana*, *Il conformista* e *Il disprezzo*) solo nella *Ciociara* l'esperienza

⁷ La lirica, scritta nel 1913, apre il volume *Pianissimo*, del quale enuncia la tematica centrale: la rassegnazione disperata dell'individuo dinanzi a un mondo sempre più incomprensibile, che sta per essere travolto dalla guerra. Cfr. CAMILLO SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, Venezia, Marsilio, 2001.

⁸ I suoi ultimi rappresentanti, Pasolini, Fortini, Volponi, Sciascia, Calvino, sono tutti scomparsi nell'ultimo quarto del secolo scorso. E oggi, come nota il sociologo francese, anche la parte alta della cultura non controlla più i processi di sapere-potere in cui è inserita, e che determinano la formazione dell'opinione pubblica. Gli intellettuali non costituiscono più il cemento ideologico di una comunità (PIERRE BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 213-220).

bellica viene raccontata apertamente, dando un'idea precisa delle condizioni nelle quali insieme a Elsa egli l'ha vissuta e ricorrendo a un gran numero di riferimenti autobiografici, anche se trasfigurati. Le pagine scritte dai coniugi auto-confinati a Fondi sono due straordinari inni alla fragilità dell'uomo, alla sua finitezza, e alla sua capacità di sopravvivenza di fronte all'assurdità del dolore⁹, ma mentre Alberto riprende in mano quegli eventi, pur consapevole probabilmente che si tratta solo di un frammento all'interno di una tragedia smisurata¹⁰, di contro per Elsa il percorso che la porterà a scrivere sulla guerra è ancora più lungo e tortuoso¹¹, e dovrà

⁹ Nell'esemplare della *Ciocciara* conservato da Elsa tra i suoi libri, oggi alla Biblioteca nazionale centrale di Roma, si può leggere questa dedica: «A Elsa, questo libro in cui, forse inadeguatamente, è descritta una esperienza comune. Con affetto, Alberto. Roma 1957». Oltre al diretto riferimento all'esperienza condivisa, la dedica colpisce per la connotazione data all'avverbio "inadeguatamente" che a una prima lettura parrebbe far pensare addirittura a un atto di sottomissione letteraria da parte di Moravia verso la moglie; ma alcune considerazioni che riguardano la produzione morantiana degli anni successivi e il rapporto che l'autrice instaurò con la propria scrittura e la memoria di quegli anni, potrebbero dare alla frase un significato del tutto opposto. Come nota Giuliana Zagra, studiosa dell'opera morantiana, la dedica potrebbe rappresentare il punto finale di un discorso più volte affrontato tra loro e mai del tutto risolto, il segno di una complicità piuttosto che di una rivalità, nata dalla consapevolezza di quanto la realtà degli orrori, delle tragedie personali e collettive, abbia sopravanzato qualunque forma di espressione e reso insufficiente le parole per descriverla. L'inadeguatamente dunque nascerebbe piuttosto dell'impasse di pulsioni opposte: da un lato l'esigenza di raccontare, dall'altro il senso di inadeguatezza al compito. Cfr. GIULIANA ZAGRA, "Inadeguatamente": raccontare la guerra secondo Elsa Morante, in *Alberto Moravia e la Ciocciara. Letteratura. Storia. Cinema*, vol. IV, a cura di Angelo Fàvaro, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016, pp. 243-248.

¹⁰ Ernesto Galli della Loggia in un volume edito nel 1996, utilizza l'espressione "morte della patria" per sintetizzare ciò che avvenne in Italia dall'8 settembre 1943 alla Liberazione dai nazifascisti. Le tesi contenute nel libro alimentano un dibattito molto vivace sul carattere nazionale, sulla mancanza di un'idea di nazione e sulle vicende e il significato della Resistenza. Lo storico afferma che: «molte valutazioni storiche ci ricordano che per forza di cose desiderio di verità, assunzione delle proprie responsabilità, ansia d'impegno e di limpidezza morale, non dovevano essere merci troppo diffuse in una società come quella italiana che venti anni di dittatura avevano pietrificato nel conformismo e nell'obbedienza obbligatoria. Come poteva una società simile, per il solo effetto del trauma bellico e delle sue conseguenze, riuscire a trarre dal proprio interno un «vissuto etico» di tale spessore da offrirsi come la premessa di un'ipotetica, riconciliata, identità nazionale? La realtà morale e per così dire etico-politica che si può più verosimilmente ipotizzare, a proposito dell'Italia della gente qualunque nella terribile congiuntura bellica, sembra essere colta meglio nelle righe scritte da Alberto Moravia, rifugiatosi dopo l'8 settembre con la moglie Elsa Morante sulle montagne sopra Fondi, nei pressi di Formia: «[...] Tutti questi mesi furono passati a cercare roba da mangiare e a discutere la situazione militare. C'erano lassù, oltre i contadini, molta gente scappata da Fondi, quasi tutti negozianti. [...] I contadini, tutti analfabeti, non sapevano neppure cosa fossero il nazismo, il fascismo, la Germania o l'Inghilterra; gli altri ne sapevano poco di più e non pensavano che a conservarsi. In nove mesi non sentii parlare neppure una sola volta dell'Italia e della catastrofe dell'Italia [...]». Cfr. ERNESTO GALLI DELLA LOGGIA, *La morte della patria*, Bari, Editori Laterza, 1996, p. 92.

¹¹ Sulla lunga genesi compositiva del romanzo si veda il contributo di MONICA ZANARDO, *Nella biblioteca della Storia di Elsa Morante*, in «Strumenti critici», a. XXX, n. 2, maggio-agosto, 2015, pp. 251-266.

passare attraverso una serie di progetti falliti, di stesure e rifacimenti arrivando a compimento solo nel 1974 con la pubblicazione de *La Storia*, forse, l'affresco romanzesco più intenso e complesso in Italia sull'argomento¹². Nel 1957, anno in cui Moravia pubblica la *Ciocciara*, la moglie ha conquistato il successo e la notorietà con *L'isola di Arturo* vincendo il Premio Strega¹³.

Dopo l'8 settembre, Elsa Morante avrebbe potuto restare a Roma e magari diventare una brava dattilografa sempre più fervente cattolica e ubbidiente a padre Tacchi-Venturi, ma aveva deciso di partire per Napoli con il marito. Correva voce che i treni per il Sud funzionassero ancora. Alberto Moravia, al contrario della moglie, ha ricordato più volte la presenza di Elsa Morante al suo fianco nell'auto-confinamento di guerra, a partire dai primi colloqui con Enzo Siciliano¹⁴ pubblicati nel 1971 (Longanesi), ma ulteriormente sviluppati nel 1982 (Bompiani), per finire con la lunghissima confessione recitata ad Alain Elkann (Bompiani). Il romanziere romano ha stilato uno straordinario resoconto di quell'esperienza:

Così una mattina partimmo. Prendemmo una valigia, ci mettemmo dentro la roba di toilette e il necessario per l'estate. Già, perché l'idea era questa: gli inglesi arrivano tra dieci giorni, siamo d'estate, perciò è inutile portare roba pesante [...]. Andammo alla stazione, era tutta piena di camicie nere per l'arrivo di un gerarca tedesco: ebbi quasi l'impressione che fossero lì per noi. Dissi: "Adesso ci prendono". Invece acquistammo il biglietto per Napoli, il bigliettotaio ci guardò un po' storto, ma non disse nulla. Salimmo sul treno. Quasi subito il treno si mosse. Tan! Tan! Tan!

¹² Nella lunga introduzione al romanzo morantiano, Cesare Garboli evidenzia che: «*La Storia* è un romanzo gaio, arioso, e, perché no, divertente, pieno di *humour*, cucito con spaghi grossi e sottili, imbastito con intrecci di vie secondarie lasciando e ripigliando ininterrottamente e disinvoltamente il filo, simile in questo ai romanzi antichi, pieni di digressioni perché sensibili alle sorprese e hai prodigi, o ai poemi eroicomici e tragicomici. Ma di questa tradizione la *Storia* non condivide soltanto la costruzione per digressioni. Si pensi all'effetto simultaneo di rimpicciolimento e d'ingrandimento che subisce un'azione che ritorna continuamente su se stessa, sempre interrotta e sempre ripresa, sullo sfondo di un vastissimo scenario lontano». Cfr. CESARE GARBOLI, *Introduzione*, in ELSA MORANTE, *La Storia*, Torino, Einaudi, 2005, pp. V-XXVI.

¹³ Molto interessante è la riflessione di A. Favaro, contenuta nell'*Introduzione* al secondo volume critico dedicato all'opera di Moravia, in cui si legge: «Alberto e Elsa, anche loro come personaggi dostoevskiani a Fondi, purtroppo parlarono poco, troppo poco di quei mesi, al loro ritorno a Roma: che fosse dipeso dall'impatto traumatico o da desiderio di liberarsi di tutto l'orrore della guerra, che si era condensato per loro in uno spazio ristretto e al contempo dove cruciale appariva sopravvivere giorno dopo giorno, o dall'impossibilità di far comprendere e di comunicare compiutamente quel che avevano vissuto, non è dato saperlo». Cfr. ANGELO FAVARO, *La Ciociara, Alberto e Elsa sulle Macere, in Alberto Moravia e la Ciociara. Letteratura. Storia. Cinema. Volume II*, a cura di A. Favaro, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2014, p. 15.

¹⁴ ENZO SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, Milano, Longanesi 1971 (poi Bompiani 1982).

E cominciò a correre. Era una bellissima giornata di un settembre particolarmente caldo e sereno, insomma si stava benissimo¹⁵...

Presto però il treno si fermò in una stazione deserta, dove c'era solo un ferroviere e ripeteva a tutti che dovevano scendere, perché non c'erano più rotaie, a causa dei bombardamenti. Qui il resoconto si tramuta in un sogno o forse un incubo: arrivarono a Fondi, ma tutto era chiuso, sprangato, gli abitanti erano scappati e i due cominciarono a salire la montagna approdando in una comunità di ciociari retta da Davide Marrocco, un giovane, che si era salvato dalla leva perché aveva un occhio strabico. Ebbero, a pagamento, una piccola stanza appoggiata alla parete della montagna, non c'erano finestre, Alberto ed Elsa non avevano troppo da fare: non avevano inchiostro né penna per scrivere: con loro solo due libri, *I fratelli Karamazov* e la *Bibbia*.

Ancora nella bio-intervista, il romanziere afferma:

Tutte queste cose le ho dette meglio e più dettagliatamente nel mio romanzo *La ciociara*. La sola cosa che vorrei esprimere e che non ho detto nella *Ciociara* è che questa attesa delle truppe alleate, questo vivere sempre all'aperto immersi nella natura, questa solitudine formavano intorno a me un'atmosfera insieme disperata e piena di speranza che non ho mai più ritrovato da allora. Elsa si comportò con molto coraggio e molta serenità durante tutto il soggiorno a Sant'Agata: in condizioni così difficili rivelava qualità che non apparivano spesso nel tran tran della vita quotidiana. Era una persona che, per così dire, viveva nell'eccezionale e non nel normale. E in guerra l'eccezione è la regola¹⁶...

Nei due romanzi dell'auto-confinio vengono rievocate la situazione economica e quella politica nel periodo precedente e successivo alla guerra: la medesima percezione della miseria, della distruzione, della paura, della progressiva disumanizzazione. Risfolgiando le pagine de *La Storia*, troviamo diverse ricorrenze legate alla Ciociaria e se non troviamo, nel romanzo di Elsa, Fondi o i luoghi ciociari richiamati da Alberto, appaiono i Marrocco che vengono da Fondi, e soprattutto Nino, o Antonio Mancuso, che muore in un drammatico incidente, per esercitare la borsa nera nel dopoguerra e per la partecipazione ad un gruppo eversivo di sinistra. Ancora per quanto riguarda la famiglia Marrocco, che accoglie Ida, protagonista del romanzo, con il piccolo Usepe, si possono riconoscere il dialetto fondano e alcuni usi e costumi della famiglia inurbata nella capitale, ma ancora profondamente legata alla propria terra d'origine, con l'evocazione delle macere, la rozza solidarietà schiettamente manifestata alla donna e al bambino, durante

¹⁵ Cfr. A. MORAVIA, ALAIN ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 140.

¹⁶ Ivi, pp. 143-144.

l'accoglienza nella loro casa e, dopo, con la loro visita luttuosa a Ida, pietrificata dal dolore alla morte di Nino. Inoltre, nel personaggio di Giovannino, che muore in Russia, non è inopportuno scorgere, proprio in quella drammatica circostanza di freddo e di fame, un richiamo evidentemente iperbolico all'esperienza affrontata dalla stessa Elsa a Fondi, nella moraviana "casupola per maiali".

Per la Morante, invece, dopo il periodo fondano sulle macere¹⁷, il ritorno a Roma è frustrante, doloroso¹⁸, occupato dalla seconda stesura di *Menzogna e sortilegio*, e per tutto il 1945 invasa da pensieri funesti, in una prospettiva che latamente verrà sviluppata nel romanzo *La Storia*, ovvero quella delle proprie piccole vicende che confliggono e vengono a configurarsi come irrilevanti rispetto alle grandi vicende ufficiali, dalle quali gli ultimi sono esclusi e sono, invece, tutte appannaggio dei potenti e dei vincitori, di coloro che, invero, scrivono la storia, quello «scandalo che dura da diecimila anni». Necessario rimembrare che Elsa aveva appuntato, fra i materiali per *La Storia*, un lacerto aforistico dal Vangelo di Luca: «... hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli... perché così a te piacque» (Lc, X, 21).

I romanzi di guerra di solito hanno per protagonisti i combattenti, e descrivono le avventure dei combattenti. Nelle due opere che qui si indagano, i

¹⁷ La Morante nel racconto *Il soldato siciliano* riferisce del suo viaggio, narrato in prima persona, dalla Ciociaria a Roma; o meglio il racconto della notte precedente al viaggio. In apparenza l'identificazione tra la protagonista del racconto e la scrittrice sembrerebbe collocare il testo nel genere autobiografico e memorialistico, ma nel corso della narrazione la componente autobiografica si stempera in una dimensione che oscilla tra l'onirico e il fantastico, molto diversa dalla realistica ricostruzione de *La ciociara*. Cfr. MAGDA VIGILANTE, *Il soggiorno in Ciociaria di Moravia e della Morante nel romanzo La Ciociara e nel racconto della scrittrice Il soldato siciliano*, in *Alberto Moravia e la Ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, a cura di A. Fàvaro, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2011, pp. 185-194.

¹⁸ In una lettera autografa Alberto Moravia ricorderà così il periodo doloroso di sua moglie: «Cara Elsa, La tua infelicità mi rende molto infelice e vorrei davvero che tutto cambiasse sia pure contro di me. Tieni conto però di una cosa: che io ti ho amato, soprattutto dal tempo che precedette Sant'Agata. Purtroppo il momento in cui ti amai di più fu quello in cui tu decidesti di non amarmi più affatto. Ma queste due cose non ebbero relazione tra di loro: quando incominciasti ad amarti, sapevo perché ti amavo e non lo facevo, come tu pretendi, per dispetto. Prima di allora, del resto, non è che non avessi un sentimento molto forte per te, ma a causa della mia disgraziatissima adolescenza, mi mancavano i mezzi per esprimerlo. Tu mi hai fatto scontare questa mia dolorosa insufficienza con due o tre anni di terribile durezza, disprezzo, astio e ostilità a partire dal dopoguerra o meglio dal giorno che finisti il romanzo. Non importa. Ancora adesso potresti anche farmi di peggio e il mio sentimento non cambierebbe. Insomma io vorrei convincerti che la sola persona al mondo che ti voglia veramente bene sono io e che fai male a irrigidirti contro questo bene. Io non ti chiedo di amarmi del resto, visto che è possibile per uscire da questo tuo stato di infelicità che ti fa essere irragionevole e ti fa disprezzare anche quel poco che realmente possiedi. Il tuo Alberto». Cfr. A. MORAVIA, *Quando verrai sarò quasi felice. Lettera a Elsa Morante (1947-19839)*, a cura di Alessandra Grandelis, Milano, Bompiani, 2016, pp. 22-23.

protagonisti non sono dei combattenti bensì coloro che con neologismi suggeriti da circostanze materiali furono allora chiamati sinistrati e sfollati. La guerra è dunque vista con gli occhi di chi la soffrì senza combatterla, ossia con gli occhi dei cosiddetti civili che in un primo momento si illusero forse di restarne fuori e di non conoscerla che attraverso i resoconti dei giornali e poi ci si trovarono in mezzo ed ebbero a soffrirne le peggiori conseguenze. L'ultima guerra, infatti, fu anche e soprattutto una guerra di armati contro inermi; ne *La ciociara* e ne *La Storia* sono tratteggiate le sofferenze, le speranze, le avventure e le delusioni di coloro che, di solito, nei romanzi di guerra, almeno fino alla stagione del Neorealismo, fanno da sfondo muto e passivo alle gesta dei combattenti.

Nell'esperienza dell'auto-confinio di Alberto ed Elsa, sebbene diversamente ma con la medesima intensità e partecipazione, l'uno e l'altra hanno affrontato non semplicemente il dramma della sopravvivenza, della paura, della fame e del freddo, dell'esclusione politica e sociale, della vita o della morte come i loro personaggi, ma della distanza affettiva e familiare, dell'incertezza, della solitudine, dell'irregolarità. Elementi tutti che sommati ai precedenti configurano la condizione di auto-confinio: ovvero di un confino autoimposto per ragioni esistenziali, di incomprendimento, razziali, culturali, latamente politiche. Ecco, se nei due romanzi sulla guerra noi continuiamo a leggere il frutto maturo di una scrittura letteraria, dalla quale si origina un'antropologia, che è anche fenomenologia, del male e della salvezza, è perché i due coniugi hanno scelto di raccontare non la loro storia, ma le storie di uomini e donne che non sono loro, che hanno subito (e continuano a subire) l'umiliazione del potere, l'offesa del male, la disperazione della guerra, di ogni guerra, ovunque nel mondo, in qualsiasi punto del tempo; quel che invece non vi possiamo leggere, perché entrambi ce lo hanno negato, è propriamente la condizione individuale e personale dell'uno e dell'altra, nell'auto-confinio, consapevoli che la letteratura è qualcosa di più e qualcosa di meno dell'autobiografia, qualcosa di più perché ci riguarda tutti e si rivolge a tutti, non è pettegolezzo o trascrizione della vita privata dello scrittore; qualcosa di meno, perché l'esperienza di auto-confinio resterà per sempre, si perdoni il gioco verbale, confinata nel non detto e nel non narrato, che, sì, se fosse stato scritto lo sarebbe stato *inadeguatamente*.

FRANCESCA MEDAGLIA (SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

MIGRAZIONE E SCRITTURA AL FEMMINILE:
QUANDO DIO BALLAVA IL TANGO DI L. PARIANI

Questo contributo focalizza l'attenzione su *Quando Dio ballava il tango* (2002) di Laura Pariani, una fra le più interessanti autrici italiane contemporanee, la cui cifra stilistica è una scrittura che ruota intorno al tema dell'emigrazione. Lei stessa è una donna migrante: nata a Busto Arsizio nel 1951, cresciuta a Magnago, ha vissuto a Turbigo (MI), dove ha insegnato in una scuola superiore fino al 1998, per poi emigrare e continuare ciclicamente a spostarsi tra Piemonte e Argentina.

La migrazione è un tema particolarmente complicato di cui occuparsi, perché è necessario evitare ogni tipo di generalizzazione. Infatti per ogni popolo e per ogni essere umano la partenza assume significati diversi in relazione al periodo storico, all'età, al sesso, allo stato sociale della persona e anche in relazione alla motivazione, sempre strettamente personale, che c'è dietro alla scelta di allontanarsi dalla madrepatria. Per alcuni è motivo di crescita, una sorta di viaggio di formazione, per altri è violenza, allontanamento forzato dalle radici che rimane come una macchia indelebile a livello esistenziale. In quest'opera vi è la messa in evidenza di alcuni *topoi* della letteratura migrante – quali la perdita delle radici, il ritorno alla memoria, il senso di solitudine e sradicamento – in relazione all'analisi delle figure femminili.

Il romanzo oggetto di analisi è composto da sedici capitoli, che corrispondono ad altrettante storie: ognuno di essi è intitolato con un nome di donna e viene introdotto dalla strofa di un tango. Le storie che la Pariani narra sono legate ed intrecciate l'una all'altra da generazioni che coprono l'arco di un secolo: dagli scioperi della Patagonia degli anni Venti al tracollo economico del 2001. La storia dell'emigrazione italiana in Argentina viene vista, quasi sempre, attraverso gli occhi delle donne, e l'autrice, come donna migrante

essa stessa, non dimentica mai di rendere visibile l'amore profondo che la lega al mondo sudamericano.

Il primo capitolo prende il nome da Venturina Majna (1892-1981) – un'ultraottantenne, capostipite di una variegata schiera di donne, che vive da sola in una cascina, la "Malpensata" – e si apre con la seguente strofa del tango *Volver* di Alfredo Le Pera: «Ho paura di ritrovarmi / col passato che torna / a scontrarsi con la mia vita. / Ho paura che le notti, / popolate di ricordi / incatenino i miei sogni»¹.

La strofa di questo tango ben si lega – ed in parte riassume – il fulcro semantico di questo capitolo incipitario. Infatti, si racconta che un giorno la protagonista riceve la visita della nipote Corazón e della sua bambina, che non ha mai conosciuto e che sono il frutto di suo marito, il quale le ha avute oltremare da un'altra donna dopo avere abbandonato, prima per necessità, poi per irrequietezza la valle del Ticino. La stessa Corazón fa fatica a seguire i discorsi dell'anziana Venturina e a ritrovare se stessa in quelle che la anziana le spiega essere le sue vere radici: «Quasi si svegliasse da un brutto sogno, tenta di prendere coscienza del luogo sconosciuto in cui si trova; il passato è un territorio ancora più inaccessibile»².

Già con questo primo racconto breve l'autrice proietta il lettore, senza alcuna mediazione, all'interno di quell'universo tematico che le è proprio e che sottende a tutta questa serie di narrazioni. Attraverso il personaggio di questa sorta di matriarca generazionale scopriamo prima ed affrontiamo successivamente, al pari dei personaggi coinvolti, le problematiche tipiche dell'emigrazione, come ad esempio quella dello sradicamento e del mutamento del sé:

Chi torna dopo un periodo di emigrazione non è mai chi è partito. Anche se continua a chiamarsi con lo stesso nome di prima; ché è solo questo a mantenersi costante, nient'altro³...

Come si nota nel prosieguo del romanzo, in ogni racconto, i personaggi maschili – padri, figli o mariti che siano – appaiono svagati, traditori e infantili, sempre pronti a farsi possedere dall'istinto della fuga: «'il futuro': una balla giustificatoria per l'abbandono, la fuga, magari pure il tradimento»⁴. Le donne, invece – sia quelle migranti, che quelle che restano – rimangono sempre allegoria della memoria: sono le custodi della famiglia e dei ricordi,

¹ LAURA PARIANI, *Quando Dio ballava il tango*, Milano, BUR, 2002, p. 13.

² Ivi, p. 14.

³ Ivi, p. 15.

⁴ Ivi, p. 17.

che, come succede alla stessa Venturina, rimangono a fissare le fotografie dei familiari, di volta in volta appese alla parete o poste sui comò, ripensando ai momenti felici e alla perduta giovinezza. Sono donne migranti, e in quanto tali nostalgiche, che ricercano la loro identità in una continua e dialogica opposizione di genere: «Loro liberi di andarsene per il mondo, ché son solamente le montagne che restano al loro posto. Le montagne e noi donne; sempre qui ad aspettare, a non chiedere, a non pretendere, a non seccare»⁵. Pariani rappresenta, quindi, le sue indiscusse protagoniste come delle moderne Penelopi, sempre in attesa e nella speranza di qualcuno che torni.

Nostalgia e isolamento, quindi, come due delle caratteristiche preminenti della migrazione femminile: «Eh, la nostalgia è 'na bestia grama è [...] È un dolore...»⁶. La vita per le donne migranti o che attendono il ritorno di qualcuno viene vissuta in costante attesa di qualcosa, in uno sdoppiamento continuo che comporta un'anima divisa in due: «Doppia terra con cui fare i conti – Argentina e Italia – e doppia lingua; il più delle volte anche doppia famiglia. Come se si visse contemporaneamente in due mondi paralleli»⁷.

Questo modo di sentire è proprio delle protagoniste dei racconti, che diventano nel corso dell'opera anche lo specchio della narratrice stessa, offrendole la possibilità di rendere trasparente e percepibile il suo pensiero, indicibile nella realtà vissuta, ma affrontabile in un mondo di finzione e menzogna, come quello letterario, che rilegge il reale attraverso l'affioramento della dimensione inconscia:

Due pianeti paralleli, l'Italia e l'Argentina, in cui per un po' si può anche pensare di riuscire a barcamenarsi: bilanciandosi in quella regione intermedia che si chiama equivoco, ambigüedad. Ma guai se le orbite dei due mondi si incrociassero: sarebbe la catastrofe⁸.

In questo modo la scrittura diventa terapeutica e propedeutica nella ricerca dell'identità non solo di chi legge, ma anche e soprattutto di chi scrive, in un monologo interiore che affiora involontariamente tra le righe, nella ricerca dell'auto-percezione. Autrice, personaggi e racconti diventano ambigui nello svolgimento della loro identità-sospesa, che nel corso della ricerca non fa altro che amplificarsi fino a divenire identità che si creolizza, a tal punto da coinvolgere e trascinare anche il lettore a esperire la migrazione e la non appartenenza monolitica ad una linea identitaria immobile e stereotipata,

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, pp. 18-19.

⁷ Ivi, p. 23.

⁸ *Ibidem*.

portandolo all'interno di quel processo creolizzante che gli fornisce gli strumenti di apertura verso l'altro.

Se l'apertura del romanzo è affidata alla figura della matriarca generazionale identificata nel personaggio di Venturina, la chiusura del volume ha come protagonista dell'ultima storia la già citata nipote di questa, Corazón (1952), in una sorta di cerchio nostalgico che trova, infine, la sua conclusione. L'ultimo episodio, più ancora di quelli che lo precedono, si lega al tema dei ricordi e della memoria in relazione al passato e ai morti, che rimangono in vita attraverso la pietà del ricordo dei loro discendenti come anelli di una catena, che si dipana nel tempo grazie soprattutto alla sollecitudine dell'elemento femminile. Ciò viene focalizzato anche dalla strofa di tango posto come *incipit* del racconto e intitolato *Balada para mi muerte* di Horacio Ferrer: «Morirò a Buenos Aires, / sarà sul far del mattino / che è l'ora in cui muoiono / quelli che sanno morire. / Aleggerà sul mio silenzio/ la muffa profumata di quel verso che mai / ti ho potuto recitare»⁹.

Il Sudamerica in cui Corazón vive è un luogo profondamente travagliato dalla crisi economica, dove viene capovolto il vecchio stereotipo della ricerca dell'America come luogo in cui migliorare il proprio futuro. In quel momento l'Italia diventa sinonimo di possibilità aperte e miglioramento, acquistando, per i figli degli emigranti, i contorni della mitica "Mirica". Corazón, preparando una sorta di documentario filmato sugli italo-argentini, si trova immersa in una complessa rete familiare, alla quale accede tramite le fotografie e le interviste. Queste sono custodi della memoria, come lo sono le donne della sua stessa famiglia, che le appare – forse per la prima volta chiaramente – come «un'ampia e inestricabile orchestrazione capace di comprendere tutti i tanghi possibili – e a Dio venne voglia di ballare una figura complicata»¹⁰.

È proprio questa frase, posta nel capitolo conclusivo, che spiega il perché del titolo dell'opera: Dio balla il tango, un ballo complesso fatto di figure eterogenee e mai completamente afferrabili, come lo sono del resto le storie delle donne migranti che l'autrice rende protagoniste della sua scrittura e della sua analisi. Queste storie, soprattutto di solitudine e amarezze, rendono protagonista un Dio che, più che ballarlo, il tango, diventa il burattinaio che detta, secondo misteriosi spartiti, i diversi ritmi e le figure dei volteggi della vita di ciascuna protagonista. È questa la cornice all'interno della quale la Pariani colloca gli altri racconti che compongono questo libro corale, connessi tra loro da questa minuziosa e raffinata regia, in cui

⁹ Ivi, p. 185.

¹⁰ Ivi, p. 301.

emergono continuamente l'apprezzamento della letteratura come finzione utile per un nuovo modo di leggere il reale e la veridicità del sentito particolare e soggettivo che si metamorfizza in universale, attraversando, in maniera mai casuale, una serie di eventi simbolici: la morte di Evita, che diventa l'ambigua affermazione di una femminilità trionfante; l'entusiasmo per il Mondiale di calcio del 1978 che copre l'urlo dei torturati e il rumore delle repressioni poliziesche.

Le sedici protagoniste del romanzo sono sedici donne tutte diverse tra loro, legate da vincoli di parentela, che nello svolgersi del racconto corale, si passano la fiaccola della testimonianza, rendendo percepibile al lettore la grande varietà geografica dell'Argentina e la brusca repentinità dei sommovimenti sociali, politici, economici che l'hanno attraversata. Al popolo indio appartengono Eloisa Ramona Huenchur e Socorro López, alle quali la Pariani affida il gravoso compito di narrare, attraverso il ricordo, la terribile storia delle violenze subite. Alle prime emigrate della favolosa "Merica", Catterina Cerutti e Maria Roveda, affida, invece, il racconto degli aspetti più duri, dei quartieri destinati agli italiani, con *conventillos* cadenti tra mucchi di immondizia e un'unica latrina per ottanta persone, e lo svelamento della difficoltà di dover affrontare un mondo di cui non si conosce nulla: «partiti col sogno di affrancarsi nel cuore e poi rassegnati a fare i servi, finendo per metterci radici nel fango di questa città»¹¹. A queste molteplici difficoltà si aggiunge per queste due donne anche il peso della vita dolorosa delle loro figlie, che le hanno viste troppe volte chinare la testa di fronte alla violenza degli uomini e che, per nulla al mondo, vogliono assomigliare a loro:

Era la sensazione che gli uomini, rispettatissimi comunque, fossero totalmente estranei alla sensibilità delle donne...Ne sa qualcosa la Catte che ha sacrificato la giovinezza vicino a un marito duro. Ché il difficile non è stato mettersi a quindici anni a tirar-su i figli di un'altra, anche se cinque bambini in un colpo solo son tanti: lavar patelli, pulirgli il culo, fasciarli, ninnarli, metterli a dormire, masticargli la pappa troppo dura...Il peggio è stato il sopportare un giorno dopo l'altro il disprezzo e le offese di Luis [...] Una cosa insopportabile, soprattutto la notte, nel letto; quel suo gettarsi sulla Catterina, vestito, con solo i pantaloni aperti; le alzava la gonna sulla testa e la prendeva senza dire una parola. Soffocata di vergogna, senza poter rifiutare, serrando i pugni sugli orecchi per non sentire i suoi versi da bestia¹²...

La profonda affinità che lega i destini di queste donne diventa, quindi, la cifra del racconto della solitudine e del disinganno, del deserto affettivo

¹¹ Ivi, p. 78.

¹² Ivi, pp. 74-75.

al quale sono costrette ad adeguarsi. La narrazione della loro resistenza e del loro silenzioso opporsi viene esemplificata da una sorta di talismano, differente per ognuna: per Catterina Cerutti è il tesoro della memoria, per Amabilina Baronti è la consolazione dei film d'amore, per Teresa Roveda è la lettura di Beckett e Kafka e per le restanti, tra cui Mafalda Cerutti e Martinita Colombo, è la musica del tango.

Nel libro l'io narrante partecipa alle vicende dei suoi personaggi, sempre posto all'interno del racconto stesso, attraverso una lingua che rende giustizia ai suoni, ai colori e alle sfumature di queste sedici donne e del paesaggio da loro abitato, attraversato dal ritmo incessante del tango. La lingua utilizzata dalla Pariani è un italiano profondamente contaminato, in cui convivono parole prese in prestito dal dialetto del nord Italia, vive o sfocate che siano, ed espressioni argentine. Questa creolizzazione continua, che colpisce più livelli della costruzione del testo, riesce a trasmettere, anche linguisticamente, la compresenza di più mondi paralleli e coesistenti. Quella della Pariani è una lingua ibrida e fortemente espressiva, in cui trovano piena cittadinanza gli idiomi delle mille tipologie di donne che albergano nel suo orizzonte narrativo: è una lingua che appartiene all'orizzonte dell'ambiguità e della metamorfosi e, quindi, della creolizzazione, divenendo lingua madre delle donne migranti.

Emerge, quindi, una scrittura lucida e cruda, che satura il racconto di immagini e allegorie della memoria, e che arriva a scarnificare la pagina. Una scrittura, allora, che si trasforma e si contamina e che, nella sua durezza e nella sua trasparenza, si creolizza senza tregua, divenendo il riflesso e la manifestazione dello spaesamento e dell'ibrido che le caratterizza. Sembra essere assente, quindi, una tensione nel controllo della scrittura, che, allontanando l'ansia della significazione, lascia affiorare una narrazione ambigua sia per la lingua utilizzata che per la scrittura e le tematiche.

La violenza, che solitamente permea profondamente la scrittura delle narratrici migranti, si pone anche qui come una delle caratteristiche peculiari. Infatti, come spesso accade nella narrativa migrante femminile, quello della violenza è un tema che, oltre ad essere costitutivo della scrittura, viene avvertito come profondamente viscerale, in quanto scrivere la violenza è un atto liberatorio, che interrompe il silenzio secolare a cui le donne sono state costrette dalla società, permettendo così che diventino soggetto della narrazione e agente narrante, uscendo, per la prima volta, dalla condizione di oggetto del discorso. Ed in questo testo, la violenza, sia mentale che fisica, non cessa mai di essere presente: è, in particolare, la violenza dell'uomo sulla donna, che desacralizza il corpo e contemporaneamente allude ad una più penetrante violenza mentale, operata da parte della società che le costringe alla perdita di se stesse.

L'autrice si serve di storie talvolta realistiche, più spesso debordanti nel fantastico, che si affidano al frammentario e all'indeterminato, apparendo anti-realistiche e situandosi in una dimensione di costruzione allegorica, dove il ritorno con la memoria al luogo di partenza si confonde nel passare del tempo. Il pensiero, sempre rigorosamente relativo, diventa lo specchio del forte rifiuto della scrittrice a muoversi all'interno di una prospettiva universale, facendo diventare la narrazione l'unico strumento possibile per indagare il reale. Questo spiega l'apertura ai canoni più disparati, che giustifica l'impossibilità di parlare canonicamente, per Pariani, di romanzo: infatti, la contaminazione dei codici espressivi e dei registri narrativi ci porta ad una mescolanza di tutti i generi, che rende questi racconti delle contro-narrazioni.

In questa serie di sedici racconti i due piani principali, quello onirico e quello del reale, vengono continuamente alternati e messi in contatto tra loro, tanto che arrivano a mescolarsi a tal punto da essere avvertiti come inscindibili, in un'ambiguità costitutiva, che fa da specchio allo spaesamento e allo straniamento tipici di un'identità-sospesa. Ed è questo il tipo di identità di cui è alla ricerca la narratrice: un'identità non monolitica e stabilita, ma che sia in grado di mutare e di evolversi ogniqualvolta entri in contatto con l'altro e con l'altrove, in un continuo accrescimento dialettico. Questa ricerca, quanto mai straziante e difficoltosa, dona alla scrittura quella fascinazione e quel mistero che la contraddistingue, dovuti all'ambiguità di essere continuamente in bilico tra due mondi, paralleli ed apparentemente inconciliabili.

Un'altra caratteristica dell'autrice è quella di rappresentare i personaggi femminili come allegorie della memoria: sono solo le donne, anche quando i protagonisti sembrano gli uomini, a permettere il contatto con il passato, attraverso un ponte di ricordi, idealizzati o meno, che riporta verso le radici primigenie. Sono presenti e necessari quindi due confronti: il primo con un passato distante, che si cerca di rimuovere, il secondo con un presente in cui si diventa invisibili. Il passato, se da una parte non viene dimenticato e quindi non permette di creare un'identità nuova che si possa relazionare con l'Altrove, dall'altra viene vissuto come distante, a tal punto che non vi si può più riconoscere. Il presente diventa invivibile secondo i moderni canoni identitari europei, per cui si sente la necessità di essere definiti ed invariabili nel tempo: il migrante non solo si autopercepisce differente, ma viene percepito come diverso nella nuova realtà in cui è costretto ad immergersi. Bisogna allora cercare il rapporto umano con l'altro e l'unica possibilità è quella di basare la propria esistenza su un'identità nuova, l'identità-sospesa, dove pur non essendo ascrivibili totalmente né al primo, né al secondo mondo, si

appartiene ad entrambi in un continuo trasformarsi e riposizionarsi. Questa incessante ricerca dell'identità riguarda da vicino la scrittura delle donne, che, più degli uomini, si sentono spinte all'autodefinizione; e ciò è ancora più vero se si tratta di donne che migrano, muovendosi continuamente tra poli opposti di uno stesso asse, che separa il mondo in due parti, e che, quindi, le porta ad un riposizionamento continuo della loro identità verso se stesse, l'altro e l'altrove.

In conclusione, Pariani si fa portavoce delle sofferenze e dei problemi degli emigranti e della loro perenne sensazione di spaesamento. Lei stessa, in quanto donna migrante, sente come propria questa sensazione e si rifugia nella letteratura, che, con la sua possibilità di creare un altrove, sembra avere proprietà terapeutiche. Ci troviamo davanti ad una scrittrice che ricerca la propria identità attraverso le storie di altre donne migranti che lei stessa narra, avendo sempre presente che la scrittura non è solo un rifugio e uno spazio di felicità, ma è anche «esigenza morale di denunciare sulla pagina la verità dell'essere umano»¹³.

È scrittura della migrazione, vista dalla parte delle donne: quelle che lasciano l'Italia coi loro uomini, quelle che rimangono ad attenderli e quelle che sacrificano il loro corpo e la loro femminilità per mantenere i loro cari. E a queste voci la Pariani offre nella scrittura una lingua-dialetto, che recupera i suoni del lombardo dei contadini, attraverso proverbi, cantilene, filastrocche; un linguaggio, sottilmente crudo e prepotentemente semplice, che giunge a erodere la pagina, densa di immagini e allegorie della migrazione, in cui affiorano sia il dialetto che l'argentino in una lingua contaminata, come l'autrice stessa, che racconta storie di doppie vite, di sradicamento e di passioni mancate.

¹³ L. PARIANI, *Prefazione*, in A. DI BENEDETTO, *L'uomo del silenzio*, Milano, BUR, 2006, p. 13.

MARIA PANETTA (SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

«UNA VALIGIA DI CARTONE»:
IL DRAMMA DELL'ESILIO E LA VISIONE DEL *MELTING POT*
NELLA LINGUA-MONDO DI NELIDA MILANI

Nelida Milani (Kruljac), classe 1939, è originaria di Pola (dal 1923 al 1947 provincia italiana). Laureatasi all'Università di Zagabria presso la Facoltà di Lettere, nel 1979 ha ottenuto la cattedra di Linguistica generale e Semantica presso la Facoltà di Pedagogia dell'Ateneo della città natale. Come linguista ha pubblicato documentate ricerche, tra le quali il volume *La comunità italiana in Istria e a Fiume fra diglossia e bilinguismo*, edito nel 1990 per il Centro di Ricerche Storiche Rovigno: in esso affronta, in ambito teorico, temi e questioni che si ritrovano rappresentati nella sua narrativa, come l'alternanza fra dialetto e lingua, il bilinguismo, l'interferenza (ossia «qualunque forma di confusione in seguito alla quale gli elementi della L1 vengono utilizzati insieme con gli elementi della L2»)¹ in ambito pedagogico, l'apprendimento della seconda lingua (L2) etc.

La produzione narrativa di Nelida Milani è incentrata sulla terra istriana e solleva questioni attualissime che riguardano tutte le terre di confine e di passaggio. Com'è noto, la popolazione dell'Istria, alla fine della Seconda guerra mondiale, ha dovuto scegliere, pressata dagli eventi storici, se resistere nella propria terra d'origine o trasferirsi altrove, sradicandosi e affrontando i disagi dell'esilio. Trattando dell'esodo giuliano-dalmata, si parla di circa 30.000 abitanti fuggiti solo da Fiume tra il 1945 e il 1954: un fenomeno massiccio, che ha comportato conseguenze pesanti sia per chi decise di andar via sia per chi scelse di restare in quelle zone che si andavano progressivamente spopolando.

Il tema dell'esodo è centrale nella produzione narrativa di Nelida Milani, ma l'equilibrio della scrittrice le consente di affrontare una questione che

¹ NELIDA MILANI, *La comunità italiana in Istria e a Fiume fra diglossia e bilinguismo*, Trieste-Rovigno, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume-Università Popolare di Trieste, 1990, p. 97.

pur riguarda da vicino la sua biografia non in chiave autobiografica, ma in una dimensione collettiva che coinvolge direttamente il suo popolo e che si estende, poi, metaforicamente, a condizione esistenziale di disagio, sradicamento, spaesamento.

Questo contributo si sofferma su uno dei microcosmi più noti tratteggiati dalla Milani, *Una valigia di cartone* (1990), racconto lungo uscito, assieme a *Impercettibili passaggi*, nella fortunata collana “blu” della Sellerio intitolata «La memoria», in una piccola antologia bipartita².

Una valigia di cartone narra la storia di Norma, nata a Monghebo (un piccolo borgo situato fra Parenzo e Orsera), rimasta orfana del padre a tre anni e cresciuta con la madre e i due fratelli, Giovanin e Anna, in un paese di campagna in cui «si parlava misto, un poco in slavo bastardo e un poco in italiano bastardo»³. Uno degli elementi più interessanti di questo “microromanzo” e di tutta la produzione della Milani è proprio l’impasto linguistico dei suoi testi.

In *Una valigia di cartone* la struttura lessicale portante è italiana (italiano standard), ma affiorano qua e là voci popolari, espressioni riconducibili al dialetto o alle prima menzionate “intersezioni”⁴.

Quali esempi, potremmo citare: la voce popolare e famigliare «torcibudella»⁵ e l’aggettivo famigliare o regionale «sparagnina»⁶; il «lodogno»⁷, o *bagolaro*, o *romiglia*, o *caccamo* o *fraggiracolo* (o *Celsis australis*), una pianta delle ulmacee naturalizzata sul Carso specie a margine degli abitati; la *pantegana*, nella variante meno usuale «pantigana»⁸; il «fogoler»⁹, che sarebbe il ‘focolare’ in dialetto mantovano, ma il sito istrianaet.org ci viene in soccorso indicandone una traduzione in sloveno (*ognjišće*) e specificando che si tratta del focolare aperto, sollevato di pochi centimetri dal pavimento¹⁰; la «nappa»¹¹, che vi è collegata, essendo la ‘cappa’; il «trapestio del bestiame»¹², variante poco comune di *trepestio*; la «stanzia»¹³,

² EAD., *Una valigia di cartone*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 73.

³ Ivi, p. 12.

⁴ Di «testo plurilinguistico» in lingua italiana, dialetto istroveneto e lingua croata parlano RITA SCOTTI JURIC e ISABELLA MATTICCHIO in *Norma linguistica e miscuglio linguistico: i Racconti di guerra di Nelida Milani*, p. 1033 (consultabile all’URL <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55285/Pages%20from%20libro%20locas-3.pdf?sequence=1>).

⁵ N. MILANI, *Una valigia di cartone* cit., p. 10.

⁶ Ivi, p. 11.

⁷ Ivi, p. 10.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*; cfr. anche p. 20.

¹⁰ Cfr. l’URL <http://www.istrianaet.org/istria/crafts-trades/household/cucina-utensili.htm>.

¹¹ N. MILANI, *Una valigia di cartone* cit., p. 10.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

variante antica di *stanza*; la «buriza», che è una voce dell'istrioto, lingua romanza autoctona dell'Istria meridionale distinta dal dialetto istroveneto (o Istriano o veneto d'Istria), e sta a indicare una pentola, per la precisione un pentolino alto con coperchio e manico abbattibile; il «freschin», voce del dizionario regionale veneto che indica 'l'odore sgradevole che si sprigiona dalle stoviglie adoperate per il pesce o le uova'¹⁴; il verbo veneto «ingrumare»¹⁵, ovvero 'ammassare'; la «cossara»¹⁶, che dovrebbe essere una cesta che si trasportava sulla testa; il «bieco»¹⁷, ovvero 'toppa, pezza' in dialetto istriano; l'«andar torziolon»¹⁸, che nel dizionario triestino sta per 'andare in giro'; i «mussi»¹⁹, ossia gli asini domestici in Veneto, e i «sameri»²⁰ (il *samèr*, nel dialetto della Valle d'Istria, è l'«asino»)²¹; la «fighera»²², ossia l'albero del fico²³; «picia»²⁴, che in veneto sta per 'piccola'; il lago nella variante (letteraria) «laco»²⁵; le «armente», ossia le 'giovenche', le 'vacche' nel dialetto triestino; i «videi»²⁶, o 'vitelli'; «i caratelli»²⁷ (in veneto, il *caratèlo* è la 'botticella'); i «grempani»²⁸ (si consideri che *grem-bano* in dialetto triestino è il 'sasso', il 'masso'); «bucalete»²⁹, voce dell'istiroveneto per 'boccali', 'boccaletti'; il «morer»³⁰, il 'gelso' in veneto; il «brusco»³¹ o 'foruncolo', sempre in veneto; il «polesan»³², ossia il dialetto veneto parlato soprattutto nella provincia di Rovigo; i «dindi»³³, che sono i 'tacchini' nel dialetto del Friuli Venezia Giulia; le «avventore»³⁴, forma

¹⁴ Cfr. anche la spiegazione dell'Accademia della Crusca al riguardo, all'URL <http://www.academdiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/quellodore-particolare-detto-veneto-fresch-n>.

¹⁵ N. MILANI, *Una valigia di cartone* cit., p. 12: «ingrumava».

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 13.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*. Cfr. anche p. 40.

²⁰ *Ivi*, p. 13.

²¹ Cfr. SANDRO CERGNA, *Vocabolario del dialetto di Valle d'Istria*, Rovigno, Centro Ricerche Storiche di Rovigno, 2015, Collana degli Atti, n. 41, p. 315.

²² N. MILANI, *Una valigia di cartone* cit., p. 13.

²³ Cfr. S. CERGNA, *Vocabolario del dialetto di Valle d'Istria* cit., p. 132.

²⁴ N. MILANI, *Una valigia di cartone* cit., p. 14.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 15.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 16.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*. A p. 18 si trova anche la forma femminile «dindia».

³⁴ *Ivi*, p. 17.

rara del femminile plurale di *avventore*; le «vis'ciade»³⁵, che in Friuli Venezia Giulia sono le 'bacchette', i 'rami'; «el tigor»³⁶, ovvero il 'deposito di attrezzi', il 'pollaio'³⁷; la «slinga»³⁸, nel dialetto istriano il 'laccio delle scarpe' (dal tedesco *Schlinge*, 'cappio', 'laccio'); «i bronzi»³⁹, i 'tizzì di carbone' nel dialetto triestino; il «canevaccio»⁴⁰, variante meno comune di «canovaccio»; «cicirimicili»⁴¹, che è detto delle «donne che continuamente sorridono»⁴²; le «morbiderie»⁴³, che sta per 'comodità'; gli «s'ciavi»⁴⁴ o 'blatte' (in veneto), riferito ai contadini; il «bavariol», ossia il 'bavaglino', in veneto; le «primariole»⁴⁵ o primole, che sono le 'primule'; la «bulada»⁴⁶ o 'bravata'⁴⁷; «sgnaccò»⁴⁸, voce settentrionale di origine onomatopeica che sta per 'mise' etc. Vi si adopera, inoltre, l'articolo di fronte ai nomi femminili di persona o animale (es.: «mezzo litro di latte della Viola»)⁴⁹.

Tra gli impropri, da ricordare: «mare»⁵⁰ grega»⁵¹, 'madre greca', cioè, in senso figurato, 'doppia', 'fallace', 'che ha due lingue', 'che ha bella apparenza e poca sostanza'⁵², nel dialetto veneziano; «bruta mula sporca»; l'espressione croata «poboga svetoga» (che ritengo valga come un 'Santo Dio!'), «trubilo» (che potrebbe avere la stessa radice di *truba*, 'tromba', o *trubiti*, 'strombettare', 'suonare' in croato); «foiba de Pisin», ovvero l'inghiottitoio del torrente Foiba, il maggiore fiume carsico dell'Istria etc.

Fra i modi di dire: «strenseva la spina dela bote picia e lasciava spandere la spina dela bote granda»⁵³, laddove la «spina» sta per il 'cannello' che si

³⁵ Ivi, p. 18.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. ROBERTO STAREC, *Mondo popolare in Istria. Cultura materiale e vita quotidiana dal Cinquecento al Novecento*, Trieste-Rovigno, Centro di Ricerche Storiche Rovigno, 1996, Collana degli Atti del CRSR, n. 13, p. 65.

³⁸ N. MILANI, *Una valigia di cartone* cit., p. 20. Cfr. anche p. 39.

³⁹ Ivi, p. 20.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 23.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 29.

⁴⁴ Ivi, p. 30.

⁴⁵ Ivi, p. 34.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. GIUSEPPE BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Tip. Andrea Santini e figlio, 1829, p. 76.

⁴⁸ N. MILANI, *Una valigia di cartone* cit., p. 34.

⁴⁹ Ivi, p. 11.

⁵⁰ Cfr. G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano* cit., p. 535.

⁵¹ N. MILANI, *Una valigia di cartone* cit., p. 14.

⁵² Cfr. G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano* cit., p. 261.

⁵³ N. MILANI, *Una valigia di cartone* cit., p. 16.

inserirle nelle botti per spillarne il contenuto; e «fradei-cortei»⁵⁴, che rimanda al proverbio veneto «Fradei cortei, cugnade spade e madone piturade», ossia 'fratelli coltelli, cognate spade e suocere dipinte'.

Molto interessante tutto il lessico legato alla sfera del cibo: «angusigoli»⁵⁵ (dovrebbero essere i beloni, pesci di acqua salata dal corpo molto allungato: se ne ha traccia, al femminile, nei vocabolari di dialetto veneziano)⁵⁶ cucinati con la polenta; la voce popolare «pomi»⁵⁷ per indicare le mele o la frutta tondeggianti; i «bussolai zuccherati»⁵⁸, biscotti tradizionali veneziani; le «madalene dolci»⁵⁹; l'«acqua buona fontagnana»⁶⁰; le «sardelle»⁶¹ per 'sardine' etc.

Questo breve campionario di voci lessicali ha lo scopo di dare un'idea della vivace ricchezza della lingua adoperata dalla Milani per evocare un'epoca e soprattutto usi, costumi, valori di cui si potrebbe perdere traccia.

La lingua della Milani evoca un mondo perduto, ma è a sua volta un mondo: un mondo plurisfaccettato e caleidoscopico, perché in esso convivono pacificamente, coesistono e si fondono armonicamente lingua italiana, dialetti, altre lingue, voci onomatopeiche e termini di fantasia. È una perfetta metafora linguistica dell'amalgama, del crogiuolo di razze ed etnie, del *melting pot* che la terra istriana oggi, dopo tante vicissitudini, sofferenze, strappi, lacerazioni, violenze, rappresenta. Si può dire che nell'impasto lessicale della narrativa di Nelida Milani sia contenuto *in nuce* un programma politico, una prospettiva di sviluppo, il sogno di una società multietnica nella quale riescano a convivere senza soluzione di continuità gruppi in origine diversi, ma i cui confini si sono persi, disciolti in un'unica miscela: la Milani con naturalezza riesce a mescolare, in un processo inverso alla distillazione, fluidi provenienti da diversi alambicchi – garantendo spazio a ognuna di quelle voci, che mantengono la propria identità originaria e, allo stesso tempo, ne acquisiscono una nuova –, nel composto iridescente che tutti li comprende in un'equilibrata ma mai artefatta alchimia.

Grazie al «gusto del commercio»⁶² della madre, i protagonisti del racconto riescono a superare momenti di forte indigenza e difficoltà, cui si allude con senso di dignità ma anche senza mistificazione; quando Norma compie dieci anni, la madre si rende conto che in città sarebbe più semplice e più

⁵⁴ Ivi, p. 18.

⁵⁵ Ivi, p. 12.

⁵⁶ Cfr. G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano* cit., p. 15.

⁵⁷ N. MILANI, *Una valigia di cartone* cit., p. 12.

⁵⁸ Ivi, p. 13.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, p. 15.

⁶¹ Ivi, p. 37.

⁶² Ivi, p. 13.

reddizio commerciare e decide di trasferirsi a Pola con i figli, stabilendo in seguito che Giovanin abbandoni la scuola e resti in paese per curare gli interessi della famiglia.

Tra i ricordi di gioventù, un'anticipazione metaforica del destino degli esuli in una scena di forte impatto emotivo che riguarda gli animali condotti al macello:

La Pinuccia e io siamo a Paoletta in spiaggia a raccogliere conchiglie e naridole⁶³ e staccare pantalene⁶⁴ con la lama di un britolino⁶⁵. All'orizzonte appare la nave con il bestiame per il macello: manzi, cavalli, mucche, vitelli, asini. Non ci sono nelle vicinanze né moli né approdi [...]. L'imbarcazione si ferma al largo e i marinai buttano a mare il loro carico vivente: le bestie nuotano faticosamente verso riva e si arenano nella sabbia appesantita di umidità. Gli scortigadori⁶⁶ del macello ricuperavano i capi di bestiame sconfinati fuori dal recinto spinato, chiudevano il cancello ed i poveri quadrupedi rimanevano là dopo essersi guadagnati a nuoto la morte, fra l'odore di salsedine e di catrame, ad aspettare il loro turno per essere colpiti in testa dal pesante maglio⁶⁷.

Le sconfinite distese marine sono associate anche a uno dei più terribili crucci della protagonista del racconto/romanzo: «Povera me! Quando penso alla mia infanzia, in genere alla mia vita, mi faccio pena [...]. Son cresciuta grande grossa e ignorante»⁶⁸. Norma ricorda che, in un periodo in cui era a servizio presso una famiglia di «regnicoli»⁶⁹, i suoi padroni le permettevano di sfogliare la *Divina Commedia* illustrata da Doré, ma, osservando quelle immagini, le era chiaro che «non bastava, che il segreto stava in quelle righe nere»⁷⁰. Ed ecco che le profondità marine vengono piegate a rappresentare tale oscuro sentimento di disagio e inadeguatezza: «La mia ignoranza, agendo più sull'inconscio che sul raziocinio, forniva alle mie incertezze come un brontolio di fondo, di mare sterminato e insondabile»⁷¹.

Un'altra immagine di precarietà è associata alla confessione di non essere riuscita a perdonare alla madre solo il fatto di «non avermi mandata a scuola. Quante volte ho pianto perché possiedo poche parole, poche frasi. Voglio spiegare una cosa e non posso farlo e mi sento come legata a un cavo

⁶³ Le «naridole» sono molluschi gasteropodi.

⁶⁴ Ovvero 'patelle', piccoli molluschi con guscio piatto, aderente agli scogli.

⁶⁵ Sorta di 'coltellino'.

⁶⁶ Letteralmente, 'scorticatori' ovvero 'scuoiatori'.

⁶⁷ N. MILANI, *Una valigia di cartone* cit., pp. 23-24.

⁶⁸ Ivi, p. 17.

⁶⁹ Ivi, p. 25.

⁷⁰ Ivi, p. 27.

⁷¹ *Ibidem*.

che oscilla nel vuoto»⁷². Un'ulteriore conferma del fatto che per la Milani di *Una valigia di cartone* le parole hanno un potere e danno potere: il potere di illustrare agli altri le proprie opinioni, il potere di convincerli, magari di persuadere. Eppure, il potere delle parole, in qualsiasi lingua si pronuncino, viene meno di fronte a quello del denaro:

Gli ho parlato persino in slavo – commenta, rassegnata, la madre che ha contratto dei debiti nel gestire un'osteria –, l'ho implorato perché non si prendesse tassi di interesse troppo alti sul debito accumulato, ma parli slavo o parli italiano, se sono signori è sempre la stessa razza, non si rompono le corna fra di loro, parlassero anche cinese⁷³.

La vita «a pieno servizio»⁷⁴ presso i regnicoli permette a Norma di imparare anche a cucinare; e di nuovo la lista confusa dei piatti imbanditi – che ricorda alcuni elenchi indiavolati di certa poesia dialettale del Seicento italiano – dà la misura, stavolta gioiosa, di una *varietas* che attinge a diverse tradizioni culinarie (anche regionali) e le mescola allegramente nel segno della tanto anelata vittoria finalmente riportata sulla fame:

Imparai che lo zucchero fa male e che il sale fa male e le uova e qualsiasi sottaceto, e qualsiasi cosa affumicata, frita o in salamoia. Mi pareva impossibile che tutte quelle buone cose potessero far male. Facevo i sughi con origano, maggiorana e rosmarino, i maccheroni al pettine, la pastasciutta all'italiana e i fusi all'istriana, i tortelloni di ricotta, baccalà in umido e ogni sera immancabilmente, appena passava dal colletto duro a quello floscio attaccato alla camicia, servivo al maresciallo la minestra in brodo con una pastina piccola che chiamavano padrenostri, cui seguiva manzo bollito, accompagnato da patate fritte e insalata. Mangiavo ogni giorno, due volte al giorno, ero sempre sazia⁷⁵.

La vita di Norma procede, durante il Ventennio fascista, accanto a Berto, un uomo colto e appassionato di politica, che, però, la fa sentire spesso sola ed esclusa a causa della sua ignoranza del mondo⁷⁶. Un giorno il marito le rinfaccia di assomigliare sempre più alla madre e Norma si rende conto di esserne orgogliosa:

Si faceva strada in me l'idea che pur essendo sposata dovevo mantenere i legami con i fratelli, con la famiglia, pormi come anello di una storia che continua, nei nipoti

⁷² Ivi, p. 35.

⁷³ Ivi, p. 36.

⁷⁴ Ivi, p. 26.

⁷⁵ Ivi, pp. 25-26.

⁷⁶ *Ibidem*.

cominciai a [...] individuare esattamente le qualità di nostra madre [...], la volontà di far del bene, di lavorare cioè [...]. Alla mancanza di istruzione sopperivo con l'onestà, la costanza e il lavoro. Berto non ragionava come me, era sempre vissuto in città, era andato a scuola, era istruito, ma [...] diceva che io lavoravo per lavorare, senza intelligenza, senza un disegno superiore ed uno scopo [...]»⁷⁷.

Dopo la fine del conflitto, riportati i propri cari a casa, a Pola, Norma racconta l'inizio del terribile «esodo in massa che riconsegnava l'Istria alle sue medievali prospettive di guerre, pestilenze e scorrerie»⁷⁸. Narra di un «tempo sospeso»⁷⁹:

[...] un tempo che propriamente non era, un tempo indefinito che aveva accumulato le cose più disparate: gli spettacoli al Circolo Italiano e lo scriccolo ai Giardini, i militari alleati e i titini, i rottami nel porto e gli elmi tedeschi sotto i pini di Valcanne, la nuova moneta e i Reali sui francobolli ingialliti.

Ancora una volta, la lingua della Milani si fa mondo e ricrea un'atmosfera, rievoca la sensazione di un tempo sospeso della Storia, accumulando in tre righe immagini e oggetti che appartengono a realtà e a momenti storici diversi, affastellandoli l'uno sull'altro con un senso di concretezza che nomina le «cose» a una a una tramite termini esatti, con precisione, restituendo una cartolina nitida e facilmente visualizzabile di una fase di passaggio, in realtà difficilmente definibile.

Nella sua visione è contemplata la possibilità di una pacifica e parallela coesistenza di “cose” e “parole” che appartengono ad ambiti differenti e che occupano, ognuna, una ben precisa porzione della tela, contribuendo all'effetto complessivo di un quadro dipinto in parte a colori e in parte in bianco e nero. La formidabile capacità di mimesi linguistica della scrittrice, quella di calarsi perfettamente nella lingua elementare e popolare di Norma, non penalizza affatto, bensì potenzia la forza icastica della sua narrazione: nella narrativa della Milani sono, infatti, le “cose” che parlano, le azioni che fanno procedere la storia, i dialoghi a caratterizzare la personalità dei personaggi. Non c'è alcuna necessità di interventi da parte di un narratore onnisciente, alcuna necessità di commenti esplicativi.

Denso, diretto ed efficace anche lo snodo narrativo nel quale, dopo strenui tentativi di adattarsi alla nuova realtà e di resistere, pure Norma e Berto, alla fine, scelgono di partire:

⁷⁷ Ivi, p. 42.

⁷⁸ Ivi, p. 45.

⁷⁹ *Ibidem*.

A far decidere Berto a chiudere il suo libro dei sogni fu tutta una serie di fatti e fatterelli che facevano pensare ad un'occupazione bella e buona, non certo alla liberazione: buttavano giù gli stemmi dei Comuni istriani e le statue, cadde Francesco Giuseppe, andò in frantumi il legionario nell'atrio del tribunale, furono scalpellate via le due teste di antichi guerrieri, con l'elmo e il cimiero, rivolte l'una a levante e l'altra a ponente, come se volessero significare che stavano lì per vigilare la città dalla parte del mare e dalla parte della campagna, sistematicamente venivano cambiati i nomi delle vie e delle piazze e i cognomi delle famiglie⁸⁰.

Ecco, di nuovo, il valore, il peso delle parole, dei suoni attraverso i quali nominiamo gli oggetti intorno a noi e, in questo attribuire a ogni "cosa" un "nome", a ogni essere umano un cognome, conferiamo loro un'identità. Rinominare il mondo è, dunque, un chiaro e manifesto atto di violenza da occupante, non un gesto da liberatore: è prima di tutto attraverso l'imposizione di nuovi nomi che passa l'occupazione, è dall'imposizione di una nuova lingua che si riconosce lo spirito del dominatore.

Da Genova i due sposi vengono, quindi, indirizzati a Brindisi, ma, a trentacinque anni, Norma perde il marito e resta con una figlia di dodici. Grazie al colonnello Morello, che la ascolta con pazienza, nonostante la difficoltà di comprendere «il mio dialetto istroveneto»⁸¹, Norma viene assunta al Genio Marina per vari anni e ricomincia a rasserenarsi; e la metafora per indicare il suo mutato stato d'animo coinvolge sempre la sfera del linguaggio:

[...] i miei pensieri avevano recuperato il linguaggio dell'ironia polesana, perduto il linguaggio dell'infelicità. Avrei voluto esprimere al colonnello la mia sempiterna riconoscenza, ma non sapevo come, non sapevo parlare con lui, la commozione e il disagio mi imbarazzavano come del resto ogni sentimento che nessuno mi aveva insegnato ad esprimere ma piuttosto a nascondere⁸².

Si tratta, dunque, di tre differenti ordini di incomunicabilità: l'uno dettato dalla lingua "diversa" e non ben compresa dagli altri, l'altro dall'"ignoranza" di cui Norma più volte si rammarica, e il terzo causato dall'incapacità di identificare ed esprimere i propri sentimenti, una sorta di analfabetismo affettivo.

La convinzione che sia necessario portare la figlia «verso settentrione, verso il Veneto e l'Istria, verso Trieste»⁸³ affinché conosca «altra gente, altra mentalità, la cultura mistisangue in cui sono nata io che rende più aspri, più

⁸⁰ Ivi, pp. 50-51.

⁸¹ Ivi, p. 56.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 58.

scontrosi ma più liberi nei giudizi forgiati dal continuo confronto con chi vede il mondo in maniera diversa»⁸⁴ induce Norma a trasferirsi a Firenze dalla sorella Anna e a lavorare lì per svariati anni.

La narrazione accompagna Norma fino ai suoi ultimi istanti: il termine della vita riconduce alle origini, al ricordo di Pola, divenuta irriconoscibile senza i volti di tutti i coetanei della donna, ormai scomparsi, e abitata da altra «gente sradicata essa pure e alla ricerca vana di una radice»⁸⁵. La vita, con ogni evidenza, era altrove e, nonostante la sua natura comune a quella dei polesani, Norma può rivendicare con orgoglio di aver avuto la forza e il coraggio di sradicarsi, di mettersi in gioco, elastica e duttile, per dar forma a nuove speranze con realismo, buon senso, concretezza ed energia. Di certo non a caso, nel finale del racconto i suoi occhi si chiudono sul ricordo rassicurante della «mamma»⁸⁶, che, in caso di pioggia, con forza propositiva e pragmatismo era solita correre per la casa a radunare catini e pignatte per non sprecare neanche una goccia di acqua piovana.

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ivi*, p. 64.

⁸⁶ *Ibidem.*

IL POSTCOLONIALE
COME NUOVA IPOTESI STORIOGRAFICA
DELLA MODERNITÀ

SILVIA ACOCELLA (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”)

IL MIGRANTE COME VOLTO DEL NUOVO UMANESIMO ESULE

L'unità instabile, ibrida, del *mare nostrum* è descritta già nel 1949 da Fernand Braudel¹ come «mescolata alla terra»². La sua fluidità *creSPA*³, che associa destini e scritture diverse, si offre come lo spazio potenziale di una cultura che fa durare le sue tracce, aperta ancora all'oralità, al recupero della parola e del silenzio.

La dimensione *fluida*⁴ delle più recenti forme poetiche, che dagli ultimi decenni del Novecento si estende alla versificazione degli anni zero⁵, sembra trovare nel Mediterraneo una sorta di superficie naturale, adatta al diffondersi delle sue forme: nel suo spazio liquido il gesto di andare a capo,

¹ FERNAND BRAUDEL, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* [1949], *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, traduz. a cura di CARLO PISCHEDDA, Torino, Einaudi, 1986. Si noti che proprio la traduzione del termine *le Monde*, che sarebbe stato meglio rendere con *genti*, viene posta al centro dei più recenti studi post-coloniali, a cominciare da quelli fondamentali di ROSANNA MORACE (*Letteratura-mondo italiana*, Edizioni ETS, Pisa, 2012).

² F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, cit., p. XXIII.

³ Cfr. PEREGRINE HORDEN, NICHOLAS PURCELL, *The Corrupting Sea: a Study of Mediterranean History*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2000.

⁴ GABRIELE FRASCA, *Le forme fluide*, in MARIA ANTONIETTA GRIGNANI (a cura di) *Genealogie della poesia del secondo Novecento*. Giornate di studio. Siena, certosa di Pontignano, 23, 24, 25 marzo 2001, «Moderna», III, 2, 2001, pp. 38-39. Frasca recupera la definizione che Adorno diede del senso della forma in Bach, della sua facoltà di «tenere fluide le forme tramandate» (THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, trad. it. di ENRICO DE ANGELIS, Torino, Einaudi, 1977, p. 367).

⁵ VINCENZO OSTUNI (a cura di), *Poeti degli anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, in «L'illuminista», 30, X, Roma, Ponte Sisto, 2010. Si veda anche l'antologia *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, a cura di GIANCARLO ALFANO, ALESSANDRO BALDACCI, CECILIA BELLO MINCIACCHI, ANDREA CORTELLESA, MASSIMILIANO MANGANELLI, RAFFAELLA SCARPA, FABIO ZINELLI, PAOLO ZUBLENA, Roma, Luca Sossella Editore, 2005. Accanto a *Poesia del Novecento italiano*, a cura di NIVA LORENZINI, 2 voll., Roma, Carocci, 2002, l'antologia *Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di MAURIZIO CUCCHI e STEFANO GIOVANARDI, 2 voll., Milano, Mondadori, 2004, per la qualità delle scelte e delle cornici storico-letterarie, resta comunque un precedente critico imprescindibile.

ultimo discrimine tra poesia e prosa, acquista nuovi sensi, recuperando le voci inascoltate di un'umanità sommersa. Sempre più il curvare sulla pagina coincide con l'ascolto di un'*epos* dimenticato, inabissato sul fondo del mare.

Andando a capo, la scrittura infatti riporta in superficie il canto degli invisibili, seguendo quella stessa «musica impedita» che ha orientato i versi di Pusterla in mezzo a una *Folla sommersa*⁶. Se le nuove generazioni poetiche sono accomunate dalla necessità di reinventare una voce a partire dalla marginalità⁷, tanto più sembrano avere la possibilità di farlo sul Mediterraneo, voltandosi verso un'umanità migrante, affacciandosi sulla sua «epica impossibile, sotterranea e affiorante attraverso voci altrui»⁸.

L'umanesimo esule descritto da Said⁹ è lo sfondo teorico su cui inquadrare il percorso intorno alle forme fluide della poesia degli anni zero, perché è legandosi ai destini in balia delle onde che la scrittura in versi si carica di senso, dell'ultimo senso ancora possibile per una letteratura intesa come «pratica umanistica»: quello di «dare voce al silenzio, dissotterrare il mondo della memoria di gruppi itineranti [...], il mondo dell'esclusione e dell'invisibilità»¹⁰.

Tanto più che sulla superficie del *mare nostrum* sembra avvertirsi con particolare evidenza il fenomeno sempre più diffuso dell'indebolimento della voce in prima persona, del suo statuto e della sua posizione: siamo nell'orbita di quel processo di «sbiancamento», di quella «deflazione dell'io», come la definisce Enrico Testa¹¹, che rappresenta una delle poche costanti del

⁶ FABIO PUSTERLA, *Folla sommersa*, Milano, Marcos y Marcos, 2004. I «maleandanti» di Pusterla, che nella sezione *Bois de la folie de Isla persa* (Locarno, Edizioni Il Salice, 1997) «premono ai confini del mondo», sono citati già da MARIA ANTONIETTA GRIGNANI nel suo saggio dedicato alle *Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in EAD., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, p. 118. La registrazione sulla pagina della presenza dell'altro, corrispondente alla terza voce poetica di Eliot, sembra andare, infatti, di pari passo al fenomeno dell'indebolimento dell'io poetico, congiungendo queste due tendenze delle più recenti scritture in versi proprio sulla superficie liquida del *mare nostrum*.

⁷ F. PUSTERLA, *Nel pieno giorno dell'oscurità. Antologia della poesia francese contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 1999, p. 6. Sul tema, dominante in Pusterla, della *marginalità* dell'io poetante e dell'attività poetica si è soffermato Cortellessa (ANDREA CORTELLESSA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore, 2006, p. 518).

⁸ F. PUSTERLA, *Nel pieno giorno dell'oscurità* cit., p. 23. Questa raccolta di poeti francesi, composta da Pusterla *all'ombra dell'altra lingua*, per servirci di un'immagine di Prete, (ANTONIO PRETE, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, 2011), si rivela naturalmente incline all'ospitalità offerta dalla parola poetica.

⁹ EDWARD W. SAID, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. it. di MASSIMILIANO GUARESCHI e FEDERICO RAHOLA, Milano, Feltrinelli, 2008.

¹⁰ E.W. SAID, *Umanesimo e critica democratica*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 14. Said, la maggiore voce critica dell'orizzonte postcoloniale, ha mantenuto una propria lunga fedeltà alla prospettiva umanistica, fino ai suoi ultimi studi, quando vede coincidere l'ostinazione intempestiva e inconciliata dello stile tardo con tutta la vasta epoca del modernismo.

¹¹ ENRICO TESTA, *Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia*, in ID., *Per interposta*

movimento della poesia degli ultimi trent'anni. *Derive dell'identità*, le chiama la Grignani, «vie di fuga dalla pienezza lirico-monologica d'un tempo»¹², perciò capaci di agganciare i sommersi e le loro voci, facendo così del Mediterraneo di nuovo un luogo di raccolta¹³, proprio quando il suo essere 'mare chiuso' si connota per la prima volta di un senso negativo, convertendo le sue acque calme, adatte ai transiti, in confini invalicabili come mura.

Il curvare dei versi può essere, però, interpretato anche dal lato opposto, dal versante bianco del silenzio, ed essere letto come l'effetto di un contatto con un grido inascoltato¹⁴: è la presenza inabissata dei migranti che fa curvare le righe sulla pagina, rendendole *versi*, creando lo spazio dell'ascolto. Scritta da *poeti ammutoliti*, questa *letteratura senza io*¹⁵ prolunga e diffonde sulla superficie del mare la sua tendenza a farsi «canto per interposte persone»¹⁶.

Se lo spazio bianco coincide con i senza voce, se si stratta di un urto con un mondo di invisibili, conta il punto esatto in cui la scrittura smette e va a capo, o quando, durante il curvare, un *enjambement* si carica di senso¹⁷, si fa nodo tra un rigo e l'altro, per raccogliere l'ultima traccia di *humanitas* sull'orlo dell'oblio.

persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento, Bulzoni, Roma, 1999. L'eclissi del soggetto poetico corrisponde, su un piano antropologico, al declino dell'identità (cfr. FRANCESCO REMOTTI, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari, 2007) e alla sempre maggiore attenzione rivolta all'altro dalla prospettiva interculturale.

¹² M.A. GRIGNANI, *Derive dell'identità*, in EAD., *La costanza della ragione*, cit., p. 102. Significativo è, a questo proposito, il richiamo alla recensione di Zanzotto del 1980 a un libro di Luca Canali intitolato proprio *Deriva*.

¹³ «[...] molti di questi viaggiatori portano addosso un libro sacro, il Corano in Arabo, una Bibbia in qualche traduzione. Da lettore provo ammirazione per questa precedenza data perfino al cibo. I libri non affondano, arrivano in una rete, su una spiaggia. Qualcuno li raccoglie. Ecco il verbo che precede qualunque altro in questi flussi migratori: prima di accogliere c'è il verbo raccogliere». (ERRI DE LUCA, *Raccogliere*, Intervento alla riunione di Emergency, Genova, 1 luglio 2016, pubblicato nel sito della Fondazione Erri De Luca <http://fondazionerrideluca.com/raccogliere/>).

¹⁴ Come ricorda la Grignani, commentando «la crisi dell'antropocentrismo poetico» in Sereni, è proprio della poesia corteggiare «l'istanza di discorso, tendere all'allocuzione e perfino all'urlo, proverbiale risolto del silenzio quando chiama come voce nel deserto e indica con commutatori che configurano un simulacro enigmatico di presenze». (M.A. GRIGNANI, *Derive dell'identità*, in EAD., *La costanza della ragione* cit., p. 97).

¹⁵ Mutuiamo la definizione dal titolo dello studio critico di Mattia Cavadini dedicato al confronto tra Pusterla e Philippe Jaccottet, poeta tradotto dal francese proprio da Pusterla. (MATTIA CAVADINI, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Milano, Marcos y Marcos, 2004).

¹⁶ È nella recensione che Caproni scrive al *Lamento del gabelliere* di Raffaele Carrieri («La Fiera letteraria», n. 17, 24 aprile 1947) che compare la formula scelta da Enrico Testa come titolo della raccolta dei suoi saggi critici. (E. TESTA, *Per interposta persona* cit., p. 18).

¹⁷ Bertoni evidenzia il «decisivo indice di "metricità" costituito dall'*enjambement*, la spezzatura da cui vengono poste in contraddizione reciproca l'unità del verso e la naturale proiezione in avanti dell'atto discorsivo e sintattico» (ALBERTO BERTONI, *La poesia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 190).

Perché di una nuova forma di umanesimo si tratta, un umanesimo esule che spinge a leggere il mondo come uno sconfinato contrappunto di voci¹⁸.

L'esilio dell'umanesimo¹⁹ si converte in una paradossale rifondazione dell'umanesimo²⁰, estendendo su scala globale, come ricorda Zinato, l'eco del frammento 18 dei *Minima moralia*, quel tramonto dell'interiorità e della casa che Adorno indicava come necessità etica: dopo aver citato il Nietzsche della *Gaia scienza* («fa pare della mia fortuna non possedere una casa»), Adorno aggiungeva, infatti: «fa parte della morale non sentirsi mai a casa propria»²¹.

La figura del migrante²² diventa così l'immagine emblematica, l'archetipo recuperato di un umanesimo nomade, contrappuntistico, in cui ogni Itaca scompare e «la terra appartiene / a chi l'ha abbandonata»²³. In questo

¹⁸ La definizione del metodo contrappuntistico con cui è reinterpretato e rifondato l'archivio della cultura occidentale, è in E.W. SAID, *Cultura e Imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998: «Abbiamo a che fare con la formazione di identità culturali intese non come essenze date (nonostante parte del loro perduto fascino è che esse sembrano e siano considerate tali), ma come insiemi contrappuntistici, poiché si dà il caso che nessuna identità potrà mai esistere per se stessa e senza una serie di opposti, negazioni e opposizioni» (ivi, p. 77). Sull'utilizzo in chiave metaforica e anche «metafisica» del termine *esule* in Said, si veda l'accurato intervento di GIULIANA BENVENUTI, *La condizione dell'esilio: l'intellettuale come coscienza critica in Edward Said*, in «Scritture migranti: rivista di scambi interculturali», 1, Bologna, CLUEB, 2007, p. 148. «La marginalità dell'esilio» rifonda la coscienza critica e colloca «l'intellettuale in sintonia, per così dire, con il subalterno» (ivi, p. 150).

¹⁹ Cfr. NOVELLA DI NUNZIO, FRANCESCO RAGNI (a cura di), «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, Università degli Studi di Perugia, CTL, Perugia, 2015.

²⁰ E.W. SAID, *Nel segno dell'esilio* cit. Per un uso critico e letterario della categoria di esilio si rinvia a ROMANO LUPERINI, *L'intellettuale in esilio*, in ID., *Tramonto e resistenza della critica*, Roma, Quodlibet, 2013, pp. 39-46.

²¹ T.W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994, p. 35. Per un discorso più approfondito si rinvia a EMANUELE ZINATO, *Per Said, contro Said: Fra critica letteraria e italianistica contemporanea*, in <http://www.postcolonialitalia.it>, 17 febbraio 2014.

²² «La forma del participio presente “migrante” invece indica in maniera più precisa lo svolgersi dell'azione di “spostamento” e quindi la transitorietà dello status di chi viene così denominato. Come osserva Raffaella Setti, la parola “migrante” «sembra invece adattarsi meglio alla condizione maggiormente diffusa oggi di chi transita da un paese all'altro alla ricerca di una stabilizzazione: nei molti transiti, questo è il rischio maggiore, si può perdere il legame con il paese d'origine senza acquisirne un altro altrettanto forte dal punto di vista identitario con il paese ‘d'arrivo’, restare cioè *migranti*» (RAFFAELLA SETTI, *Migranti e respingimenti*. Redazione Consulenza Linguistica Accademia della Crusca, 26 giugno 2009, <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/migranti-e-respingimenti/233>). Sulla maggiore capienza del termine ‘migrante’, rispetto a quello di scrittori ‘translingui’ e di letteratura ‘transnazionale’ si è espressa HANNA SERKOWSKA, *Il colonialismo, la critica postcoloniale e la letteratura italiana*, in EAD., *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Pesaro, Metauro, 2012, p. 273.

²³ Sono i versi di Milo De Angelis: «Ecco l'acrobata della notte, il corpo / senza nulla, un'incisione / nell'aria, un puro scoccare / di fosfori: gettò il suo smeraldo / all'ultima fortuna, si avvicinò ai sepolti, / indicò a ciascuno la strada. La terra appartiene / a chi l'ha abbandonata» (MILO DE ANGELIS, *Quell'andarsene nel buio dei cortili*, Mondadori, Milano, 2010).

«terzo spazio»²⁴, solcato da un continuo attraversamento, sono *vite di scarto*²⁵ quelle che disegnano sulle onde i lineamenti antichi dell'*homo sacer* senza diritti²⁶ e che, sull'orlo dell'oblio, chiedono comunque di essere colte nella loro irriducibile singolarità²⁷.

È il volto dell'uomo, infatti, la traccia più preziosa da raccogliere, attuale e archetipica al tempo stesso.

Attraverso le forme fluide della poesia, i lineamenti dei migranti si dilatano in sconfinata profondità temporali: l'immagine stessa di acque che hanno volti proviene dalla *Genesi* biblica, da quelle stesse pagine percorse nella loro originaria pronuncia ebraica da Erri De Luca e infine usate per affacciarsi sul bianco ondeggiante dei versi. Quando compone *Opera sull'acqua*²⁸, è la prima volta che De Luca si stacca dalla «terraferma della prosa» per tentare «un equilibrio di onde»²⁹, servendosi di una lingua esercitata e ospitata a lungo sulle traduzioni bibliche: va a capo anche intrecciandosi ai versi dell'Antico Testamento, cogliendo, ed è un passaggio fondamentale del nostro percorso, la possibilità della poesia di farsi *casa*.

Le vite migranti respinte dal nostro mare chiuso trovano nella lingua dei poeti l'approdo. È la lingua, infatti, a farsi suolo, come in *Mediterranean crossing* di Iain Chambers³⁰, componendo una letteratura mondo, «dove non ci siano più rapporti tra un centro e una periferia, e viceversa, ma da periferia a periferia»³¹.

Per il poeta marocchino Mohammed Bennis, uno dei maggiori rappresentanti della poesia araba, la costruzione del Mediterraneo passa soprattutto

²⁴ HOMI K. BHABHA, *The Third space*, in ID., *Identity, Community, Culture, Difference*, a cura di JONATHAN RHUTERFORD, London, Lawrence and Wishart, 1990.

²⁵ ZYGMUNT BAUMAN, *Vite di scarto*, trad. di MARINA ASTROLOGO, Laterza, Bari, 2008.

²⁶ Nella definizione di Agamben, il modello ideale dell'escluso si realizza nell'*homo sacer*, una categoria del diritto romano «posta al di fuori della giurisdizione umana senza trapassare in quella divina» (GIORGIO AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995, p. 32).

²⁷ «Facendo tesoro delle indicazioni di Said, si tratta di smantellare ogni nozione essenzialista dell'identità e, nel contempo, di sottolineare l'irriducibile singolarità del migrante» (G. BENVENUTI, *La condizione dell'esilio: l'intellettuale come coscienza critica in Edward Said*, cit., p. 156).

²⁸ «"Vrùah Elohim merahèfet al penè hammàim" / e vento di Elohim alita sui volti delle acque» (E. DE LUCA, *Prologo al buio*, in *Opera sull'acqua*, Torino, Einaudi, 2002, p. 7). E nella poesia seguente: «Chi ha steso braccia al largo/battendo le pinne dei piedi/gli occhi assorti nel buio del respiro,/chi si è immerso nel fondo di pupilla/di una cernia intanata/dimenticando l'aria, chi ha legato/all'albero una tela e ha combinato/la rotta e la deriva,/chi ha remato in piedi a legni lunghi: questi sanno/che le acque hanno volti./E sopra i volti affiorano/burrasche, bonacce, correnti/e il salto dei pesci che sognano il volo» (ivi, p. 8).

²⁹ Ivi, p. 3.

³⁰ IAIN CHAMBERS, *Mediterranean Crossing. The Politics of an Interrupted Modernity*, Durham and London, Duke University Press, 2008.

³¹ CARMINELLA BIONDI, «Poétique de la relation» di Édouard Glissant: una proposta per il terzo millennio, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», XLVI, n. 3, 1993, p. 256.

attraverso il potere della poesia, che accoglie *Il dono del vuoto*³² e «non si ferma ai confini»³³. Anzi, è proprio il «movimento azzurro della poesia», che egli vede coincidere con una nuova dimensione di *casa*: il canto lirico che unisce le sponde opposte del mare diventa «una spinta da un silenzio all'altro»³⁴, recuperando l'oralità di un'umanità archetipica³⁵.

La morte per acqua, fissata dal metodo mitico di Eliot, è solo il primo e il più evidente degli archetipi recuperati.

In *Opera sull'acqua* i migranti sono per Erri De Luca «semi» destinati alla terra, perciò spreco di un bene disperso sul fondo del mare, che andrebbe invece raccolto.

Naufragi

Nei canali di Otranto e Sicilia
migratori senz'ali, contadini di Africa e di oriente
affogano nel cavo delle onde.

Un viaggio su dieci s'impiglia sul fondo,
il pacco dei semi si sparge nel solco
scavato dall'ancora e non dall'aratro.

La terraferma Italia è terrachiusa.
Li lasciamo annegare per negare³⁶.

³² MOHAMMED BENNIS, *Il dono del vuoto*, a cura di FAWZI AL DELMI, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2001.

³³ Bennis afferma: «Ogni poesia mediterranea è mia. Ogni poesia che annuncia il viaggio, che dà ospitalità che semina generosità. In ogni angolo del mondo. È lì che comincia il Mediterraneo. Non un luogo recintato da principi geografici o da un'idea che rinnega l'Altro che viene dal sud, da oriente o da occidente» (M. BENNIS, *Il Mediterraneo e la parola. Viaggio, poesia, ospitalità*, Roma, Donzelli, 2009, p. 29).

³⁴ *Ibidem*. Per Bennis, è dei poeti «il merito di far durare la parola, lingua dell'umano in noi e tra di noi, ciò che ci permette di essere insieme nella scelta di una vita e di una morte» (M. BENNIS, *Destino della poesia, destino della parola*, in ID., *Diritto alla poesia*, Casablanca, Éditions Toubkal, 2007, p. 39). È la «dimora della poesia» il punto di partenza per «l'appello alla promessa, in quanto pensiero poetico indispensabile a ogni esistenza umana» (M. BENNIS, *La poesia e l'appello alla poesia*, in ID., *Diritto alla poesia* cit., p. 27).

³⁵ Di umanità archetipica parla Maurizio Cucchi introducendo la raccolta poetica di Pier Mario Vello intitolata *Migranti*. Il poeta «realizza una sorta di originale tensione epica, in cui un elemento epocale come quello trattato, enunciato dal titolo, vive in una aperta coralità e in una realtà geografica praticamente senza confini. Il suo procedere è fatto di versi densissimi, ognuno dei quali sembra una sorta di fitto conglomerato (per citare una parola cara a un grande come Andrea Zanzotto), una concrezione di elementi vari, nobili e bassi, non è solo quella stessa dei grandi movimenti migratori, che pure appartengono non certo solo al nostro tempo, ma sono una realtà umanamente archetipica, e che dunque ciclicamente si ripresenta» (MAURIZIO CUCCHI, *Introduzione a PIER MARIO VELLO, Migranti. Poesie*, con uno scritto di CLELIA MARTIGNONI, Mondadori, Milano, 2014). La Martignoni ha ripreso le sue riflessioni sulla raccolta *Migranti* di Vello in *Migranti e storie del vivente e della specie*, in «La Modernità letteraria», n. 8, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, pp. 97-106.

³⁶ E. DE LUCA, *Naufragi*, in ID., *Opera sull'acqua* cit., p. 19.

Quando i versi di De Luca si compongono nella struttura polifonica del poema³⁷ *Solo andata*, il viaggio di un'umanità itinerante, flusso inarrestabile che rende inutili le barriere, porta in primo piano i piedi dei migranti; e, del resto, il «piede ossuto» di Enea non aveva già illuminato i versi di Caproni³⁸?

Le *Sei voci* che aprono il racconto corale descrivono il mare come «linea d'arrivo, abbraccio di onde ai piedi» e il «viaggio a piedi» nel deserto come «una pista di schiene»³⁹; poi, raggiunte le sue acque, «orlo arrotolato sulla fine dell'Africa», il mare appare «una striscia di traverso a carezzare i piedi»⁴⁰.

Queste *righe che vanno troppo spesso a capo* dalle pagine di uno scrittore si innestano, grazie alla prossimità dei campi e al coincidere di opere e giorni, nella musica di un cantautore, nella formazione del primo disco che Gianmaria Testa decide di comporre intorno a un solo tema: le migrazioni contemporanee raccontate da chi si trova *Da questa parte del mare*⁴¹.

Sto faticosamente arrivando alla fine della stesura delle canzoni per il progetto sulle migrazioni contemporanee e sono pieno di dubbi, al punto che molte volte mi chiedo se poi sono capace a scrivere un disco intero su un unico tema. Penso a De Andrè e ai suoi dischi monografici così intensi. Leggo e rileggo *Solo andata* che Erri De Luca mi ha regalato da poco, è bellissimo e chiarificatore, lo prendo come un incoraggiamento a continuare⁴².

Trovandosi dalla stessa parte di «tempo, di campo e di mare»⁴³, De Luca e Testa hanno accolto «nei canti e nelle stanze» «i pellegrini per vocazione

³⁷ Va sottolineata la ricorrenza, nelle recenti raccolte poetiche, della forma poema, già messa in luce da Enrico Testa a partire dalla proposta di Caproni «“per una reinvenzione, in casa nostra, del poema non importa se di una sola pagina” e la necessità di interpretare la partitura interna di quest'ultimo secondo uno schema narrativo» (E. TESTA, *Antagonisti e trapassanti* cit., p. 18). È, in realtà, un fenomeno capillare che riguarda tutta la produzione letteraria, anche quella in prosa, di questi ultimi anni e che in qualche modo raggiunge persino lo sperimentalismo di Wu Ming 1 e la sua definizione di *New italian epic* (WU MING, *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009). Più avanti ci serviremo della categoria di *poema fluido* per interpretare la tendenza sempre più diffusa degli scrittori in versi a seguire l'orizzontalità del racconto.

³⁸ GIORGIO CAPRONI, *Il passaggio di Enea*, in ID., *L'opera in versi*, a cura di L. ZULIANI, Introduzione di PIER VINCENZO MENGALDO, Cronologia e bibliografia a cura di A. DEL, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 189.

³⁹ E. DE LUCA, *Sei voci*, in ID., *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 11.

⁴⁰ Ivi, pp. 14 e 12.

⁴¹ GIANMARIA TESTA, *Da questa parte del mare*, Produzioni Fuoriviva, 2006. Le canzoni, con l'aggiunta di *Miniera* (Edizioni Bixio-C.E.M.S.A.), sono state pubblicate in volume da Einaudi (GIANMARIA TESTA, *Da questa parte del mare*, Prefazione di E. DE LUCA, Torino, Einaudi, 2016).

⁴² Ivi, p. 49.

⁴³ E. DE LUCA, *Lettera al pescatore di coralli*, in G. TESTA, *Da questa parte del mare* cit., p. VII.

e per forza maggiore, [...] inaugurando per tempo un principio di coro»⁴⁴. Gianmaria Testa compone così una «multibiografia», come la definisce De Luca, «scansandosi dal centro» per fare spazio «all'ospite di turno»⁴⁵, e rientrando in quel movimento di *effacement* della poesia degli anni zero che, all'inizio del nostro percorso, abbiamo visto collegare i versi di Pusterla a quelli di Jaccottet⁴⁶. Attraverso il primo piano dei piedi di un'umanità migrante, il «pacco dei semi» delle prime poesie di Erri De Luca riaffiora, come un raccolto destinato alla scrittura e all'ospitalità della lingua, in versi che *da questa parte del mare* si sporgono sulla superficie del *mare nostrum* e fanno da varco alle vite invisibili dei migranti, seguendo il ritmo del loro «passo lento, silenzioso, accorto»; lo stesso che regola dovunque un mondi quasi scomparsi.

Seminatori di grano

Sono arrivati che faceva giorno
uomini e donne all'altipiano
col passo lento, silenzioso, accorto
dei seminatori di grano.
E hanno cercato quello che non c'era
fra la discarica e la ferrovia
E hanno cercato quello che non c'era
dietro i binocoli della polizia
e hanno piegato le mani e gli occhi al vento
prima di andare via.
Fino alla strada e con la notte intorno
sono arrivati dall'altipiano
uomini e donne con lo sguardo assorto
dei seminatori di grano.
E hanno lasciato quello che non c'era
alla discarica e alla ferrovia
E hanno lasciato quello che non c'era
agli occhi liquidi della polizia
e hanno disteso le mani contro il vento
che li portava via⁴⁷.

Il vento disperde l'ultimo resto salvato dal mare, il residuo di un'umanità prigioniera del passaggio: un *epos* indicibile, raccolto per frammenti da righe che lasciano lo spazio più vasto, sulla pagina, al bianco.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi. p. V.

⁴⁶ Cfr. M. CAVADINI, *Il poeta ammutolito* cit., passim.

⁴⁷ G. TESTA, *Seminatori di grano*, in ID., *Da questa parte del mare* cit., p. 7.

Anche nel «mondo inospitale» descritto dai versi di De Signoribus⁴⁸, il solo luogo di accoglienza è la parola: Tra *Istmi e chiuse*, l'ospitalità spetta alla lingua. Si tratta di quella stessa capacità di accoglienza della lingua che Antonio Prete pone al centro del suo libro sulla traduzione, considerando soprattutto i versi dei poeti la prima dimora per un migrante, la «casa» negata dell'umanesimo esule:

Gli uomini e le istituzioni, che hanno disseminato sulla terra linee di confine, muri divisorii, recinti e steccati, hanno per fortuna lasciato la lingua libera da difese, da divieti di transito, da reti di recinzione. [...] È nella lingua – qualche volta purtroppo soltanto nella lingua – che un paese mostra la sua disposizione all'accoglienza. Perché la lingua per natura è ospitale. Questo lo sanno soprattutto i poeti: la loro lingua è la terra di un'avventurosa e arrischiata esplorazione tesa fino all'impossibilità e all'invisibile, ed è anche la casa dove tutto quello che è escluso e abbandonato è invece accolto, sottratto alla polvere dell'oblio, restituito a una nuova presenza: presenza di suono, di immagine, di ritmo, di figura. Baudelaire nel *poème* intitolato *Le Cygne* ha messo in scena questa disposizione propria della poesia: quel che la civiltà condanna all'assenza di nome, e di vita, il poeta chiama alla vita della lingua, alla vita della poesia⁴⁹.

Se noi dimoriamo nel linguaggio, «casa dell'essere» diceva Heidegger, è al «movimento azzurro» della poesia che spetta di aprire sul bianco della pagina e del silenzio di un 'mare chiuso' la possibilità di un approdo, di una terra che sostenga il viaggio dei senza voce.

La metafora di una lingua-terra orienta, infatti, una visione onirica di Alda Merini, dedicata alle coste di Lampedusa, porta d'Europa, e rende visibile la curva salvifica dei versi dilatandosi nell'immagine di una gigantesca testuggine marina:

Una volta sognai

Una volta sognai
di essere una tartaruga gigante
con scheletro d'avorio
che trascinava bimbi e piccini e alghe
e rifiuti e fiori
e tutti si aggrappavano a me,
sulla mia scorza dura.
Ero una tartaruga che barcollava

⁴⁸ EUGENIO DE SIGNORIBUS, *Discorso dell'agopuntore da Istmi e chiuse*, in *Poesie (1976-2007)*, Milano, Garzanti, 2008, p. 246.

⁴⁹ A. PRETE, *All'ombra dell'altra lingua* cit., p. 14.

sotto il peso dell'amore
 molto lenta a capire
 e svelta a benedire.
 Così, figli miei,
 una volta vi hanno buttato nell'acqua
 e voi vi siete aggrappati al mio guscio
 e io vi ho portati in salvo
 perché questa testuggine marina
 è la terra
 che vi salva
 dalla morte dell'acqua⁵⁰.

Il guscio, la «scorza dura» cui si aggrappano uomini e alghe, rifiuti e fiori, è il correlativo materico della facoltà della lingua a ospitare voci, confermata dal prevalere del linguaggio polifonico della poesia contemporanea. Il ritorno, sempre più significativo, di quella che Zumthor ha definito la «presenza della voce», ovvero della volontà di registrare ciò che è orale⁵¹, asseconda infatti la tensione della parola alla sonorità, la sua spinta nelle forme fluide della poesia degli anni zero a rifarsi canto⁵².

Come ha osservato Enrico Testa, commentando i versi di De Signoribus, l'andare a capo dei versi anche *dopo la lirica*⁵³ «muove dal materiale verbale usurato dalla ruggine dell'orrore storico e si mette in ascolto della parola dei morti convertendo ogni ipotesi d'imperio monologico del soggetto in voce plurale, in cui risuoni un piccolo popolo di turbati e innocenti»⁵⁴.

Il coro sommesso che percorre le recenti raccolte poetiche, affiorando sulla pagina, acquista il tono di un ampio recitativo capace di annodare insieme voci e destini.

In una poesia che «prova a diventare recitabile e leggibile»⁵⁵ tornano pertanto dominanti le funzioni di compensazione, gli elenchi, le assonanze, le parole-rima, e tutte quelle figure che, nel passaggio alle nuove forme

⁵⁰ ALDA MERINI, *Una volta sognai*, in SANFILIPPO, SCIALOJA, *A Lampedusa: affari, malaffari, rivolta e sconfitta dell'isola che voleva diventare la porta d'Europa*, Formigine (MO), Infinito Edizioni, 2010, p. 14.

⁵¹ PETER ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, a cura di COSTANZO DI GIROLAMO, Bologna, Il Mulino, 1984.

⁵² Prevalgono, infatti, con sempre maggiore frequenza, sulla pagina le figure di parola, secondo la ormai canonica classificazione di Lausberg: anafore, epifore, paranomasi, figure di ripetizione, elenchi, assonanze, parole-rima.

⁵³ È il titolo scelto da Enrico Testa per la sua antologia: E. TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005.

⁵⁴ E. TESTA, *Eugenio De Signoribus*, in ID., *Dopo la lirica cit.*, pp. 377-84.

⁵⁵ ALFONSO BERARDINELLI, *La poesia ieri, la poesia oggi*, in ID., *Poesia e non poesia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 23.

liriche, sempre si affollano nel vuoto lasciato dagli elementi della metrica tradizionale.

Come nei versi di Marco Palladino, dove un *mare non nostrum*, diventa *mare monstrum*:

Mare non nostrum

Non è un mare per spiriti fragili e per corpi deboli
 Ché si finisce in mano a mercanti privi di scrupoli
 Poi si piange, si urla, si fanno sogni lividi e liquidi
 Sulle barche improbabili ogni viaggio è una scommessa
 Non è un mare nostrum, ma un mare monstrum il Mediterraneo mare
 Tra le terre e il cielo si sta al vento a penare
 Le facce migranti sono le anime di piombo della miseria
 La maledetta nave-zattera si perde nel Canale di Sicilia
 Non è un mare per turisti o pescatori quello che diventa
 L'acquatica tomba di millanta genti senza nome
 Genti dall'Africa, dall'India, dal Pakistan, dallo Sri Lanka
 Genti infine sommerse dall'onda lunga dell'indifferenza
 Non è un mare per vecchi lupi di mare sulla paranza
 Qui si svolge una mattanza, un genocidio a puntate
 Sotto i nostri occhi inebetiti, inerti ed impotenti
 I nostri occhi che vagano altrove, ritrosi pure alla testimonianza
 Non è un mare per politici che sfuggono agli appelli dolenti
 Tanto i naufragi sono reputati normali eventi frequenti
 Gli scampati hanno volti senza colore, visi impietriti di dolore
 I cadaveri con l'acqua nei polmoni sono i loro compagni di destino
 Non è un mare da amare se alla tragedia non si risponde
 Se l'ecatombe è nella visione del barcone affondato
 Un cimitero sottomarino già incrostato di molluschi
 Uomini, donne e bambini si sono tramutati in cibo per i pesci
 Non è un mare per égalité, liberté, fraternité
 Ma per frammenti di un discorso odioso
 Logos razzisti di morte, distruzione e nullificazione
 Sì, la salvezza promessa si è rovesciata nell'eternullité⁵⁶.

Curvando sulle acque, i versi increspano di voci i cimiteri marini perché vengono da una scrittura che segue l'impronta lasciata dall'oralità, che

⁵⁶ MARCO PALLADINI, *Mare non nostrum*, Lettura a Firenze del 21 marzo 2014, presso il Salone dei Dugento in Palazzo Vecchio in occasione della Giornata Mondiale della Poesia organizzata da Alessandra Borsetti Venier dell'Associazione culturale MultiMedia91. La poesia è tratta, ed è una conferma della scelta dell'oralità come campo predominante, dall'Archivio della Voce dei Poeti e il tema è proprio la *Morte per acqua* (http://www.retidedaluso.it/Archivi/2014/maggio/audio_poetry/1_palladini.htm).

nasce «sur la corde de la voix», secondo un'espressione di Paul Valéry citata anche da Enrico Testa⁵⁷.

Nelle forme *fluide* della poesia degli anni zero viene continuamente inculcato il respiro con la stessa strategia che Adorno attribuiva a Bach⁵⁸. Va aggiunto, però, che tutto poggia su una voce inabissata, su una parola metafisica che confina con l'oblio, sempre postuma: l'eclissi dell'io lirico lascia spazio, infatti, a un'oralità secondaria che si produce *in absentia*, recuperando con il movimento azzurro della poesia, insieme alle tracce di un'umanità sommersa, anche una paradossale dicibilità⁵⁹: la cima lanciata in mare dall'a capo dei versi raggiunge e infine *dice* un grido muto.

Il movimento dal basso verso l'alto, che pure scandisce l'emersione di un mondo invisibile, tuttavia, non è quello prevalente: la forma fluida di questa poesia *dopo la lirica* appare piuttosto un rispondere a una deriva con un'altra deriva, mentre il movimento verticale di una spinta etica, che pur dovrebbe sollevare e scolpire, si converte, quasi sempre, in un percorso erratico e orizzontale in cui si impigliano le voci di tutti i «maleandanti»⁶⁰.

Prima di tutto perché il poeta tende ad assecondare «la deriva di una chiamata ad escludersi», secondo la definizione che Erri De Luca aggiunge a commento di una frase di Eliot⁶¹. Ma poi proprio perché la sua forma residuale, questo avanzo di «righe che vanno troppo spesso a capo» diventa il senso più profondo dell'opera poetica: come se la pagina, dopo l'esperienza del mare aperto e del vuoto dei versi, raccogliesse dalla perdita un resto capace di darle consistenza, rendendola più pronta ad accogliere l'*epos* dei

⁵⁷ E. TESTA, «Sur la corde de la voix». *Funzioni della deissi nel testo poetico*, in UMBERTO RAPALLO (a cura di), *Linguistica, pragmatica e testo letterario*, Genova, Il Melangolo, 1986, pp. 113-146.

⁵⁸ T.W. ADORNO, *Bach difeso contro i suoi ammiratori* [1951], in ID., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 129-143. Lo sfondo teorico di riferimento è di nuovo quello tracciato in G. FRASCA, *Le forme fluide* cit., passim.

⁵⁹ Di un «progetto di dicibilità» da parte di chi pratica le *forme fluide* della poesia parla anche G. FRASCA, *Le forme fluide* cit., p. 43. Più avanti, a proposito dell'«equilinguismo» di Held, Frasca si serve dell'immagine delle orchestrazioni foniche come di «secche» dove torna a incagliarsi la parola: «In questa lingua «smaterna», allora, in questa lingua di stranieri, per stranieri (perché lo siamo tutti, sempre), le pur appariscenti orchestrazioni foniche, a loro volta comunque impegnate a far riemergere l'ossessivo ritornellante «rimosso formale» (anche Held, varrà forse la pena di segnalarlo, è stato allievo di Francesco Orlando) fungono per così dire da secche dove incagliare, affinché torni a balbettare, la parola [...]» (ivi, p. 52).

⁶⁰ F. PUSTERLA, *Isla petra* cit.

⁶¹ Il fenomeno messo in luce da Enrico Testa della deflazione dell'io coincide con la visione che Erri De Luca ha del poeta: «è spinto da un impulso che non coltiva la sua personalità, ma la cancella». Una frase di Eliot orienta il percorso: «Poesia non è un libero dispiegarsi dell'emozione, ma una fuga dall'emozione, non l'espressione della personalità, ma una fuga dalla personalità». Eliot con questa frase delude chi crede l'arte un libero e potente dispiegarsi di energie creative, un dispiegamento della personalità. Sapeva dell'aspirazione artistica qualcosa di prossimo al contrario, alla demolizione dell'individualità dell'artista». (E. DE LUCA, *Alzaia*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 82).

migranti, a raccontare un'umanità esule priva del suo Omero.

Inseguendo il suono di un'epica impossibile, sempre più, infatti, si tenta nelle raccolte di questi ultimi anni, il passaggio dalla poesia breve e isolata alla forma del *poema fluido*, incanalando le curve della scrittura nel movimento del racconto, mentre lo scatto verticale e il lampo lirico si spostano nelle pieghe continue della narrazione.

Il curvare della scrittura sulla superficie delle acque può così farsi testimonianza del mondo sommerso anche solo seguendo il movimento erratico delle onde, come quelle del mare di Lampedusa che D'Elia, «poeta di indelebile vocazione civile, ma anche pieno di grazia prosodica e di un ritmo insieme sciolto e controllato»⁶², sente «parlare»⁶³.

Se tra tutti i gesti della scrittura poetica, più di ogni altro conta quando si va a capo, la parola scelta prima di *curvare*, altrettanto conta il nodo degli *enjambement* che aggancia e solleva l'immagine di un umanesimo esule, come accade nell'ultima poesia scritta da Erri De Luca, *Mare nostro*, una preghiera laica destinata a una lettura a voce alta:

Mare nostro

Mare nostro che non sei nei cieli
e abbracci i confini dell'isola e del mondo,
sia benedetto il tuo sale.
sia benedetto il tuo fondale.
Accogli le gremite imbarcazioni
senza una strada sopra le tue onde,
i pescatori usciti nella notte,
le loro reti tra le tue creature,
che tornano al mattino
con la pesca dei naufraghi salvati

Mare nostro che non sei nei cieli,
all'alba sei colore del frumento,
al tramonto dell'uva di vendemmia,
ti abbiamo seminato di annegati
più di qualunque età delle tempeste.
Tu sei più giusto della terra ferma
pure quando sollevi onde a muraglia,
poi le abbassi a tappeto.
Custodisci le vite, le visite cadute

⁶² A. BERTONI, *La poesia contemporanea* cit., p. 175.

⁶³ GIANNI D'ELIA, *A Lampedusa le onde parlano*, Centro Studi Sereno Regenis <http://serenoregis.org/2011/09/02/lampedusa-gianni-delia/>

come foglie sul viale
 Fai da autunno per loro
 da carezza, da abbraccio, da bacio in fronte
 di madre e padre prima di partire⁶⁴.

Le *voci* raccolte sulla superficie del mare fanno dunque affiorare sulla pagina anche i *volti* delle acque. L'andare a capo di De Luca davanti sul bianco di un'umanità cancellata si converte in «carezza, abbraccio, bacio in fronte di madre e padre» e, con l'ultimo *enjambement*, disegna la forma di un volto che si rivela – come sempre accade quando ci si curva sulla superficie dell'acqua – il riflesso incancellabile del nostro stesso volto.

È quel che accade anche con Tinochika, rimasto impigliato *da questa parte del mare* in versi nati come canto, una delle tante vite che «la scrittura a maglia»⁶⁵ di Gianmaria Testa tiene insieme. Il suo è il «volto dell'altro» che reso visibile interrompe, per Lévinas, ogni massacro anonimo e perciò astratto⁶⁶. In mancanza di un'Itaca, come tutti gli ulissidi del Novecento, inadatto a nuove radici, torna a Lampedusa, unico *nostos* possibile per un dispatriato, rimasto legato solo a due occhi di donna che, nella barca della traversata, lo fissavano e lo salvavano. In un Mediterraneo diventato «una tomba d'acqua»⁶⁷, «quella condivisione di silenzio e occhi rende quasi comprensibile tutto il delirio della vita»⁶⁸. Converto il loro peregrinare nel destino di un incontro.

Il ritorno a Lampedusa di Tinochika è accompagnato dai versi di Gianmaria Testa, che ancora una volta curvano verso i piedi del migrante, intorno al suo «passo lento di seminatore di grano», sollevato e prolungato dal legame antico di poesia e musica. Al di sopra delle frontiere astratte e invalicabili del mare, *il passo dell'esule e l'incanto* di due «occhi neri di sabbia e sale» potranno tornare a congiungersi, almeno dentro la *casa* di quei versi.

⁶⁴ E. DE LUCA, *Mare nostro*, pubblicata nel sito della Fondazione Erri De Luca, <http://fondazione-erri-deluca.com/mare-nostro-our-father-sea/>

⁶⁵ E. DE LUCA, *Lettera al pescatore di coralli* cit., p. VI.

⁶⁶ E. LÉVINAS, *Umanesimo dell'altro uomo*, introduzione e traduzione di Alberto Moscato, Genova, Il Melangolo [1972], 1985. «La morte dell'altro uomo mi chiama in causa e mi mette in questione, come se io diventassi, per la mia eventuale indifferenza, il complice di questa morte, invisibile all'altro che vi si espone; e come se, ancora prima di esserle io stesso destinato avessi da rispondere di questa morte dell'altro: come se dovessi non lasciarlo solo nella sua solitudine mortale» (EMMANUEL LÉVINAS, ADRIAAN PEPPERZAK, *Etica come filosofia prima* [1989], trad. it. di F. CIARAMELLI, Milano, Guerini e Associati, 2001, III, 4, p. 56)

⁶⁷ G. TESTA, *Una barca scura*, in ID., *Da questa parte del mare* cit., p. 24.

⁶⁸ G. TESTA, *Il passo e l'incanto*, in ID., *Da questa parte del mare* cit., p. 40.

Il passo e l'incanto

Di certi posti guardo soltanto il mare
il mare scuro che non si scandaglia
il mare e la terra che prima o poi ci piglia
e lascio la strada agli altri, lascio l'andare
e agli altri un parlare che non mi assomiglia

ma sono già stato qui
in qualche altro incanto
sono già stato qui
mi riconosco il passo

il passo di chi è partito per non ritornare
e si guarda i piedi e la strada bianca
la strada e i piedi che tanto il resto manca
e dietro neanche un saluto da dimenticare
dietro soltanto il cielo agli occhi e basta

e sono già stato qui
forse in qualche altro incanto
sono già stato qui
e misuravo il passo

ch'è meglio non far rumore quando si arriva
forestieri al caso di un'altra sponda
stranieri al chiuso di un'altra sponda
dal mare che ti rovescia come una deriva
dal mare severo che si pulisce l'onda
e sono venuto qui
tornando sul mio passo
sono venuto qui
a ritrovar l'incanto

l'incanto in quegli occhi neri di sabbia e sale
occhi negati alla paura e al pianto
occhi dischiusi come per me soltanto
rifugio al delirio freddo dell'attraversare
occhi che ancora mi sento accanto

ci siamo perduti qui
rubati dall'incanto
ci siamo divisi qui
e non ritrovo il passo

di certi posti guardo soltanto il mare
il mare scuro che non si scandaglia
il mare e la terra che prima o poi ci piglia
e lascio la strada agli altri, lascio l'andare
e agli altri un parlare che non mi assomiglia
questo parlare che non mi assomiglia⁶⁹.

⁶⁹ Ivi, pp. 43-44.

FABRIZIO MILIUCCI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE)

AUTRE-FICTION.
SULL'IO NARRANTE DI ALCUNI RECENTI ROMANZI
ITALIANI DELLA MIGRAZIONE

1. *Autrefiction* è una proposta di definizione ricalcata sul ben più noto *autofiction*, e vuole designare delle scritture finzionali a spiccato carattere biografico, condotte in prima persona da autori che non coincidono con il personaggio che nella narrazione dice “io”. A differenza dei romanzi di *autofiction*, in cui l'autore gioca con la propria biografia mescolando invenzione e realtà, mi occuperò dunque di narrazioni in prima persona in cui autori interpretano *récits de vie* ispirati all'esperienza biografica altrui. Scopo dell'articolo è stabilire il nesso che in tali narrazioni sussiste fra realtà e finzione, o meglio, riconoscere e commentare le strategie narrative delle “storie vere” raccolte sul campo e adattate alla forma del romanzo autobiografico. In tutti e tre i casi di cui mi occuperò, le persone che offrono la propria storia di vita all'elaborazione degli scrittori italiani sono giovani migranti.

Avrei forse potuto evitare di proporre una definizione originale utilizzando la nozione di «eterobiografia alla prima persona» elaborata da Philippe Lejeune¹, che designa una biografia altrui raccontata da un narratore che interpreta la viva voce del protagonista. Il mio intento è però quello di spostare l'attenzione dal fatto biografico, che risponde a norme ben precise, e di trasporla sul piano del romanzo, legandomi a una definizione molto più attuale, quella appunto di *autofiction*, con cui sarà necessario operare un confronto. Campo di studi privilegiato per attuare una simile intenzione si è dimostrata la narrativa migrante italiana degli ultimi anni, ampiamente indagata sotto diversi profili e con risultati notevoli da studiosi che si avrà modo di citare.

I romanzi che analizzerò sono tre: *Nel mare ci sono i coccodrilli* di Fabio Geda, *I pesci devono nuotare* di Paolo Di Stefano e *Non dirmi che hai paura* di

¹ Cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

Giuseppe Catozzella². Sono romanzi che hanno avuto molta fortuna di pubblico e che hanno ricevuto diversi premi. Raccontano la storia di migranti adolescenti che sono costretti a lasciare il proprio paese di origine: Afghanistan, Egitto, Somalia. Essendo storie di ragazzi, hanno avuto ampia circolazione nelle scuole. Li ho accomunati in questa sede perché rappresentano una casistica significativa delle dinamiche coautoriali. Nonostante i tre libri si somiglino dal punto di vista dell'impianto narrativo – come detto, sono storie raccontate in prima persona, in cui un autore italiano prende a prestito la voce di un testimone per raccontarne la “storia vera” – rappresentano infatti una gradazione progressiva del distacco delle due entità autoriali che li informano.

Bisogna ricordare quanto il tema della coautorialità sia stato un elemento chiave nella storia delle narrazioni migranti. Un narratore che giunge da un paese straniero, spesso in maniera avventurosa, ha una storia da raccontare ma non possiede le competenze linguistiche (e/o letterarie) per comunicarla alla vasta platea del paese di arrivo; succede così che uno scrittore-giornalista si incarichi di prestare la sua competenza comunicativa e di collaborare alla stesura di un testo. Questo è lo schema di base su cui si è fondata, specie nella sua fase iniziale, buona parte della narrativa migrante. A partire dallo spazio comune stabilito dalla necessaria collaborazione fra chi “possiede” la storia e chi è in grado di raccontarla, si dipanano alcuni degli aspetti più interessanti del fenomeno, capace di proporre con forza domande fondamentali come ad esempio “che cos'è un autore?”. Ha scritto in proposito Ugo Fracassa:

Come noto, nella prima stagione delle scritture migranti, per ovvie ragioni di competenza linguistica, i resoconti narrativi dell'espatrio, della diaspora, dell'approdo in una nuova nazione e talvolta dei frustranti tentativi di ritorno, si producevano previa mediazione di un coautore autoctono. È in questo modo che alcuni scrittori italiani, fin dalla fine degli anni ottanta, hanno ripreso a raccontare in forma romanzesca esperienze di vita (sebbene altrui), investendo talvolta nell'impresa una porzione di soggettività tale da ibridare biografia e autobiografia³.

Nei tre romanzi in questione, questo spazio di coautorialità subisce una sorta di dilatamento *ad infinitum*. Parlando del primo caso proposto, *Nel mare ci sono i coccodrilli*, Fabio Geda raccoglie e interpreta la voce di

² FABIO GEDA, *Nel mare ci sono i coccodrilli*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2010; GIUSEPPE CATOZZELLA, *Non dirmi che hai paura*, Milano, Feltrinelli, 2014; PAOLO DI STEFANO, *I pesci devono nuotare*, Milano, Rizzoli, 2016.

³ UGO FRACASSA, *Trasferimenti di soggettività e mutazione dell'esperienza: per una genealogia migrante dei nuovi realismi italiani*, in *Nuovi realismi. Il caso italiano: definizioni, questioni, prospettive*, a cura di Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 277-292; la citazione a p. 281. Cfr. anche U. FRACASSA, *Nuove frontiere della letteratura italiana della migrazione*, in «Scritture migranti», n. 11 (2017), pp. 21-50.

Enaiatollah Akbari, ragazzo afghano costretto a lasciare il suo paese a causa di una persecuzione razziale. Da quel momento, egli si rende protagonista di un lungo e avventuroso viaggio che lo porterà in Italia attraverso Pakistan, Iran, Turchia e Grecia. Il libro è presentato come “la storia vera” delle sue peregrinazioni e della sua vita. Come spesso accade, il nome del narratore migrante è relegato in un sottotitolo che lo rende oggetto della storia, più che soggetto-autore, ma il suo nome è comunque noto al lettore. In diverse occasioni, inoltre, il giovane Enaiat partecipa ad interviste e presentazioni insieme all’autore italiano, e dunque possiamo affermare che la sua presenza rimane strettamente legata al libro, sebbene da una posizione di subordine.

Nel secondo libro preso in esame, *I pesci devono nuotare* – l’unico dei tre ad essere definito “romanzo” nel paratesto – ascoltiamo la storia di un ragazzino egiziano di nome Selim che a sua volta affronta un viaggio avventuroso e rischioso: l’attraversamento del Mar Mediterraneo su un barcone, il centro di accoglienza, il durissimo processo di integrazione in Italia. Dalla viva voce dell’autore Paolo Di Stefano apprendiamo che il libro viene scritto in seguito a un periodo di ricerca presso la “Casa della Carità” di Milano dove è raccolta la testimonianza di un ragazzo di nome Selim⁴. Ma, a parte questo, non abbiamo modo di collegare il personaggio che dice “io” nelle pagine del romanzo con una persona anagraficamente definita. Non conosciamo il cognome di Selim, né abbiamo più sue notizie alla fine del libro. Sappiamo dunque che un rapporto di coautorialità esiste, che il contatto fra i due autori è avvenuto, ma di uno dei due è completamente misconosciuto il nome, ridotto a pura funzione narrativa.

Il terzo e ultimo caso è quello di *Non dirmi che hai paura*, fortunatissimo romanzo di Giuseppe Catozzella che riprende, sempre in prima persona, la storia di Saamiya Yusuf Omar, giovane velocista somala (rappresentante del suo paese ai Giochi Olimpici di Pechino 2008) scomparsa nel tentativo di attraversare il Mar Mediterraneo per raggiungere l’Italia. La notizia, che ebbe risonanza mondiale, in molti paesi ha offerto materiale per un documentario, mentre in Italia è stata presentata dalla scrittrice Igiaba Scego⁵. Non esiste un rapporto di coautorialità fra Yusuf Omar a Catozzella, in quanto un incontro fra i due non è mai potuto avvenire e lo scrittore ha dovuto raccogliere informazioni da diverse fonti, fra cui la sorella di Saamiya, rifugiata in Finlandia, prima di “calarsi nel personaggio” e interpretarne la voce e la storia.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=a-R7yQZCDqw> [accesso del 17/09/2019].

⁵ IGIABA SCEGO, *Samia Yusuf Omar, l’atleta olimpica morta tentando di arrivare in Italia*, in «il Post», 7 gennaio 2014: <https://www.ilpost.it/2014/01/07/samia-yusuf-omar/> [accesso del 17/09/2019].

2. Questo progressivo allontanamento fra le due istanze autoriali originariamente alla base di molte narrazioni migranti descrive un progressivo cambio di paradigma interno al fenomeno letterario. Da uno spazio dialogico si tende a una resa monologica, in cui vengono a cadere le prerogative che caratterizzavano il confronto come conflitto e/o collaborazione. Chiara Mengozzi ha messo in luce come la “scena interlocutoria” spesso mimata nelle scritture migranti interpreti, decostruendolo, il paradigma giudiziario che fa del racconto – della testimonianza autobiografica – il lasciarsi passare per essere ammessi nel paese di arrivo:

Vi è [...] la fiducia diffusa che, tramite la narrazione, in particolare tramite la narrazione personale, sia essa autobiografica, eterobiografica o sottoposta a una serie di “torsioni finzionali”, vi sia la possibilità da parte del/della “migrante” di accedere a uno spazio per “dare conto di sé” nella società “ospitante” ma anche che questa operazione possa facilitare il dialogo e lo scambio interculturali per la risposta etica cui sono chiamati/e i/le lettori/lettrici⁶.

La studiosa connota questo paradigma giudiziario come uno scenario negativo, in cui il migrante è sempre sottoposto a una colpa pregiudiziale ed è messo nella condizione di dover costantemente esporre e motivare i tratti della propria identità, come se questa rappresentasse un delitto. Ciò che interessa alla lettura qui proposta è la sostituzione di un paradigma che conservava comunque uno spazio dialogico e di confronto (sebbene con toni polizieschi e perfino persecutori) con uno scenario in cui la voce dell’immigrato è cancellata dalla mimesi operata dallo scrittore italiano, prassi nella quale viene annichilita perfino la possibilità del conflitto. Almeno nei libri qui presentati, l’autore italiano non è più il mediatore linguistico (magari invadente) di una storia ascoltata comunque dalla viva voce del migrante – seppure nella condizione che si sono messe in rilievo –, bensì, debitamente camuffato, diviene l’attore protagonista della vicenda.

Dello schema dialogico rimane un palinsesto nel libro di Geda, in cui la voce che racconta viene raramente e brevemente interrotta da una seconda voce corsiva (quella di Fabio, ovvero di chi si accredita come autore di *tutto* il testo) che intercala domande, esortazioni all’approfondimento ed osservazioni generali. L’espedito serve a cadenzare la narrazione e a fornirle profondità tramite l’istituzione di un secondo piano in cui il lettore può idealmente riversare il legittimo scetticismo che potrebbe suscitare una storia rocambolesca come quella del giovane afghano (specie se raccontata da un

⁶ CHIARA MENGZZI, *Scena interlocutoria e paradigma giudiziario nelle scritture italiane della migrazione*, in «Between», vol. II, n. 3 (Maggio/ May 2012), pp. 1-22, alle pp. 5-6.

altro) riprendendo uno stilema dei racconti d'avventura, ovvero il bisogno di vincere l'incredulità del lettore. A sua volta, il personaggio-Enaiat stabilisce da subito l'entità del suo uditorio designando come "voi" l'insieme dei lettori occidentali cui si rivolge. Ma l'espedito è, appunto, un espedito. E dietro entrambe le voci si riconosce l'accento dell'autore italiano, svelato con una lettura molto sottile da Ugo Fracassa, il quale parla di un «*io ad un tempo migrante e nativo che mena la sua libera vicenda in un regime confusivo della soggettività*»⁷.

A una scena interlocutoria come segnacolo di incontro, sia pure sbilanciato, che viene via via appannandosi, si sostituisce dunque un panorama decisamente mutato. In *I pesci devono nuotare*, la voce del migrante è chiamata a farsi maschera da indossare ed esibire alla presenza di un pubblico esplicitamente evocato:

Mi chiamo Selim, sono nato in un villaggio di campagna a molti chilometri dall'Italia, migliaia di chilometri, in luoghi che non potete conoscere ma che facendo un piccolo sforzo potreste immaginare, perché lì non c'è deserto e il paesaggio è verde come qui. Non proprio qui, ma insomma, quasi⁸.

L'assenza di una legittima coautorialità si trasforma in una vera e propria mascherata dell'io, in cui la voce e la biografia dell'immigrato divengono il feticcio della narrazione. Acquisite le informazioni sul canovaccio di una trama da ricostruire più o meno a piacimento, l'autore si cala nel personaggio e presenta la sua storia come un attore sul palcoscenico, indossando un io artificiale e multiplo. Di Stefano, infatti, non si accontenta di interpretare la voce di Selim, ma a questa intercala una seconda voce corsiva in cui interpreta un altro personaggio, Raymon, immigrato egiziano della prima generazione che fallisce il processo di integrazione, torna in patria e viene misteriosamente ucciso perché sospettato di essere una spia al soldo dell'Italia. Questa seconda voce è caratterizzata anche dal punto di vista linguistico, reso più impreciso e decisamente grottesco:

Chiamatemi Raymon, anche se il mio nome è più lungo. Io sono partito all'Italia che avevo vent'otto anni, nel 1990. Sono nato al Cairo, miei genitori contadini di altri paesi, provincia. Mio padre morto quando sono tre anni, e allora m'ha fatto crescere, me e le tre sorelle mie, m'ha fatto crescere nonno, cioè padre di mia madre⁹.

⁷ U. FRACASSA, *Trasferimenti di soggettività e mutazione dell'esperienza: per una genealogia migrante dei nuovi realismi italiani* cit., p. 291.

⁸ P. DI STEFANO, *I pesci devono nuotare* cit., p. 7.

⁹ Ivi, p. 15.

Il caso rappresentato dal libro di Catozzella è molto particolare e si configura con maggiore chiarezza come una vera e propria ricostruzione giornalistica. In un'intervista, l'autore afferma di aver provato a scrivere il libro dapprincipio in terza persona, poi in prima, vestendo però i panni di chi ricostruisce la vicenda, e infine, per rendere il romanzo più forte, in una prima persona coincidente con la voce della protagonista¹⁰. Registriamo subito il nesso fra prospettiva memoriale dell'io parlante e il maggiore effetto di coinvolgimento ricercato dall'autore. L'io di Yusuf-Catozzella procede alla narrazione attraverso un lungo *flashback* che si interrompe con l'ultima sequenza, condotta come una cronaca in tempo presente, fino all'estrema conseguenza del finale, reso con uno stratagemma che innalza il livello lirico della prosa. Infine, un corsivo dell'autore, smessa la maschera dell'io posticcio, riportata alla verità storica la conclusione della tragica vicenda.

La più immediata conseguenza di questa presa di parola *in luogo* del narratore migrante è quella di interpretare non solo una voce ma il dipanarsi di un'esistenza significativa in un complesso sistema sociale. Acquisita la voce (e l'identità) del personaggio protagonista, gli autori italiani si caricano della responsabilità delle azioni di questi ultimi, le cui parabole esistenziali risultanti dalla narrazione saranno spesso prese a modello di integrazione – quasi sempre queste storie hanno un finale edificante – nelle classi di scuola. Ad esempio, Selim-Di Stefano incarna l'idea di un'integrazione in cui il personaggio va progressivamente perdendo i tratti della propria identità e si assimila senza difficoltà alla media di vita del luogo in cui ha scelto di vivere (Milano). Siamo di fronte a una presa di parola che pacifica la coscienza della società di arrivo, proponendo al lettore un modello di integrazione senza trauma, senza ripercussioni né pratiche né tanto meno morali, che deriva non dalla vera esperienza dei migranti, ridotti a oggetto di un'avventura rocambolesca, ma dall'idea implicitamente nutrita da chi ne prende il posto, ovvero gli scrittori italiani. Un modello in cui il “mito dell'integrazione” non comporta fattori di rischio o di attrito, ma solo un vago esercizio di tolleranza cui seguirà spontaneamente una naturale omogeneizzazione degli immigrati “migliori” – Selim ne è l'esempio – allo stile di vita degli autoctoni, a patto che abbandonino la propria identità culturale.

3. Lo spazio in cui prendono forma narrazioni come quelle di cui ci stiamo occupando è aperto dall'equivoco fra testimonianza e finzione. Come scrive ancora Mengozzi, con i libri a base autobiografica degli anni Duemila ci troviamo di fronte

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=p6-tXy2jNC0> [accesso del 17/09/2019].

[...] testi in cui [...] la funzione testimoniale, documentaria e didattica si accompagna a una narrazione che è inequivocabilmente letteraria, anche se (o se vogliamo proprio perché) le *stratégies du vécu* sono sempre finalizzate a “occultare il testo in quanto testo” (Lejeune), ovvero a rendere il più possibile semplice e disadorna la scrittura affinché la testimonianza (auto)biografica sia percepita come autentica¹¹.

Detto in altre parole, ad agire dalla parte della finzione, in questi romanzi, è la retorica della realtà, che di per sé dissimula ogni effetto di costruzione artificiale, presentando come testimonianze sorgive scritti che sono ad alto tasso narrativo. Ci troviamo dunque nei pressi di un cortocircuito fra la narrazione del migrante e la narrazione d'autore che la raccoglie e la mima. La situazione è gravata da un complesso retorico-letterario particolarmente invadente proprio perché, nelle pretese, invisibile. È qui che si annida il centro della finzione di cui sono portatori questi testi apparentemente documentari ed è qui che rispuntano le strategie del reale messe in atto in altri contesti e con altri fini dall'*autofiction*. Siamo in presenza di una scrittura che contamina realtà biografica e invenzione, celando la scomoda presenza di un vero io autoriferito con la maschera di un io narrativo, relegato alla sola versione della vicenda offerta dall'autore autoctono. Fuori dal testo che racchiude tutta la genuinità, anche emozionale, dell'(auto-)biografia altrui, il migrante non ha più diritto di replica o di modifica della versione del suo portavoce/interprete ed è di fatto reso inoffensivo.

Nonostante il bollo della “storia vera”, costantemente riproposta nel paratesto e a volte certificata dallo stesso informatore – come nel caso di *Nel mare ci sono i coccodrilli* – ci troviamo in presenza di storie fictionalizzate che utilizzano modelli tipici della scrittura romanzesca (ben presenti agli autori, che dialogano con l'immaginario di una platea di lettori a loro nota) piegando a questo uso i frammenti biografici di prima mano in esse raccolte. In questo caso, il testo in quanto testo non si occulta, come sostiene Lejeune, ma in qualche modo si acutizza, si esaspera nei tratti del genere romanzesco dal cui immaginario gli autori pescano per fare proprio il dato di realtà offerto dalla viva voce del narratore primario. La chiarezza espositiva cui tendono gli autori secondari in questa situazione è una vera e propria tensione fictionale, sviluppata all'interno di un complesso “campionario romanzesco” cui il lettore è abituato a rispondere. La specifica irripetibile del vissuto individuale è così inquadrato nell'ampia casistica

¹¹ C. MENGOZZI, *Archivio, mercato e strategie del “vissuto”: su alcune scritture collaborative degli anni Duemila*, in *Transkulturelle italoophone Literatur / Letteratura italoфона transculturale*, a cura di Martha Kleinhans, Richard Schwaderer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013, pp. 37-55; la citazione a p. 43.

dello sviluppo narrativo, classificabile e, soprattutto, riproducibile. Ha scritto Donata Meneghelli:

La narrazione in prima persona, più di altre forme narrative, sembra prestarsi al rovesciamento nel racconto di un vissuto non mediato e non rielaborato, rischia continuamente di essere confusa (e confondersi) con l'autobiografia, o comunque di produrre corto-circuiti tra lo spazio della finzione e quello della realtà. Ma nella letteratura italiana dell'immigrazione quella forma finisce per caricarsi di un valore molto diverso, addirittura opposto. La narrazione in prima persona, che sembrerebbe portare i testi dalla parte della testimonianza, del documento, e che un paratesto invadente invita a interpretare secondo facili equazioni tra opera e vita, diventa paradossalmente uno strumento al servizio della finzione, una delle marche letterarie più potenti: un mezzo per strappare la materia narrativa dal dominio esclusivo della cronaca attraverso l'invenzione di una voce, della propria voce¹².

Leggendo con attenzione questi romanzi, ci si accorge che essi sovrabbondano di luoghi letterari tolti dai più disparati generi e applicati a storie di vita straordinarie. Dalla vita alla trama, i protagonisti di questi libri si muovono costantemente sul filo del pericolo fra aiutanti, antagonisti, contrattempi e una meta da raggiungere sempre più o meno uguale: un luogo geografico che coincide con la conquista di se stessi, come in ogni romanzo di avventura e di formazione che si rispetti. Quello che gli autori italiani ritrovano interpretando la voce dei narratori immigrati è il gusto dell'avventura, il brivido della realtà, un luogo in cui la propria immaginazione incontra l'esperienza: a testimoniarlo ci sono dei personaggi in carne e ossa che offrono le proprie storie.

A rendere evidente questo effetto di sovrapposizione fra testimonianza ed elaborazione letteraria, troviamo delle sequenze in cui ad esempio il giovane Enaiatollah in fuga dall'Iran offre indicazioni da guida turistica sui luoghi che attraversa (il suo è pur sempre un libro di viaggio!) oppure sequenze in cui Saamiya esplicita informazioni sulle strategie dei trafficanti che partono dalla Libia e, come questi, molti altri luoghi in cui la voce di chi racconta si incarica anche di ricostruire il contesto necessario a rendere la trama della propria vita più comprensibile e interessante. Smagliature narrative in cui la voce del narratore autoctono si fa più evidente, facendo trasparire l'equivoco fra costruzione/finzione romanzesca ed esperienza reale.

Il valore stesso delle funzioni narrative sembra giocare un ruolo fondamentale nell'interpretazione implicita che la sistemazione d'autore dà a questo tipo di storie. In esse, ad esempio, non è mai traccia di una situazione

¹² DONATA MENEGHELLI, *Finzioni dell' "io" nella letteratura italiana dell'immigrazione*, in «Narrativa», nuova serie, n. 28 (2006), pp. 39-51; la citazione a p. 44.

di partenza che approfondisca i motivi che spingono gli eroi-migranti ad intraprendere il viaggio. Essi si trovano a fuggire dal male del mondo – la guerra, gli estremismi, la povertà – come se fossero dati eterni e senza storia, assoluti. A questo clima sfavorevole si oppone l'incontro di molteplici aiutanti (spesso definiti “angeli”) che rimangono anonimi, facendo evolvere la vicenda dei protagonisti verso una meta narrativa che prende forma anche quando questa è negata dalla verità storica, come nel caso di Yusuf Omar. Catozzella, infatti, nel descrivere la morte della velocista offre un brano estremamente edulcorato ed onirico in cui, mentre annega, la protagonista vede realizzarsi i suoi sogni. E anche se un avviso finale ci riporta alla nuda cronaca, l'autore suggerisce che la vita di Saamiya sarà continuata dalla piccola nipote (nata in occidente, in regime di protezione) che le assomiglia come una goccia d'acqua e ha già cominciato a distinguersi nella corsa, e di cui è riprodotta una fotografia nell'ultima pagina del libro.

Non c'è, insomma, alcuno sfondo sociologico nella presentazione di un fenomeno ridotto alla singola avventura individuale. Ad esempio, non vi è cenno a nessuna norma vigente in materia di immigrazione, mentre invece nella vera letteratura migrante – quella scritta in un modo o nell'altro da chi esperisce la condizione dello spatriato – questo tema è spesso motivo di elaborazione parodica o sarcastica. L'eroe è un individuo solo davanti al suo destino. Le persone che affrontano il viaggio insieme con lui non hanno volto, sono una massa informe che lo circonda, definendosi di tanto in tanto in qualche primo piano o nella sagoma di una figura indefinita che muore nel deserto o affogata. Non sono rari i luoghi in cui i narratori di queste storie affermano di essere diventati individualisti, di pensare solo per sé, precludendo qualunque tipo di rappresentazione collettiva di un fenomeno descritto al lettore come “insensato dramma del dolore” in cui le società occidentali non hanno responsabilità, se non quella di dover essere coscienti spettatrici della tragedia.

Nel raccogliere e ricostruire le narrazioni autobiografiche di questi giovani migranti, possiamo scorgere il desiderio degli autori italiani di riappropriarsi dello schema letterario in cui un io positivo affronta e vince le avversità del mondo. La verità biografica su cui poggiano questi romanzi serve forse inconsciamente da alibi per sfuggire alla relativizzazione e alla messa in crisi di un istituto non più autonomo e credibile. Quello che potrebbe attirare i narratori italiani della migrazione (altrui) a sostituirsi al corpo e alla voce del migrante è il miraggio di una integrità e assolutezza dell'esperienza individuale che la coscienza letteraria occidentale ha distrutto. Un lasciapassare biografico e documentario, dalle ricadute peraltro meritorie, per operare un affondo narrativo che esalti la potenza dello scrittore. Un'affermazione di sé che si ferma sempre all'ultima stazione di una metropoli

affollata in cui i giovani eroi si ricavano a fatica un proprio spazio come per rientrare nelle schiere anonime della storia.

4. Se l'*autofiction* è un dispositivo narrativo che mette in discussione i termini dell'autenticità autobiografica (ingenua e per questo portatrice di verità) con il fine di porre il lettore davanti un vero e proprio dubbio epistemologico sul quale instaurare il proprio gioco narrativo, nella cosiddetta *autrefiction* di carattere migrante – termine che si offre al vaglio del dibattito – accade il contrario: la presenza perturbante dell'altro è filtrata secondo moduli noti alla cultura di arrivo in vista di una pacificazione morale e pedagogica. Prendere il posto di un parlante che ha viaggiato fino a noi muovendo da una condizione di disagio e di pericolo rappresenta un'azione che sembra ampliare e sovvertire i caratteri inquisitori e giudiziari di quella "scena interlocutoria" messa in rilievo da Mengozzi.

Ad una manipolazione della verità autobiografica come sadico gioco proposto a un lettore che deve costantemente chiedersi cosa sia vero e cosa no, si sostituisce un monologo in maschera in cui il lettore trova ulteriore conferma delle proprie (false) certezze. Ad una espansione virtualmente infinita dei confini di un io-(auto)narrante che si fa pretesto di un'ampia esplorazione, spesso con profonde ricadute critiche su determinati aspetti della società, si sostituisce un io-(altro)narrante che è espressione solo della propria vicenda, diminuendo il fenomeno storico e sociale che esprime alla semplice avventura del sé, della propria autoaffermazione.

Contro il dubbio intorno alla verità e alle ipocrisie della nostra società, si oppone dunque una storia apparentemente costruttiva che obbliga il lettore al pregiudizio moralistico dell'accoglienza acritica, intesa come gesto compensatorio delle tante avventure affrontate da chi si è messo in viaggio, cui è necessario e doveroso corrispondere una ricompensa. Questa posizione è però molto pericolosa e miope, in quanto riduce il complesso fenomeno che fa da sfondo a queste vicende biografiche a un'epopea individuale vuota e spettacolare (nel dolore che esibisce) senza problematizzare alcun passaggio del moto che le genera e affidando il dovere della tolleranza a una specie di pregiudizio che non è conoscenza né tanto meno integrazione.

Se l'*autofiction* rischia il gesto narcisistico di una relativizzazione annichilente dei valori che analizza attraverso la messa in crisi del dato di realtà, la finzione dell'altro eccede nella direzione opposta, affermando acriticamente verità che non si sforza di motivare e nascondendosene il difficile processo di attuazione, attraverso l'uso cinico di un repertorio a buon mercato come il vissuto degli immigrati.

ALESSANDRO VIOLA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”)

L’ODORE DELL’INDIA:
APPUNTI SULL’INTERPRETAZIONE
DELL’IMMAGINARIO ESOTICO PASOLINIANO

Naturalmente, quando si va a visitare un paese nuovo, si hanno dei progetti d’interpretazione. E ogni scoperta è una lotta contro questi progetti, che piano piano cadono, e vengono sostituiti da altri, quelli reali. Perciò scoprire è sempre molto faticoso, in qualche modo disgustoso¹.

Nel dicembre del 1960 Pasolini e Moravia accettano l’invito da parte delle autorità indiane di partecipare a un simposio internazionale sul poeta Tagore². Il loro soggiorno nel subcontinente indiano durerà più di un mese. Dopo il rientro a Roma, Pasolini riorganizzerà gli appunti presi durante il lungo viaggio in una serie di articoli che compariranno sul «Giorno»: *Uomini vestiti da asciugamani* (26 febbraio 1961), *Non conosco l’allegria* (4 marzo 1961), *Il santone sembra un capoufficio* (9 marzo 1961), *È un mondo, un oceano o un inferno?* (11 marzo 1961), *Il rogo di morti sul fiume sacro* (23 marzo 1961)³. Ciascuno di questi articoli verrà raccolto e riproposto, con poche varianti⁴,

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1056-1057.

² «[...] sono andato in India proprio col pretesto di un invito alla commemorazione del poeta Tagore, che è considerato il più grande poeta indiano moderno [...]». ID., *L’odore dell’India*, in, *Romanzi e racconti*, vol. I, 1946-1961, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, p. 1263.

³ Queste, come altre informazioni sulla storia del testo sono rinvenibili in WALTER SITI e SILVIA DE LAUDE, *Note e notizie sui testi*, ivi, p. 1725.

⁴ Le varianti più visibili consistono in cambiamenti formali. I titoli dal forte taglio giornalistico vengono eliminati, e i contributi sono riuniti attraverso una scansione numerica (in modo da rendere, agli occhi del lettore, una maggiore coerenza interna). Inoltre ogni capitolo viene accompagnato da un cappello introduttivo che sintetizza gli avvenimenti e le tematiche trattate dall’autore nelle pagine

l'anno successivo, nella raccolta che prenderà il nome *L'odore dell'India* (1962)⁵.

La parte di critica più vicina alla teoria postcoloniale ha espresso opinioni molto forti riguardo la descrizione che Pasolini fa dell'India. Il reportage entrerebbe a far parte di quella schiera di lavori che hanno riprodotto il colonialismo intellettuale di cui parla Edward Said nel suo celebre saggio del 1978. Chris Bongie, analizzando il testo di Pasolini, sostiene come l'autore resti intrappolato all'interno di schemi preesistenti facenti riferimento, in modo particolare, al mito del "buon selvaggio". Il roussovismo dell'autore, innervando la descrizione del subcontinente indiano, si tradurrebbe così in una sequenza di stereotipi esotizzanti⁶. Massimo Riva e Sergio Parusa, dal canto loro, hanno sostenuto come «il testo di Pasolini si accende di toni e tonalità (stilemi) che, se non se ne sottolineasse l'ingenuità provocatoria, il calcolato candore, sarebbero forse (e sono) imbarazzanti, dal punto di vista di un'analisi in chiave 'post-coloniale'»⁷. Questo "imbarazzo" della visione esotica pasoliniana, è esposto diffusamente da Luca Carminati nel suo volume (dal titolo fortemente indicativo) *Orientalismo eretico*, che infatti – coerentemente con le sue premesse teoriche – lo porta ad affermare «il fallimento della raccolta di *L'odore dell'India*»⁸. Ma da cosa è dato questo "fallimento"? Fondamentalmente dal tradimento delle stesse premesse poste dall'autore all'inizio del libro: la voce narrante, sostiene Carminati, che

successive. Entrambi questi cambiamenti sono ascrivibili al passaggio da una forma testuale a un'altra: da articolo in capitolo, da contributo giornalistico a frammento di un libro di viaggio. L'introduzione stessa dei cappelli introduttivi sembra uno stilema ricorrente nella narrativa odeporea. Altre varianti concernono invece l'eliminazione di alcuni passaggi. Ad esempio Pasolini elimina una frase nella quale descrive alcuni indiani che hanno «caratteri del viso quasi negroidi» (cfr. «Il Giorno», 26 febbraio 1961), oppure una sezione nella quale descrive il suo viaggio in macchina dall'aeroporto alla città di Bombay (*ibidem*).

⁵ Il libro di Pasolini vede la luce un anno dopo quello del compagno di viaggio, Alberto Moravia: *Un'idea dell'India* esce per Bompiani nel 1961, e i due testi vengono da subito messi in relazione uno con l'altro. La relazione tra i due testi è tale che nell'epistolario pasoliniano è possibile rinvenire una lettera al cugino Nico Naldini nella quale il poeta bolognese riferisce la notizia di un editore svedese che era intenzionato a pubblicare i due libri in un unico volume (P.P. PASOLINI, *Lettere, 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 506). I due testi vengono poi letti contrattivamente per delineare un diverso approccio con l'esotico da parte dei due autori. Renzo Paris, ad esempio, scrive come sia Pasolini che Moravia esprimano «due concezioni occidentali, una razionale e una viscerale, che sembrano destinate a non incontrarsi mai» (RENZO PARIS, *L'esperienza dell'India. Un'intervista di Renzo Paris ad Alberto Moravia*, in P.P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, Parma, Guanda, 1990, p. 113). Ovviamente la visione viscerale è propria di Pasolini.

⁶ CHRIS BONGIE, *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle*, Stanford, Stanford University Press, 1991, pp. 188-230.

⁷ MASSIMO RIVA - SERGIO PARUSA, *L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etnos*, in «Annali d'Italianistica», 15, 1997, p. 253.

⁸ LUCA CARMINATI, *Orientalismo eretico*, Milano, Mondadori, 2007, p. 59.

vuole essere percepita «come innocente (perché non aggravata dal peso della tradizione orientalista europea) e istintiva (a garanzia dell'autenticità della propria esperienza) scrive reprimendo la memoria orientalista; ma questo tentativo fallisce»⁹ e Pasolini farà dunque ricorso, secondo Carminati, «a un coacervo di stereotipi orientalisti, degni della più economica letteratura *pulp* esotica dei primi del Novecento»¹⁰. L'India si dispiega in tutta la sua profonda alterità, e lo scrittore deve fare mancia indietro e fare ricorso a delle *idées reçues* provenienti dal repertorio culturale orientalista per attenuare il trauma dato dall'impatto con la diversità¹¹.

In particolare la strategia adottata da Pasolini sarà volta alla «normalizzazione»¹² dell'esotico, attraverso l'accostamento del nuovo a elementi tratti dalla realtà familiare all'autore. Si ha una riduzione dell'ignoto al noto. È quanto succede, ad esempio, quando Pasolini si trova a descrivere i sari, vestiti tradizionali indiani, chiamati di volta in volta «asciugamani»¹³, «stracci»¹⁴, «lenzuoli»¹⁵; oppure quando, sentendo degli indù cantare sotto un portico, a Benares, Pasolini chiosa «la melodia indiana ha qualcosa di giocondo: ricorda i canti delle nostre osterie»¹⁶; e ancora, commentando la religiosità induista, Pasolini scrive: «Questa situazione non mi era nuova: anche tra i contadini friulani succede qualcosa di simile»¹⁷. Altre volte ancora Pasolini sembra ricorrere a veri e propri stereotipi, che riconducono l'India e i suoi abitanti a un passato arcaico, rimasto immobile nei secoli, mitico. Gli indiani sono «esseri favolosi, senza radici, senza senso, colmi di significati dubbi e inquietanti, dotati di un fascino potente»¹⁸, bloccati in un non-tempo fuori dalla storia.

Sempre all'interno di questa medesima casistica potrebbero rientrare anche i casi in cui l'autore accosta gli eventi a cui assiste a delle immagini dell'oriente a lui note. Si tratta sempre di un'azione che vuole ricondurre

⁹ Ivi, p. 25.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Questa lettura è sostanziata, da parte di Carminati, da una serie di riferimenti a Said e Bhabha (cfr. EDWARD W. SAID, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 29; e HOMI BHABHA, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001, p. 109. Entrambi i riferimenti sono presenti in L. CARMINATI, *Orientalismo eretico* cit., pp. 19-21). La stessa chiave interpretativa ricorre poi nel saggio di SILVIA VALISA, *Corpi Estranei and moving Stereotypes: Pier Paolo Pasolini and the Trauma of the Other in L'odore dell'India*, in «MLN», vol. 124, n. 1 (Jan., 2009), pp. 269-292.

¹² L. CARMINATI, *Orientalismo eretico* cit., p. 18.

¹³ P.P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, in *Romanzi e Racconti* cit., p. 1203.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 1230.

¹⁶ Ivi, p. 1223.

¹⁷ Ivi, p. 1214.

¹⁸ Ivi, p. 1199.

l'ignoto al noto. Ad esempio quando, nel descrivere una piazza di Bombay, scrive che gli ricordava «un paesaggio da cartolina esotica dell'ottocento, da arazzo da Porta Portese»¹⁹. Secondo Carminati è questo intrecciarsi di esotico e domestico, di noto e ignoto, a generare quella «confusione semantica» che induce in Pasolini un senso di «“spaesamento”, causato dall'assottigliarsi del confine tra “casa” e “mondo”»²⁰.

Il punto su cui vorrei attirare l'attenzione riguarda la natura delle osservazioni di sopra esposte. Le critiche a *L'odore dell'India* e all'attitudine pasoliniana verso l'esotico hanno una base concreta, che però presenta il rischio di mistificare le posizioni dell'autore qualora pretenda di occupare l'intero possibile spazio epistemologico. Nelle pagine che seguono proverò a mostrare alcuni possibili limiti di una lettura strettamente postcoloniale dell'opera di Pasolini, proponendo alcuni spunti tesi a integrarne l'interpretazione. Ma in primo luogo tengo a sottolineare, seppure brevemente, come le strategie messe in atto da Pasolini nel suo rapporto con l'esotico si inseriscano effettivamente all'interno del tracciato della letteratura odepórica. Giorgio Raimondo Cardona, in un suo classico contributo critico, analizza la storia e le caratteristiche della letteratura di viaggio, mostrando proprio alcuni degli stilemi che si vedranno impiegati ne *L'odore dell'India*. La “normalizzazione” dell'esperienza esotica (la riduzione dell'ignoto al noto) è presente fin dagli albori della letteratura di viaggio. La «omologazione del nuovo», come viene chiamata da Cardona, compare fin dai primi resoconti di viaggio in Terra Santa, e sembra rispondere all'elementare esigenza cognitiva di comprendere qualcosa di radicalmente diverso e alla necessità di descrivere le novità a un pubblico europeo²¹. Anche l'uso ricorsivo di alcuni *topoi* (che crea quella sensazione di *déjà vu*) è proprio del genere della letteratura di viaggio fin dalle sue origini. Già a partire dal Cinquecento è possibile imbattersi in «brani che si richiamano assai da vicino l'un l'altro, a volte fin nella scelta delle parole, [...] nel taglio dell'informazione, nella scelta dei punti di vista, nei chiaroscuri e nella messa a fuoco dei particolari considerati interessanti»²². Già all'altezza del XVI secolo la diffusione di alcuni *topoi* legati ai viaggi esotici è talmente capillare che alcuni di questi si

¹⁹ Ivi, p. 1204.

²⁰ L. CARMINATI, *Orientalismo eretico* cit., p. 17.

²¹ Cardona riferisce come Niccolò da Poggibonsi, nel suo *Libro d'Oltremare* (1346-1350) chiami le banane, frutto sconosciuto agli europei, «pomi di paradiso». Nel *Viaggio in Terra Santa* (1385) di Leonardo Frescobaldi, invece, i frutti del sicomoro vengono chiamati «fichi del Faraone». In entrambi i casi la descrizione dei nuovi frutti passa attraverso il loro accostamento con cose note ai viaggiatori (GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *I viaggi e le scoperte*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana: Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, p. 706).

²² Ivi, p. 698.

presentano ricorsivamente in testi che non hanno nessuna correlazione l'uno con l'altro²³. Questo sembrerebbe dimostrare come in tempi molto rapidi si sia formato un repertorio di parole e immagini (un «canone verbale» e un «canone iconografico»)²⁴ concernenti i paesi esotici. Come scrive Cardona:

Dobbiamo immaginare che prestissimo si sia formata una vulgata dei fatti relativi ai nuovi paesi, vulgata che sceglieva le cose memorabili e ne costituiva i rispettivi *topoi* e stereotipi, affidandosi poi certo alla circolazione di ogni sorta di materiale stampato e manoscritto, ma molto anche a una circolazione orale difficilmente dimostrabile ma sicuramente presente, legata alle conversazioni private, ai racconti dei narratori e cantastorie di piazza, ricreata e celebrata in innumerevoli occasioni di discorso, al punto da lasciare dietro di sé brani formalizzati²⁵.

Il formarsi di un repertorio condiviso di immagini è quindi un processo connaturato allo sviluppo della letteratura di viaggio come genere letterario. Anthony Pagden, usando un'immagine molto efficace, dirà che nella sua valigia il viaggiatore porterà con sé tutto un universo simbolico, un «“bagaglio” mentale, cioè un complesso di immagini che si riteneva appartenessero alla aree più remote del mondo [...]»²⁶.

Tutto ciò è valido anche per il Pasolini de *L'odore dell'India*, e sarebbe strano il contrario. Nello specifico a partire dalla seconda metà del XIX secolo inizieranno a conoscere ampia circolazione le prime traduzioni del *Mahābhārata* e altri testi filosofici tradizionali che influenzeranno numerosi intellettuali europei (Wilhelm von Humboldt, Arthur Schopenhauer, Herman Hesse, solo per citarne alcuni). Nell'Italia del XX secolo, dove si sviluppa un grande interesse verso la narrativa odepórica²⁷, l'India diventa una meta di viaggio privilegiata. A partire da Rossellini, che vi si reca nel 1957 per poi tornare con una grande quantità di materiale girato che andrà a formare il film *India Matri Bhumi* e il documentario *L'India vista da Rossellini*; oppure, andando ancora a ritroso, Guido Gozzano, che scrive un reportage, *Viaggio verso la cuna del mondo: lettere dall'India* (1917), rimanendo per la

²³ Cardona riporta come esempio la descrizione della noce di cola fatta da Filippo Pigafetta nella sua *Relazione del Reame di Congo*, che corrisponde in maniera quasi letterale a quella fatta da Garcia Simões in una lettera del 1575. Naturalmente «quest'ultimo è un documento d'archivio che non ha circolato e che il Pigafetta non poteva conoscere» (*ibidem*).

²⁴ Ivi, p. 699.

²⁵ Ivi, pp. 698-9.

²⁶ ANTHONY PAGDEN, *La caduta dell'uomo naturale. L'indiano d'America e le origini dell'etnologia comparata*, Torino, Einaudi, 1989, p. 3.

²⁷ Cfr. ISABELLA PEZZINI, *Asia teatro dell'immaginario. Viaggi letterari, avventure, gusto e divulgazione tra Ottocento e Novecento*, in *Oriente: storie di viaggiatori italiani*, Genova, Banco Nuovo Ambrosiano, 1984, p. 239.

maggior parte del tempo in un paesino del Piemonte; su questa attitudine a scrivere di luoghi esotici senza spostarsi da casa ironizzerà poi Giorgio Manganelli, che nel 1975 pubblicherà un altro lavoro che si va ad inserire all'interno del quadro di nostro interesse, *Esperimento sull'India*²⁸. Negli anni Sessanta l'India diventerà un luogo mitico per i giovani europei e americani, dopo che sarà scelta come meta di viaggio da artisti di fama internazionale: Allen Ginsberg vi si reca tra il 1962 e il 1963, e i Beatles nel 1968. Quando Pasolini decide di andare in India assieme a Moravia, le immagini del subcontinente permeano sia la cultura alta che la cultura di massa. L'autore è consapevole che il suo reportage si inserisce all'interno di quella che lui stesso chiama «la moda»²⁹ del tempo.

Pasolini è quindi immerso in un ambiente culturale saturo di immagini dell'India, e questo fin dalla prima infanzia. Secondo la ricostruzione biografica di Naldini, nel 1931, all'età di nove anni, il futuro autore de *L'odore dell'India* resta affascinato dai romanzi di Salgari, leggendoli tutti, ed esercita la sua fantasia sull'atlante geografico³⁰. E sempre a un immaginario salgariano può essere ricondotto il primo ricordo che Pasolini ha del cinema: «la prima immagine-ricordo che ho del cinematografo è un manifesto. Avevo forse quattro o cinque anni: era l'immagine di una tigre scatenata che stava divorando un uomo di cui il meno che possa dire è che aveva l'aria di soffrire squisitamente»³¹. La passione per l'esotismo persiste anche in un'opera incompiuta, i *Frammenti per un romanzo del mare*, composti tra il 1947 e il 1951. In particolare nel terzo capitoletto del lungo testo *Operetta marina* (1951), l'autore rievoca l'infanzia trascorsa a Sacile e le sue appassionate letture salgariane:

Dentro quella dimensione interna, in cui mi facevano sprofondare le letture di Salgari, io, appunto come nei pomeriggi con mia madre perduti nella pura visività del paesaggio arrossato dal sole, inacidito di umori di primule, tra ripercussioni che dalle erbe secche, dalle gemme immature svaporavano contro le nubi, perdevvo la mia persona divenendo spazio. Non era più possibile definire il limite, nella mediazione assolutamente immediata del leggere, dove io cessavo di estendermi e si estendevano, struggenti perché in pura funzione di realtà, i Sahara e le Indie. L'interesse era così acuto, la dedizione così pura che la parola scritta non esisteva,

²⁸ Per quanto riguarda l'interesse degli intellettuali italiani verso il subcontinente indiano rimando al saggio di ROSSANA DEDOLA, *La valigia delle indie e altri bagagli*, Milano, Mondadori, 2006.

²⁹ P.P. PASOLINI, *Induismo e buddismo di Ananda K. Coomraswamy*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1887.

³⁰ Cfr. NICO NALDINI, *Cronologia*, in P.P. PASOLINI, *Romanzi e Racconti* cit., pp. CL-CLI.

³¹ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1428.

i fatti e gli sfondi apparivano immediati alla vista e separati dal tatto solo da una differenza di clima e luce³².

In breve, credo che le strategie testuali impiegate da Pasolini e messe in rilievo dalla critica postcoloniale trovino posto all'interno di un quadro che includa gli stilemi del genere letterario dell'odeporica, il costituirsi e il diffondersi di un canone verbale e iconografico attorno all'India, e la personale biografia dell'autore, segnata dalle letture salgariane dell'infanzia. Nel suo reportage Pasolini fa anche un rapido riferimento allo scrittore d'avventura in una descrizione paesaggistica: «La cadaverica sensualità del paesaggio indiano regge come corpi estranei, nelle sue salgariane radure, i monumenti dei dominatori mussulmani»³³. La diffusione di un canone iconografico viene invece citata a più riprese. Nel primo capitolo del libro, per esempio, quando lo scrittore si trova presso la Porta dell'India, si legge: «Ancora ai margini di questa grande porta simbolica, altre figure da stampa europea del seicento: piccoli indiani, coi fianchi avvolti da un drappo bianco e, sui visi mori come la notte, il cerchio stretto del turbante di stracci»³⁴.

Eppure, confinare l'analisi del reportage in una prospettiva esclusivamente postcoloniale rischierebbe di condurre a una lettura solo parziale dell'opera, riducendo la complessità del rapporto che intercorre tra Pasolini e l'India. Questa limitazione è data in qualche maniera da una tendenza interna allo statuto epistemologico di questo genere di studi, incline a focalizzarsi sulla ricorsività degli elementi, sul ripresentarsi ciclico di alcuni *topoi* connessi con l'esotico, e a mettere quindi in secondo piano tutti quegli elementi che invece, da questa ricorsività di immagini e forme, si discostano. Lo sguardo, per dirla in una formula, rischia di rivolgersi solo verso gli elementi di continuità e di tralasciarne gli sviluppi discontinui. Ogni scrittura sull'esotico rischia di risultare solo come una riscrittura, conducendo così a una svalutazione dell'autorialità intrinseca ai testi, in una sorta di "angoscia dell'influenza"³⁵, ma di segno opposto: in questo caso l'angoscia non è dell'autore che vuole nascondere l'influenza per proclamare una propria originalità, ma è del critico, che nella sua ricerca prova a ricondurre ciò che l'autore produce alla sola influenza.

Eppure la soggettività autoriale non può essere messa in secondo piano, specialmente nel nostro caso, essendo un testo permeato dalla presenza del

³² ID., *Romanzi e racconti* cit., pp. 411-2.

³³ ID., *L'odore dell'india*, ivi, p. 1275.

³⁴ Ivi, p. 1200.

³⁵ Qui il riferimento è ad HAROLD BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Abscondita, 2018.

suo autore. *L'odore dell'India* si presenta, fin dalla scelta del titolo, come un resoconto sensoriale, emotivo, lirico dell'esperienza di viaggio:

Quell'odore di poveri cibi e di cadaveri, che, in India, è come un continuo soffio potente che dà una specie di febbre. È quell'odore che, diventato un po' alla volta una entità fisica quasi animata, sembra interrompere il corso normale della vita nei corpi degli indiani³⁶.

Già dalle impressioni iniziali dell'India Pasolini conferma la scelta di un approccio istintivo e non razionale al paese di cui il viaggiatore occidentale non riesce a coglierne pienamente la realtà. Si susseguono, all'interno del testo, dichiarazioni sull'inesprimibilità dell'esperienza indiana, con l'accumularsi di aggettivi quali «indicibile»³⁷, «impossibile»³⁸, «inafferrabile»³⁹, «inspiegabile»⁴⁰, «inesauribile»⁴¹. Inoltre, già in apertura del libro, l'autore sottolinea la dimensione surreale della sua rappresentazione: uno «spaccato, naturalmente fantasmagorico, di Bombay»⁴². Nel testo questa trasfigurazione dell'esperienza esotica si traduce in continui richiami a un passato mitico, risultante in uno spaesamento di natura temporale prima che geografica, in un percorso a ritroso verso «un'epoca millenni lontana dalla nostra»⁴³.

La figura dell'autore è posta in primo piano, con il suo corpo, la sua fisicità, le sue incomprendimenti, e la sua sensibilità verso l'arcaico, il remoto. Tutte queste caratteristiche costituiscono l'ossatura del testo e, secondo Carminati, è proprio qui che si può già intravedere il suo "fallimento". La professata spontaneità dell'autore, la genuinità della sua esperienza, vengono irrimediabilmente inquinate da retaggi ascrivibili alla cultura dell'orientalismo. La soggettività dell'autore sfuma nella ripetizione dell'uguale. Con l'aggravante, va aggiunto, di celare la ricorsività di *topoi* esotizzanti dietro la maschera della spontaneità, donando così un'aura di veridicità ancora maggiore al racconto⁴⁴. Quella de *L'odore dell'India* è un'autorialità a bassa frequenza, una soggettività surrogata.

³⁶ Ivi, p. 1241.

³⁷ Ivi, p. 1203.

³⁸ Ivi, p. 1212.

³⁹ Ivi, p. 1216.

⁴⁰ Ivi, p. 1224.

⁴¹ Ivi, p. 1226.

⁴² Ivi, p. 1197.

⁴³ Ivi, p. 1247.

⁴⁴ Questa è l'interpretazione che ne dà Carminati, che a questo proposito cita, a supporto della sua tesi, il concetto di «strategia dell'innocenza» (cfr. MARY LOUISE PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York, Routledge, 1992, p. 7): «L'innocenza proclamata dalla voce narrante all'inizio del racconto di viaggio è interpretabile come una forma di "strategia", per usare la definizione di Pratt in *Imperial Eye*: il narratore occidentale si auto-assolve dai suoi possibili peccati coloniali in anticipo, proponendosi con la purezza del primo venuto» (L. CARMINATI, *Orientalismo eretico* cit., p. 21).

Come abbiamo avuto modo di mostrare, Pasolini utilizza strategie testuali riconducibili anche alla cultura dell'orientalismo. Ma credo, allo stesso tempo, che questo non conduca a una rarefazione della sua soggettività autoriale, che continua ad esprimersi attraverso il modo in cui le suddette strategie vengono utilizzate. La soggettività dell'autore non sarà nei *topoi*, nelle forme ricorrenti, ma nell'articolazione di questi *topoi* e nell'utilizzo specifico di queste forme. È nelle modalità d'uso che va ricercata la soggettività, riconducibile all'interno del più vasto quadro poetico e ideologico dell'autore.

Nel libro compaiono numerosi paralleli tra l'India e la realtà italiana, ascrivibili a quell'atteggiamento che abbiamo chiamato, attraverso Cardona, "omologazione del nuovo". La strategia testuale e cognitiva non è nuova, ma la sua articolazione specifica è profondamente pasoliniana. Descrivendo un rituale religioso, Pasolini nota come gli indiani si comportassero «con grande umiltà e devozione, senza molta preoccupazione, senza visibile devozione»⁴⁵, il che gli porta alla mente il Friuli contadino, un altro mondo profondamente religioso che aveva avuto modo di conoscere fin dalla sua infanzia:

Questa situazione non mi era nuova: anche tra i contadini friulani succede qualcosa di simile, in certe usanze rustiche, sopravvissute al paganesimo: gli uomini, pur ironici, sono come arresi e sorpresi: la loro forza e modernità tacciono di fronte al capriccioso mistero degli dei tradizionali⁴⁶.

Quando si riferisce alla religione, e ad altri aspetti della vita quotidiana, Pasolini mette spesso in parallelo la realtà indiana con aspetti del mondo occidentale. L'edificio centrale di Bombay si sovrappone ai palazzi dei Parioli⁴⁷; la condizione sociale di Sundar, un ragazzo indiano trasferitosi nella grande città, è accostabile alla condizione di un ragazzo calabrese che si trasferisce nella capitale⁴⁸; la zona suburbana di Dehli è l'equivalente asiatico delle borgate romane⁴⁹; e ancora: la rassegnazione degli indiani è la stessa che si può trovare per le strade di Napoli⁵⁰. Tutti questi paragoni con la realtà italiana, più che singole occorrenze orientalistiche, vanno reinserite all'interno della visione poetica di Pasolini, che individuava una relativa omogeneità nella condizione contadina e sottoproletaria, indipendentemente dalla specifica compagine nazionale. Ne *L'odore dell'India* Pasolini è evidentemente interessato a sottolineare alcuni elementi che gli sembrano ricorrenti all'interno

⁴⁵ P.P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, in *Romanzi e racconti* cit., tomo I, p. 1214.

⁴⁶ Ivi, p. 1215.

⁴⁷ Ivi, p. 1202.

⁴⁸ Ivi, p. 1205.

⁴⁹ Ivi, p. 1212.

⁵⁰ Ivi, p. 1217.

delle culture contadine e sottoproletarie. Per questo motivo anche gli aspetti più lontani dalla cultura europea gli apparivano vicini alla propria esperienza. Questa commistione di estremamente lontano ed estremamente vicino si riscontra con chiarezza nella descrizione che Pasolini farà, molti anni dopo (1973), della zona di Bihar, colma di influenze occidentali e allo stesso tempo la «più esotica che abbia mai visto»:

Eppure i loro sguardi, le loro parole, i loro gesti mi erano famigliari, erano troppo prosaicamente umani. Sorridevano dei soliti sorrisi che si vedono nelle periferie delle grandi città; con dolcezza, con furbizia, con ansia. E in fondo a loro, a guidare i loro gesti e i loro sentimenti, era una religione degenerata in una superstizione ripugnante per l'uomo moderno [...]. Sporcizia, immensità smisurata, disperazione, rassegnazione, rendevano Bihar un «altrove» attraverso cui passare irrimediabilmente estranei, pur riconoscendo perfettamente la fraternità di quella gente, il cui antico modo di essere, anzi, la rendeva così famigliare⁵¹.

È proprio questa familiarità intrinseca a ciò che è estraneo a consentire al poeta bolognese e al suo compagno di viaggio una connessione con gli antichi rituali religiosi. Nel capitolo finale del libro, *I roghi di Benares*, Pasolini scrive: «Mai, in nessun posto, in nessun'ora, in nessun atto di tutto il nostro soggiorno indiano, abbiamo provato un così profondo senso di comunione, di tranquillità e, quasi, di gioia»⁵².

La continuità a livello transnazionale del mondo contadino e sottoproletario, del «mondo preborghese» verrà poi verbalizzata in maniera coerente negli anni Settanta, in alcuni articoli poi confluiti negli *Scritti corsari*⁵³ o nell'intervista con Jean Duflot *Il sogno del centauro*, sul finire degli anni Sessanta. In quest'ultima l'autore traccia un collegamento diretto tra il Friuli contadino, le borgate romane e i paesi del cosiddetto "Terzo Mondo":

[...] all'inizio i primi anni più importanti della mia vita sono «contadini». Come lo sono, nel significato letterale della parola, le mie prime prove poetiche del periodo «friulano». Poi sono venuto ad abitare a Roma, e ho fatto dolorosamente le mie prime esperienze urbane, senza mai cessare di provare questa terribile nostalgia per la terra coltivata. D'altro canto, il sottoproletariato romano è costituito dalla «frange» contadine rimaste male integrate ai confini della città. Senza mai cessare di abitare a Roma, posso dire di aver vissuto fuori dalla città. Così questo affetto

⁵¹ P.P. PASOLINI, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., tomo II, pp. 1853-4.

⁵² ID., *L'odore dell'India*, in *Romanzi e racconti* cit., p. 1284.

⁵³ In particolare si faccia riferimento all'articolo *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 319-324.

è divenuto man mano ideologia, e son giunto a viaggiare di frequente nei paesi del Terzo Mondo e ad amarli con un amore di irrinunciabile contadino⁵⁴.

Ma già all'altezza dei primi anni Sessanta, qualcosa di simile è riscontrabile nelle opere di Pasolini: basti considerare il rapporto di continuità tra la sua opera di ambientazione friulana e quella romana⁵⁵, e di entrambe con quella avente come soggetto principale i paesi extraeuropei. Ad esempio nella seconda redazione della poesia *L'uomo di Bandung*, datata «Estate 1961 - Ottobre 1962» (e quindi coeva al reportage *L'odore dell'India*) si legge un titolo poi cancellato nella successiva edizione: «Periferia di Roma», come a delineare una continuità tra la condizione antropologica della borgata e i paesi del Terzo Mondo, qui rappresentati attraverso la città indonesiana di Bandung come «antonomasia del Terzo Mondo [...] e degli sterminati "regni della fame"»⁵⁶. Nella poesia Pasolini mette in scena una fuga verso Oriente, lontano dalla città, che sembra non avere limite, e giunto in Africa scopre un «nuovo compito» di cui il poeta si deve fare carico, rimasto ignoto fino a quel momento: «conoscere / le forme della storia che non è più storia / come non accadde mai nei secoli, quando / i regni della fame coprivano tutta la Terra»⁵⁷. «Andando sempre più lontano» Pasolini sembra voler assolvere a una nuova esigenza conoscitiva, che impone l'esperienza dell'alterità, prima che essa scompaia inglobata dall'urbanizzazione e dai modi moderni di produzione.

Tenendo in considerazione la cornice ideologica e poetica in cui opera Pasolini, l'uso di alcune strategie discorsive presenti ne *L'odore dell'India* assume una connotazione differente da quella esposta all'inizio del nostro lavoro. La "omologazione del nuovo" o, come la chiama Carminati, la "normalizzazione" attraverso la quale Pasolini filtrerebbe la sua esperienza indiana, si inserisce (almeno per quanto concerne numerosi rimandi) all'interno di un coerente percorso intellettuale. I continui rimandi alla realtà italiana non sono volti all'addomesticamento dell'esotico, ma alla volontà da parte dell'autore di far emergere quegli elementi che sembrano accomunare tutto

⁵⁴ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, ivi, p. 1417.

⁵⁵ A questo proposito rimando al saggio di ILARIA LACCISAGLIA, *Dal Pacher al Tevere*, in *Come era nuovo nel sole Monteverde vecchio!*, a cura di FRANCESCO CRISPINO, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000. Inoltre, anche SILVIA DE LAUDE, *La rondine di Pasolini*, Milano, Mimesis, 2018.

⁵⁶ *Note e notizie ai testi*, a cura di W. Siti e S. De Laude, in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, tomo I, a cura e con uno scritto di W. Siti, Mondadori, Milano, 2003, p. 1754. Inoltre, nello stesso periodo, su «Vie Nuove» Pasolini si era spinto fino a dire che «Bandung è la capitale di mezza Italia» (P.P. PASOLINI, in «Vie Nuove», n. 30, a. XVI, 29 luglio 1961, in Id., *I dialoghi*, a cura di G.C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 157).

⁵⁷ P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie* cit., tomo I, p. 1310.

il mondo premoderno, dal sud Italia, alla periferia di Roma, fino al subcontinente indiano. In misura volutamente paradossale si potrebbe affermare che i riferimenti a Roma, Napoli, e il Friuli, invece di normalizzare l'alterità indiana, in qualche modo finiscono per funzionare in senso inverso, "esotizzando" luoghi familiari. Non, dunque, L'India uguale all'Italia, ma l'Italia uguale all'India. Non la neutralizzazione dell'alterità, ma la sua proliferazione, che arriva a includere sezioni della realtà italiana.

INDICE

| | |
|---|---|
| Premessa: Una «corrente tra i due poli» | 5 |
|---|---|

RELAZIONI

| | |
|---|----|
| <i>Annamaria Andreoli</i> La patria lontana: l'atrove impossibile di Luigi Pirandello | 15 |
| <i>Pietro Frassica</i> Frontiere mobili per scrittori nomadi | 23 |
| <i>Stefano Giovannuzzi</i> «In lingua mortua»: Rosselli, Fortini, Pasolini e il dispatrio della letteratura nel secondo Novecento | 31 |
| <i>Rosanna Morace</i> Autori dispatriati o opere apolidi? | 51 |
| <i>Flaviano Pisanelli</i> Poetiche italofone tra alterità, plurilinguismo e identità in divenire. La poesia di Barbara Serdakowski e di Francisca Paz Rojas | 69 |
| <i>Caterina Romeo</i> “Nuovi” soggetti culturali ed estetiche transnazionali nell'Italia contemporanea | 83 |

Monica Venturini

Senza patria. Il *global novel* tra pagina e schermo 103

COMUNICAZIONI

IL DISPATRIO COME ALTROVE TEMPORALE

Teresa Agovino

Quando l'altrove temporale rende esuli in casa propria:
il caso di don Ippolito Laurentano 125

Clara Allasia

Francesco De Sanctis e la "Storia": cronaca di un dispatrio metaforico 135

Laura Bardelli

Voci dal confine orientale: Madieri, Milani, Mori, Covacich 145

Michele Marco Bono

L'*Enrico IV* di Pirandello e il dispatrio nella maschera 155

Giulia Cacciatore

«Un viandante senza casa».
Pirandello a Bonn, appunti giovanili tra filologia ed ermeneutica 159

Giovanna Caltagirone

Tempo della storia e tempi del mito
nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese 167

Marco Carmello

La poesia come consistenza.
Il luogo dell'esserci in *Tutti dicono Germania, Germania*
di Stefano Vilardo 179

Valeria Cristaldi

L'*Ailleurs* di Ada Negri 189

Marco Daniele

«Io, esule semislavo senza radici»: esilio e identità per Enzo Bettiza 199

| | |
|--|-----|
| <i>Beatrice Dema</i> Il dispatrio metaforico e la giovane poesia degli anni Settanta | 209 |
| <i>Giorgio Galetto</i> I confini di Crisopoli: l'esilio dalla vita di Guido Morselli | 219 |
| <i>Laura Giurdanella</i> Giuseppe Ungaretti: identità sospesa alle soglie di un altrove | 223 |
| <i>Alberico Guarnieri</i> La formazione illusoria e il ritorno alla quiete del microcosmo. Una lettura di <i>Don Giovanni in Sicilia</i> di Vitaliano Brancati | 233 |
| <i>Donatella La Monaca</i> «L'esaltazione del vero e la prosopopea delle forze inanimate»: l' <i>Altrove</i> di Orio Vergani | 247 |
| <i>Chiara Marasco</i> L'«Anestesia distruttiva dell'esilio»: alle origini della letteratura giuliano-dalmata | 257 |
| <i>Lucia Masetti</i> Il tema del dispatrio attraverso Ponzio Pilato | 267 |
| <i>Laura Nay</i> «Il mare di Ulisse»: Giuseppe Berto ovvero il volontario dispatrio | 275 |
| <i>Simona Onorii</i> La Titanide vertiginosa: l'estraneità di Fedra nella tragedia dannunziana | 285 |
| <i>Enrico Riccardo Orlando</i> «Passiamo ore d'una imbecillità inaudita» in esilio nelle retrovie della Grande Guerra | 295 |
| <i>Luca Padalino</i> La Scrittura della malinconia: Enrico Pea lettore di Diodati | 305 |
| <i>Francesca Riva</i> «La nave della luce mette vela»: dispatrio metafisico in Luigi Fallacara | 317 |

- Francesca Rubini*
 Scrivere l'altrove.
 Forme del dispatrio nella narrativa di Fausta Cialente 325
- Pietro Russo*
 L'anti-Ulisse degli «immediati dintorni».
 il *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni tra poesia e prosa 339
- Carlo Santoli*
 Carlo Betocchi e la visione dell'oltre 347
- Francesca Tomassini*
 Esule in patria. Sibilla Aleramo e la cultura fascista 353

LA LINGUA ITALIANA, LE LINGUE STRANIERE E I DIALETTI
 NELLE OPERE DELLA PRIMA MODERNITÀ

- Noè Albergati*
 Il plurilinguismo di Giorgio Orelli come strumento di apertura
 ad altre culture e preservazione della propria 365
- Dario Boemia*
 Cucire la *spartenza*.
 L'influsso della lingua inglese sull'italiano popolare
 nelle memorie di Tommaso Bordonaro 377
- Ada D'Agostino*
La vie est ailleurs!
 Parigi come spazio del desiderio nelle poesie di Alba de Céspedes 387
- Antonio D'Ambrosio*
 «Je cherche un pays innocent». Su *Derniers jours* di Giuseppe Ungaretti 403
- Cristiana Di Bonito*
 Categorie dell'*altrove* nella scrittura di Salvatore di Giacomo.
 Sondaggi nelle *Poesie* e attraverso le varianti de *L'Abbé Pèru* 417
- Lorella Anna Giuliani*
 Riflessi linguistici di un viaggio raccontato 429

CONFINI SPEZZATI: SGUARDI D'OLTREOCEANO E INFRAZIONI TRANSNAZIONALI

Elisa Caporiccio

«Il racconto di autentici esodi».

Appartenenze linguistico-identitarie e problematizzazione dei generi
ne *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek 439*Paola Culicelli*Emigrazione e nostos in *Umbertina* di Helen Barolini 453*Dragana Kazandjiovska*Lo sguardo estraneo e l'estro poetico nel ricostruire *L'altra Venezia* 459*Oretta Guidi*Due esordi narrativi in lingua italiana di due stranieri:
Bijan Zarmandili e Jhumpa Lahiri 473*Giovanna Lo Monaco*

La neoavanguardia italiana nel canone degli americani 483

Giorgio Nisini

Lettura di due letture.

Pasolini e la cultura apolide di Juan Rodolfo Wilcock 489

*Loredana Palma*Un prolifico interprete della cultura italoamericana
nel Primo Novecento: Armando Cennerazzo 499

TRA ESPATRIO E CONFINO

Alessandro Albano

La Basilicata da terra di confino a dinamico "serbatoio" d'emigrazione 507

Mario Cianfoni«Divento così un'isola lontana / non conosciuta dagli uomini»:
il nodo del dispatrio nella poesia in lingua italiana di Albino Pierro 515

- Maura Locantore*
Quale patria? *L'auto-confino* di Alberto Moravia e Elsa Morante
nei romanzi sulla guerra 531
- Francesca Medaglia*
Migrazione e scrittura al femminile:
Quando dio ballava il tango di L. Pariani 539
- Maria Panetta*
«Una valigia di cartone»:
il dramma dell'esilio e la visione del *melting pot*
nella lingua-mondo di Nelida Milani 547
- IL POSTCOLONIALE COME NUOVA IPOTESI STORIOGRAFICA DELLA MODERNITÀ
- Silvia Acocella*
Il migrante come volto del nuovo umanesimo esule 559
- Fabrizio Miliucci*
Autre-fiction.
Sull'Io narrante di alcuni recenti romanzi italiani della migrazione 575
- Alessandro Viola*
L'odore dell'India: appunti sull'interpretazione
dell'immaginario esotico pasoliniano 585

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=MOD%20La%20modernita%27%20letteraria>



Pubblicazioni recenti

77. ALBERTO CARLI, SILVIA CAVALLI, DAVIDE SAVIO [a cura di], *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*, in preparazione.
76. ROSANNA MORACE, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Meneghello e il dispatrio*, 2020, pp. 200.
75. GIOVANNA LO MONACO, *Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola*, 2020, pp. 212.
74. CARLA PISANI [a cura di], *Scritture del dispatrio*, 2020, pp. 608.
73. CLELIA MARTIGNONI, *Complessità novecentesche e ragioni filologiche. Gadda, Sereni, Baldini*, in preparazione.
72. ENRICO ELLI, *Il ministero della parola. Da Foscolo a Santucci*, a cura di Giuseppe Langella, Elena Rondena, 2020, pp. 156.
71. CARLO A. MADRIGNANI, *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*, a cura di Alessio Giannanti, Giuseppe Lo Castro, Antonio Resta, 2020, pp. 496.
70. BRUNO FALCETTO [a cura di], *Lector in aula. Didattica universitaria della letteratura italiana contemporanea*, 2020, pp. 140.
69. RICCARDO GASPERINA GERONI, FILIPPO MILANI [a cura di], *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, 2019, 2 tomi: tomo I, pp. 480 - tomo II, pp. 460.
68. MASSIMO SCHILIRÒ, *Tornare alla casa della madre. Vittorini Morante Celati*, 2019, pp. 188.
67. MARINA PAINO, MARIA RIZZARELLI, ANTONIO SICHERA [a cura di], *Scritture del corpo*, 2018, pp. 832.
66. MARIA CARLA PAPINI, FEDERICO FASTELLI, TERESA SPIGNOLI [a cura di], *«La vita o è stile o è errore». L'opera di Giovanni Arpino*, 2018, pp. 120.
65. GIUSEPPE PALAZZOLO, *Nascondimento e rivelazione. Parole di Manzoni poeta*, 2018, pp. 136.
64. GIUSEPPE LO CASTRO, *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, 2018, pp. 196.
63. ALBERTO CARLI, *L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*, 2018, pp. 224.
62. VIRNA BRIGATTI, SILVIA CAVALLI [a cura di], *Vittorini nella città politecnica*. Premessa di Alberto Cadioli e Giuseppe Lupo, 2017, pp. 164.
61. VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo d'amore*, 2017, pp. 108.
60. FRANCESCA RIVA [a cura di], *Insegnare letteratura nell'era digitale*, 2017, pp. 164.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di dicembre 2020

