Civiltà Italiana
Pubblicazioni dell'Associazione Internazionale Professori d'Italiano

Nuova serie 5 - 2009

Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana

Atti del XVII Congresso A.I.P.I.
Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006

Vol. IV: Poesia, autobiografia, cultura

Associazione Internazionale Professori d'Italiano
2009

www.infoaipi.org

Comitato di redazione

Michel Bastiaensen (Bruxelles)
Alberto Bianchi (Wheaton College)
Pietro De Marchi (Zurigo/Neuchâtel)
Dagmar Reichardt (Brema)
Daragh O' Connell (Cork)
Corinna Salvadori Lonergan (Dublino)
Roman Sosnowski (Cracovia)
Bart Van den Bossche (Lovanio, coordinatore)
Ineke Vedder (Amsterdam)

A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d'Italiano
sede giuridica: Place Anneessens 11, 1000 Bruxelles

ISBN 978 90 8142 540 7

"Civiltà Italiana" è la collana dell'A.I.P.I. - Associazione Internazionale Professori d'Italiano. I contributi vengono selezionati mediante revisione paritaria da parte di due membri del Comitato di Redazione.

"Civiltà Italiana" is the peer-reviewed series of the A.I.P.I. - Associazione Internazionale Professori d'Italiano; each paper submitted for publication is judged independently by at least two members of the Editorial Board of the Series.

INDICE DEL QUARTO VOLUME

I. TEMPO E MEMORIA NELLA POESIA DEL NOVECENTO

ERMINIA ARDISSINO (Università di Torino), *Memoria dell'infanzia nella poesia italiana del Novecento* pag. 11

NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ (Sveučilište u Zadru), *Mito, storia e attualità nel poema dantesco «Terzo peccato» di Arturo Colautti* » 27

FEDERICA CAPOFERRI (John Cabot University), *Damnatio memoriae*: *in margine all'antologia «Parola plurale»* » 39

MASSIMO CASTOLDI (Università di Milano), *10 agosto 1944: i martiri di Piazzale Loreto nella memoria di Alfonso Gatto e Salvatore Quasimodo* » 51

DAJANA JURKIN (Sveučilište u Zadru), *La nostalgia di Zara nella poesia di Liana De Luca* » 63

ISABELLE MELIS (K.U.Leuven), *La memoria della guerra in René Char e Vittorio Sereni* » 75

ROSARIO VITALE (Acireale), *Attilio Bertolucci poeta narrativo: «La camera da letto» tra autobiografia e invenzione* » 85

II. AUTOBIOGRAFISMO E MEMORIALISTICA NEL NOVECENTO

GERARD BUGEJA (L'-Università ta' Malta / University of Malta), *Grandi traumi culturali e drammi personali ne «Le mie vicende» di Arturo Mercieca* » 99

AURELIA BARTHOLINI (Firenze), *Giorgio Strehler: la vocazione letteraria* » 109

MARIA LUISA CALDOGNETTO (Université du Luxembourg), *«...raccontare, non solo per far conoscere...»: le memorie di un emigrato antifascista sopravvissuto al Lager* » 123

KOENRAAD DU PONT (HU Brussel / K.U.Leuven), *Fatti e idee tra cronaca e storia: su due diari di guerra sofficiani* » 139

JOLANTA DYGUL (Uniwersytet Warszawski), *Memorie di un barbiere: diari dei comunisti italiani nella politica culturale polacca nel periodo 1945-1955* » 151

SALVATORE FERLITA (Università di Palermo), *È l'io la vera "finestra" di Mario Soldati* » 161

GIADA FRICANO (Università di Palermo), *L'autobiografismo polimorfo di Tommaso Landolfi: «Diario perpetuo»* pag. 171

GERHILD FUCHS (Leopold-Franzens-Universität Innsbruck), *Tempo e spazio, memoria e viaggio nei diari di viaggio di Gianni Celati* » 179

SIMONE GATTO (Università di Palermo), *«Raccontare una storia al cospetto dell'universo»: l'autobiografia intellettuale di Italo Calvino* » 191

GIUSEPPINA GIACOMAZZI (Roma), *Trieste e la memoria della Prima Guerra Mondiale in alcuni scrittori di area triestino-giuliana* » 201

FEDERICA IVALDI (Università di Pisa), *Il Blu di Prussia si racconta? Autobiografismo di Ennio Flaiano* » 217

DONATELLA LAMONACA (Università di Palermo), *«Dolce come la casa / triste come l'infanzia / paziente come il tempo»: Lalla Romano tra memoria, storia e autobiografia* » 229

EMMANUEL MATTIATO (Université de Savoie), *La memoria antitetica del primo Malaparte: messianismo politico e antimodernità* » 239

JADRANKA NOVAK (Sveučilište u Zadru), *Il tempo ritrovato in «Una giovinezza inventata»* » 253

CINZIA PINELLO (Università di Palermo), *La memoria "inventata" di Guido Gozzano* » 267

IRENA PROSENC ŠEGULA (Univerza v Ljubljani), *Primo Levi e la multiformità della memoria* » 277

LAVINIA SPALANCA (Università di Palermo), *Memoria e invenzione ne «Il paese dei mezaràt» di Dario Fo* » 289

RANIERO SPEELMAN (Universiteit Utrecht), *Fuori dei lager: l'"altra" memoria ebraica* » 297

LUCINDA SPERA (Università per gli Stranieri di Siena), *Memoria dei luoghi e luoghi della memoria nelle pagine autobiografiche di Italo Calvino* » 311

BRIGITTE URBANI (Université de Provence), *Scrivere per capirsi ? Lalla Romano, «Le parole tra noi leggere»* » 323

GABRIELLA VESCHI (Università di Macerata), *Storia e autobiografia nell'opera di Emilio Lussu* » 335

SUSANNA VITALI (Università di Macerata), *La memoria "aperta" di Goliarda Sapienza* » 345

III. ESPERIENZE DI MIGRAZIONE

MARILISA BIRELLO (Universitat de Barcelona), *Canzoni nella valigia* pag. 359

MARIA CARMELA D'ANGELO (Rijksuniversiteit Groningen), *Gli italiani a Wolfsburg: testimonianze dell'arrivo di lavoratori alla Volkswagen nel lavoro teatrale di Francesca De Martin* » 375

STEFANIA GIOVANDO (La Spezia), *Identità e memoria nell'opera di Carmine Abate* » 387

VERA HORN (Università di Pisa), *Memoria e reinvenzione della patria nella narrativa di Carmine Abate* » 401

GRAZIA NEGRO (Universität Salzburg), *La dialettica memoria-oblio negli scrittori migranti arabofoni* » 415

IV. MEMORIA E CINEMA

ELENA BORRELLI (Rutgers University), *Per una rilettura di «Una pura formalità» di Giuseppe Tornatore* » 423

MARINA SPUNTA (Leicester University), *«La memoria dello spazio padano nei film di Carlo Mazzacurati: appunti su «Notte italiana»* » 439

MARIA BONARIA URBAN (Universiteit van Amsterdam), *Memoria, nazione e identità: percorsi interpretativi nel cinema italiano degli anni Novanta* » 451

V. MEMORIA E CULTURA

RENZO ARDICCIONI (Université du Maine), *Quando il futuro si fa presente: anticipazioni futuriste della società di comunicazione reticolare* » 467

GIUSEPPE BOMPREZZI (Università di Urbino "Carlo Bo"), *Ontologia ed estetica del «rimembrar delle passate cose»* » 483

CHIARA CRETELLA (Università di Bologna), *Memoria storica e spirito del tempo nell'esperienza del «Collettivo A/traverso»* » 499

ANNUNZIATA O. CAMPA (Università di Pisa), *Evocazione e interpretazione del «Don Chischiotte» nel pensiero dialettico di Giovanni Papini* » 511

GORDANA GALIĆ & NIKICA MIHALJEVIĆ (Sveučilište u Splitu), *Il tempo del fatalismo e dello spiritismo in Arturo Graf e Ksaver* » 529

Šandor Gjalski: predizione del futuro nel vedere il passato

HARALD HENDRIX (Universiteit Utrecht), *Le case di Carducci e un secolo di politiche della memoria letteraria* » 545

ŽIVKO NIŽIĆ (Sveučilište u Zadru), *La storia come gioco poetico nel poema «Romolo ossia la fondazione di Roma» di Anna Vidović* » 557

PIOTR PODEMSKI (Uniwersytet Warszawski), *Il concetto del giovane come "Italiano nuovo" nell'ideologia fascista* » 573

ALBERTO RAFFAELLI (Université d'Avignon), *Il rapporto tra Goethe e Manzoni visto da Enrico Rocca* » 585

LEONARDA TRAPASSI (Universidad de Sevilla), *Memoria e letteratura: note per un seminario interculturale* » 593

MARIA BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Universidad de Murcia), *Memoria e traduzione: le opere tradotte e non tradotte di Luigi Pirandello in Spagna* » 603

ANDRIJANA JUSUP (Sveučilište u Zadru), *Spazio e tempo nella letteratura di viaggio di Massimo Bontempelli* » 615

I.

TEMPO E MEMORIA
NELLA POESIA DEL NOVECENTO

ERMINIA ARDISSINO*

Memoria dell'infanzia nella poesia italiana del Novecento

Alla fine del Settecento, con la conquista della moderna scrittura autobiografica, l'infanzia entra nella storia letteraria offrendo, per mezzo dei ricordi infantili, molte nuove possibilità inventive, che ben si accordano con la sempre maggiore importanza che la soggettività riveste nella scrittura e con la valorizzazione dell'originalità e primitività che caratterizza la cultura dalla fine del secolo in poi[1]. La poeticità del ricordo dell'infanzia è infatti un'acquisizione dei romantici, in Italia principalmente di Leopardi, che «rintraccia con sicurezza, al tempo dei primi idilli, l'infanzia come sede di una memoria perenne»[2]. Non solo la rimembranza del tempo fanciullo filtra ogni sensazione e la arricchisce, dandole una dimensione duplice che la rende poetica, ma le stesse sensazioni percepite nell'età fanciullesca hanno già una valenza poetica perché «infinita». Leggiamo nello Zibaldone al 16 gennaio 1821:

> Da fanciulli, se una veduta, una campagna, una pittura, un suono ec. Un racconto, una descrizione, una favola, un'immagine poetica, un sogno, ci piace e diletta, quel piacere e quel diletto è sempre vago e indefinito: l'idea che ci si desta è sempre indeterminata e senza limiti: ogni consolazione, ogni piacere, ogni aspettativa, ogni disegno, illusione ec. (quasi anche ogni concezione) di quell'età tien sempre all'infinito: e ci pasce e ci riempie l'anima indicibilmente, anche mediante i minimi oggetti[3].

* Università di Torino.

1 Su infanzia e autobiografia si può vedere RICHARD N. COE, *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1984.

2 FRANCO FERRUCCI, *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi*, Pisa, Fazi Editore, 1998, p. 31.

3 GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, vol. I, p. 434.

Sarà la poesia nel Novecento a mettere a frutto pienamente questa intuizione di Leopardi e a fare del ricordo infantile una fonte ricchissima di situazioni poetiche[4]. Memorie dei luoghi, delle persone, degli eventi, delle cose, delle sensazioni che appartengono all'età infantile si offrono come mai prima alla parola dei poeti, si traducono in immagini, in situazioni narrative cariche di emozioni. Ogni autore rappresenta la sua prima età secondo la problematicità che organizza il suo rapporto con la vita e il destino. Il presente della scrittura si lega all'infanzia attraverso il meccanismo del ricordo, volontario o involontario, che consente al passato di riaffiorare, di farsi presenza e parola.

Ogni poeta sembra però avere un canale suo particolare per aprire la porta alla memoria: una sensazione che consente il dialogo con il passato, quasi a confermare ancora quello che Leopardi scrive: «una sensazione ec. Una sola volta ricevuta ed attesa, basta sovente alla reminiscenza anche più viva, salda, chiara, piena e durevole» (7 dicembre 1823)[5]. Seguiremo in questa relazione tre percorsi organizzati intorno alla sensazione su cui ognuno dei tre poeti considerati costruisce la sua poesia dei ricordi e della memoria dell'infanzia. Tre dunque le sue articolazioni: Pascoli ovvero della voce, Saba ovvero del cibo, Bertolucci ovvero del tatto.

I

Per Pascoli la chiave che apre la porta al passato è costituita particolarmente dalla voce. Non è il suo unico modo per avvertire lo scatto del ricordo, che viene anche con la visione interiore, come dice nella quartina de *Il passato*: «Rivedo … rivedo ….», oppure per mezzo della percezione olfattiva, come nell'*Aquilone*: «sento che sono intorno nate le viole…»[6]. Ma la voce è un

[4] Sulla varietà della figura del bambino nella narrativa del Novecento si può vedere GILBERT BOSETTI, *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, a cura di Corrado Donati, Pesaro, Metauro, 2004. Sulla sua presenza in poesia si può vedere l'antologia *Dove è finito il gioco. L'infanzia nella poesia italiana del Novecento*, a cura di Leonardo Mancino, Mantova, Sometti, 2002.

[5] GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., vol. III, p. 2503.

[6] GIOVANNI PASCOLI, *Il passato*, in *Myricae*, ora in *Poesie*, vol. I, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 2001 (prima ed. 1981), p. 40; ID., *L'aquilone*, in *Primi poemetti*, ora in *Poesie*, cit., p. 232.

canale particolare che conduce al ricordo dei famigliari morti. Mentre la visione ricrea episodi della propria vita, all'udito (pure interiore, ovviamente) è riservato invece l'affluire delle memorie degli affetti domestici.

Già nel componimento introduttivo a *Myricae* i morti si presentano per i loro gemiti e le loro parole: «Voce velata dalla sepoltura, / voce nuova, eppur nota ad ascoltarla» è quella di Luigi; «Voce querula, argentina» quella della sorella Margherita, «altra voce» «dolce, triste, lontana» quella del fratello Ruggiero. I morti parlano e si confondono con la voce della natura: al «murmure» del «rombo», scrive, «Nel cuore / lontane risento / parole di morti»[7]. Ma è con i *Canti di Castelvecchio* che il motivo della memoria legata alla voce e ai suoni ha il suo sviluppo più articolato, ben rappresentato dal componimento che ha per titolo *La voce*:

> C'è una voce nella mia vita,
> che avverto nel punto che muore;
> voce stanca, voce smarrita,
> col tremito del batticuore
>
> voce d'una accorsa anelante,
> che al povero petto s'afferra
> per dir tante cose e poi tante,
> ma piena ha la bocca di terra:
>
> tante tante cose che vuole
> ch'io sappia, ricordi, sì … sì …
> ma di tante tante parole
> non sento che un soffio …*Zvanî* …[8].

È la voce della madre che si impone nel ricordo, nonostante la sua debolezza, cui è dedicata tutta l'attenzione di queste prime strofe, con l'insistenza sul motivo macabro sepolcrale del corpo che si confonde con la terra. La voce, che viene dall'aldilà e che costruisce un clima onirico, ritorna a scandire la poesia costruita sul rapporto tra presente e passato, tra l'esperienza

[7] GIOVANNI PASCOLI, *Il nunzio*, in *Myricae*, cit., p. 21.
[8] GIOVANNI PASCOLI, *La voce*, in *Canti di Castelvecchio*, ora in *Poesie*, vol. II, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 2001 (prima ed. 1981), p. 207.

della ribellione e della condanna del presente, che conducono all'auto-annientamento, e quella dell'infanzia umile e devota, perciò costruttiva. La memoria della madre prende forma nel vezzeggiativo «Zvanì», che ritorna sette volte a spezzare il componimento in sette periodi ritmici, con la cadenza di ogni tre strofe. La voce si accompagna alla nostalgia del passato che si rifà vivo con una straziante dolcezza e interpreta il presente, ridandogli senso nell'impegno familiare della cura delle sorelle. Ma si impone su tutto la dolcezza del nomignolo che si afferma come un imperativo affettuoso: «quasi un comando, / no, quasi un compianto», un soffio al limite tra onomatopea e glossolalia, che sembra un oscuro punto di trapasso fra voce e lingua. È possibile infatti intravedere nel nomignolo «Zvanì» un equivalente del perfetto di 'svanire': 'svanì', che sottolineerebbe inequivocabilmente la labilità di questa voce.

Sempre sul suono sono costruite altre poesie del ricordo di Pascoli. In *Le ciaramelle* il suono natalizio ricrea tutto un mondo passato, legato al Natale, festa dell'infanzia per eccellenza. Una *gradatio* conduce dalla memoria più comunitaria alla più intima, dalla chiesa alla madre, poi all'essenza dell'infanzia: il pianger di nulla:

> suono di chiesa, suono di chiostro,
> suono di casa, suono di culla,
> suono di mamma, suono del nostro
> dolce e passato pianger di nulla[9].

Anche qui il presente trova senso alla memoria del passato, nella facoltà del pianto che lo ristora, che consente la riconciliazione tra quello che si è stati e quello che la vita impone di essere. Il suono crea «un sentimento di rievocazione dolce amara della fanciullezza innocente, pia, familiare, tenera» e suscita «il bisogno improvviso di pianto»[10]:

> fateci dunque piangere un poco.
> Non più di nulla, sì di qualcosa,
> di tante cose! Ma il cuor lo vuole,

[9] GIOVANNI PASCOLI, *Le ciaramelle,* ivi, p. 197.
[10] GIUSEPPE NAVA, *Introduzione,* in GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli, 1989 (prima ed. 1983), p. 113.

quel pianto grande che poi riposa,
quel gran dolore che poi non duole;
[…]
vuol quelle antiche lagrime buone![11]

Ne *L'ora di Barga* «il suon dell'ore viene col vento» e diviene voce atta a richiamare la memoria della morte, ma anche a rendere la coscienza di una vita interiore costruita sulla memoria di ciò che non è più: «Lascia che guardi dentro al mio cuore, / lascia ch'io viva del mio passato»[12]. Ancora più decisamente ne *La mia sera* il suono delle campane diventa la voce dei morti, quella della madre:

Don … *Don* … E mi dicono, Dormi!
mi cantano, Dormi! sussurrano,
Dormi! bisbigliano, Dormi!
là, voci di tenebra azzurra…
Mi sembrano canti di culla,
che fanno ch'io torni com'era…
sentivo mia madre … poi nulla …
sul far della sera[13].

E ancora nel terzo componimento del *Diario autunnale* «le vecchie memorie care» vengono al cuore del poeta dai suoni di una onirica celebrazione:

Dormii sopra la chiesa della Torre.
Cantar, la notte, udii soave e piano.

Udii, tra sonno e sonno, voci e passi,
e tintinnire il campanello d'oro,
ed un fruscìo di pii bisbigli bassi,
ed un ronzio d'alte preghiere in coro,
ed una gloria d'organo canoro,
che dileguava a sospirar lontano[14].

[11] GIOVANNI PASCOLI, *Le ciaramelle*, cit., p. 198.
[12] GIOVANNI PASCOLI, *L'ora di Barga*, in *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 279.
[13] GIOVANNI PASCOLI, *La mia sera*, ivi, p. 289.
[14] GIOVANNI PASCOLI, *Diario autunnale (1907), III*, ivi, p. 360.

Sono dunque voci come soffi, presenze fievoli, ma indubitabili. Della loro incertezza ed evanescenza si permea la poesia fatta di ripetizioni, onomatopee, sussulti. Le voci dicono per il loro essere memorie, non per il loro esistere come suoni reali, sono voci interiori. La morte e il tempo hanno distrutto presenze care, lasciando dolorosi lutti; ricordare quelle persone passate significa renderle presenti, farle persistere come ombre. Queste voci hanno una profondità e coinvolgono il tempo della scrittura, lasciano tracce, continuano a vibrare rendendo il passato attuale attraverso la memoria. Non è casuale che nella prefazione dei *Poemetti* Pascoli scriva: «Il ricordo è poesia, e la poesia non è se non ricordo»[15].

La lampada che simboleggia la poesia nel componimento introduttivo dei *Canti di Castelvecchio* sembra dire che poesia è visione, è sguardo dall'alto che inquadra la vita con le sue scene di speranza e di dolore, con attese e delusioni, fa luce, come la lampada dei Vangeli e quella dantesca di Virgilio, ma è anzitutto ascoltatrice che accoglie le voci dei veglianti, le riproduce, fa rivivere i morti e il loro mondo. Questo è anche il senso dell'insistenza sulla voce nella poesia dei ricordi d'infanzia di Pascoli.

II

Il ritorno all'infanzia è molto frequente nella poesia di Saba, poeta già interessato alle novità della psicanalisi e quindi alla riscoperta dell'infanzia come chiave per la comprensione del profondo, ma anche come rimedio ai dolori della vita, come fonte di energia vitale per superare momenti difficili, per credere in un mondo diverso da quello problematico e angoscioso che si rivela all'adulto[16]. Molte sono le sezioni del *Canzoniere* fondate sul ricordo, dall'*Aubiografia* in quindici sonetti alla sezione psicoanalitica intitolata *Il piccolo Berto*, ma anche in sporadici componimenti il ritorno all'infanzia appare riserva ineguagliata di ispirazione e di una poesia che si alimenta continuamente con i

[15] GIOVANNI PASCOLI, *Primi poemetti*, in *Poesie. I*, cit., p. 169.
[16] Cfr. le pagine su Saba di ELIO GIOANOLA, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca Book, 2005, pp. 197-226.

primi versi scritti nell'infanzia e riadattati successivamente nel loro interagire con le diverse stagioni della vita. «È come se Saba volesse continuamente rifare la storia della propria poesia, ricapitolandone i momenti fondamentali in uno sforzo cosciente di oggettivazione e trasfigurazione»[17].

Ben nota è l'importanza per Saba della nutrice, a cui il poeta era stato lasciato fino all'età di tre anni. Giuseppina (Peppa) Sabaz, da cui Saba prende il cognome d'arte, è stata in giorni di crisi poi definita dal poeta «madre di gioia», «sole della sua infanzia». A lei il poeta torna per ritrovare la luce positiva che gli aveva donato da piccolo. Il poeta dice di dovere a lei la voglia di cantare le sue emozioni, la fonte della sua poesia: «la dorata letizia onde il mio canto / si vena»[18]. Quella che doveva essere solo una figura di passaggio diventa invece poeticamente una madre più decisiva di quella naturale. Nella prima delle *Tre poesie alla mia balia*, che aprono la sezione intitolata *Il piccolo Berto*, la balia appare nella sua essenzialità di nutrice, dopo un onirico naufragio della vita:

> Al seno
> approdo di colei che Berto ancora
> mi chiama, al primo, all'amoroso seno,
> ai verdi paradisi dell'infanzia[19].

Il legame che si forma in quegli anni è un legame particolare perché il bambino riconosce nella balia una madre, il primo punto di riferimento. Il seno, immagine materna per eccellenza, non appartiene per Saba alla madre vera, ma a quella che lo nutre, confermando l'opposizione, tante volte esplicitata, tra la nutrice, madre di fatto, e la madre naturale, severa, distaccata, amata ma tardi. Nei confronti fra le due madri la nutrice appare come quella «lieta», dal carattere solare e giocoso, generatrice di poesia. I «paradisi» sono associati infatti all'umile ma gioiosa figura della slovena, alla madre sono associati invece gli stenti e le difficoltà:

---

[17] UMBERTO SABA, *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, in ID., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 261.
[18] UMBERTO SABA, *Nutrice*, da *Parole*, in *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 1988 (1994), p. 454.
[19] UMBERTO SABA, *Tre poesie alla mia balia. I*, in *Il piccolo Berto*, ora in *Tutte le poesie*, cit., p. 405.

Quando nacqui mia madre ne piangeva,
sola, la notte nel deserto letto.
Per me, per lei, che il dolore struggeva,
trafficavano i suoi cari nel ghetto.

Da sé il più vecchio le spese faceva,
per risparmio, e più forse per diletto.
Con due fiorini un cappone metteva
nel suo grande turchino fazzoletto[20].

Oltre all'abbandono del padre («deserto letto»), questi versi riconfermano l'inusuale importanza poetica per Saba del nutrimento e del cibo[21]. Il trafficare, far le spese, sono termini appartenenti alla quotidianità, con una connotazione alimentare, cui è data conferma dal «cappone». Il sonetto poi si chiude con uno sguardo sulla città che è tutta un mercato, ulteriore implicito accenno al nutrimento. Per questa raccolta di sonetti autobiografici Saba avrà a scrivere nella *Storia e cronistoria del Canzoniere* che vengono da «calore dell'ispirazione», da «passione» e «tensione lirica», che sorprendemente assumono forme antiche[22]. È anche attraverso questa mistura di quotidianità e di tradizione che si costruisce la novità della poesia di Saba, che riesce a essere moderno senza passare attraverso le avanguardie.

Ne *La casa della mia nutrice*, secondo sonetto del *Canzoniere*, alle due quartine descrittive, che paiono appartenere al presente, segue il ricordo che richiama le sere (indubbiamente iterativo è l'uso dell'imperfetto) in cui all'entusiasmo infantile del gioco si combinava la realtà della morte, in una circolarità che vede origine e fine congiunti (come appare nel metaforico «prato» di avvio e di chiusura del ritratto della vita di *Quattro stagioni*[23].

Qui – mi sovviene – nell'età primiera,
del vecchio camposanto fra le croci,
giocavo ignaro sul far della sera.

[20] UMBERTO SABA, *Sonetto 2*, in *Autobiografia*, ora in *Tutte le poesie*, cit., p. 405.
[21] Sul cibo nella poesia di Saba si veda CHIARA FABBIAN, *Poesia in cucina. Lina e il mondo femminile nella rappresentazione di Umberto Saba*, in «Modern Language Notes», CXVII (2002), pp. 174-93.
[22] UMBERTO SABA, *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, cit., pp. 260-1.
[23] UMBERTO SABA, *Quattro stagioni*, in *Preludio e canzonette*, ora in *Tutte le poesie*, cit., p. 245.

A Dio innalzavo l'anima serena;
e dalla casa un suon di care voci
mi giungeva, e l'odore della cena[24].

Il ricordo è nitido ed emozionato, ricco di dettagli, caratterizzato dalla dolcezza. In quella situazione la vita nella sua totalità, morte compresa, non conosceva angosce e misteri. L'ora della cena, gli odori, le voci, sorpassano la loro materialità per unirsi in una perfetta armonia. La casa acquista la natura di mito: «O immaginata a lungo come un mito», dirà nella poesia dallo stesso titolo nella sezione *Cuor morituro*, e anche lì la «casina» «che dal primo verso addito» è accompagnata dal profumo del cibo: «con odori di cena»[25]. La nutrice stessa è associata ad «antichi odori», come colei che offre il cibo. Non a caso il termine balia è in queste poesie sostituito dal termine nutrice. Non è l'odore di cibo a chiamare il ricordo, ma il ricordo è associato al nutrimento, come appare ancora in *Ninna-nanna* della sezione *Il piccolo Berto:*

Domani come il sol farà ritorno
Tra balio e balia ti risveglierai.
Tu li vedrai,
le manine battendo come a un gioco,
portarti il cibo, appena desto […][26].

La balia è, nella visione di Saba, una «goccia di nettare», che viene data una sola volta nella vita. Contigue sono ne *Il piccolo Berto* due poesie quasi contrapposte. La prima rievoca la madre in atteggiamento severo che nega al bambino il gelato. Questi, per punire la madre, immagina il suo suicidio: «Una tragedia infantile adorabile» è definita in esergo e in chiusura la scena. La madre appare distaccata, guarda con l'occhialino la ressa dei bambini nel cortile intorno al carretto del gelato:

[…] «Vedi
– mi dice – se tu fossi oggi restato
non dico molto (due ore) a studiare,

[24] UMBERTO SABA, *La casa della mia nutrice*, in *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, ivi, p. 18.
[25] UMBERTO SABA, *La casa della mia nutrice*, in *Cuor morituro*, ivi, p. 313.
[26] UMBERTO SABA, *Ninna-nanna*, in *Il piccolo Berto*, cit., p. 412.

beata adesso io ti direi: Va', e prenditi
come gli altri uno svago». Io non rispondo;
né pur le dico: Ma è vacanza. Sento
che a capo in giù cado dalla finestra,
giù lungo il muro della casa[27].

La scena di negazione del gelato non sarebbe di per sé tanto significativa se non fosse abbinata invece alla generosa donazione di cibo della nutrice descritta nella poesia che segue subito dopo nella stessa raccolta:

Mi accoglie come accoglieva il bambino
Quando saliva beato alla povera
Casa della sua balia. Paradiso
Era al fanciullo, e paradiso ancora
All'uomo in lotta colla vita. In tavola
Mette l'usata cena; […][28].

È in questo modo che Saba costruisce, come ha notato Claudio Varese, «una sua poesia dell'infanzia che è, nella nostra letteratura, affatto originale»[29]. Che il cibo abbia un posto particolare nella poesia di Saba lo conferma un componimento, *Cucina economica*, dove l'infanzia non è oggetto diretto del ricordo, ma è indirettamente associato:

Oh come tutto al suo posto si trova!
Oh come tutto al suo posto è restato!
In grande povertà anche è salvezza.
Della gialla polenta la bellezza
mi commuove per gli occhi; il cuore sale,
per fascini più occulti, ad un estremo
dell'umano possibile sentire[30].

La polenta alla trattoria è ragione di «immensa gratitudine alla vita», per cui passa il pensiero della nascita e della morte, è paradiso, «oceano di delizie»

[27] UMBERTO SABA, *Il carretto del gelato*, ivi, p. 418.
[28] UMBERTO SABA, *Il figlio della Peppa*, ivi, p. 419.
[29] Citato da Saba in *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, cit., p. 263.
[30] UMBERTO SABA, *Cucina economica*, in *Il piccolo Berto*, cit., p. 411.

per l'anima, scrive Saba. Il cibo non è sazietà, soddisfazione del corpo, ma identità: «mi sento alle mie origini».

III

In Bertolucci il mondo infantile è un passato che rivive, che si fa presente attraverso il filtro della memoria, in virtù della quale gli aspetti più irrilevanti della vita quotidiana si fissano nella mente acquistando un significato profondo. Anche nella poesia di Bertolucci l'infanzia è un approdo che nasconde ossessioni e nevrosi, quindi il ricordo è un problematico incontro fra presente e passato, in tensione fra idillio e angosce. Lo stesso Bertolucci riconosce l'importanza della sua ispirazione infantile e adolescenziale, ma sottolinea anche che molte rimozioni accompagnano i suoi versi sull'infanzia. Bertolucci opta per una scelta narrativa ancora quando la poesia italiana era dominata da tendenze ermetiche. L'esperienza del bambino nelle sue storie liriche si incontra con quella dell'adulto, il poeta fa convergere il *puer* e il *senex* nella sua parola, infatti nulla è raccontato senza l'interferenza della fantasia, che rielabora le memorie. La poesia predilige la quotidianità domestica, il microcosmo familiare, nell'infanzia si ispira. Ma l'infanzia è anche la condizione per la poesia, per la meraviglia e il fantastico, l'emozione e la sensibilità che trasfigurano l'esperienza. Il ricordo è attualizzato, materializzato, è espresso attraverso sensazioni fisiche, si potrebbe dire che si fa carne. Si veda ad esempio la sezione *Il bambino che va a scuola* de *La camera da letto:*

> Il bambino che va a scuola, a sei anni
> muta profondamente la sua vita,
> si ferisce di continuo e guarisce
> da solo, i ginocchi e i polsi,
> prima intatti, fioriscono di croste
> che l'aria dei mattini d'inverno
> lustra come rubini o come quelle
> bacche per cui la siepe è ancora viva

casa e dispensa al passero e ai suoi figli[31].

La dolorosa esperienza della separazione dalla madre è simboleggiata dalle ferite, dal sangue, dalle «croste», trasfigurate in immagini positive: «fiori», «rubini», «bacche». La necessità di oggettivizzazione è in parte dovuta alla forma narrativa, che racconta in terza persona, quindi trasfigura l'esperienza soggettiva. Ma vi è anche l'intenzione di comunicare, metaforicamente, l'inadeguatezza avvertita nell'affrontare l'esperienza scolastica del personaggio A., che sta ovviamente per Attilio. Questo modo di trasfigurare l'esperienza è infatti identico a quello che appare in una poesia tra le prime di Bertolucci, intitolata appunto *Ricordo di fanciullezza*:

Le gaggìe della mia fanciullezza
dalle fresche foglie che suonano in bocca…
Si cammina per il Cinghio asciutto,
qualche ramo più lungo ci accarezza
la faccia fervida, e allora, scostando
il ramo dolce e fastidioso, per inconscia vendetta
si spoglia di una manata di tenere foglie.
Se ne sceglie una, si pone lieve
sulle labbra e si suona camminando,
dimentichi dei compagni[32].

Il ricordo qui è narrazione cosciente. La sospensione al secondo verso rende efficacemente il senso dell'improvviso riaffiorare del ricordo che prende forma dei giochi infantili. Le gaggìe sono assai presenti nella poesia di Bertolucci, ambientata nel territorio parmense. Non si tratta di un albero appartenente alla tradizione poetica aulica, ma quasi negli stessi anni Gadda ambienta la *Cognizione del dolore* in una fittizia Brianza folta di robinie. Mentre Gadda guarda con distacco la pianta domestica, Bertolucci crea invece una poesia della memoria che fa della gaggìa un ingrediente essenziale della sua infanzia. Il ricordo però si ferma sul contatto con le foglie della robinia, che suonano se poste tra le labbra: «suonano in bocca».

31 ATTILIO BERTOLUCCI, *Il bambino che va a scuola, a sei anni*, in *La camera da letto. I. Romanzo famigliare*, ora in *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, p. 538.
32 ATTILIO BERTOLUCCI, *Ricordo di fanciullezza*, in *Fuochi in novembre*, ora in *Opere*, cit., p. 44.

I pensiero delle foglie di gaggìa scatena il ricordo. Segue distesa la narrazione di altri momenti: la passaggiata sul greto del torrente asciutto d'estate, il contatto della pelle con rami di gaggìe che si potendono sul letto del fiume, il fervore della pelle riscaldata dall'attività fisica e dal calore, il rapido gesto della mano che raccoglie in pugno le foglie dal ramo che si è scostato, e poi la concentrazione per far suonare la foglia tenuta fra le dita. Il gioco si risolve in smemoratezza: «dimentichi dei compagni». Ognuno è preso dalle sue personali sensazioni, così vive da cancellare la presenza di altri. Con l'uso della forma impersonale dei verbi («si cammina», «si spoglia», «se ne sceglie», «si pone») la propria fanciullezza diviene simbolo universale di felicità.

La stessa combinazione ossimorica di memoria e smemoratezza appare nel gioco del girotondo intorno ai falò in *Fuochi in novembre*:

> I ragazzi corrono intorno
> al fuoco
> con le mani nelle mani,
> smemorati,
> come se avessero bevuto
> del vino.
> Per molto tempo si ricorderanno
> con gioia
> dei fuochi accesi in novembre
> al limitare del campo[33].

Isolate nei versi brevi le parole chiave: «fuoco», «smemorati», «vino», «gioia», sottolineano non solo lo stato d'animo dei ragazzi, ma offrono una chiave di lettura della poesia. Viene marcata l'euforia che il gioco infonde nell'animo dei ragazzi, evidenziando come il momento eccitante provochi nei protagonisti emozioni straordinarie destinate a rimanere indelebili nella memoria. La possibilità del ricordo è proiettata nel futuro, da cui deriva il salto nei tempi dei verbi. Non al passato, ma al presente e poi nel futuro, ad indicare le possibilità che queste forti sensazioni provocano. Il tempo non inganna, ma attualizza; sembra fermarsi, così come si fermano i pensieri dei ragazzi che si lasciano trasportare dall'ebbrezza del gioco, ubriachi di felicità. La

[33] ATTILIO BERTOLUCCI, *Fuochi in novembre*, ivi, p. 42.

partecipazione con cui il poeta descrive il gioco induce a pensare che non sia semplice spettatore, ma che viva con trasporto, al momento della scrittura, le medesime sensazioni, perché ha provato quell'euforia intorno al fuoco. Il lettore esperisce quasi il contatto, la stretta e la forza di quel legame infantile delle mani, che nella smemoratezza del presente costituisce un bagaglio di memorie per la vita. Riportando in vita il ricordo del girotondo, il poeta rivive come ragazzo, innocente e libero. Un'indefinibile energia cinetica si sprigiona dal testo, il racconto tende a dissolversi in un'immagine filmica.

Ancora la sensazione viva sulla pelle caratterizza alcuni versi di *L'Enza a Montechiarugolo* della stessa raccolta:

> L'Enza correva azzurra
> lungo il tiepido giorno;
> già nell'avanzato pomeriggio
> bambini bruni vi s'immergevano
> con deboli gridi,
> e spruzzandosi e ridendo e tremando
> godevano di quell'acqua di fiordalisi[34].

È maggio, «nel caldo e fiorito silenzio» il gioco dei bambini appartiene al passato, ma è rivissuto come presente, nell'immediatezza delle sensazioni. Il polisindeto imprime un ritmo incalzante e in crescendo, esprime l'eccitazione progressiva che il gioco provoca: prima gli spruzzi, poi le risa, infine i brividi. Ma su tutto domina il godimento sensuale espresso nell'ossimoro dei «deboli gridi».

Ancora le gaggìe e il contatto della pelle con gli elementi della natura appare in *Le viole*, un componimento di *Lettera da casa*, costruito evidentemente su ricordi che sono rivissuti al presente:

> Nascono le viole
> Ai piedi delle gaggìe nude
> Nel vento e nel sole
> Vai per un fosso, a gambe nude.
>
> Improvvisamente ti chini,

[34] ATTILIO BERTOLUCCI, *L'Enza a Montechiarugolo*, ivi, p. 59.

stendi la mano bruna
fra erbe e secchi spini,
ne hai colto ancora una.

In sogno nel vento e nel sole
Il pomeriggio passavi
A cogliere fresche viole,
con un filo bianco le legavi[35].

Colpisce, nel breve componimento il reiterarsi di espressioni come «nel vento e nel sole» e «nude», che confermano l'importanza della sensazione, con cui il passato si lega al presente e viene rivissuto con la sua intensità: «La memoria è una strada che si perde / e si ritrova dopo un'ansia breve», scrive Bertolucci ne *La capanna indiana*, poema fondato pure sul ricordo, confermando come il suo cammino percorra sovente la strada di Mnemosine, madre delle Muse[36].

La memoria in questi poeti non predilige la forma visiva dell'icona, del ricordo immagine, ma si impone attraverso un'associazione di immaginazione e sensazione che investe le diverse fenomenologie dell'essere. La sensazione fa vibrare la corda della memoria. Il passato recuperato attraverso percezioni sensitive valorizza ogni forma di esperienza, quasi a recuperare la conoscenza pre-logica, totale, di cui si corona l'infanzia. È questo un modo con cui la poesia rivela il fanciullo perenne che è ancora in noi.

Che significato possono avere questi tre diversi modi di ritornare all'infanzia accomunati dal peso dato a una sensazione particolare? Mi pare che vada sottolineato il ricorso all'esperienza, che è anche, come scrive Agamben, il modo peculiare della conoscenza del bambino: «l'esperienza è la semplice differenza fra umano e linguistico. Che l'uomo non sia sempre già parlante, che egli sia stato e sia tuttora in-fante, questo è l'esperienza»[37]. Nell'insistere sulla sensazione il poeta ci dice che il linguaggio ha i suoi limiti. L'esperienza è il

[35] ATTILIO BERTOLUCCI, *Le viole*, in *Lettera da casa*, ora in *Opere*, cit., p. 82.
[36] ATTILIO BERTOLUCCI, *Fuochi in novembre*, cit., p. 42.
[37] GIORGIO AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978, p. 49.

mysterion che ogni uomo istituisce per il fatto di avere un'infanzia, al di là del quale c'è la logica, la parola adulta capace di articolarsi in linguaggio. L'infanzia ci consente di riaccedere all'esperienza come forma di conoscenza primordiale e di rivelarsi perennemente poetica.

NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ*

Mito, storia e attualità nel poema dantesco *Terzo peccato* di Arturo Colautti

Arturo Colautti appartiene a quel gruppo di scrittori zaratini attivi a cavallo dei secoli XIX e XX che per ragioni politiche lasciano la città nativa e ottengono fama negli ambienti letterari e culturali dell'Italia. In quel periodo Zara era la capitale della Dalmazia, regione con status speciale del Regno austro-ungarico, e la città era caratterizzata, come gli altri centri urbani della Dalmazia, dalla convivenza demografico-culturale e letteraria romanzo-slava, (italiano-croata), grazie soprattutto al dominio veneziano durato quasi quattro secoli (1409-1797).

Il Colautti nasce nel 1851 da un padre di origine friulana e da una madre francese, come ultimo e più ribelle di quattro figli[1]. All'età di due anni,

* Università di Zara (*Sveučilište u Zadru*), Croazia.

1 Per i dati biografici sul Colautti, nonché sulla sua attività politica e letteraria, sono state usate le seguenti fonti: OFELIA NOVAK COLAUTTI, *Arturo Colautti, il poeta dela vigilia italica*, con prefazione di Giorgio Pitacco, Milano, Oberdan Zucchi, 1939; SERGIO CELLA, *Arturo Colautti*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, p. 706; GLORIJA RABAC-ČONDRIĆ, *Zadarski dramski autori na talijanskom jeziku u XIX stoljeću*, in «Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, Razdio filoloških znanosti», 15 (1985/86), Zadar, 1986, pp. 185-214; NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ, *Talijanski pisci u Zadru pred prvi svjetski rat (1900-1915)*, Rijeka-Fiume, Edit, 1998, pp. 67-78; si vedano anche diversi articoli sullo scrittore apparsi nei periodici zaratini del primo Novecento tra cui vengono segnalati i più importanti: MARIO CALLEGARI, *Arturo Colautti*, in «Il Dalmata», Zara, 23 agosto 1903; ETTORE MOSCHINO, *Arturo Colautti*, in «Dalmazia letteraria», Zara, 12 marzo 1904; GAETANO FEOLI, *Arturo Colautti, pubblicista, poeta e patriota*, in «Il Dalmata», 19 giugno 1912; ANTONIO CIPPICO, *Un poeta di Dalmazia*, «Il Dalmata», 8 aprile 1914; GAETANO FEOLI, *Artur Colautti, Necrologio*, in «Il Dalmata», 11 novembre 1914; SABATINO LOPEZ, *Arturo Colautti a Napoli* (riportato dall'«Illustrazione Italiana»), in «Littorio dalmatico», Zara, 20 luglio 1932; GAETANO FEOLI, *Dalle «Memorie dalmatiche». Per causa di chi e come venne aggredito e ferito Arturo Colautti*, in «Rivista dalmatica», Zara, VI, 4, luglio 1923, pp. 58-60; ILDEBRANDO TACCONI, *Il poema del dolce peccato (Arturo Colautti)*, in «Rivista dalmatica», VII, 2, marzo 1924, pp. 25-32; FRANCESCO GERACI, *Arturo Colautti a Napoli*, in «Rivista dalmatica», XIII, 4, dicembre 1932, pp. 46-49; SILVIO MITIS, *Cinque lettere inedite di Arturo Colautti*, in «Rivista dalmatica», XV, 4, dicembre 1934, pp. 50-59; OFELIA NOVAK COLAUTTI, *Arturo Colautti imperialista e africanista*, in «Rivista dalmatica», XVII, 2, giugno 1936, pp. 20-36; LUCIO

spaventato da un grosso cane è colpito da un'afasia totale che durerà sino all'età di 11 anni, quando poi riacquista lentamente la parola, rimanendo però balbuziente. Per quel difetto il giovane Colautti è timido, scontroso e triste, e come Leopardi, si chiude nella biblioteca paterna, leggendo e computando una quantità enorme di libri. Contro la volontà del padre che vedeva in lui un futuro avvocato, il Colautti decide di dedicarsi ad una carriera ben diversa. Già all'età di 16 anni scrive i primi versi e diventa fondatore, redattore e collaboratore di diversi giornali, scritti a mano (del 1867 è «Il progresso» e dopo segue «La Leva»), in cui il futuro rinomato giornalista comincia dirige i suoi strali contro la società piccolo borhese e le sue ipocrisie. In seguito collabora a giornali stampati come ad esempio «La difesa di Spalato e «Il Dalmata» di Zara (che usciva dal 1866 al 1916 come giornale degli italiani zaratini). Dopo gli studi di scienze politiche e filosofia a Graz e poi di storia e geografia a Vienna, si dedica alla carriera giornalistica. Nel 1875 dirige la «Bilancia» di Fiume, poi su invito di Antonio Bajamonti, sindaco di Spalato e leader politico degli italiani della Dalmazia, fonda e dirige il giornale «L'Avvenire». In quegli anni si arruola come volontario nell'esercito austro-ungarico, sostiene gli esami di ufficiale di complemento di riserva, e in tale qualità partecipa la campagna di cinque mesi per l'occupazione della Bosnia-Herzegovina nel 1878, un'esperienza che si dimostrerà utile per la redazione di commentari politico-militari particolarmente riusciti sulla guerra russo-nipponica, che usciranno su diversi giornali tra cui il «Corriere della Sera». Sono gli anni delle aspre lotte politiche italo-croate in Dalmazia in cui Colautti, fautore delle idee italiane, dopo un articolo antiaustriaco, viene gravemente ferito da alcuni ufficiali austriaci (1880). Ricoverato dopo tre mesi, è costretto ad abbandonare la Dalmazia e, come Dante, affrontare la dura vita dell'esilio. Rimane però in contatto con gli amici della patria perduta[2], sostiene da lontano il movimento irredentista svolgendo

---

D'AMBRA, *Profili di grandi dalmati* (dal «Radiocorriere»), in «San Marco», Zara, 7 settembre 1935; ILDEBRANDO TACCONI, *Quadro e concetto del 'Terzo peccato' di Arturo Colautti*, in «Rivista dalmatica», XX, 3, settembre 1939, pp. 3-13; ILDEBRANDO TACCONI, *Arturo Colautti poeta della Dalmazia*, in «San Marco», 23 novembre 1939; MARIO RUSSO, *Nel XXV anniversario della morte di Arturo Colautti. Il Poema del terzo peccato*, in «San Marco», 26 dicembre 1939.

[2] Specialmente con il pubblicista Gaetano Feoli, amico che lo considerava suo maestro (GAETANO FEOLI, *Arturo Colautti. Necrologio*, cit.).

un intenso lavoro propagandistico in Italia. Soggiornerà in diverse città italiane, come Milano (dove prima «vivacchia» traducendo dal tedesco francese e croato, collabora al giornale «Il Secolo» con commenti di politica estera), Padova («Euganeo» 1882), e nel 1884 di nuovo Milano (vi dirige il giornale «L'Italia»). Si trasferisce poi a Roma dove è redattore-capo del «Nabab» diretto da Enrico Panzacchi, a cui collaborarono alcuni fra i più conosciuti scrittori italiani. In seguito si trova a Perugia, dove collabora a «L'Unione liberale», e infine nel 1885 approda a Napoli dove, ad eccezione di un breve trasferimento a Venezia (nella città lagunare dirige per alcuni mesi il giornale «Venezia», 1888), rimarrà per diciassette anni come direttore del «Corriere del Mattino», il migliore e il più diffuso giornale dell'Italia meridionale del tempo. Partecipa attivamente all'intensa vita culturale della città partenopea e stabilisce amicizia con i suoi protagonisti quali Sabatino Lopez, Ettore Moschino, Roberto Bracco e molti altri. Dopo la fusione del suo giornale con il «Corriere di Napoli» perde il lavoro e va a Milano dove insieme ad Oliva, Borelli e Cesare fonda il giornale «L'Alba». Allo stesso tempo collabora con articoli politici (alcuni anche profetici, come dicono i suoi biografi) al «Corriere della Sera», di solito firmati con lo pseudonimo *Fram*. Grazie alla sua vasta cultura ed erudizione dedica articoli a svariati temi (e non soltanto ad argomenti politici), ottenendo fama sopratutto come critico letterario e musicale noto sotto gli pseudonimi di *Doremi, Enriques, Claudio Frollo* ecc. Nel settembre del 1914, ormai abbastanza malato e deluso per l'impossibilità di ottenere un lavoro, si trasferisce a Roma dove muore il 9 novembre dello stesso anno.

Nei periodi napoletano e milanese, oltre a svolgere un'intensa attività giornalistica, scrive numerose opere letterarie. Con i romanzi *Nihil*, *Il Figlio*, *Fidelia* attira l'attenzione del pubblico e dei critici diventando uno dei più rinomati narratori di quel periodo. *Il Figlio*, ad esempio, è interessante perché l'azione si svolge nell'arco di 24 ore, un procedimento caratteristico per genere drammatico[3]. Scrive inoltre i drammi *L'altro* (1898)*, Daria Sommer* (1910)*, La*

[3] Il Colautti narratore e scrittore viene però eliminato dai giudizi negativi di Croce e Russo, dopodiché quasi non viene menzionato nelle storie della letteratura italiana: cfr. BENEDETTO CROCE, *Saggi critici*, vol. VI, Bari, Laterza, 1957, p. 157; LUIGI RUSSO, *I Narratori (1850-1957)*, Milano, Principato, 1958, p. 95. In una delle recenti storie letterarie, quella di SALVATORE GUGLIELMINO e

camicia rossa (1911) e *L'unica* (1912); pubblica le raccolte di poesie *Canti virili*,[4] *Le fiamme*[5] (ispirata dal tema di guerra) e il ciclo *L'Imperatore*,[6] come segno del suo entusiasmo per le imprese napoleoniche. Grazie al talento musicale, scrive numerosi libretti tra i quali *Colomba, Fedora, Fortunio, Colomba, Francesca da Rimini* e *Adriana Lecouvreur*, composti da alcuni famosi compositori del tempo quali Cilea, Rotella, Leoncavallo ed altri.

L'opera con cui attira l'attenzione negli ambienti letterari italiani è il poema dantesco *Terzo peccato*, a cui dedica diciotto anni di intenso lavoro. L'opera, iniziata già nel 1886 a Napoli, avrebbe dovuto contenere secondo il disegno iniziale solo tre canti, ma la versione finale ne conta ben 23. Scritta in occasione del sesto centenario della visione dantesca, viene pubblicata nel 1902 a Milano a spese dell'autore[7]. Suscitando grande interesse del pubblico, ottenendo critiche positive, ad esempio dall'amico D'Annunzio[8], ed incoraggiato anche dall'editore Hoepli, Colautti prepara la seconda edizione accompagnando il testo da commenti e note storico-biografiche che documentano l'erudizione e il vasto bagaglio culturale dell'autore. Il risultato di questo lavoro durato sei anni è la seconda edizione ampliata, un grosso libro di 670 pagine pubblicato nel 1908 a Milano. È, secondo l'opinione dell'editore, «un'opera alternata di rima e di prosa, di finzione e di realta, di fantasia e di dottrina, non arida nè indigesta, però, ma pervasa d'aneliti e di fiamme, lucida di pensiero e d'affetto, opera veramente nuova e originale, non pur nel concepimento e nel contenuto, ma nel disegno e nell'aspetto; tal che anco il

---

HERMANN GROSSER, *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale. Ottocento (2). Novecento (1)*, Milano, Principato, 2000, p. 204, viene erroneamente definito come scrittore «istriano».

[4] Milano, Treves, 1896.

[5] Milano, 1913.

[6] Ferrara, 1921.

[7] Editore Attilio Piazza.

[8] Gabriele D'Annunzio, il suo entusiastico ammiratore e amico gli scrive: «Carissimo Arturo! […] Mirabile poema, destinato alla gloria; in tutti i canti batte il polso vigoroso e profondo il cui ritmo mi stupì e mi empì di gioia quando udìi dalla tua voce la Terza rima! È necessario che infine la patria ti incoroni e ti riconosca nobilissimo figlio, salito alla cima con le sole tue forze, puro e libero fra immondi schiavi. Ti amo per la tua bontà, per la tua profonda malinconia, per la tua stupenda arte. Ave!. Settignano, 9 giugno 1901. Gabriele» (OFELIA NOVAK COLAUTTI, *Arturo Colautti imperialista e africanista*, cit., p. 31).

leggitore men volgare e più dilicato potrà trovarvi argomento di meditazione insieme e di svago»[9].

L'opera parte da un concetto di negazione e di annientamento, e con l'invocazione della Morte da parte dell'autore, all'età di trenta anni, «in sull'arco del trigesim'anno»[10]. Il motivo della delusione che è alla base del poema è strettamente personale (il tradimento della sua donna). Cadendo nel sogno, gli appare Dante che lo rimprovera per la disperazione e le inclinazioni suicidali. Già nel primo canto si coglie quindi un'analogia contenutistica con il poema dantesco, ma si nota anche un diverso approccio dei protagonisti (che riflette anche le differenze fra le rispettive epoche storiche). Il Dante che si perde nella selva oscura del peccato all'inizio del poema rappresenta allo stesso tempo l'individuo e l'intera umanità, mentre in Colautti il protagonista è solo l'individuo, in certo modo ossessionato dalla sua tragedia personale (la delusione amorosa). All'incontro con tre animali che gli impediscono di proseguire, Dante disperato con la scelta delle parole (speranza, salvezza) esprime il desiderio di rimanere in vita[11], e quando vede Virgilio, subito invoca aiuto, mentre il Colautti volontariamente sceglie la Morte come via d'uscita:

> E, come cercator, per fiera estate,
> In arsa solitudine cammina,
> Invocando il confin di sue giornate;
> Similemente, nella mia ruina,
> Te, Morte, imploro a mezzo del viaggio,
> Travalicando degli error la china.
> Tal mi ridusse Amore in suo passaggio,
> Il garzonetto Amor che in gioco uccide,
> Amor predone che mi volle ostaggio[12].

Mandato dalla madre dell'autore, Dante lo consola e lo guida per rendere possibile il guarimento, allo stesso modo a cui lui fu guidato dal «Cantor chiaro

---

[9] ARTURO COLAUTTI, *Terzo Peccato. Poema degli amori in XXIII canti annotati*, Milano, Hoepli, 1908, p. VII.

[10] «Così 'n sull'arco del trigesim'anno/ Evocavo l'altissima Sovrana,/ Estenuato dal supremo Inganno;» ivi, canto I, p. 8.

[11] «ch'io perdei la speranza dell'altezza» (DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno*, canto I, v. 54).

[12] ARTURO COLAUTTI, *Terzo peccato*, cit., canto II, pp. 6-7.

d'Enea». Dopo un breve indugio e la domanda se sia degno di rinnovare le imprese «[d]el marzio Ulisse e del mùsico Orfeo»[13], rassicurato dal sommo poeta, sotto la sua guida lo spirito dell'autore è nella sua visione subito trasportato nel secondo cerchio, quello dei *lussuriosi*, trascinati, proprio come nella *Divina Commedia*, da «una bufera infernal» la cui descrizione offre al Colautti l'occasione di menzionare la Dalmazia, paragonando il vento infernale alla bora adriatica:

> Come Aquilon tra mont'Òssero e Segna[14]
> Corre a infestar l'inospite Quarnaro,
> Che ancor d'Italia i termini non segna[15],

e riferendosi con le ultime parole al noto verso dantesco secondo il quale il confine orientale dell'Italia sarebbe stato il Quarnero[16], un'interpretazione che fra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, e in particolare dopo la Prima Guerra Mondiale, quando si decideva del destino della Dalmazia, ha suscitato molte discussioni politiche.

Colautti cerca subito la più famosa condannata, Francesca da Rimini, però il consiglio dell'illustre guida (a cui nel corso dell'opera si rivolgerà con diversi appellativi, alcuni usati dallo stesso Dante per Virgilio, altri utilizzati invece per personaggi quali Ulisse, San Bernardo, Beatrice ecc.)[17], è di rivolgersi alle anime nuove arrivate dall'epoca in cui Dante scrisse la *Divina commedia* fino ai tempi

---

[13] Ivi, canto II, p. 28. È la stessa cosa che si chiede Dante nell'*Inferno* (II, 32), pur menzionando gli altri predecessori illustri: «Io non Enea, io non Paolo sono».

[14] Lo stesso Colautti nella relativa nota fornisce la definizione del vento: «La *bora* nasce nella regione del Carso (Alpi Giulie) e sbocca dallo spacco di Opcina sopra Trieste, come dalla gola della Rijeka presso Fiume, infuriando a raffiche alternate per tutto il golfo omonimo, massimamente tra Segna, angusto porto della Croazia, e le isolette dell'arcipelago istriano (Cherso od Ossero, Veglia e i Lussini)» (ARTURO COLAUTTI, *Terzo peccato*, cit., p. 37).

[15] *Ibid.*

[16] Colautti fa riferimento ai versi: «sì com'a Pola, presso del Carnaro/ ch'Italia chiude e suoi termini bagna» (*Inferno*, IX, vv. 113-114). Quanto agli altri due passi della *Divina Commedia* caratterizzati dalla presenza di toponimi della costa orientale dell'Adriatico (*Paradiso*, XIX, 140; *Paradiso*, XXXI, 103) si veda l'articolo di CORRADO CALENDA, *«Carnaro», «Rascia», «Croazia». Esitanze della* recensio *e valutazioni sincroniche*, in AA.VV., *Dante i slavenski svijet / Dante e il mondo slavo*, Atti del Convegno Internazionale, Dubrovnik 26-29 ottobre 1981, Zagreb, JAZU, 1984, I, pp. 57-62.

[17] *Grande Maestro, l'Ausilio, il Duce, il pio Nocchier, il sommo Coronato, l'Evocator; l'Esortator, venerato Merto, l'integra Scorta, mio Sol* (così Dante chiama Vergilio), *l'Atleta; 'l chiaro Fonte; il Profeta; l'Eletto; il Censor; il Castigator; il maggior Veggente; il mio Rettor*; ecc.

del Colautti (Dante gli dice: «Che giova, crebbe in cotanta stagïon la schiera», perchè «Amor le colpe senza fin rinnova»[18]).

Imitando il modello dantesco, il Colautti presenta più di ottanta lussuriosi, sistemati in diversi gironi del cerchio e condannati secondo la stessa legge di contrappasso dantesca. Molte punizioni provengono da Malebolge, l'ottavo cerchio dantesco, alcune sono anche originali, però c'è in esse quacosa di morbido, ad illustrare l'anima martoriata dell'uomo moderno. Incontriamo diversi personaggi della mitologia, menzionati anche da Dante, nonché quelli presi dalla mitologia greca, quali ad esempio Prometeo, le Furie e diversi personaggi dei poemi di Omero e di Virgilio. Più interessanti però sono i peccatori presi dalla storia, cioè anime nate dopo Dante, nella cui scelta s'intravvede l'atteggiamento personale dell'autore. Nel primo gruppo delle *Lusingatrici*, che «contro amor, non d'amor peccaro avanti/ E non amando, furo altrui moleste»[19], l'attenzione del poeta viene attirata da Eleonora d'Este, per cui «pianse il dolce canto re della Gerusalemme» (ossia Tasso). In seguito vengono gli *Scribi* condannati perchè «rei di scrittura oscena». Qui tra gli altri vengono posti Pietro Aretino, Matteo Bandello, Pietro Bembo, l'abate Casti, Casanova, e molti altri, puniti con un diluvio d'inchiostro, e con l'obbligo a scrivere «virginei versi», a compensare per i tanti versi osceni scritti in vita. In questa occasione Colautti inserisce alcune delle più famose citazioni della letteratura italiana, da «Chiare fresche e dolci acque» (Petrarca) a «Va dicendo all'anima: Sospira!» (l'ultimo verso del sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*) fino «All'ombra dei cipressi» foscoliano, e così via. Seguono poi le *Tristi amiche*, con a capo Saffo e Lesbia; i *Solinghi* trasformati in fiori di morte che senza fragranza cadono in cenere, fra i quali intristisce Giacomo Leopardi a cui il poeta commosso, rischiando la rabbia della sua guida, parla dell'attuale gloria delle sue opere e spiega anche l'attuale situazione politica riferendosi ai versi del grande recanatese dedicati all'Italia. Poi ci sono le *Venali*, i *Mercenari*, le *Sacrileghe* tra cui, tanto per menzionarne alcune, la monaca di Monza manzoniana, Eloisa, e Santa Teresa. Nel girone *Le ragne* tra i *Seduttori* si trovano il duca di Richielieu, Don

[18] ARTURO COLAUTTI, *Terzo peccato*, cit., canto III, p. 35.
[19] Ivi, p. 42.

Juan Tenorio; nella Val di Pianto si trova un altro gruppo di peccatrici: le *Infanticide*, ora piene di pietà che dispersero il frutto del loro sangue; più avanti ci sono i *Favoriti*, le *Adultere*, e gli *Incestuosi* tra cui troviamo Paolina Bonaparte, Lucrezia Borgia e papa Alessandro VI.

Assai interessante e il canto XV delle *Fuggitive*, che illustra quanto la biografia dell'autore abbia influito la sua opera. In questo canto l'autore introduce una parte della sua dolorosa esperienza amorosa. Dopo l'aspra critica della frode d'amore[20], interrotto dallo stupore di vedere in compagnia delle quattro traditrici bibliche Tamar, Jaele, Dàlila e Giuditta, e molte altre, la sua donna che credeva ancora in vita, il protagonista viene preso dal vecchio desiderio:

> Così, sognando, mormorava un nome,
> Ed era, o mal mi giunse, il nome mio,
> Sì che in capo sentî fremer le chiome;
> E divampando di carnal disìo,
> Mi genuflessi in sulla scabra sponda,
> Come che fosse il fiume dell'Oblio[21].
> Maria! Maria! con voce tremebonda,
> Qual di chi preghi 'n disperata aita,
> Chiamai, rompendo la quiete fonda[22].

Preso dal vecchio sentimento dell'amore è pronto non solo a perdonare la donna che lo aveva tradito, ma anche rimanere con lei:

> Che se dannata sei per mia cagione,
> Io vo' teco dannarmi in sempiterno,
> Beato di durar la tua tenzone;
> Però che il caldo mi non tema verno,
> Nè pena sia maggior dell'abbandono:
> Amor debellerà Cielo ed Inferno![23]

---

[20] «Voi, che amaste d'Amor solo l'ambage,/ Non destatevi più! L'inviolato/ Ludo vi pinga ogni men lieta image;// E in mal sonno peggior sia vostro stato/ Che non fôra penando in altre assise,/ Se più ceco d'Averno è cor malnato» (ivi, c. XV).

[21] Fiume Letè, «che toglie altrui memoria del peccato» (DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Purgatorio*, XXVIII, 128, 130; XXXIII, 123).

[22] ARTURO COLAUTTI, *Terzo peccato*, cit., pp. 373-374.

[23] Ivi, p. 375.

Pieno dell'amore rinnovato, il poeta vuole abbracciare la sua donna, invano però: tutto è solo un'illusione dell'Averno, come gli spiega «il vergiliano Erede» (cioè Dante): la sua donna è ancora in vita, e appena le spetta il soggiorno in quel girone. Con questo intervento, cioè sistemando una persona ancora viva nell'Inferno, il Colautti vuole dare all'opera un tono profetico, imitando ancora una volta Dante. A parte ciò, rivela anche il nome della sua donna fatale, causa di molto dolore e tristezza di cui nella vita reale non voleva parlare con nessuno. Come spiegato dalla migliore specialista di Colautti, la figlia adottiva Ofelia Novak Colautti[24], Maria era una popolana, più di dieci anni vecchia di lui. Il ventenne Colautti la sposa per il fatto che rimane incinta, scoprendo appena all'atto di nozze che non sapeva nemmeno scrivere. Più tardi nasce una figlia, che purtroppo muore.

Più avanti troviamo ancora altri peccatori: i *Micidiali*, tra cui Cesare e Giovanni Borgia, Filippo Maria Visconti e Gianfrancesco Gonzaga; i *Ma' compagni* con Angelo Poliziano e Oscar Wilde; i *Vecchiardi*, che mai dissero «al desiderio addio», tra cui il più famoso è il dottor Faust; i *Verginei* fra cui figura Riccardo Wagner, il compositore preferito dal Colautti; i *Suicidi* con Marc'Antonio e Cleopatra, e finalmente i *Fatali* dove dominano Rodolfo d'Absburgo e Maria Wetzera.

Incontrando i peccatori Colautti

> per quel bisogno raffinato di analisi, che caratterizza il nostro mondo moderno, cerca nei suoi personaggi l'intimo dramma psicologico, per dispiegarne i nessi oscuri, in cui maturano i motivi che determinano gli atti e le responsabilità umane, in quella catena di dolore ch'è il destino d'ogni singolo, che sbocca, nel delitto, nel peccato nella morte[25].

Da uomo moderno si mostra incline al perdono, e si ribella spesso alle spiegazioni razionali di Dante, che nella sua visione procede per sintesi e che concepisce l'umanità come una massiccia materia di moralità, in cui l'anima compie la sua difficile prova, minacciata dal demonio e confortata e sorretta dalla fede. La tolleranza di Colautti, il suo senso umano e la sua passionalità gli

[24] OFELIA NOVAK COLAUTTI, *Arturo Colautti, il poeta della vigilia italica*, cit., pp. 130-131.
[25] ILDEBRANDO TACCONI, *Arturo Colautti, poeta della Dalmazia*, cit.

fanno dimenticare perfino il «gran peccato» (cioè il tradimento della sua donna). Non solo è pronto a perdonare, ma anche a unirsi a lei, per cui Dante, la sua guida, lo abbandona. Nel momento in cui culmina di nuovo la disperazione e la voglia di rimanere nella tenebra infernale incurante d'ogni supplizio e dell'eternità, gli appare l'ombra della madre, un'altra cagione del suo dolore intimo, perché, come si ricava dalla sua biografia, Colautti non poteva tornare a Zara a darle l'ultimo addio. L'amore materno lo salva infondendogli la fede nell'Arte, però allo stesso tempo «le sue dolcissime parole, se gli tolgono l'affanno dal cuore, non liberano la sua mente dal dubbio, che egli però non osa confessare alla pia e canuta madre»[26]. Questo, infatti, per dirla con Mario Russo, «ci rivela che la sua bontà e in fondo, confortata dalla speranza; che la sua pretesa irreligione accetta la morale». Dopo la partenza della madre, sentendo di restare con la fragranza di lei, il poeta si sveglia nella sua «povera cella» e riconosce la marina dalmata, la cui memoria appare spesso come *leitmotiv* nelle sue opere letterarie.

Volendo rendere un reverente omaggio a Dante, Colautti crea un libro, «all'ombra della grand'opera dantesca e misurato al suo ritmo innumerevole»[27], con cui intende descrivere la parabola della vita umana, «sospinta dal Dolore, governata dal Male, redenta dalla Bontà»[28], effetto che ottiene cantando in forma di viaggio onirico la «dolcezza dell'Amor puro, la solennità dell'Amor patrio, la santità dell'Amore materno»[29]. In questo procedimento in alcuni aspetti segue Dante, specialmente nell'approccio e nell'interpretazione dei personaggi o avvenimenti collegati alla mitologia. Quello che è originale sono «i nuovi condannati», personaggi della storia italiana, francese, inglese, austriaca e così via, presentati a seconda della scelta del Colautti come personaggi legati all'attualità storica, alla tragedia amorosa dell'autore, o ad un'impostazione politica più generale, e in particolare in rapporto all'atteggiamento anti-austriaco e anti-inglese (con particolare riguardo al modo in cui viene trattato Napoleone). È originale, rispetto a quello di Dante, anche il suo concetto

[26] MARIO RUSSO, *Nel XXV anniversario della morte di Arturo Colautti. Il Poema del terzo peccato*, cit.
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*
[29] *Ibid.*

dell'amore, spiegato perfettamente da Ildebrando Tacconi nell'acuta indagine psicologica e filosofica sul poema colauttiano:

> Non l'amore semplice e umano di Paolo e Francesca, creature giovani e belle, che si amano a dispetto di Gianciotto, brutale e deforme, ma una passione, anzi, un amalgama di passioni complesse, snaturate da tutta una lunga esperienza nell'abbominio morale […] È un amore ch'è come l'agguato della specie all'uomo illuso di sogno, che trasmuta in un'acre tortura dell'intelletto e del cuore. L'amore ribelle alla legge, ch'è passione ed è colpa; che chiede nel bacio,coll'appagamento del senso, anche l'anima; e in questa ansia sua vana cerca i suoi pochi minuti briachi nell'onta, trova il suo piacer nella frode, la libertà nell'errore, e smarisce poi finalmente sè stesso, quasi l'ebrezza inchiudesse in sè il suo castigo, nella sazietà e nella nausea. Tutta l'arte cristiana, l'arte moderna soprattutto – continua il Tacconi – è profondamente compenetrata di questa tragicità dell'amore, ch'è sofferenza ed è colpa[30].

Nonostante tutti i difetti del poema notati da diversi critici (mancanza di una solida struttura architettonica, molti dettagli copiati da Dante, l'azione a volte troppo dilungata), uno dei meriti del Colautti, oltre a quello di dare un omaggio a Dante, è di aver riportato la terzina alla gloria di una volta. Inoltre, a proposito della simbiosi culturale italo-croata sulla sponda orientale dell'Adriatico, il merito principale del Colautti, nonostante la sua intolleranza politica nei riguardi della Dalmazia, è di aver dato un altro grande contributo al culto di Dante, riunendosi così ad altri illustri dantisti dalmati quali Niccolò Tommaseo, Antonio Lubin, Vitaliano Brunelli ed altri[31]. Colautti è però l'unico ad aver risuscitato il grande fiorentino in un'opera poetica che riprende l'argomento e la forma stessa della *Commedia*, aggiungendo degli elementi originali e creando un'opera nuova caratterizzata dalla «profonda comprensione

[30] ILDEBRANDO TACCONI, *Arturo Colautti poeta della Dalmazia*, cit.

[31] Questo culto viene spiegato dal Tacconi come espressione della tipica dalmata «sete di dirittura, di verità e di fermezza, che rende il Dalmata severo in sé e in altrui, per un inconscio bisogno d'integrità morale. Quei nostri autori odiano ciò ch'è fiacco e plebeo e hanno orgoglio della propria consapevole superiorità, ch'è misura dell'altrui pochezza, e si sentono veramente persone coi segni di quella grandezza morale che Dante chiamava «magnanimità». Non stupisce dunque che uomini siffatti, consapevoli della propria virtù, che hanno sofferto l'incomprensione, la fame e l'esilio, abbiano trovato spiritual nutrimento e conforto in quell'opera unica di tutte le letterature, ch'è la *Commedia* dantesca, in cui ribolle per i secoli la stessa passione che li ardeva di dentro, e divampa il loro stesso tormento…» (*ibid.*).

moderna di vita»[32]. Il suo tentativo di scrivere un poema complesso, il genere «odiato» nei tempi moderni, lo pone accanto ad altri illustri esempi dalmati, tra cui, per menzionare solo alcuni, i poeti ragusei settecenteschi Bernardo Zamagna e Raimondo Cunich, traduttori dei poemi omerici, nonché Benedetto Stay, autore dei poemi filosofici ispirati alle dottrine di Cartesio e teoria newtoniana[33]. A questi esempi vanno aggiunti altri nomi di scrittori dalmati, croati e italiani, come Giovanni Gondola (Ivan Gundulić) con il suo poema *Osman*[34], oppure gli autori cronologicamente più vicini al Colautti, quali Luigi Fichert, Anna Vidovich[35] e molti altri, che fanno parte del ricco patrimonio degli scambi culturali italo-croati tra le due sponde dell'Adriatico.

[32] ILDEBRANDO TACCONI, *Quadro e concetto del «Terzo peccato» di Arturo Colautti*, cit., p. 5.

[33] Per il poema cartesiano intitolato *Philosophiae versibus traditae libri sex* (Venezia, 1744) lo Stay venne chiamato «Lucrezio redivivo». Il titolo del poema newtoniano è *Philosophiae recentioris versibus traditae libri decem cum adnotationibus et supplementis Rog. Boscovich* (pubblicato a Roma in tre parti negli anni 1755, 1760 e 1792).

[34] Tradotto in italiano dallo Zaratino NIKOLA JAKŠIĆ, *L'Osmanide in italiano. Versione libera dell'Osmanide poema illirico di Giovanni Fr. Gondola patrizio di Ragusa*, Dubrovnik, A. Martecchini, 1827. Cfr. ŽIVKO NIŽIĆ, *Osobine i značaj za hrvatsku kulturu u europskom kontekstu prvog objavljenog prijevoda 'Osmana' Ivana Gundulića Zadranina Nikole Jakšića*, in «Tabula», Časopis Filozofskog fakulteta u Puli, Pula, 6 (2003), pp. 5-21; IVA GRGIĆ, *Osman i njegovi dvojnici*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2004.

[35] L'opera più conosciuta dello zaratino Fichert è il poema romantico *La madre slava* (Zara, 1857); la sebenicense Anna Vidovich scrisse il poema *Romolo, ossia la fondazione di Roma* (Zara, 1856). Per i dati su questi e numerosi altri autori dalmati in lingua italiana nell'Ottocento si veda il libro di MATE ZORIĆ, *Romantički pisci u Dalmaciji na talijanskom jeziku*, JAZU, Rad, 57, Zagreb, 1972.

FEDERICA CAPOFERRI*

Damnatio memoriae: in margine all'antologia *Parola plurale*

> Culture is not due to forgetfulness. Culture starts when you can DO the thing without strain.
> (EZRA POUND, *Guide to Kulchur*)

1. A ridosso di un evento editoriale piuttosto cospicuo del 2005 – l'antologia di poesia italiana 1975-2005 curata da Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaele Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena e coerentemente intitolata alla *Parola plurale* – vorrei attraversare alcuni nodi teorici e pragmatici implicati in ogni tentativo di storicizzazione del contemporaneo, discutendoli in stretto riferimento al tema del Convegno: la memoria o, più precisamente, la memoria del presente e, con gioco di parole solo apparentemente facile, il presente della memoria[1]. Anticipo che alle stimolazioni critiche distillate dalla densa Introduzione (*Odissea delle forme. 1975-2005*) di *Parola plurale* ho sovrapposto assilli teorici che mi tentano anche da un'altra dimensione critica, quella delle scritture per il cinema, e che da ultimo ho placato precisamente coll'attraversare il paradosso zenoniano della impossibile (epperò dovuta) storicizzazione del presente[2] come il punto di massima e più verace tangenza

* John Cabot University.

[1] Il presente contributo va raccolto in dittico, talvolta armonico e talaltra contrappuntistico, con quello della collega Maria Adelaide Basile.

[2] Mi riferisco all'importante spunto: «Se canonizzare e storicizzare il presente, si capisce, è di per sé impossibile (come in un paradosso di Zenone), l'intento di proporre alla discussione almeno una scelta che fosse *opinabile* è stato l'intento che ci ha guidati nel lavoro che state per leggere» (AA. VV., *Parola plurale*, Roma, Luca Sossella, 2005, p. 10, cors. orig.).

tra il fare artistico e il discorso che lo interpreta. È fatto noto: tutto, nel momento in cui "si fa" e "si dice", è deposito, residuo, passato (storia e memoria) ma, per converso, tutto ciò che è passato torna presente nel momento in cui si attualizza nell'euresi, per statuto presente perchè fatta *nel* e *del* suo farsi. E del suo sfarsi (*damnatio memoriae* è – vorrebbe essere – assieme genitivo oggettivo e soggettivo) perché la memoria è, sì, funzione di un passato che ritorna ma per lacerti, per deviazioni, per sincopi che affondano nello scarto tra ciò che è e ciò che non è più. È oscillazione ben restituita nell'epilogo del recente documentario (2006) di Ferdinando Vicentini Orgnani, *Il '68, l'utopia della realtà*, pertinente anche nel fare appello ad una data simbolica densa di storicità, ossia ad uno spartiacque mnemonico abbastanza tranquillamente accettato dentro e fuori dalla letteratura. Il film si chiude sulla citazione del montaliano «codesto solo possiamo dirti, ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo» ma la citazione è stravolta, diffratta in un modo che a me pare munifico di indicazioni: «quello che oggi solo possiamo dirti NON è ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo, ma ciò che NON SIAMO PIÙ». In quel «più» temporale è scritta tutta la storia di un'epoca ma sul rovescio di ciò che è stato (senza potersi dire mentre era) e non è più (e quindi non si può più dire, se non come valore contrastivo). E, tuttavia, senza il ricordo, la memoria di quello che è stato, non si dà la possibilità di definire quello che è (o *non è* ma, a costo di perderci in doppi e tripli fondi speculativi, *è* nel suo negarsi alla presenzialità). *Memoria e damnatio memoriae* in circuito dialettico.

2. Accomuna gli otto curatori, nonché l'esser critici-critici (non partecipi, cioè, della diffusa doppia identità novecentesca del poeta-critico), l'avere una formazione storicistico-filologica, schiusa però ad una comprensione filosofica, di connessione ordinatrice, categoriale dei testi indagati. Alle spalle la persuasione di Pier Vincenzo Mengaldo (che, con la sua antologia *Poeti del Novecento* (1978) è un punto forte e dichiarato di riferimento, una sorta di segnavia del "genere") che ci siano «solo due vere forme di critica: quella filosofica e quella filologica, ben intendendosi che dalla seconda si può arrivare

alla prima (molto più difficile per non dire impossibile l'inverso)»[3]. Sempre molto restìa agli assolutismi, soprattutto quando hanno premesse autoreferenziali (mi convincerebbe di più, per intenderci, se l'argomento fosse enunciato da un filosofo), concordo sul primato della filologia laddove la si intenda nel suo più estensivo senso di attenzione-dedizione al *logos*, anche e soprattutto nel suo peso storico. Ogni gesto interpretativo – suggerivo dianzi – storicizza con i parametri del presente: intervenire, mappare, comprendere è un gesto di presentificazione assieme dell'oggetto indagato e del percorso d'indagine; in altre parole, è un gesto che attualizza. C'è una importante citazione da Gilles Deleuze e Fèlix Guattari nell'affondo di Andrea Cortellessa nell'io-corpo della poesia contemporanea:

> Il nuovo, l'interessante è l'attuale. L'attuale non è ciò che noi siamo ma piuttosto ciò che noi diveniamo, ciò che stiamo diventando, ossia l'altro, il nostro divenir-altro. Il presente, al contrario, è ciò che siamo, e proprio per questo, ciò che non siamo più[4].

Potremmo porci, a riguardo, una fondamentale domanda: la memoria raccoglie e conserva (tenta di conservare) il presente o l'attuale di un'epoca? Intanto, vorrei fosse chiaro che "presente" non è il contenuto di un'epoca ma i modi di osservazione e di sistemazione dei materiali presenti – sia perchè attuali sia perchè parte di retaggi ancòra attivi (o riattivabili) – *in* e *ad* un'epoca. Per uscire dall'astratto: le scelte degli autori di *Parola plurale* sono tanto problematiche nel decidere del contemporaneo quanto nel ripercorrere e riselezionare i criterî delle precedenti antologie. E lo sono ad un livello primo, basilare, nel decidere quali autori e quali testi re-includere, includere *ex-novo* od escludere. Ad un livello secondo, nel decidere entro quale voce, parametro, categoria, associare autori e testi, una volta che si sia deciso – come fanno ragionevolmente gli autori – che la data di nascita è un accidente anagrafico da mediare con la data d'esordio e la data di pubblicazione del primo libro «significativo». La questione è più complessa in riferimento alla produzione poetica del presente (l'ultimo esordio documentato è del 2002, l'ultima data di

[3] Citato a p. 18 di *Parola Plurale*, cit.
[4] Ivi, p. 40.

nascita accreditata è il 1975), ovvero in quella sezione, la quarta e ultima, dell'antologia che s'intitola all'*Apertura Plurale* e che, per dichiarazione degli stessi autori, è quella più discontinua, policentrica, plurale appunto[5]. Da un punto di vista pratico, la copiosissima produzione poetica degli ultimi tempi (se ne è fatto oggetto di libri, studi, polemiche...) e l'affermarsi di modalità di diffusione alternative al libro (prima fra tutte il Web) impone degli argini anche empirici. Il criterio della pubblicazione di almeno un volume cartaceo per qualsiavoglia editore mi mette personalmente in difficoltà: accettati che si siano nell'antologia testi ospitati in Rete, non capisco perchè un discrimine forte (e per gli stessi autori di *Parola plurale* penalizzante di numerose esperienze) debba essere il mezzo prima che il testo (per non dire della necessità di un volume intero**,** quando sappiamo che la tradizione letteraria, e non solo, è spesso costruita su frammenti); e, insomma, vedo qui l'ultimo baluardo umanistico della nostra tradizione accademica e para-accademica. Si tratta, ovviamente, di un gesto pratico, non teorico, ma il portato in termini di selezione è forte. Un'antologia è un atto critico che avvolge, scommette e tenta di costruire sul presente la memoria di domani, formulando più o meno esplicitamente un canone e degli istituti formali d'onda lunga. Non si danno, per le ragioni sopraddette, antologie neutrali. È un atto militante nella misura in cui seziona la memoria contemporanea per indirizzarla, modificarla, o motivarla. Il proprio della critica militante, secondo una lontana ma memoranda definizione di Emilio Garroni, è di costruire un discorso esegetico che, «profondamente implicato nel processo di produzione dell'opera d'arte, dilata, prosegue o riformula […] il "discorso" (in senso lato) costitutivo, implicito o esplicito, *del* processo artistico» in opposizione al discorso teorico, che è invece un «discorso *su* l'opera d'arte o *su* insiemi di opere d'arte (al limite, se la nozione è suscettibile di esposizione corretta, *su* l'insieme di tutte le opere d'arte, già realizzate o realizzabili».[6] Lo ribadisco: un'antologia è anche una scommessa sul futuro ma

[5] Più mappabili, per assenso o contrapposizione rispetto a precedenti tracciati crtici ed antologici le altre tre sezioni: *Deriva d'effetti*, *Ritorno alle forme*, *Rimessa in moto*, entro i quali un criterio d'aggregazione forte è dato dal confronto sincronico e diacronico con la «Forma» o con «l'idea della forma».

[6] EMILIO GARRONI, *Per una teoria del film sonoro*, in «Filmcritica», 185 (1968), pp. 29-68.

rigorosamente ancorata a ciò *che già c'è*, che in termini elementari possiamo chiamare "testi" ma che in realtà è un reticolo di situazioni editoriali, riviste, eventi, a cominciare dai numerosi festival di poesia che gravitano attorno ai libri ma che assai spesso, paradossalmente, ne prescindono. Credo che proprio a questa altezza si profili la tensione dell'antologia (e non è detto che sia un vizio, anzi probabilmente è un'aporia fondativa della critica militante) tra un *presente* che si lascia dire ed identificare e un *attuale* che solo si lascia intravvedere perchè, lo si capisce, nel momento in cui si dà per intero, s'è già fatto presente. Lancerei, allora, una prima ipotesi, immaginario fondamento di una critica che ancora non c'è, se non per sparsi esemplari (non c'è in letteratura, ma nel cinema, ad esempio, è attiva da decenni con tutta la teoria dei tagli, delle reintegrazioni parziali, degli inediti di sceneggiature, etc.): il punto incandescente della memoria è l'esclusione, la lacuna, quello che del presente NON c'è più.

3. Scrive Fredric Jameson che ogni atto interpretativo dovrebbe dar conto di ciò che «[it] has to leave out to include what it finally manages to include».7 Ne sono ben consapevoli i curatori di *Parola plurale*, innestando sul «lavoro di gruppo», sull'«officina», una mediazione individuale, soggettiva, che costruisca sulla competenza le ragioni del proprio procedere:

> Non solo ci siamo divisi la responsabilità della scelta dei testi e dell'introduzione critica dei sessantaquattro autori antologizzati, ma ogni inclusione (e di conseguenza ogni esclusione) è stata decisa collegialmente, sulla base della lettura incrociata dei testi proposti, e di una loro discussione articolata e puntuale. [...] La scommessa è che un fenomeno così complesso come la poesia degli ultimi trent'anni trovi in questo modo adeguata risposta d'analisi e interpretazione – e che *a parte subiecti*, invece, ciascun partecipante abbia a sua disposizione un proprio spazio di deviazione dal vettore risultante degli sforzi congiunti. [...] L'accento così posto, di ritorno, sull'individualità giudicante dell'interprete non costituisce, tuttavia, solo un luogo di "deviazioni": la dimestichezza così ottenuta con gli autori si spera sortisca, altresì, l'effetto di un'accentuata confidenza con ciascun universo espressivo: e dunque un fattivo beneficio nell'esaltare, al

[7] FREDRIC JAMESON, *Signatures of the Visible*, New York-London, Routledge, 1992, p. 99.

> momento cruciale della scelta dei testi, il criterio di rappresentatività (nei confronti, s'intende, di *quell*'universo espressivo)[8].

Un ordine di problemi strettamente connesso riguarda i modi di selezione della memoria. I frequentatori di teoria filmica sanno che tutto ciò che si rende visibile nel cinema (e dunque si pone come tutto il visibile di un'epoca) è, nei fatti, frutto di una selezione sia dei 'possibili del reale' (quello che un'epoca autorizza a rendere visibile, dicibile, di sé) che dei 'possibili del discorso' (quello che le norme e i codici espressivi di uno specifico campo artistico autorizzano a dire). Ogni indizio di novità passa, e si motiva, tra le maglie di questa determinazione epocale, storica. Che è poi quella che gli storici chiamano «volontà selettiva» di un'epoca:

> L'originalità di un'epoca non la si misura secondo il contenuto dei suoi sistemi ideologici, ma piuttosto secondo la sua "volontà selettiva", vale a dire secondo la griglia interpretativa che essa interpone tra un contenuto preesistente e il suo risultato "moderno". Un messaggio che passi attraverso il filtro ermeneutico di un'epoca produce due effetti d'ordine semantico: il primo, tendente all'organizzazione stessa della struttura culturale del tempo, e perciò situantesi al di fuori di questa, si definisce come un complesso quanto sottile meccanismo di valorizzazione oppure, al contrario, di rimozione di certi contenuti ideologici; il secondo, che agisce all'interno della struttura culturale stessa, si definisce quale una distorsione sistematica, o addirittura un'inversione semantica delle idee che passano attraverso la griglia interpretativa dell'epoca[9].

Incrinata da tempo la persuasione modernista che la "buona distanza" sia una questione di tempi più che non di prospettive, allo «storico delle idee» il filtro ermeneutico predisposto da *Parola plurale* si riconsegna con una forte caratura generazionale. A me pare altamente significativo che tutti gli otto curatori si muovano tra la data di nascita del 1965 e quella del 1971 e appartengano, cioè, ad una generazione – la mia – consapevolmente cresciuta nel "dopostoria" preconizzato da Pasolini e quindi costretta, tra l'altro, a reimpostare il senso della critica al bivio, non più tra l'accademia e una rete

[8] AA.VV., *Parola plurale*, cit., pp. 14-15, cors. orig.

[9] IOAN PETRU CULIANU, *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, tr. it. di Gabriella Ernesti, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 26; ed. orig. *Eros et magie à la Renaissance (1484)*, Paris, Flammarion, 1984.

selezionata di arene culturali, ma tra l'accademia e una rete ampliata e livellante di trasmissione del letterario. I podromi, lo sappiamo, sono in quegli anni Sessanta più volte toccati nell'Introduzione, ma gli effetti sono storia d'oggidì. E non dico questo da una prospettiva nostalgica o moralistica ma di constatazione problematica della messa in crisi di uno specifico della letteratura: i tempi lunghi e soggettivi, "a perdere", del lettore, e massime del lettore di poesia. È un dato da calare interamente nei «contenuti dell'epoca»[10] presente e da insinuare in contrasto, nonché con il profilo altamente accademico dei curatori, con la forte presenza, nelle nuove leve della poesia antologizzata, di poeti «professori [...] in prevalenza universitari»[11]. Come dire che tra gli agenti che formulano i criterî della rappresentatività del presente e le dinamiche dell'attuale restano nodi irrisolti di contemporaneità, moti del divenire inerti – anche ragionevolmente – per una «volontà selettiva» di vertice ma forse vitali per una «volontà deformatrice»[12] più decentrata. Bisognerà rifletterci.

4. Cementa il lavoro dei curatori di *Parola plurale* il recupero non di un vago senso della storia ma della precisa storicità dell'atto critico. Dirò meglio: recupero dell'atto critico come atto che si sa lacunoso, selettivo, parziale, e che si interroga appunto anche sopra le proprie omissioni. A un livello molto empirico, si omette ciò che non si sa, non si conosce, non si capisce o non si condivide. Nobilitando: ciò che contrasta i nostri parametri gnoseologici, esegetici, etico-estetici. A un livello più profondo, si omette ciò che non si è, non si è più o non si è ancora. Non credo che sia un caso che i curatori si rifacciano più volte a Romano Luperini, persuaso dell'impossibile «contrapposizione tra storiografia letteraria e militanza critica» poiché «la prospettiva storiografica costituisce il momento decisivo e culminante di qualsiasi analisi critica, la quale infatti tende sempre, anche se perlopiù implicitamente, ad avanzare proposte inerenti alla memoria selettiva della

[10] *Ibid.*
[11] Cfr. PIERLUIGI PELLINI, *Parola plurale*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XXXIV (2006), 1, p. 52.
[12] IOAN PETRU CULIANU, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 26.

comunità, al canone e alle gerarchie di quest'ultimo».[13] Le distanze, mi pare, cominciano a ricomporsi all'insegna di una storia cacciata dalla porta dei sistemi totalizzanti e riammessa dalla finestra di un'ermeneutica del presente. Che è, se vedo bene, una via di transizione dalla memoria del presente (fatto collettivo e oggettivato) al presente della memoria (atto critico e oggettivante).

Senso storico, si è detto, e non solo delle dinamiche appropriative della critica (ampia parte dell'Introduzione è dedicata alle precedenti antologie) ma anche di quelle interne alla poesia e alle poetiche. Ma perché pare particolarmente difficile storicizzare la poesia? O, più in generale, quali sono i rapporti tra la poesia e la storia, tra la poesia e la memoria? Spostiamoci, ancora una volta, sul campo della teoria del cinema. Pertiene al cinema una storicità stratificata, multipla, che coinvolge: 1) gli assi, storicamente determinati, del «punto di vista del soggetto (narrativo)»; 2) le finzioni dell'oggetto narrato e 3) il «residuo oggettivo di realtà effettuale del profilmico che nel film permane, al di là delle deformazioni che il soggetto narrativo opera per la trasformazione (vorrei dire la sublimazione), in materiale simbolico, della materialità fisica dell'oggetto»[14]. Ora, agevolmente trasferibili alla narrativa i primi due punti, con limitazioni forti (è proprio una questione di specificità del mezzo) il terzo. Sulla poesia, io credo si possa misurare soltanto il primo indicatore (e proprio con gli strumenti della filologia) e non perché gli altri siano assenti ma, diciamo così, meno esposti e, soprattutto, meno fondativi. Vorrei fosse chiaro, d'altra parte, che io non assegno alla poesia uno statuto particolarmente privilegiato in sé nell'inseguire quelli che Christian Metz chiamava «momenti di verità»[15], e che il tasso di inattualità o attualità – di rilevanza – della poesia per me scorre parallelo a quello degli altri linguaggi artistici di un'epoca. Il che vuol dire che anche il suo porsi nei confronti della storia è un fatto che appartiene a dialettiche (reti o circuiti si preferisce dire oggi) di respiro più vasto e mai

[13] ROMANO LUPERINI, *Il professore come intellettuale. La riforma della scuola e l'insegnamento della letteratura*, Milano-Lecce, Lupetti-Piero Manni, 1998, p- 68.

[14] LINO MICCICHÉ, *Il cinema, la Storia, la storia del cinema*, in LEONARDO QUARESIMA (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 16.

[15] Cfr. CHRISTIAN METZ, *Il dire e il detto al cinema. Verso il declino del verosimile?*, in *Per un nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 443-457.

interpretabili irrelatamente. Il nodo problematico, allora, cambia configurazione e l'interrogativo diventa perché risulti difficile *oggi* ancorare la poesia alla memoria di domani. Gli antologisti rispondono, in sostanza, che i modi d'interrogazione sulla forma si sono andati differenziando, aprendosi alla pluralità e alla discontinuità, sicchè la nuova poesia si va profilando sempre più «come un *nòstos* struggente come quello del mito» epperò presente ed aperto al nuovo[16]. Tenterei un'ipotesi più stringente, poco più che un sospetto: non si dà il caso di una poesia sempre più consapevole di essere fondamentalmente una mnemotecnica, forse l'ultima fondata sull'aggancio del "fantasma" alla parola**,** un'arte della memoria a confronto sempre più diretto con l'evolversi della recezione verso definizioni multimediali, visive e digitali, cioé sempre meno isolatamente verbali. Non sto parlando di svolta sperimentale (è fatto già trascorso, ed entro un gioco di canoni e controcanoni ormai storicizzato dai suoi stessi protagonisti) o verso una polipoesia (gli happening visuali-performativi delle neoavanguardie ed eredi), una *body-poetry*, *slam-poetry*, etc, ma proprio di un possibile *nuovo mandato sociale e culturale* della poesia, anche e soprattutto oltre il testo stampato (e, paradossalmente, direi: anche oltre il testo letto, se è vero, come dimostrano tutte le statistiche, che il numero dei libri di poesia stampati – per non dire dei manoscritti inviati alle case editrici – è in relazione di abnorme eccesso rispetto ai libri venduti). Una mnemotecnica che preservi la semantica verticale, metaforica, addensatrice della parola negli spazi di una memoria materialmente costretta a rivedere i propri strumenti di trasmissione e i propri modi di rappresentazione.

5. Mi preme sottolineare, mentre m'avvìo a concludere, che, se sono ben lungi dal celebrare le magnifiche sorti progressive dell'era digitale, nemmeno indugio troppo sul rimpianto di ciò che era e non è più. Dico solo che dobbiamo sempre più tenere conto che quella che fino a tredici anni fa poteva sembrare a Jameson uno specifico del cinema solo tangenzialmente estendibile alla parola letteraria sta diventando un modo di percezione diffuso, privilegiato, di un'epoca che ormai sta celebrando il passaggio successivo al tramonto della

[16] AA. VV., *Parola plurale*, cit., p. 29.

“civiltà della parola”: quello del tramonto della «civiltà dell’immagine “effettuale”»:

> movies are a physical experience, and are remembered as such, stored up in bodily synapses that evade the thinking mind. Baudelaire and Proust showed us how memories are part of the body anyway, much closer to odor or the palate than to the combination of Kant’s categories; or perhaps it would be better to say that memories are first and foremost memories of the senses, and that is the senses that remember, and not the “person” or personal identity[17].

La chiave di volta è nell’osservazione di Jameson che questa memoria sensoriale prosegue ben oltre l’esperienza spettatoriale, entra a far parte del nostro modo di percepire il reale (che d’altra parte è diventato «mostly a collection of products of our own making»[18] disponibilissimo ad una collezione\collazione) e che, dunque, risulta abbastanza incomprensibile che «an activity occupying so large proportion of our lives should be assigned to a specialized discipline»[19]. Insomma, è diventato fatto di ogni sfera di rappresentazione e autorappresentazione, sul quale si deve ragionare «without self-indulgence».[20] C’è qui, mi pare, una proiezione piuttosto stimolante sulla memoria del presente (si tratti o meno di quello della poesia contemporanea) e sulle possibilità di attraversarla, filtrarla e *sentirla* nei modi propri di un’esperienza condivisa di spettatori (esperienza, è noto, sempre plurale: singolare è il lettore). Consapevole dell’opinabilità delle mie riflessioni, tenterò di pararmi in clausola richiudendo, pretestuosamente, il cerchio sulla *Guide to Kulchur* di Ezra Pound:

> I know, and the reader, any reader, after five minutes reflection should realize that any of these “sweeping” statements of mine could breed a ten hour argument. Any sophomore fresh from a first reading of Plato could argue against me. I could by opening volumes I haven’t seen for 25 or more years find data that run counter to what I am saying or what I shall say in the next ten pages.

[17] FREDRIC JAMESON, *Signatures of the Visible*, cit., pp. 1-2.
[18] Ivi, p. 1.
[19] Ivi, p. 2.
[20] *Ibid.*

I am however trying to use, not an inch rule but a balance.
In the main, I am to write this new Vade Mecum without opening other volumes, I am to put down so far as possible only what has resisted the erosion of time, and forgetfulness[21].

[21] EZRA POUND, *Guide to Kulchur*, New York, New Directions, 1970, p. 33.

MASSIMO CASTOLDI*

10 agosto 1944: i martiri di Piazzale Loreto nella memoria di Alfonso Gatto e Salvatore Quasimodo**

Il capo sulla neve. Liriche della Resistenza è il titolo della raccolta che Alfonso Gatto pubblicò sul n. 2 dei «Quaderni di Milano-sera» nel 1947, raccogliendo poesie scritte a Milano tra il 1943 e il 1946. A Milano Gatto ritornava dopo un periodo trascorso a Firenze, lasciandosi alle spalle una città viva e in fermento, ma nella quale, volendo, si poteva ancora tenere una forma di distanza dalla realtà presente, dalla tragedia storica in atto. A Milano, soprattutto dopo l'8 settembre 1943, la situazione era diversa, estrema, violenta: gli eventi imponevano comunque, all'uomo non destituito di senso, una scelta politica, anche al di qua di ogni pre-costruzione ideologica, e Gatto, che si era iscritto già nel 1942 al Partito Comunista clandestino, si lasciò coinvolgere nella lotta antifascista con l'avvocato Antonio D'Ambrosio, con Mario De Micheli, con Eugenio Curiel, noto tra i partigiani come Giorgio, poi assassinato il 24 febbraio 1945 a Milano in piazzale Baracca, e col critico d'arte Raffaello Giolli, che morì internato a Mauthausen[1].

Credo che il sottotitolo della raccolta aiuti a comprenderne l'ispirazione. Le sue sono infatti proprio *Liriche della Resistenza*, perché ne interpretano nell'essenza le richieste, le speranze, ma anche il dolore, la sofferenza, l'impotenza.

«Resistere», scrive Gatto, «significa contrastare una forza che agisce contro di noi, che minaccia di superarci e che ci invita a cedere. Resistere significa

* Università di Milano.

** Il presente saggio prelude a un lavoro più ampio, al quale fin d'ora rinvio per le fonti storiche e documentarie.

[1] ANNA MODENA, *Se l'uomo è offeso*, in «Kamen'. Rivista di poesia e filosofia», XI (2002), 20, p. 50.

durare al limite della nostra tenacia e della nostra pazienza fisica»[2]. Significa essere, durare in se stessi, sentire il peso del proprio corpo offeso.

Le *Liriche della Resistenza* di Gatto, almeno nelle intenzioni dell'autore, non devono essere dunque interpretate come un episodio contingente, figlio di un'epoca e in quell'epoca esauritosi.

Italo Calvino riconobbe in questi versi un carattere di coralità, di poesia che, abbandonata l'«estrema essenzialità d'un linguaggio interiore, si è trasformata in una parola di coro, tutta sentimenti ed echi», l'unico esempio italiano, sempre secondo Calvino, di poesia «della Resistenza»[3]. Si trattava di una poesia concepita «in funzione degli altri», secondo le parole che a Gatto stesso attribuì Massimo Bontempelli nella sua prefazione a *Il capo sulla neve*[4].

Anche solo queste prime considerazioni permettono di comprendere alcuni elementi costitutivi di questi versi, per i quali Emilio Giordano ha parlato di intenzionale concretezza, di linguaggio nuovo che porta nella poesia «tutta l'impoeticità e la durezza, la prosaicità e la violenza della guerra e della realtà più nuda»[5].

All'alba del 10 agosto 1944 avvenne uno degli episodi più drammatici e a un tempo più emblematici della storia di quegli anni: quindici partigiani, e quindi detenuti per ragioni politiche, prelevati dal carcere di San Vittore, furono fucilati in Piazzale Loreto a Milano.

Altre stragi nazi-fasciste erano state compiute nei giorni precedenti e sarebbero seguite, ma sempre al di fuori della vista della popolazione. Piazzale Loreto era il cuore della città del lavoro, vi partiva il tram per le fabbriche di Sesto San Giovanni. I corpi inoltre furono, come mai in altri casi milanesi, lasciati esposti per l'intera giornata.

---

[2] *Preambolo* a *La storia delle vittime*, in ALFONSO GATTO, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2005, p. 235.

[3] Cfr. GIORGIO LUTI, *Sul filo della corrente. Fatti e figure della letteratura italiana del Novecento*, Milano, Longanesi, 1975, p. 57.

[4] MASSIMO BONTEMPELLI, *Prefazione* a ALFONSO GATTO, *Il capo sulla neve. Liriche della Resistenza*, in «Quaderni di Milano-sera» 2 (1947), p. 6.

[5] EMILIO GIORDANO, *Poesia "resistenziale" di Alfonso Gatto. Un contributo*, in *Stratigrafia di un poeta. Alfonso Gatto*. Atti del convegno nazionale di studi su Alfonso Gatto (Salerno-Maiori-Amalfi, 8-9-10 aprile 1978), a cura di Pietro Borraro e Francesco D'Episcopo, Galatina, Congedo, 1980, p. 310.

Se la strage fu decisa dal comando nazista, il plotone di esecuzione era invece composto per intero da italiani, della Legione fascista Muti, un fatto sul quale solo oggi sta emergendo qualche sommaria indagine storica. Quindi su ordine nazista agli italiani fu comandato di uccidere altri italiani, che erano emblema di quella che sarebbe potuta essere la nuova Milano libera e operosa. Non v'è dubbio che l'episodio sconvolse più di ogni altro la popolazione civile, che si rispecchiò nei morti, si sentì ferita nel proprio orgoglio e nella propria dignità.

Alfonso Gatto spiegò in un'intervista a Graziana Pentich dell'ottobre 1947 di essere stato accompagnato per mesi giorno e notte dal «ricordo di quella tragica giornata», ma di non aver scritto subito i versi nel «timore di frenare l'immediatezza stessa della vita», della quale aveva bisogno per sopravvivere egli stesso al «risentimento» e all'«orrore». Scrisse la poesia in una notte di dicembre, «quasi senza sforzo», nella consapevolezza che «pubblicata, diffusa nella stampa clandestina, tutti i compagni avrebbero potuto leggerla e facilmente ricordarla, tanto le sue parole erano semplici e le sue immagini chiare»[6].

Con la mediazione di Antonio D'Ambrosio e di Eugenio Curiel la poesia incominciò a circolare. Fu diffusa su volantini, in alcuni casi sotto la fotografia dei corpi dei quindici martiri, in altri anche priva della prima strofa e pubblicata, ovviamente anonima, su «La nostra lotta. Organo del partito comunista italiano» del 1° febbraio 1945, col titolo *Per i compagni fucilati in Piazzale Loreto*, preceduta da un editoriale, altrettanto anonimo, ma di Eugenio Curiel, dal titolo *Con lo sciopero generale, con la lotta di strada e con l'azione armata. Verso le prove decisive*, nel quale si esortava alla coesione di tutte le forze nella lotta di Liberazione.

Sappiamo della profonda amicizia tra Gatto e Curiel. Nella citata intervista a Graziana Pentich il poeta ricorda una passeggiata con Curiel in una mattina d'inverno «parlando dell'avvenire» verso la «vuota trasparenza» dell'orizzonte e proprio a Curiel, in morte, è dedicata una delle poesie della medesima raccolta *Il capo sulla neve*.

---

6 G[RAZIANA] P[ENTICH], *Il nuovo libro di Alfonso Gatto*, in «Il Settimanale. Giornale della resistenza», 18 ottobre 1947, p. 3.

La poesia non si comprende appieno se non si considera il contesto della sua prima diffusione: è infatti una poesia, non solo, ma anche, politica; denuncia quanto è successo, ne ipotizza le responsabilità, incita al riscatto.

Accadde un massacro nella piazza simbolo del lavoro e della città operosa «dove fu lavoro, / ove il Piazzale era la gioia accesa / della città migrante alle sue luci / da sera a sera, ove lo stesso strido / dei tram era saluto al giorno» (vv. 11-15); questo massacro fu intenzionalmente voluto da una convergenza di intenzioni ostili all'Italia anti-fascista: «vollero il massacro» (v. 16). Si volle pertanto, secondo Gatto, indebolire l'opposizione al nazi-fascismo. Si vollero colpire tutte le età della pienezza operosa dell'uomo dai vent'anni di Renzo Del Riccio ai cinquantadue di Salvatore Principato; si volle colpire in Milano, città emblema e crogiuolo di intenti, valori, speranze, tutta l'Italia: alcuni martiri erano lombardi, ma Libero Temolo era vicentino, Renzo Del Riccio di Udine, Umberto Fogagnolo di Ferrara, Andrea Ragni di Piacenza, Emidio Mastrodomenico e Andrea Esposito erano pugliesi, Salvatore Principato siciliano; si vollero colpire tutte le professioni: Fogagnolo e Vittorio Gasparini erano laureati, il primo ingegnere della Ercole Marelli, il secondo, laureato in economia e commercio, capitano degli alpini e dirigente industriale; Domenico Fiorani era perito industriale; Giulio Casiraghi, tecnico specializzato della Marelli; Mastrodomenico era agente di Pubblica Sicurezza; operai erano Eraldo Soncini e Temolo alla Pirelli, Angelo Poletti all'Isotta Fraschini; Vitale Vertemati era elettricista e meccanico; Esposito, calzolaio; Ragni, disegnatore; Antonio Bravin, commerciante; i giovanissimi Tullio Galimberti e Del Riccio, studente e operaio meccanico, che avevano rifiutato di arruolarsi nelle file della Repubblica sociale e scelto la lotta partigiana; e infine il più anziano di tutti Salvatore Principato, amato maestro elementare alla scuola *Leonardo da Vinci*, ma anche medaglia d'argento nella Grande Guerra.

Se li scelse uno a uno il capitano delle S.S. Theodor Saevecke, o se, come è anche probabile, fu aiutato nella scelta da qualche consulente fascista, certamente i quindici martiri dovevano nelle intenzioni dei nazi-fascisti rappresentare la città, il suo passato e il suo futuro, il mondo del lavoro in tutti i suoi aspetti, dalle scuole alle fabbriche, dall'artigianato al commercio, fino

anche alla parte non compromessa dell'esercito e della polizia: «confusi tutti in uno stesso sangue / i suoi figli promessi e il vecchio cuore / forte e ridesto» (vv. 18-20).

Non erano, dunque, tutti operai, e nell'«ancora in tuta» del v. 32 va certamente colta una trasfigurazione non tanto letteraria, quanto politica, comunista e «operaista» da parte di Gatto. Gli operai erano certamente l'anello più debole della catena del mondo del lavoro e allora con loro tutti diventano operai, tutti indossano la tuta[7]. Silvio Ramat in una sua recente introduzione alle poesie di Gatto accenna ancora ai «martiri operai di piazzale Loreto»[8].

Per i compagni fucilati in Piazzale Loreto dopo la Liberazione uscì ancora, sempre anonima, su «Rinascita» (n. 4, aprile 1945, p. 107). Spiegava Gatto, nella citata intervista, che «i compagni e gli amici romani avevano già scommesso» ch'era sua, considerazione che trova conferma anche nelle parole di Vasco Pratolini, che, ricordando Gatto il 13 maggio 1976 al Gabinetto Vieusseux di Firenze, disse di aver riconosciuto da subito nei versi anonimi per i martiri di piazzale Loreto «più che una firma, un messaggio anche personale di Alfonso, la sua "parola", il suo "canto"»[9].

E questo era certamente nella dimensione di unanime coralità, nella parola, che doveva divenire senza mediazioni la parola di tutti o comunque di quanti più potessero appropriarsene, come avviene ad un inno sacro, a un canto; era nel lessico concreto e semplice al tempo stesso, alieno da forme di allusività, nonché da arcaismi, da neologismi, da espressioni che distraessero in qualche modo dalla presa di coscienza del dramma presente. Una sorta di letterarietà sopravvive forse solo nell'aggettivo «ridesto» che compare due volte «vecchio cuore forte e ridesto» (vv. 19-20), «popolo ridesto dalle tombe» (v. 29), ma che, certamente non a caso, rimanda a suggestioni della più diffusa poesia risorgimentale, evocando nella Resistenza una continuazione del Risorgimento,

[7] Si ricordi anche che da fonti documentarie pare che una tuta da lavoro fosse stata data ai prigionieri prima di lasciare il carcere, forse per ingannarli su un eventuale trasferimento. Sul registro di San Vittore figura accanto ai loro nomi la scritta «partiti per Bergamo».
[8] SILVIO RAMAT, *Introduzione. Un viaggio da isola a isola*, in ALFONSO GATTO, *Tutte le poesie*, cit. p. XXV.
[9] VASCO PRATOLINI, *Alfonso Gatto*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXX, serie VII (1976), 1-2, p. 8.

come esperienza di un popolo oppresso che risorge. Si pensi anche soltanto all'«Italia s'è desta» dell'*Inno di Mameli*[10].

Indagini d'archivio condotte in questi ultimi tre anni mi hanno permesso di verificare quanto a Milano, soprattutto tra 1943 e 1945, la memoria delle Cinque giornate del 1848 fosse un fortissimo punto di riferimento per i partigiani. Le stesse celebrazioni periodiche dell'evento erano pretesto per incontrarsi, uscire per le strade, sfidare apertamente gli oppressori stranieri e i loro sostenitori fascisti.

Non sorprende, dunque, questa continuità con l'esperienza risorgimentale, che in Gatto voleva anche dire intimo confronto con la poesia foscoliana, soprattutto in quel temperamento profondo di «castità e carità», che ha saputo sapientemente cogliere Oreste Macrì, e che è tema fondante della poesia civile e corale dei *Sepolcri* e delle *Grazie*[11].

L'elemento corale collettivo, di poesia scritta con gli altri e per gli altri, risalta ancor più laddove Gatto fa uso della prima persona. Sono quattro azioni, verbi al passato remoto: «Ebbi il mio cuore ed anche il vostro cuore / il cuore di mia madre e dei miei figli, / di tutti i vivi uccisi in un istante» (vv. 21-23); «Attesi il male / come un fuoco fulmineo, come l'acqua / scrosciante di vittoria» (vv. 26-28); «udii il tuono / d'un popolo ridesto dalle tombe» (vv. 28-29); «Io vidi il nuovo giorno che a Loreto / sovra la rossa barricata i morti / saliranno per primi» (vv. 30-32). L'osmosi con le vittime è dichiarata dall'«Ebbi» del v. 21, il cuore dell'io poetante si confonde infatti con il cuore di tutti gli uomini, i vivi e i morti, «confusi tutti in uno stesso sangue» (v. 18) e questo sembra spiegare la successiva correzione di questo verso in «confusi tutti in uno stesso cuore» nella redazione definitiva della raccolta *La storia delle vittime*,[12] al fine, dunque, di renderlo ancora più esplicito. La madre è sì la madre del poeta, Erminia Albirosa che sarebbe morta nel 1958, ma è soprattutto una figura materna archetipica, collettiva, è una madre mitica, una terra comune che ci ha

[10] O anche al «Si ridesti il Leon di Castiglia» del coro dell'atto III, scena 4, dell'*Ernani* di Giuseppe Verdi, libretto scritto da Francesco Maria Piave; o anche Giovanni Berchet, *Giulia*, v. 34: «Sui figli ridesti»; Giosue Carducci, *Levia gravia, In morte di G. B. Niccolini*, v. 53: «e a' popoli ridesti» ecc.
[11] ORESTE MACRÌ, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Ravenna, Longo, 1980, p. 118.
[12] ALFONSO GATTO, *Tutte le poesie*, cit. p. 266.

generato e alla quale apparteniamo. E così i figli non sono soltanto le due figlie, Marina e Paola, che Gatto aveva nel 1944, ma l'intera umanità vittima innocente di quel massacro. Le due azioni legate ai sensi, «udii il tuono» e «vidi il nuovo giorno», sono precedute dall'«attesi», forse il verbo semanticamente più *ermetico* del testo. È un momento di sospensione dell'io, prima del riscatto che si compie mediante l'azione. È il disorientamento dell'uomo di fronte al male.

L'uso della parola tematica «cuore» è inoltre motivo costante della poesia di Gatto fin da *Isola* (*Notte*, v. 8) a *La memoria felice* (*Il fanciullo di Selinunte*, v. 26). Non si tratta di un cuore metaforico, ma all'opposto è un «cuore» che, alieno da ogni sentimentalismo o trasfigurazione, raffigura la vita pulsante dell'uomo, la sua partecipazione fisica al mondo che lo circonda, così come il respiro, «il fiato del giorno» (v. 2), che ricorda «il fiato / delle prime parole in cui si vela / idillio eterno il mondo immaginato» (*Isola, Amore*, vv. 4-6) o i «mondi di tenero fiato» di *Isola, Plenilunio*, v. 13, o ancora il «fiato / largo di cielo e di campagna» di *Morto ai paesi. Prato*, vv. 4-5; o l'urlo che diventa per un momento silenzio («Era silenzio l'urlo del mattino», v. 5) come in *Isola. Il giogo*, vv. 10-11: «non grido: la voce / mi ridarebbe il senso del mio peso».

In un recente saggio Anna Mauceri si sofferma sull'«uso dilatato delle preposizioni» come costante stilistica gattiana[13], e nello specifico l'uso del «di» di specificazione che tende a sostituire nessi più analitici come in «un silenzio di case, di Milano» (v. 7), «vivi di sangue e di ragioni» (vv. 33-34).

Forse anche per questi motivi Vasco Pratolini e altri amici riconobbero subito in Gatto l'autore di questi versi, che rivelarono pubblicamente il loro autore solo con la raccolta *Il capo sulla neve* e il titolo definitivo *Per i martiri di Piazzale Loreto*.

Pochi mesi prima, nel gennaio 1946, anche Salvatore Quasimodo aveva pubblicato le sue poesie resistenziali col titolo *Con il piede straniero sopra il cuore* (Milano, «Quaderni di costume», 1946), poi ripubblicate per Mondadori l'anno successivo col titolo *Giorno dopo giorno* e l'aggiunta di due testi. La raccolta si

[13]ANNA MAUCERI, *Poesia e realtà nella raccolta «Il capo sulla neve» di Alfonso Gatto*, in «Sincronie. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi di pensiero», VIII (2004), 15, p. 96.

apre coi noti versi *Alle fronde dei salici*: «E come potevamo noi cantare / con il piede straniero sopra il cuore / [...] / Alle fronde dei salici per voto / anche le nostre cetre erano appese [...]».

Gatto nella sua *Premessa* a *Il capo sulla neve*, ribadendo ancora una volta la propria esigenza di partecipazione fisica agli eventi, non poté astenersi da una vivace polemica col poeta siciliano scrivendo che «Nessuna "aulicità" era possibile, anche se poi qualche poeta ha detto di aver appeso le cetre agli alberi in segno di lutto. Non si trattava di lutto o di lutti, non si trattava di occupazione o di "piedi stranieri". Era qualcosa di più: era la natura umana offesa»[14].

Quasimodo si sarebbe forse ricordato di queste parole cinque anni dopo, quando anche lui ritornò sul tema dei martiri di piazzale Loreto, con una poesia pubblicata come inedita sulla prima pagina del quotidiano «L'Unità» di giovedì 7 agosto 1952. Quel giorno a Milano si celebrava l'ottavo anniversario della strage, unico caso in cui la ricorrenza si celebrò il 7 e non il 10 agosto, perché, segno forse dei tempi che cambiavano, si volle favorire la partecipazione popolare e venerdì 8 incominciavano le ferie per molti operai e lavoratori.

Erano trascorsi otto anni dalla strage. L'Italia era ormai una repubblica democratica, i miti ancora risorgimentali che avevano animato gran parte della Resistenza venivano gradualmente rimossi, a tutto vantaggio di un conflitto politico interno tra le nuove forze in gioco in tempo di Guerra fredda, acuitasi a partire dall'estate del 1950 con la guerra di Corea.

Il 27 maggio a Parigi era nata la CED (Comunità Europea Difesa), una Forza Atlantica, guidata da Stati Uniti e Gran Bretagna, che se anche due anni dopo non fu ratificata, fu subito violentemente osteggiata dalle sinistre. Il 16 giugno a Roma vi furono violente manifestazioni antimilitariste, duramente represse dalla polizia con l'arresto di oltre cinquecento manifestanti. L'8 luglio De Gasperi promulgò anche alcune leggi speciali per disciplinare stampa, conflitti sociali e opposizione politica. I conflitti tra DC e PCI divenivano sempre più tesi.

[14] ALFONSO GATTO, *Premessa* a *Il capo sulla neve*, cit. p. 10.

Gli equilibri storici erano radicalmente mutati. Il capitano nazista Theodor Saevecke, responsabile della strage di piazzale Loreto, era divenuto agente della CIA a Berlino e proprio in quegli anni reintegrato nel Servizio di Polizia Federale Criminale tedesco. Il fascicolo di indagine sulla strage n. 2167, aperto subito dopo la guerra dalla Sezione investigativa del Comando Alleato, veniva occultato dalla Procura Generale Militare. Sarebbe stato riaperto solo nel 1994.

Tale, dunque, fu il contesto storico e culturale, nel quale nacque la poesia *Ai quindici di Piazzale Loreto* di Quasimodo, che scriveva inoltre non più di fronte al sangue dei corpi martoriati delle vittime, apparentemente senza nome, ma di fronte ad una lapide che recava incisi i nomi dei martiri nel luogo della strage.

Le «spente epigrafi» (v. 3) dei quindici martiri incise sulla pietra, che sole sembrano sopravvivere al loro sacrificio, richiamano per opposizione le «urne de' forti» foscoliane, accostamento già evidenziato da Oreste Macrì nel suo saggio fondamentale sulla poesia di Quasimodo[15]. Sono «nomi, ombre» (v. 2) sepolcri, che non sembrano più incitare gli italiani al loro esempio. La stagione dell'orgoglio del popolo italiano sembra essere spenta per sempre in una stagione di indifferenza, al comando di chi "chiedendo ancora morte, si crede vivo". E in questo ribaltamento tra morte e vita, nel «credendosi vivi» del v. 16 sembra ancora intravedersi la filigrana foscoliana del «dotto e il ricco ed il patrizio vulgo», che «nelle adulate reggie ha sepoltura / già vivo» (*Dei Sepolcri*, vv. 142-145), alla quale si contrappone la morte dei quindici martiri, il loro sacrificio, il loro sangue «che inizia la terra» (v. 9) e che diventa, nell'ultimo verso, foscolianamente «vita».

Nel brusco passaggio del v. 12 dal passato remoto al presente, dal «troppo tempo passò» al «ricade morte / da bocche funebri» sembra di cogliere un esplicito riferimento alle vicende contingenti, presumibile anche in una poesia che apparve sulla prima pagina del quotidiano del PCI, «L'Unità». C'era un governo De Gasperi, dunque, nell'Italia del 1952, che tornava a parlare di guerra, che tornava a portare «bandiere straniere», questa volta degli Stati Uniti d'America, «sulle porte ancora delle vostre case» (vv. 14-15); un governo, che

[15] ORESTE MACRÌ, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il Poeta*, Palermo, Sellerio, 1986, p. 148.

proprio come quello del Regno italico del 1802 condannato da Foscolo perché vilmente asservito a Napoleone, si credeva vivo e temeva la morte dalla forza che prorompeva dal ricordo dei martiri.

Se il contesto storico sembra aprire ad una possibile interpretazione dei vv. 12-16, altrimenti piuttosto oscuri, è il contesto macrotestuale di questa poesia, quando fu pubblicata per la prima volta in raccolta, a offrirci altri interessanti spunti di interpretazione.

Senza sostanziali modifiche, infatti, i versi *Ai quindici di Piazzale Loreto* entrarono a far parte due anni dopo della raccolta *Il falso e vero verde* del settembre 1954[16].

Nella raccolta la poesia è preceduta da *Laude. 29 aprile 1945*, versi ispirati dall'altro tragico evento, di segno opposto, che fece del medesimo Piazzale Loreto di Milano il simbolo della storia di quegli anni: la strage che simbolicamente pose fine alla dittatura fascista, seguita dall'esposizione dei corpi di Claretta Petacci, di Benito Mussolini e di altri gerarchi appesi per i piedi nel luogo dove pochi mesi prima si era consumato l'eccidio dei partigiani.

La decisione di Quasimodo di porre le due poesie in stretta sequenza, per altro non cronologica, costringe il lettore a confrontarle, a leggerle come un dittico inseparabile.

In *Laude. 29 aprile 1945* con palese e direi violento ribaltamento della famosissima laude drammatica di Iacopone da Todi *Donna de Paradiso*, qui frammista di accenti lorchiani[17], Quasimodo immagina un colloquio tra madre e figlio ucciso, sacrificato, di fronte ai corpi appesi di Mussolini e della Petacci. Alla madre che sputa sul cadavere del tiranno il figlio, *imago Christi*, intima inizialmente di fermarsi e di allontanare la folla; ma la madre sa del sacrificio, sa e spiega al figlio che «dopo duemila anni di eucaristia, / il nostro cuore ha voluto aperto / l'altro cuore che aveva aperto il tuo, / figlio». Il figlio che in quanto morto, a differenza della madre, può perdonare, non può astenersi,

[16] *Il falso e vero verde* uscì in prima edizione a Milano per Arturo Schwartz con solo sette poesie illustrate da Giacomo Manzù nel settembre 1954; poi fu ripubblicato ampliato da Mondadori nel 1956, con la sezione *Quando caddero gli alberi e le mura* riservata alle poesie resistenziali. Sia *Ai quindici di piazzale Loreto*, sia *Laude. 29 aprile 1945* sono già nella prima edizione.
[17] ORESTE MACRÌ, *La poesia di Quasimodo*, cit. p. 165.

tuttavia, dal riconoscere un'estrema forma di giustizia in quell'«ira» e in quel «sangue» che «colano» da quei cadaveri, pur sapendo che gli abusi del Potere non sono finiti e che domani ancora gli «bucheranno [...] occhi e mani», ma anche che «da secoli / la pietà è l'urlo dell'assassinato».

Leggendo le due poesie, una di seguito all'altra, comprendiamo chiaramente che per Quasimodo è solo uno il sangue che «non sporca / la terra» (vv. 8-9), e che le «piaghe di piombo» che «ci umiliano» (v. 11) sono soltanto quelle delle vittime innocenti. Scriveva Mario De Micheli in una recensione alla raccolta apparsa su «L'Unità» del 20 ottobre 1954: «il titolo del libro [*Il falso e vero verde*] forse è stato suggerito a Quasimodo da un verso dantesco: *E fin che la speranza ha fior del verde*; o forse da un verso di Lorca: *Verde che ti voglio verde*. Certo si è che tale titolo ha un significato preciso. Come dire: ciò che è finzione e ciò che è verità nella vita, ciò che è menzogna e ciò che è valore profondo. E ancora: ciò che è inganno e tradimento dell'uomo e ciò che invece è fedeltà e amore alla sua storia».

Il Quasimodo resistenziale de *Il falso e vero verde* è infatti diverso da quello di *Giorno dopo giorno*, certamente alieno da ogni forma di anche apparente «aulicità» e «finzione», e non è da escludere in questo proprio una riflessione sui versi e sui giudizi di Alfonso Gatto.

DAJANA JURKIN*

La nostalgia di Zara nella poesia di Liana De Luca

L'argomento del presente contributo è la parte della produzione poetica di Liana De Luca che riguarda il ricordo della città e della patria nativa. Liana De Luca, poetessa, scrittrice, saggista e critico d'arte, nasce a Zara nel 1931 da madre zaratina e padre napoletano, ufficiale di carriera. È rimasta per tutta la vita sentimentalmente legata alla città natale che lascia con l'esodo degli Italiani nel 1943, all'età di 12 anni. Dopo una lunga permanenza a Bergamo si è trasferita a Torino dove svolge un'intensa attività culturale operando come giornalista pubblicista e collaborando a diversi quotidiani e periodici culturali. Nel settore della narrativa ha pubblicato i volumi di racconti *La sposa*[1], *Storia di Pia*[2]*, Controfiabe*[3] e il romanzo *La magnifica desolazione*[4].

La maggior parte della sua attività creativa è dedicata però alla poesia. Finora ha pubblicato sedici raccolte di poesie e una raccolta antologica intitolata *La grata*[5] in cui la stessa De Luca ha prescelto le poesie più significative del suo percorso poetico.

Comincia a comporre versi quando è ancora giovanissima. Nella poesia *L'angelo sul campanile* in cui riaffonda nei giorni dell'infanzia trascorsi a Zara, si presenta come una bambina delicata che scopre le sua vocazione poetica: «Era il ponte che percorrevo ogni giorno / smarrita fra i compagni di scuola, io già minata / dal male oscuro della poesia»[6].

* Università di Zara (*Sveučilište u Zadru*), Croazia.
1 LIANA DE LUCA, *La sposa*, Torino, Italscambi, 1982.
2 LIANA DE LUCA, *Storia di Pia*, Milano, Mursia, 1984.
3 LIANA DE LUCA, *Controfiabe*, Torino, Lorenzo Editore, 1996.
4 LIANA DE LUCA, *La magnifica desolazione*, Torino, Genesi, 1990.
5 LIANA DE LUCA, *La grata,* Torino, Genesi, 2000.
6 Ivi, p. 180.

Già dopo le prime giovanili plaquettes pubblicate durante il periodo liceale la giovane poetessa ottiene il consenso della critica che la definisce «*naturaliter* poeta». Più tardi sarà inclusa in diversi dizionari, antologie e rassegne critiche. Nel corso della sua attività letteraria la De Luca ha conseguito numerosi prestigiosi premi letterari attirando l'attenzione di importanti critici i quali, come si è espresso Sandro Gross Pietro nella nota introdutiva a *La grata*, riconoscono la sua appartenenza «tra le vette poetiche del paesaggio letterario dell'ultimo Novecento o meglio ancora del primo Duemila»[7]. Giacomo Scotti vede nella De Luca una voce poetica del tutto atipica ma singolare e originale. La sua è una poesia «discorsiva nella sua meditata liricità […], essenziale nella sua validità, riconoscibile e personalissima da sempre»[8]. Liana De Luca rimane fedele alla tradizione, la sua poesia è colloquiale e comprensibile ma anche legata strettamente ai temi esistenziali, soprattutto ai temi riguardanti la condizione dell'uomo e il suo destino. Comunque, nell'ambito della sua produzione poetica, osserva di nuovo Giacomo Scotti[9], una particolare liricità viene attribuita alle poesie in cui si trova nostalgia e amore per l'infanzia, per il mare e per la costa dalmata.

In questo contributo ci soffermeremo in particolare sulle composizioni che testimoniano l'attaccamento alle radici, il costante ritorno della De Luca alle sponde dell'infanzia, alle sponde dell'Adriatico orientale abbandonate nel 1943 con l'esodo degli Italiani. Nel 1943 Zara è ancora territorio italiano. Per ragioni tuttora non chiare le forze alleate bombardano la città distruggendo quasi interamente il centro storico. In queste circostanze comincia il sanguinoso e cruento esodo degli italiani, dei croati e di coloro che non volevano aspettare l'arrivo del comunismo[10]. A fianco di migliaia e migliaia di altre famiglie che hanno condiviso il loro destino, anche la famiglia di Liana De Luca sceglie l'esodo come soluzione. Sono momenti angosciosi e drammatici quando

---

[7] Ivi, p. 9.
[8] GIACOMO SCOTTI, *Liana De Luca. Radici di Zara*, in *La forza della fragilità. La scrittura femminile nell'area istro-quarnerina: aspetti, sviluppi critici e prospettive,* a cura di Elis Deghenghi Olujić, vol. II, Fiume, EDIT, 2004, p. 218.
[9] GIACOMO SCOTTI, *Čujem glas dviju domovina*, in *Izostavi nas iz ove knjige*, Rijeka, Adamić, 2002, p. 40.
[10] ŽIVKO NIŽIĆ, *Da un mare all'altro. Ritorno poetico alla patria di Raffaele Cecconi*, in «La battana. Rivista trimestrale di cultura», XLII (2005), 157-158, p. 53.

bisogna decidere se restare o abbandonare la città nativa ormai completamente cambiata. Così per Liana, ragazza dodicenne, come per tanti altri profughi, lontano da quelle sponde amate comincia una nuova vita tutt'altro che facile. Uno dei migliori rimedi per curare il dolore che provocano i ricordi tristi è scrivere. E questa è stata la scelta di Liana De Luca.

Come tante altre scrittrici che hanno vissuto un destino analogo, anche lei scrive per annotare quanto non va dimenticato, scrive per farsi capire, per conoscersi meglio, per mettere ordine nel proprio mondo, ma scrive anche per il desiderio esplicito di testimoniare prima di tutto a figli e nipoti. Dopo l'esodo la vita cambia radicalmente, il vecchio mondo va in frantumi. Come osserva Nelida Milani Kruljac[11], le autrici istriane, fiumane, dalmate (e tra loro anche Liana De Luca) hanno cercato di ricomporre i frantumi, al limite hanno cercato di non sparpagliarli ulteriormente. Si sono immerse nella memoria per imparare a scrivere e per poter fissare sulla carta i propri ricordi affinchè non andassero perduti. Si tratta di una scrittura che offre identità e memoria ma anche conservazione delle proprie radici.

La poesia di Liana De Luca diventa così un tentativo di ricupero del passato per il tramite della memoria, ancorata all'esodo, un'esperienza umana intensamente sofferta. La memoria quindi diventa il nodo attorno al quale si legano tutte le esperienze e i ricordi da trasmettere. Ma la memoria è fragile, come sostiene la Milani Kruljac[12]. La memoria non è un archivio di dati ordinatamente raccolti. Se i ricordi non vengono ogni tanto chiamati alla memoria sono destinati all'annullamento. Tutti siamo soggetti a più o meno piccole, a più o meno temporanee amnesie. La perdita di memoria è un problema individuale ma anche collettivo. E una forma di lotta contro l'amnesia individuale e collettiva è la scrittura che fronteggia l'oblio, cercando di rallentarlo, di ostacolarlo, e in qualche modo di impedirlo. Raccontare la memoria attraverso la scrittura significa cristallizzare il ricordo, invertire il corso del tempo, vincere in qualche modo l'oblio. Costruendosi un passato con la

[11] NELIDA MILANI KRUKJAC, *Introduzione*, in *La forza della fragilità. La scrittura femminile nell'area istro-quarnerina. Aspetti, sviluppi critici e prospettive,* a cura di Elis Deghenghi Olujić, vol. I, Fiume, EDIT, 2004, pp. 19-20.
[12] Ivi, pp. 33-34.

scrittura, si recupera la coscienza di sé, della propria identità individuale, sociale e culturale.

L'esodo è una tragedia che non dà tregua a chi l'ha vissuta. Possiamo immaginare quanto possa essere drammatico e angoscioso l'allontanamento forzato dall'ambiente in cui si è cresciuti e formati. Per questo, mette in rilievo la Milani Kruljac[13], non c'è poetessa esule che non abbia fatto i conti con il distacco dalle origini**.** L'esilio, la separazione, lo sradicamento hanno sempre rappresentato, in ogni tempo e in ogni luogo, stimoli significativi a sostegno della creatività artistica e letteraria. La narrazione e la poetica dell'esodo costituiscono un tratto importante della letteratura di tutti i tempi, da Omero ad Ovidio, da Dante a Goethe, da Kafka a Joyce, da Mann a Kundera[14]. La particolare vicenda storica che la Dalmazia ha vissuto negli anni dopo la Seconda Guerra Mondiale ha stimolato Liana De Luca, ma anche altri autori, a raccontare il trauma della perdita delle sue origini e del luogo natio.

Essendo radicata nel ricordo, nelle memorie di Zara la sua poesia è caratterizzata quindi da una fitta presenza di elementi autobiografici, fra i quali spiccano le tristi vicende dell'esodo e della condizione dell'esule il cui ritratto ideale Elis Deghenghi Olujić trova nell'opera di Irma Sandri Ubizzo intitolata *Dal silenzio delle pietre. Sissano una stroria*[15]:

> è un essere senza radici, spossessato della sua terra, estromesso dal corpo sociale che gli appartiene e al quale lui sente d'appartenere, perennemente fuori gioco, isolato: l'esule è colui che è stato bruscamente staccato dal contesto del paesaggio che gli era familiare, che egli aveva interiorizzato e nel quale si riconosceva fino al punto da identificarsi con la sua natura geologica, con i suoi odori, con i suoi colori[16].

Dopo la perdita resta soltanto la memoria e il rimpianto. La condizione di esule provoca spesso un senso di vuoto e di inquietudine che riappare anche in circostanze minime. A volte basta un niente a far riemergere l'immagine del

---

[13] Ivi, p. 49.

[14] *La letteratura dell'esodo fra sradicamento e persistenza*, in «La Battana», rivista trimestrale di cultura, XXVII (1990), 97/98, pp. 9-10.

[15] IRMA SANDRI UBIZZO, *Dal silenzio delle pietre. Sissano una storia*, Venezia, Alcione editore, 1996.

[16] ELIS DEGHENGHI OLUJIĆ, *La narrazione della memoria come difesa dall'oblio: Irma Sandri Ubizzo*, in *La forza della fragilità,* cit., p. 135.

paese perduto. Come tutti coloro che hanno vissuto l'esperienza dell'esodo, anche la De Luca nella sua testimonianza esprime un profondo legame con la terra delle sue origini, con quella Zara mitica della sua infanzia**.** Il distacco dal paese, dalla casa natale, da parenti, amici e conoscenti, dalle abitudini e infine dall'ambiente naturale tanto amato, ha lasciato nella scrittrice una ferita profonda. La commozione per la terra perduta e la convinzione della necessità di lasciare testimonianza di una tragedia personale e collettiva fanno maturare nella De Luca il desiderio di trascrivere sulla carta il sentimento che le urge dentro.

Sono numerose le poesie in cui si legge chiaramente l'attacamento alle radici e il costante ritorno della poetessa alle sponde dell'infanzia. Queste poesie sono pervase da una struggente nostalgia per la sua terra, scolpita per sempre nell'anima. Il luogo natio è sentito non solo come memoria che si custodisce e alimenta nell'animo, ma come qualcosa di fisico. Zara è una città che l'autrice conosce in tutte le sue pieghe, nei suoi vizi e nelle sue virtù e che diventa quasi il luogo ideale di tutte le infanzie. La sua memoria è legata ad una particolare territorialità, ad una particolare geografia, a quella Zara di ieri, amorosamente rievocata, che l'ha vista crescere, amare e soffrire. E tutta Zara, con i suoi campanili, le case, il ponte, il porto, la stretta Calle Larga, il mercato, le piazze...

Nella poesia giovanile intitolata *Sono venuta* la poetessa ci presenta la costa dalmata dalla quale è venuta e dove ritorna con la sua poesia:

> Sono venuta
> dalle isole a scogliera
> oltre l'azzurra pianura del mare.
> Sono venuta dalle aride coste
> ove solo s'abbarbica l'ulivo:
> snella distesa cintata dal Velebit
> consunta dai baci
> dell'Adriatico[17].

[17] LIANA DE LUCA, *La grata*, cit., p. 42.

A queste aride coste tornerà di nuovo sentendo il richiamo della patria, del sangue in cui «[…] s'alterna / l'inquieta stanchezza latina / al tacito anelito slavo»[18]. Evidentemente, con queste parole la poetessa si riferisce alla sua duplice provenienza, essendo nata da padre partenopeo e da madre croata. Gli stessi versi saranno ripetuti con lievissime modifiche anche nel sonetto autoritratto intitolato *Liana / luna* in cui la poetessa, riferendosi a se stessa dice:

> Liana che vivi sempre sulla luna
> secondo il segno d'aria dell'Acquario
> e non hai l'astolfiana sfortuna
> di ritrovare il tuo senno precario
>
> nel tuo sangue s'alterna la stanchezza
> latina al mistico anelito slavo
> la distratta ironia e la sicurezza
> inquieta col silenzio dello s'ciavo[19].

Il «mistico anelito slavo» si rivela in altre poesie autobiografiche delle quali sono rappresentative *Terra dalmata***,** *Memoria dell'infanzia***,** *L'angelo sul campanile***,** *Una gita sbagliata***,** *Mare nostrum***,** *Nostalgia di Zara*, *Cimitero sul mare*, *A mio padre*, *A mia madre*, senza contare tante poesie colme di mare. Prendendo in esame questi componimenti e il rapporto da essi documentato della poetessa con la terra natale, possiamo notare che in tutte queste poesie è presente la nostalgia e l'amore per quel mare, per quelle coste, per quel mondo d'infanzia adesso riscoperto tramite la memoria. Il richiamo della terra perduta è stato sempre forte nel corso degli anni trascorsi lontano dalla patria nativa. È particolarmente pervasa dalla nostalgia la poesia intitolata *Terra dalmata*. Sono i versi della De Luca, ragazza sedicenne che con nostalgia si ricorda della terra dalla quale era partita ancora bambina.

> E mi geme nei polsi la risacca
> delle scolgliere grigie.
>
> Nostalgia di selvagge praterie

[18] *Ibid.*
[19] Ivi, p. 210.

all'ombra di montagne sonnolente
ove
la nuda roccia parla di vendetta
e la vipera insidia il mite gregge.
Nostalgia di valloni singhiozzanti
l'addugliarsi del mare.

Ma nel folto
degli uliveti canta la speranza
aspettando le vele del ritorno[20].

La nostalgia appare di nuovo come motivo centrale nella poesia intitolata *Cimitero sul mare*. I versi di questa poesia spiegano anche la situazione psicologica della dura vita dell'esule.

Se poca terra preclude l'azzurro
ancora vi giunge
la musica delle onde fra gli scogli
che ritma il sonno
e lenisce
inutili lunghe attese di un ricordo.
[…]
Nostalgia vi consuma più del tempo!
Nostalgia dell'odore di salsedine,
del vento fra le vele
di nuziali
trine di spuma per l'abbraccio liquido[21].

A questi versi vengono aggiunti altri dello stesso tenore, soprattutto la poesia *Memoria dell'infanzia*. Sono i versi autobiografici che tratteggiano una bambina debole, malaticcia e solitaria che trascorre i suoi «anni bianchi»[22] isolata e protetta dal mondo esterno.

Un lungo giorno è stata la mia infanzia
trasognata di fiabe e solitari
giochi tra le pareti d'una stanza.

[20] Ivi, p. 20.
[21] LIANA DE LUCA, *Poesie*, Sarzana, Carpena editore, 1962, p. 14.
[22] Ivi, p. 20.

La sorella di latte solamente
veniva, Gianna dalle guance rosse,
– ancor più rosse accanto al mio pallore –
a rompere l'incanto del silenzio[23].

Anche con la poesia intitolata *L'angelo sul campanile* la De Luca torna nei giorni dell'infanzia zaratina. La bambina delicata e malaticcia osserva dal suo letto la vita quotidiana della Zara di quell'epoca.

Il rumore degli idroplani plananti nel mare sottostante,
le sirene delle navi, il vociare dei passeggeri,
i tonfi degli scarichi, salivano a farmi compagnia,
mentre i barconi con le mercanzie delle isole vicine
passavano sotto il ponte aperto per loro
verso il fondo del piccolo porto[24].

In questa poesia l'autrice ci presenta alcuni angoli caratteristici di Zara, ad esempio il ponte che percorreva ogni giorno con i compagni di scuola e il vaporetto che congiungeva le due sponde della città. È particolarmente bella e realistica la descrizione di altri due luoghi tipici della Zara antica ma anche della Zara d'oggi. Sono la Piazza delle Erbe e la Callelarga.

La Piazza delle Erbe m'incantava
con le grida, i colori, i costumi delle *scoiane*
che portavano in bilico sul cercine
ceste ampie e pesanti, ricolme
di *puine* tenute fresce da foglie di fico.
La Calle Larga era la strada stretta per *remenarse*,
ma preferivo l'ampia Riva Nova
o quella Vecia snodata lungo le Mura veneziane[25].

Tornando da Bergamo nella citta natale trova una Zara diversa e cambiata. Visita anche il cimitero dove riposano le ossa paterne, legge in mezzo a tanti nomi slavi il nome e il cognome italiani del padre, divenuto di fatto straniero. Trova conforto soltanto nella presenza del mare azzurro.

[23] *Ibid.*
[24] LIANA DE LUCA, *La grata*, cit., p. 180.
[25] *Ibid.*

Ora non c'è più il confine al cimitero
e il tuo nome straniero mi sconcerta
come l'esplosione colorata delle tue case proletarie.
Il palazzo dove vivevo è stato restaurato
e posso salire al terrazzo del settimo piano
dove giocavo con le sette sorelle Indennimeo.
L'angelo svetta ancora sul campanile del Duomo
ma presenza estranee al nostro segreto
m' impediscono di rinnovare il sogno ricorrente del volo.
Vagabondo nel centro storico rimasto intatto
e a ogni svolta mi conforta l'azzurra presenza del mare[26].

La fedeltà di Liana De Luca alle origini si legge anche nella poesia *Le «mie» due città,* dedicata a Bergamo ed a Torino. Bergamo è la città della sua prima e Torino della sua ultima sosta. Sono le due città in cui torna volentieri, in cui trova luoghi cari, le due città che la emozionano e sorprendono. Ma la poesia si conclude con i versi significativi:

Queste sono le «mie» due città
oggi
ma il mare tremola nella mia memoria[27].

Il mare ovviamente rappresenta Zara. Anche in altre poesie il mare viene spesso usato per evocare le sue origini, come nella poesia *I miei due mari*. Essendo figlia di padre napoletano e di madre dalmata la poetessa si sente legata alle sponde dei suoi due mari, l'Adriatico materno e il Tirreno paterno.

Il mio mare amarissimo
olivastro segreto materno
mi ha donato l'anelito mistico
l'onestà del rigore realistico.

Il mio mare azzurrissimo
spumeggiante profondo paterno
mi ha donato l'ironica saggezza
l'entusiasmo venato di tristezza.

[26] Ivi, p. 181.
[27] LIANA DE LUCA, *La grata*, cit., p. 353.

I miei due mari si sono incontrati
provenienti da sponde lontane
per mescolare le loro onde
in esltanza di danze gioconde.

I miei due mari si sono congiunti
per circondare e proteggere l'isola
creata a forma del mio cuore umano
emergente dal grande dio Oceàno[28].

Nella poesia intitolata *Nostoc* torna di nuovo il tema dello sradicamento e dell'esilio. La poesia è dedicata al *nostoc*, alga verde e azzurra, nota anche con il nome di "spuma di primavera". La poetessa trova il paragone tra se stessa e l'alga che il mare trasporta e disperde ovunque.

Spuma di primavera avanza candida
su lunghe ondate, ondate di mare,
che si sussueguono tranquille e lievi
fino a sfaldarsi in merletti perlati
dalle conchiglie sul litorale.
Ma dietro il ritmico casto balletto
il riflusso riporta negli abissi
la vera essenza del movimento
che invano cerco di perseguire
affondando inesperta alla deriva[29].

Evidentemente anche per Liana De Luca, come pure per tanti altri scrittori e scrittici istriani, fiumani e dalmati, la vicenda dell'esodo è stata e lo è tuttora fonte copiosa di messaggi da trasmettere. Nella sua poesia ritornano le visioni autobiografiche, dominano la nostalgia ma anche la gioia del ricordo, le situazioni dell'infanzia felice, il mare, le vie di Zara, i genitori, gli amici. Tutto ciò che racchiude il periodo dell'infanzia diventa patrimonio prezioso del ricordo dell'autrice che ne seleziona i momenti e i particolari più significativi e incisivi. Sono le poesie che ci aiutano a cogliere mentalità e psicologie connesse

[28] LIANA DE LUCA, *Okeanòs*, Torino, Genesi, 2005, p. 51.
[29] Ivi, p. 27.

all'esodo degli italiani della Dalmazia, evento che ha alterato il volto e i connotati di questa regione dopo la fine del secondo conflitto mondiale.

Attraverso queste poesie tramate di ricordi, eventi, luoghi, familiari, amici, la poetessa rende comune quello che è privato, mette a disposizione di tutti quel che altrimenti resterebbe muta e solitaria esperienza individuale. Solo così si può resistere all'oblio che il tempo impone: soltanto con la memoria personale, che si alimenta dell'esperienza e del sapere collettivo, si può cercare di abbattere il limite del nostro tempo individuale, salvare il passato dalla dimenticanza e innestarlo nell'attualità.

L'esperienza personale e collettiva di abbandono del luogo natio si definisce come catastrofe umana e culturale. Salvare quel mondo, seppure nell'unico modo possibile, cioè tramite la memoria e la scrittura, significa salvare se stessi, la propria identità, le proprie radici. In questo contesto i libri di poesie della De Luca sono una viva testimonianza del perenne ricordo dell'infanzia, il diario frammentario del passato e delle ricordanze del paese perduto.

ISABELLE MELIS*

La memoria della guerra in René Char e Vittorio Sereni

Nei *Fogli d'Ipnos* e in *Diario d'Algeria,* opere pubblicate rispettivamente nel 1946 e nel 1947, vengono cristalizzate due esperienze di guerra che ad una lettura superficiale sembrano incarnare due facce diametralmente opposte della stessa medaglia, l'una delle quali viene rappresentata dall'esperienza "da vinto" del tenente Vittorio Sereni nel campo di prigionia in Algeria, mentre l'altra è relativa a quella "da vincitore" del *maquisard* «Capitaine Alexandre», nome di copertura del poeta francese René Char.

Alle due raccolte, che nella ricca e variegata produzione letteraria del dopoguerra occupano un posto singolare, si addice l'etichetta – e qui prendiamo a prestito un termine carico di senso e prediletto da Saba, che lo usò a proposito di Primo Levi – di «fatale», nel senso di 'necessario'. Se le due raccolte obbediscono all'urgenza di proporre uno specchio rivelatore della propria memoria della guerra, lo fanno tuttavia ricorrendo a forme discorsive diverse di rimemorizzazione della propria esperienza. Anche se entrambe si affidano alla forma diaristica messa in rilievo, nel caso di Sereni, dalle indicazioni in calce e, in quello di Char, dalla presentazione della raccolta come un insieme numerato di notazioni diaristiche, riflessioni filosofiche e aformismi poetici, le differenze saltano subito all'occhio.

La caratterizzazione di ognuna delle due raccolte come punto finale di una serie di diramazioni di varia natura, di meccanismi di accettazione e di rifiuto, insomma, di un complesso e raffinato gioco di mediazioni e coordinazioni, ci richiederebbe troppo tempo. Ai fini di mettere in rilievo come le due raccolte siano potute nascere dall'azione congiunta di varie sfere e quali siano le

* Università Cattolica di Lovanio (*K.U.Leuven*).

similitudini e le differenze tra esse, può essere utile la scelta di una bussola di riferimento che non si attiene alla mera sfera poetica. Nel paragonare il modo in cui i due poeti consegnarono la loro esperienza di guerra alla carta ci gioveremo perciò di un mezzo visivo, nella fattispecie di un quadro di Georges de la Tour intitolato, almeno nell'epoca in cui lo vide René Char[1], *La visita al Prigioniero*. Il quadro costituirà, appunto perché ci consente di avviare, tra gli altri, una riflessione sulla tensione tra poesia e azione, un ottimo filo conduttore per gli obiettivi che ci siamo prefissi. Si tratta di un quadro che ha accompagnato gli anni di resistenza di René Char e che per il poeta assunse subito un significato particolare tanto che egli lo utilizzò per una caratterizzazione della poesia in tempi di guerra. Leggiamo il *feuillet* n°178 dedicato al quadro.

> La reproduction en couleur du *Prisonnier* de Georges de La Tour que j'ai piquée sur le mur de chaux de la pièce où je travaille semble, avec le temps, réfléchir son sens dans notre condition. Elle serre le cœur mais aussi désaltère! Depuis deux ans, pas un réfractaire qui n'ait, passant la porte, brûlé ses yeux aux preuves de cette chandelle. La femme explique, l'emmuré écoute. Les mots qui tombent de cette terrestre silhouette d'ange rouge sont des mots essentiels, des mots qui portent immédiatement secours. Au fond du cachot, les minutes de suif de la clarté tirent et diluent les traits de l'homme assis. Sa maigreur d'ortie sèche, je ne vois pas un souvenir pour la faire frissonner. L'écuelle est une ruine. Mais la robe gonflée emplit soudain tout le cachot. Le Verbe de la femme donne naissance à l'inespéré mieux que n'importe quelle aurore.
> Reconnaissance à Georges de La Tour qui maîtrisa les ténèbres hitlériennes avec un dialogue d'êtres humains[2].

[1] Successivamente avrà come titolo *Job e la moglie.*

[2] 'La riproduzione a colori del *Prigioniero* di Georges de la Tour che ho appeso al muro di calce della stanza in cui lavoro sembra, con il passare del tempo, riflettere la nostra condizione. Emoziona ma disseta nello stesso tempo. Sono due anni e non c'è un solo indifferente cui gli occhi non si sono aperti davanti alle prove eclatanti offerte da questa candela. La donna spiega, il murato vivo ascolta. Le parole provenienti da questa terrestre sagoma di angelo rosso sono delle parole essenziali, delle parole che portano immediatamente sollievo. In fondo alla prigione, i minuti di sego della luce allungano e diluiscono i tratti dell'uomo seduto. La sua magrezza di ortica arida, non vedo un ricordo per farla fremere. La scodella è una rovina. Ma il vestito gonfiato riempie improvvisamente tutta la prigione. Il Verbo della donna fa nascere l'insperato meglio di qualsiasi altra aurora. Riconoscenza a Georges de la Tour che dominò le tenebre hitleriane con un dialogo fra esseri umani'.

Se analizziamo il quadro in relazione al *feuillet* n°178 diventa possibile scorgere in filigrana le linee di un discorso interiore che, oltre a sottendere il fare poetico di Char, fervente ammiratore di Georges de la Tour, sembra contenere dei principi validi per chiunque sia rimasto intrappolato in una situazione di oppressione.

L'ultima frase mette in evidenza il fatto che il Verbo della donna – metafora efficace della Poesia o, per estensione, della Bellezza – si rivela in grado di sprigionare e di irradiare un sentimento liberatore ed essenziale («des mots essentiels») per il prigioniero, facendo rinascere l'idea che quello che non sperava più, l'impossibile, può ancora essere realizzato. In altre parole, nel presente, pur essendo così buio, è nascosto un bagliore di speranza che non si spegne mai, nemmeno quando rischia, com'è il caso in tempi di oppressione nazista, di essere inghiottito dalle tenebre più temibili.

Se il Verbo della donna porta con sé un vento liberatore ed essenziale, che fa intravedere la possibilità di rimediare ad una situazione di reclusione, diventa logico che a farsene portavoce deve essere un poeta che nello stesso tempo è un uomo d'azione. Ne deriva che l'attività del poeta-uomo d'azione deve necessariamente, fatalmente, essere tesa a portare a buon fine *l'inespéré*, vale a dire, deve mirare alla realizzazione di un obiettivo "insperato", un obiettivo il cui adempimento veniva dato per impossibile.

Un obiettivo del genere «serre le coeur, mais aussi désaltère», genera nel destinatario, nel prigioniero, sentimenti contrastanti, in bilico tra l'ansia e la speranza; risulta, di conseguenza, chiaro che si tratta di un obiettivo che si addice non a quelli che, di fronte alla condizione di «magrezza» («maigreur d'ortie sèche»), cioè di aridità interiore, si rassegnano, ma invece a quelli che «vivono sul serio, in profondità, le esigenze più sottili del loro tempo». Dietro l'ultima citazione si indovinano, non a caso, le parole di Eugenio Montale. Nel caso di René Char il nazismo, portatore di una forma opprimente e soffocante di non-vita, è il terreno in cui prende corpo e scatta «la resistenza di un umanesimo consapevole dei suoi doveri».

René Char, il poeta-testimone: «Je n'écrirai pas de poème d'acquièscement»

Se il nazismo è portatore di una forma di non-vita, il poeta, di conseguenza, non può che eclissarsi dalla scena poetica ufficiale, non può che assentarsi: si capisce quindi che il suo *habitat* naturale, in quanto poeta e uomo d'azione, debba per forza essere il *maquis*, una zona isolata e di accesso difficile, una zona intermedia in cui l'io viene quasi continuamente messo di fronte ad un orizzonte di clandestinità, di quasi forzata reclusione. L'esistenza di chi entra nella lotta clandestina diventa infatti per forza invisibile, come se fosse sospesa nel vuoto. Il poeta si considera come esiliato nella notte dell'azione segreta. Si veda come sembriamo già stranamente vicini – e nello stesso tempo quanto mai lontani – alla condizione di Sereni poeta assente, che partecipa alla storia per esclusione.

Prima di approfondire il tema della reclusione in Sereni, ricapitoliamo brevemente quanto detto a proposito di Char, tornando al quadro di Georges de la Tour. Anche se la figura femminile riveste un aspetto prettamente terrestre, risulta subito chiaro che le sue sono parole di speranza provenienti da una dimensione superiore, detta all'ingrosso metafisica. Nello spazio di reclusione occupa una posizione prominente rispetto all'*emmuré*, al murato vivo, cui rivolge parole salvatrici ed illuminanti, parole che nutrono la consapevolezza, o meglio la speranza, che rimane, nonostante tutto, possibile spazzare via le tenebre. Verbo e Azione, pur sembrando a prima vista in contraddizione, si trovano in un'intima sintonia, come sottolinea Char dichiarando che «l'action accompagnera la poésie par une admirable fatalité».

Lo spazio proprio del *maquisard*, pur essendo uno spazio di ritrazione, situatosi in margine alla vita ufficiale, lungi dall'essere considerato come esclusivamente privativo o negativo, si pone innanzitutto all'insegna della speranza. Una prima conferma va individuata nell' appellativo *Ipnos*, notte, simbolo potente che oscilla tra due poli: se da un lato la notte simboleggia una temporalità dal forte potere ipnotizzante, propria di un tempo di

annientamento com'è stato quello del periodo 1939-1944, dall'altro contiene anche una indubbia promessa di speranza:

> Résistance n'est qu'espérance. Telle la lune d'Hypnos, pleine cette nuit de tous ses quartiers, demain vision sur le passage des poèmes [n° 168].

Dalle citazioni si evince che lo spazio intermedio del *maquis* si rivela aperto all'agire di simboli potenti, di carattere mitologico, come la luna di Ipnos, simboli protesi alla messa in rilievo del legame necessario tra poesia e azione: il compito del resistente risiede infatti nel portare speranza, attività di cui beneficierà, ma soltanto un domani, la poesia. La poesia, dirà Char, è, come pure l'azione, «appel d'un devenir». Un denominatore comune tra la poesia e l'azione risiede infatti nella loro non-partecipazione nei confronti del regime d'oppressione, in occorrenza del nazismo, regime che condanna il poeta al silenzio. Attraverso le dichiarazioni di Char «Je n'écrirai pas de poème d'acquièscement» (n° 114) sembra apparire in filigrana la denuncia quasimodiana del « come potevamo noi cantare».

Torniamo al quadro di Georges de la Tour: se a una prima lettura superficiale sembrava che la figura del *Prigioniero* potesse essere soltanto *l'emmuré*, l'uomo che vive una situazione di reclusione, in attesa di una prospettiva futura di liberazione, ad una seconda risulta innegabile che essa si sdoppia, diventando applicabile anche alla poesia in tempi di oppressione. Ne è una conferma il fatto che René Char, verso la fine della guerra, ha nascosto le sue *Feuillets* in un muro, le ha "murate vive" fino a Liberazione avvenuta, per poi ritrascriverli e pubblicarli.

Vittorio Sereni: *Appunti da un sogno*

Nell'introduzione alla sua traduzione dei *Fogli d'Ipnos* Vittorio Sereni mette in evidenza una delle costanti nell'opera di Char, poeta «impegnato, attraverso l'analisi delle più varie tematiche, nella ricerca della fusione totale tra la vita e la

poesia»[3]. Il binomio tra vita e poesia è la linfa vitale in cui prende corpo sia la poesia di Char che quella di Sereni, dando luogo a risultati poetici molto diversi.

Nel caso di Sereni il binomio poesia-azione, tanto incisiva in Char, subisce una metamorfosi radicale, ma non per la volontà del poeta, trasformandosi in poesia-non partecipazione. Le poesie del *Diario* hanno come retroterra il patire di una condizione di esclusione. La forzata esclusione dalla realtà come azione, ossia come possibilità di intervenire nella storia, condanna il poeta, nelle poesie della sezione *Diario d'Algeria*, ad un girovagare senza tregua in uno spazio intermedio, uno spazio, a dirla con le parole di Sereni stesso «purgatoriale e limbale».

Non ci si meraviglia che le poesie del *Diario* nascano come *Appunti da un sogno*, come recita l'omonima poesia, appunti che si radicano e maturano in un tempo morto quale può essere quello del sonno o del sogno, tempo che si è protratto per due anni e in cui il poeta si vede «immerso nelle paludi del sonno / corse a volte da un sogno». La dimensione onirica permea, investendole profondamente, le coordinate spazio-temporali, come ammette il poeta: «gia un anno è passato, / è appena un sogno: / siamo tutti sommessi a ricordarlo».

Nelle poesie del *Diario* paesaggio interiore e esteriore si riecchieggiano: entrambi sembrano impregnati da un senso di indeterminazione e di assenza desolate. Oltre a veicolare un rischio di oblio la notte genera un processo di progressivo livellizzazione delle cose che vengono private dai loro tratti definitori per diluirsi e per riflettere un'immagine più astratta, anzi più approssimativa. La vita sembra svolgersi sotto un velo di allucinazione che fa si che diventi possibile, sotto l'azione abbagliante della luce, luce che acceca, scambiare i ragazzi che giocano a calcio per «ombre leggere che si dilungano rapidamente».

In un'altra poesia si legge invece: «venivano ombre leggere: – che porti / tu, che offri? .... – sorridevo / agli amici, svanivano / essi, svaniva». I versi appena citati ci invitano a tornare al quadro di Georges de la Tour, concentrandoci sul dialogo con la figura femminile. Se nei versi iniziali della poesia *La ragazza d'Atene* la possibilità di istaurare un dialogo con

[3] VITTORIO SERENI, *René Char*, in *Letteratura francese. I contemporanei*, Roma, Lucarini, 1977, p. 379.

un'interlocutrice femminile salvifica, quasi montaliana, il cui «volto sprizza laggiù / dal cerchio del lume», creatura che si rivela in grado di portare la «luce-nelle-tenebre», viene ancora data per scontata, nei versi immediatamente successivi della poesia tale possibilità viene meno: «E tu: come t'oscuri a poco a poco». L'incombere dell'ora oscura va di pari passo con la trasformazione del poeta in un «viandante stupefatto / avventurato nel tempo nebbioso».

Se in Char il silenzio ha il sopravvento quando vacilla la fede nel dialogo con l'interlocutrice angelica dalle parole salvifiche, quando il dubbio gli fa dichiarare che «la source est roc et la langue est tranchée» (n° 57), in Sereni il dialogo, nelle poesie che appartengono alla sezione che dà titolo alla raccolta, si "innebbia", quasi a mimare il destino incerto, affidato al caso, un po' alla deriva, del prigioniere.

Nelle poesie del *Diario* l'essere rinchiuso, l'essere privo di parole luminose, si traduce in un progressivo soffocare «in un ragnatelo tessuto di noia», processo che lentamente rischia di sfociare nell'annebbiamento, anzi nell'annullamento della propria identità e della propria memoria passata. Nella poesia, *Solo vera è l'estate*, il prigioniero Sereni viene messo di fronte alla costatazione crudele che: «Ora ogni fronda è muta».

Diventa allora quasi logico che gli interlocutori privilegiati del poeta «morto alla guerra e alla pace», sono quelli anch'essi assenti, mancati alla storia, larve o fantasmi. Nella poesia *Non sa più nulla*, è il fantasma del prima caduto sulla spiaggia normanna a comunicare al poeta quasi indifferente lo sbarco alleato in Europa.

> Non sa più nulla, è alto sulle ali
> il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.
> Per questo qualcuno stanotte
> mi toccava la spalla mormorando
> di pregar per l'Europa
> mentre la Nuova Armada
> si presentava alle coste di Francia.
>
> Ho risposto nel sonno: «È il vento,
> il vento che fa musiche bizzarre.
> Ma se tu fossi davvero

il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
prega tu se lo puoi, io sono morto
alla guerra e alla pace.
Questa è la musica ora:
delle tende che sbattono sui pali.
Non è musica d'angeli, è la mia
sola musica e mi basta».

Si noti che il messaggio giunge dall'alto, da parte di una figura celeste e misteriosa con le ali, una figura che si muove per via aerea, come lo fecero anche gli alleati in provenienza dagli Stati Uniti. Il poeta, nei versi finali, mette in evidenza la propria differenza rispetto alla «musica d'angeli», insistendo, in modo del tutto privo di toni di disperazione né di speranza, quasi indifferentemente, sulla propria presenza («non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta»).

Se nella poesia di Char la notte fa scattare una volonta di azione, una volontà "all'insegna della speranza" di trasformare «l'inverno in in fuoco», come si legge nella premessa, nella poesia di Sereni la notte – cioè il sonno – può rappresentare, sia pure eccezionalmente, lo spazio temporale idoneo ad affermare la propria presenza. Anche Char sente saltuariamente l'urgenza di insistere su quello che in passato poteva sembrare evidente: «Brusquement tu te souviens que tu as un visage».

L'incertezza per quanto riguarda il proprio destino si ripercuote anche nella caratterizzazione dello spazio. Nelle poesie del *Diario* spicca l'assenza, fatta eccezione per l'indicazione della data e del luogo di composizione collocata in fondo alle poesie, di riferimenti geografici e bellici precisi – Sereni parla di un campo ubicato «quelque part en Algérie / del luogo incerto» – assenza che è rivelatrice del fatto che la condizione di prigioniero non è circoscrivibile all'esperienza subita in Algeria, ma che trascende le frontiere e i periodi storici per diventare emblema di una condizione generale di reclusione.

È in questo solco che si radica la poesia di Sereni, poesia-testimonianza, a forte valore civile, in cui l'esperienza di prigionia in Algeria serve inanzittutto a fornire un quadro approfondito e ricco delle contraddizioni e dei sentimenti

vissuti da una «generazione perduta», ma non solo, viene anche presa a prestito per dare ulteriore vita ad una poesia che si iscrive nella linea aperta dalla prima raccolta, *Frontiera*, poesia che gravita intorno ad un'interrogazione assidua dei concetti di assenza, di partecipazione e di frontiera. L'esperienza poetica e bellica del tenente Vittorio Sereni può essere riconnessa alle domande insite nel Feuillet n° 178 sul quadro di Georges de la Tour, relative alla libertà dell'azione, della scelta etica e del libero esercizio della Verbo, proprio in quanto essa contiene una particolare accezione della nozione di resistenza, resistenza non attiva che cerca di proporre soluzioni dignitose di fronte al venir meno della speranza.

Per il poeta-resistente René Char, invece, il paesaggio provenzale, elogiato in tutti i suoi aspetti naturali, costituisce un alleato forte e solido, in grado di offrirgli un rifugio naturale adeguato. Il *maquis* è lo spazio in cui il poeta può mimetizzarsi, lo spazio di resistenza per eccellenza, sia per quanto riguarda l'azione armata che per quanto riguarda la poesia. I *Fogli*, come sottolinea giustamente Piero Bigongiari, costituiscono un'esplorazione senza sosta dei sottoboschi del *maquis* della poesia[4]. Ne sono testimoni la loro apparenza frammentaria e la mancanza di transizioni e di spiegazioni, rivelatrici del rifiuto di inserirsi in un discorso ufficiale, del rifiuto della fossilizzazione inerente ad ogni sistema ufficiale. Nonostante l'impressione di frammentarietà, traspare tuttavia con forza, nell'insieme di aforismi, di notazioni poetiche e di episodi concernenti le azioni partigiane, l'appello alla resistenza, che prende la forma di un appello alla realizzazione della bellezza. Nell'ultimo *feuillet* si legge infatti:

> Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté.

Si capisce quindi come la poesia debba necessariamente essere «forza meridiana di ascesa», forza tesa verso l'alto, come debba fatalmente presentarsi come il veicolo di un tentativo di evasione dalla prigione della non-vita, poetica e non solo. Si tratta di uno sforzo continuo: «A tous les repas pris en commun,

[4] PIERO BIGONGIARI, *Asterischi variabili per Vittorio Sereni*, in AA. VV. *Per Vittorio Sereni*, Convegno di poeti (Luino 25-26 maggio 1991), a cura di Dante Isella, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, cit., p. 104.

nous invitons la liberté à s'asseoir. La place demeure vide, mais le couvert reste mis» (feuillet 132). Il tendere accanito verso la Bellezza, nonostante il perdurare delle tenebre hitleriane, è inanzittutto un privilegio dei poeti; va inoltre svolto all'insegna della speranza come indica chiaramente la parola finale delle parole aggiunte in fondo alla raccolta, a guerra finita: espérance, speranza.

Il poeta, conservatore de «gli infiniti volti del vissuto»[5]

Piero Bigongiari dirà a proposito dei rapporti tra Sereni e Char: «Comunque lo affrontavi anche, direi, contro te stesso: quasi a scoprire anche l'inconfessato e l'inconfessabile, oltre ogni ragione, di te stesso». Giunti alla fine di questo percorso possiamo infatti suggerire che i due poeti abbiano "tradotto", mossi da un sentimento fatale, la loro esperienza di guerra tenendo presente motivazioni diverse e, nello stesso tempo, stranamente simili. Al di là delle ovvie differenze, le due raccolte sembrano imperniarsi su una stessa volontà di essenzializzazione della parola poetica nella vita, eleggendola quale strumento di resistenza, non solo in tempi di guerra, ma anche come modo di rimanere fedele a se stesso: «Tiens-toi vis-à-vis des autres ce que tu tu t'es promis à toi-seul. Là est ton contrat» dirà René Char.

È possibile leggere le due raccolte, pur essendo nate in contesti a prima vista diametralmente opposti, come due interpretazioni diverse e nello stesso tempo vicine del chiaroscuro magnificamente messo in scena da Georges de la Tour: entrambe forniscono una loro personale definizione, priva di toni esagerati, lacrimosi o sentimentali, di cosa può essere un poeta di cui il libero esercizio della parola viene in qualche modo ostacolato: egli è «Le poète, conservateur des infinis visages du vivant».

[5] *Ibid.*

ROSARIO VITALE*

Attilio Bertolucci poeta narrativo: *La camera da letto* tra autobiografia e invenzione

Nel panorama letterario del Novecento italiano, il poema-romanzo in versi *La camera da letto* di Attilio Bertolucci (1911-2000)[1] rappresenta un *unicum* grazie al quale si «ridà fiato e slancio alla grande idea, irrinunciabile, di poter raccontare la vita in poesia»[2]. Il poeta vi narra la storia familiare dei Bertolucci – dei nonni, dei genitori e la sua – con un prologo fantasticato che riguarda gli antenati. Si tratta del primo capitolo intitolato *Fantasticando sulla migrazione dei maremmani* dove l'autore, a suo dire, «che a un certo momento della storia di questa diverrà protagonista, mischiando realtà e fantasia della tradizione famigliare paterna, racconta l'insediarsi, in un "sito conveniente" dell'Appennino parmense, dei progenitori lontani, qui migrati dalle paludose e malsane maremme. E via via l'edificazione della casa, il formarsi e ramificarsi dei Bertolucci in una crescente se pure alterna fortuna»[3]. In tal senso si noti l'*incipit* epico dell'opera con la messa in rilievo in posizione iniziale del "moto da luogo" accentuato dalla presenza degli *enjambements*: «Dalle maremme con cavalli, giorno / e notte, li accompagnavano nuvole / da quando partirono lasciandosi / dietro una pianura / e dietro la pianura il mare e l'orizzonte / in un fermo pallore d'alba estiva» (I, vv. 1-6, p. 469).

* Acireale (Catania).

1 Le pubblicazioni poetiche sono: *Sirio* (1929); *Fuochi in novembre* (1934); *La capanna indiana* (1951, 1955, 1973); *Viaggio d'inverno* (1971); *La camera da letto* (1984); *La camera da letto. Libro secondo* (1988); *Verso le sorgenti del Cinghio* (1993); *La lucertola di Casarola* (1997). Cfr. ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi & Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997 (da cui cito i versi di Bertolucci).

2 MAURIZIO CUCCHI, *La presenza dei maestri*, in *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, a cura di Maurizio Cucchi & Stefano Giovanardi, Milano, Mondadori, 1986, p. 6.

3 Cfr. ATTILIO BERTOLUCCI, *Argumenta de la camera da letto* in *Opere*, cit., p. 811.

In dettaglio l'opera, in 46 capitoli per un totale di 9400 versi[4], si compone di due libri pubblicati da Garzanti a distanza di quattro anni con i seguenti titoli: *La camera da letto* (1984) e *La camera da letto. Libro secondo* (1988). A partire dall'edizione complessiva (1988), quello iniziale sarà indicato come *Libro primo*. Entrambi sono divisi in tre grandi parti (Libro primo, capp. I-XXIX, vv. 6303: *Romanzo famigliare [al modo antico]*, I-XI; *O città sospirata...*, XII-XXIII; *Oziosa giovinezza*, XXIV-XXIX. Libro secondo capp. XXX-XLVI, vv. 3097: *La pazienza dei giorni*, XXX-XL; *Nell'alta valle del Bràtica*, XLI-XLIV; *La partenza*, XLV-XLVI) ma il primo è poco più del doppio del secondo. Inoltre la didascalia tra parentesi quadre *al modo antico*, che segue *Romanzo famigliare*, sottolinea la continuità con quel manoscritto intitolato *Memorie dei fatti straordinari successi alla casa Bertolucci ed altri degni di memoria nelli anni 1837 e negli altri progressivi*, che il poeta afferma di aver scoperto a Casarola:

> A questo proposito, se pure forse si tratta di un alibi non dico fabbricato, ma trovato dopo, per caso, posso rivelare che in una casa dell'Appennino la cui costruzione è l'argomento del primo capitolo del libro – casa della mia famiglia da secoli – esiste un diario dei fatti memorabili accaduti ai Bertolucci per un bel numero di anni. I fatti potevano essere una grandinata rovinosa o, per essi assai devoti cattolici, la non meno rovinosa annessione della loro provincia al "liberale" Regno d'Italia. Ecco dunque che io, in versi, non avrei cercato altro che di dare un seguito e un prologo fantasticato a un libro di famiglia[5].

E come prova documentaria dell'esistenza del manoscritto la sovracoperta dell'edizione 1984 ne riproduce fedelmente una pagina.

---

[4] Alcune sequenze inedite si possono leggere in «Nuovi Argomenti», V (2004), 25, pp. 274-282 e in *Attilio Bertolucci. Il viaggio di nozze*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Parma, MUP, 2004. Sulla lavorazione per "sequenze" segnalo sia la lettera inviata da Bertolucci all'amico Sereni il 30 dicembre 1970, in ATTILIO BERTOLUCCI & VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994, p. 226, sia il seguente luogo poetico: «A chi se non a quel mago dare il merito / della salvazione d'una famiglia piccola / che verrà sì e no raccontata in sequenze» (XLII, vv. 179-181, p. 780). Cfr. anche STEFANO GIOVANNUZZI, *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci*, Milano, Mursia, 1997, p. 114.

[5] ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, cit., p. 1375.

Ma qual è stato l'*input* per la realizzazione di un lavoro di così grande respiro? Nella presentazione al *Libro primo*, l'autore, a firma «A.B.», scrive:

> Uno dei motivi che mi spinsero al "poema" fu il proposito di contraddire, in qualche modo, al veto che in un famoso saggio Edgar Poe aveva posto al genere "poema", per lui necessariamente destinato a cadute di tensione, impossibile a venir tenuta alta a lungo anche da grandi come Milton [...] Ma perché, consapevole del fatto che il lavoro da me intrapreso avrebbe avuto i suoi momenti stanchi, i suoi passaggi obbligati, la cosa mi tentava[6].

E subito dopo aggiunge:

> in tutti questi anni, mentre lungo le mattine [...] accudivo con la regolarità dei romanzieri alla stesura del mio "poema" o "romanzo in versi" [...] di tanto in tanto scrivevo delle poesie, come ne ho scritte sempre. Così, nelle pieghe del poema, ho composto quello che sinora è il secondo libro della mia poesia, *Viaggio d'inverno*[7].

Bertolucci lo indica come secondo libro della mia poesia perché lo colloca dopo la seconda edizione de *La capanna indiana*. Già qualche anno prima della pubblicazione del *Libro primo* si era espresso negli stessi termini:

> questa idea di voler contrastare la poesia lirica a vantaggio di quella narrativa, io stesso non è che la prendessi sul serio, in maniera totale e rigorosa. Tanto è vero che, se il romanzo in versi risulterà un fallimento, sarà stato utile perché nei riposi [...] della sua lavorazione, ho scritto tutto quel libro *Viaggio d'inverno*, che ben mi rappresenta[8].

In realtà nessun fallimento, «se è vero che *La camera da letto* possiede l'ampio respiro, senza cedimenti e stanchezze, e il fluire pacato e continuo del romanzo, ma anche le illuminazioni, l'intensità, la forza evocatrice, la sottile e segreta carica allusiva della lirica»[9]. Anzi... la sfida che Bertolucci accetta è una sfida che per Cucchi «riesce a vincere in piena fedeltà con i suoi stessi presupposti, con la sua vocazione contraria fin dagli inizi ad ogni forma di lirico

---

6 Ivi, pp. 1374-1375.
7 *Ibid.*
8 SARA CHERIN, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, Milano, La Salamandra, 1980, pp. 74-76.
9 GABRIELLA PALLI BARONI, *Attilio Bertolucci. La camera da letto. Libro secondo*, in *Letteratura italiana contemporanea*, Appendice X, Roma, Lucarini, 1991, p. 100.

bagliore e di ermetiche accensioni o suggestioni»[10]. Certo è che questo lavorare contemporaneamente su due fronti poetici, quello narrativo e quello lirico, dimostra la sua grande versatilità, ma la "Musa ispiratrice" sembra essere la stessa, se nel risvolto della sovracoperta de *La camera da letto. Libro secondo* dichiara: «Se il "libro terzo" de *La camera da letto*, del quale il sottotitolo potrebbe essere *La malattia necessaria*, non verrà non dico pubblicato, ma scritto, il succo di esso lo troverete nelle pagine già scritte e pubblicate del mio *Viaggio d'inverno*»[11].

Torniamo a Poe. Il "famoso veto" si trova in *The Philosophy of Composition* (1846), un saggio nel quale l'americano argomenta sulla relazione che si stabilisce tra l'effetto poetico e la lunghezza del testo: se un'opera è così lunga da non poter essere letta in una sola seduta, permette alle vicende del mondo d'inserirsi, determinando così la perdita dell'importantissimo effetto legato all'unità d'impressione e la distruzione di ogni parvenza di totalità. Quindi un poema lungo può essere considerato solo come una successione di poemetti brevi, ossia di brevi effetti poetici[12]. Lo stesso Poe in *The Poetic Principle* (1850) è ancora più perentorio nel sostenere non solo che non esiste una poesia lunga, ma addirittura che la locuzione "poesia lunga" è una contraddizione in termini. E ribadisce che il *Paradise lost* di Milton lo si può considerare poetico solo se lo si giudica come una serie di poesie brevi, mettendo da parte il requisito fondamentale di ogni opera d'arte: l'unità. Infatti, se lo si legge tutto di seguito, in una sola seduta, ne risulterà un alternarsi continuo di eccitamento e di depressione[13]. Ora, non è forse questo movimento, questo alternarsi, che anima *La camera da letto*? Che la rende godibilissima? Tant'è che già quasi *in limine* Bertolucci utilizza delle immagini poetiche che ben lo rappresentano. Si considerino i seguenti versi:

> [...] Ma ogni volta

[10] MAURIZIO CUCCHI, *La presenza dei maestri*, cit., p. 6.
[11] ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, cit., p. 1376.
[12] EDGAR ALLAN POE, *The Philosophy of Composition*, in «Graham Magazine», XXVIII, April 1846, trad. it. Elio Chinol, in ID., *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1971, p. 1307 e ss.
[13] *The Poetic Principle*, conferenza tenuta negli ultimi mesi di vita di Poe (1849); pubblicata nel «Home Journal» di New York, August 1850, in ID., *Opere scelte*, cit., p. 1261 ss.

che l'umido dei prati, il fragore
lontano d'un torrente, il soleggiato
ondulare d'una proda o altro segno
favorevole li tenne alti su un passo,
(I, vv. 9-13, p. 469)

dove gli enjambements richiamano anche graficamente «il soleggiato / ondulare d'una proda». E poco oltre troviamo addirittura un «infinito ondulare di valli»:

[...] non poteva
quell'infinito ondulare di valli
celesti nel silenzioso mezzogiorno
deluderli in eterno, [...]
(I, vv. 28-30, p. 470)

E ancora:

[...] e non importa che Maria
si perda nell'allegria della sera
poi che per lui fluisce l'onda ininterrotta
del sonno.
(VIII, vv. 254-257, p. 525)

Che per Bertolucci questo movimento stia al fondo delle cose, investa i vari aspetti dell'esistenza umana risulta chiaramente dal seguente luogo poetico:

[...] il principio di un destino misto
di gioie e di miserie, se più miserie
o più gioie non è facile distinguere,
mentre l'una succede all'altra come
nel cielo estivo sull'alto Appennino
nuvole e sole in vittoria alterna.
(I, vv. 78-83, p. 471)

Anche il lavoro dei campi – le citazioni potrebbero continuare – si svolge a fasi alterne:

[...] nel lento
svolgersi delle fasi alterne in cui

l'aratura si compie con fatica
di bestie e di uomini, ritmata
dal grido del bifolco il giorno intero.
(II, vv. 89-93, p. 479)

Questo movimento, rappresentato da un'immagine poetica davvero efficace: la pendola, prende corpo grazie all'uso sapiente del verso lungo, fintoprosastico, dietro al quale è presente la lezione delle *Foglie d'erba* di Walt Whitman, che Bertolucci aveva scoperto presto, nella Biblioteca Universale Sonzogno, nella versione di Gamberale[14], con il loro meraviglioso, liberatorio verso libero[15]. Infatti:

Fila intanto la pendola i secondi,
insonne dispensatrice di un tempo
di tremiti che ti sfama lasciandoti
sazio sino alla nausea davanti
al dolce cibo delle guance umide
e fresche di Maria ritornata
senza che tu abbia udito alla pioggia
mischiarsi il trotto smorente,
per cessare nell'alone allegro
della lucerna, [...]
(X, vv. 97-106, p. 537)

L'importanza della *pendola*, metronomo ideale di questo movimento, è sottolineata dalla posizione che ricopre nella sequenza: è contenuta all'interno del primo verso... di un verso isolato dai successivi – inarcati e a lungo privi di punteggiatura – per mezzo di una virgola, di una pausa debole dunque[16]. Ha ben osservato Citati quando scrive che «lo stile della *Camera da letto* è il più molteplice della letteratura italiana». E aggiunge una vera e propria casistica riguardo al periodare di Bertolucci: «abbiamo immensi periodi ramificati: i

[14] ATTILIO BERTOLUCCI & PAOLO LAGAZZI, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Parma, Guanda, 1997, p. 15.
[15] ATTILIO BERTOLUCCI, *Ho rubato due versi a Baudelaire*, in «La Repubblica», 5 marzo 1996, ora in ID., a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2000, p. 335.
[16] Sulla pendola e il fluire del tempo mi permetto di rinviare a ROSARIO VITALE, *La camera da letto di Attilio Bertolucci, ovvero il battito intermittente del cuore*, in «Le Forme e la Storia», n.s., anni XII-XVI (1999-2003), numero unico, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 199-227.

periodi proustiani, i periodi-rete, i periodi-maglia, i periodi-cappotto, i periodi-lenzuolo, i periodi-onniavvolgenti»[17]. Sicuramente la scelta narrativa risponde a «un'esigenza strutturale della storia familiare, che si addentra [...] in anni in cui il poeta è stato testimone e protagonista», tant'è che alle «parti più propriamente narrative in terza persona, si alternano i recitativi in prima persona, con effetti di felice dinamismo tra l'oggettivo e il soggettivo, le cose che accadono e il personaggio che sperimenta il loro accadere, il racconto e l'emozione»[18]. D'altronde la vocazione di Bertolucci al romanzo è antica: ha intitolato in una raccolta giovanile (*Fuochi in novembre*) «provocatoriamente *R*omanzo, appunto, un suo testo di dieci versi, e in un certo senso non a torto dato il suo andamento scheletricamente – e ironicamente – narrativo», per dirla con Mengaldo[19].

Ma quando comincia questo lavoro davvero impegnativo sia sotto il profilo del recupero memoriale[20] sia per la mole dei versi? Il risvolto della sovracoperta del *Libro primo* che l'autore usa a mo' di presentazione recita: «Era il 1956 e mi mettevo all'opera con felicità e pazienza»[21]. Dunque è questa la data d'inizio della stesura dell'opera? Pare proprio di no se aveva anticipato a Sara Cherin già nel 1980:

> ho cominciato a scriverlo nel lontano '55, anno in cui, avendo l'editore Sansoni pubblicato una seconda edizione, accresciuta di una nuova parte, della *Capanna indiana*, ho sentito che dovevo [...] tentare di uscire dai piccoli carceri che noi poeti ci siamo costruiti, e che sono le nostre piccole – qualche volta noiosamente perfette – poesie liriche[22].

Se è vero, questa volta, che la seconda edizione della *Capanna indiana* è stata pubblicata nel 1955, con la nuova raccolta di poesie *In un tempo incerto*, è altrettanto vero che bisogna necessariamente retrodatare l'inizio della composizione del romanzo in versi perché in una lettera della primavera dello

[17] PIETRO CITATI, *Una storia di famiglia col miele della poesia*, in «Corriere della Sera», 16 febbraio 1984.
[18] FRANCO BREVINI, *Un nitore quasi fiammingo*, in «Panorama», 25 dicembre 1988.
[19] PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, p. 12.
[20] Per il poeta «Le celle della memoria sono fresche come cantine / e così odorose [...]» (XXV, vv. 87-88, pp. 654-655) e qualunque esperienza va dolcemente immagazzinata: «A. viene solo, / [...] Anche / da questa visita dolorosa sa / estrarre un miele da immagazzinare / nelle celle della memoria» (XXXII, vv. 50-55, p. 708).
[21] ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, cit., p. 1374.
[22] SARA CHERIN, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, cit., p. 74.

stesso anno Bertolucci confida all'amico-poeta Vittorio Sereni: «L'estate sarà mia e ci conto per condurre a termine quella cosa, *La camera da letto*, cui tengo tanto, che occupa di continuo la mia mente»[23]. Lettera che annuncia per la prima volta il titolo dell'opera e che lascia intendere come la stesura si trovi già ad uno stadio piuttosto avanzato. Ma se nella presentazione sopra citata il poeta continua: «posso dire che nel 1956, uscita una seconda edizione della *Capanna indiana*, che raccoglieva il meglio di me scritto sino ad allora, sentii la necessità, diciamo la voglia, di continuare il discorso filato, in qualche modo narrativo, avviato col poemetto che s'intitolava appunto, da un Bernardin de Saint Pierre poco noto, *La Capanna Indiana*»[24], è chiaro allora che al di là dell'incongruenza delle date, l'autore ha voluto sottolineare in entrambi i casi il filo rosso conduttore che lega il poemetto (solo 268 vv.) del 1951 – che dà anche il titolo all'intera raccolta – a *La camera da letto.* Ma il nesso tra questi due testi appare ancor più stretto di quel che l'autore vuol farci credere quando dichiara non solo che *La capanna indiana* non ha una funzione preparatoria per *La camera da letto*, ma che nella *Camera* tutto è inventato dal vero; molte immagini della *Capanna* non sono inventate dal vero[25] e precisamente: «Tutte le cose della *Camera da letto*, salvo il primo capitolo che è pura fantasticheria, sono inventate a partire da cose vere; però sono inventate, inventatissime: non c'è mai una cosa copiata, fotografata tale e quale»[26]. In ogni caso non può che ammettere la fin troppo evidente continuità metrica e ritmica che corre tra il poemetto e il poema, tant'è che i primi undici capitoli della *Camera* riprendono l'endecasillabo, molto libero e irregolare, della *Capanna*[27]: si tratta di tutto il *Romanzo famigliare*, la cui didascalia *al modo antico* potrebbe suggerire anche questa stessa continuità. Però Bertolucci nega che del romanzo in versi se ne possa parlare in termini di diario o di autobiografia, così come – sono le sue parole – «è sbagliato parlare di autobiografia per la *Recherche*, non lo è affatto, è proprio invenzione»[28] (il richiamo a Proust non è certo casuale: si tratta

[23] ATTILIO BERTOLUCCI & VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia*, cit., p. 207.
[24] ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, cit., p. 1374.
[25] ATTILIO BERTOLUCCI & PAOLO LAGAZZI, *All'improvviso ricordando,* cit., pp. 45-46.
[26] Ivi, p. 36.
[27] Ivi, p. 49.
[28] Ivi, p. 36.

dell'autore del quale si è più nutrito). Posizione che ribadisce quando dichiara a Lagazzi: «*La camera da letto* non è, lo ripeto, una cronaca né un'autobiografia: va bene così»[29].

Non sembra certo dello stesso avviso la Palli Baroni per la quale a partire dal secondo capitolo del romanzo in versi comincia «a scorrere il tempo dell'autobiografia del poeta: personaggi conosciuti e amati, luoghi cari, come quello della casa Rossetti a San Lazzaro, appartenenti a una geografia familiare». E nella nota al v. 52 evidenzia che «nella prima edizione in rivista ("L'Approdo Letterario", ottobre-dicembre 1958) erano indicate le sole iniziali "G. R.", mentre il capitolo era presentato come "II. *Da un romanzo in versi*"». E conclude che «l'aver deciso di nominare per esteso questo e altri personaggi significò per Bertolucci voler riconoscere e storicizzare la propria autobiografia»[30]. Per Asor Rosa «"Libro di famiglia in versi" (più che "romanzo in versi", come la critica comunemente l'ha chiamato) sarebbe probabilmente la definizione (o l'auto-definizione) più esatta di un'opera siffatta [...] comunque Bertolucci trascorre dal libro di famiglia all'autobiografia poetica, che è cosa diversa, anche se qui resta sempre intrecciata con la prima)»[31]. Tra le altre non si può tacere la splendida definizione circense di Soldati che la considera un'«autobiografia acrobatica, costruita fedelmente su una cronologia della vita dell'autore a cominciare dagli antenati paterni e materni». E sottolinea: «Autobiografia, perché acrobatica? Perché c'è, dentro, tutto quanto, e sempre con estrema precisione: i fatti, i luoghi, i tempi, le stagioni, il giorno o la notte, l'ora, l'aria, le piante e gli animali, i paesaggi e i personaggi, ma anche, insieme, l'esatto, continuo rapporto tra ciascuno di questi "elementi" e lo stato d'animo dell'autore»[32].

A questo punto è giunto il momento di tentare di chiarire che cosa sia un'autobiografia. Per Starobinski

---

[29] Ivi, p. 129.
[30] Cfr. *Note ai testi*, in ID., *Opere*, cit., pp. 1566-1567.
[31] ALBERTO ASOR ROSA, *Concerto da camera*, in «La Repubblica», 7 giugno 1984.
[32] MARIO SOLDATI, *Il dolce mistero della vita nella camera degli sposi*, in «Corriere della Sera», 23 maggio 1984.

> La biografia di un individuo scritta da lui stesso: tale definizione della biografia determina il carattere proprio dell'operazione e fissa così le *condizioni* generali (o generiche) della scrittura autobiografica [...] tali condizioni esigono prima di tutto l'*identità* del narratore e dell'eroe della narrazione, e poi la presenza della *narrazione* e non della descrizione [...]. Il racconto deve coprire un arco di tempo sufficiente perché appaia il tracciato di una vita. Una volta poste queste condizioni, l'autobiografo è libero di limitare il proprio racconto a una pagina o di estenderlo per parecchi volumi[33].

Ora, ne *La camera da letto* queste condizioni sono soddisfatte: l'eroe è A.[34]; il racconto è di tipo autodiegetico, sebbene non puro, perché non viene usata solo la "prima persona"[35]; il tempo della *fabula* è abbastanza lungo (va addirittura dalla fine del Settecento al 1951) per contenere il tracciato della vita dell'eroe[36]

Lejeune ci permette di fare un ulteriore passo in avanti. La sua definizione di autobiografia è: «Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità» e individua quattro categorie: 1. *Forma del linguaggio*: a) racconto; b) in prosa; 2. *Soggetto trattato*: vita individuale, storia di una personalità; 3. *Situazione dell'autore*: identità dell'autore (il cui nome si riferisce a una persona reale) e del narratore; 4. *Posizione del narratore*: a) identità fra il narratore e il personaggio principale; b) visione retrospettiva del racconto. E conclude che «è un'autobiografia ogni opera che soddisfa contemporaneamente le condizioni indicate da ciascuna delle categorie. I generi affini all'autobiografia non soddisfano tutte queste condizioni»[37]. Se si applica lo schema di Lejeune si rileva che l'unica condizione

---

33 JEAN STAROBINSKI, *L'oeil vivant*, Paris, Editions Gallimard, 1961, trad. it. Giuseppe Guglielmi, *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, p. 204.

34 Una prova d'identità tra il protagonista «A.» e Attilio Bertolucci è data dalla sigla «A. B.» usata a mo' di firma dall'autore nei risvolti delle sovracoperte dei due libri de *La camera da letto*.

35 Cfr. ROSARIO VITALE, *La camera da letto di Attilio Bertolucci*, cit., p. 208 ss.

36 La prima data che si incontra è il 1798: «Al solicello d'aprile, [...] / uno scalpellino di Toscanella, / [...] / ora segna una P e una B, / una croce sottile, un Anno Domini 1798» (I, vv. 111-116, p. 472). L'ultima data è il 1951: «dovrei io, cronista dell'anno '51, / girando l'occhio lentamente spostarmi» (XLVI, vv. 8-9, p. 806).

37 PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975, trad. it. Franca Santini, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 12-13. Elenco dei generi affini all'autobiografia:

non soddisfatta è la 1b (poema autobiografico), perché Bertolucci scrive in versi, sebbene il suo sia un verso che tende alla prosa: è fintoprosastico. Quindi sarebbe lecito concludere che *La camera da letto* è un poema autobiografico, genere affine all'autobiografia. Del resto che all'interno di questa struttura portante vi siano delle "contaminazioni"[38] suppongo che rientri più che all'interno di un piano prestabilito *ab imis* dall'autore in una logica naturale... spontanea, considerata l'ampiezza e la portata delle sue letture. Resta però ancora un nodo irrisolto: la data di nascita. Al riguardo il poeta afferma: «Sono nato a San Prospero, frazione di San Lazzaro, allora comune limitrofo oggi delegazione di Parma, il 18 novembre 1911. San Prospero è a circa cinque chilometri dalla città, e alla stessa distanza sono Antognano, dove i miei si sono trasferiti qualche mese dopo la mia nascita, e Baccanelli, cui ci siamo portati nel 1912 perché vi passavano tram comodi per i ragazzi che andavano a scuola»[39]. Invece nel capitolo VIII de *La camera da letto,* intitolato *La candela e il bambino*, si legge:

> Si chiama Antognano la frazione
> cui appartiene quel bel fondo irriguo
> che l'anno millenovecentododici
> passò nelle mani un po' corte, ma belle,
> curate, di Bernardo, [...]
> Le guance di Maria se il cane abbaia
> attorno a Ugo, hanno un colore che
> le serve e le cognate riconoscono,
> [...]
> come somiglia il tuo splendore esausto
> a quello della donna
> che innamorata già del nuovo figlio,
> vivo nel ventre giovane, si toglie

---

memorie (2); biografia (4a); romanzo personale (3); poema autobiografico (1b); diario intimo (4b); autoritratto o saggio (1a e 4b).

[38] PAOLO LAGAZZI, *Rêverie e destino,* Milano, Garzanti, 1993, pp. 132-133, evidenzia: il poema epico, il romanzo picaresco, sociale, d'epoca, giallo, il romanzo-cronaca, quello drammatico e il *Bildungsroman*. In FRANCO D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia Forme Problemi*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 199, si legge: «A seconda del disegno [...] il testo autobiografico si avvicina di volta in volta in alcuni segmenti a generi affini e vicini: biografia, saggio critico [...] a volte è possibile riconoscere in singoli segmenti una forma ben precisa».

[39] Cfr. *Autopresentazione*, in STEFANO GIOVANNUZZI, *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci*, cit., p. 21.

infastidita al marito affettuoso,
[...]
Questo che brutto in fasce sarà bello
in piazza (te lo dicono, Maria,
per consolarti?), è il tuo ultimo figlio,
il quinto, e hai soltanto ventitré
anni [...]
(VIII, vv. 29 ss., pp. 519-521)

È chiaro allora che il protagonista «A.» appare nel 1912. Ma perché l'autore opta per questa scelta? Credo per due motivi. Il primo: distanziandosi da sé vuol dimostrare che non siamo in presenza di un'autobiografia allo stato puro, perché la sua poesia nasce sì dal vero ma è invenzione, quindi l'elemento finzionale, "poetico", ricopre un ruolo davvero importante. Il secondo motivo, invece, è mirato al lettore. Bertolucci con quest'opera poetica lo spinge a ripensare a se stesso, alla propria vita... a guardarsi dentro e attorno a sé, con calma. Si noti che *La pazienza dei giorni* è il titolo della prima parte del *Libro secondo.* In un'epoca in cui la vita ha subito una parossistica accelerazione temporale il poeta affettuosamente lo ammonisce: bisogna decelerare, talvolta fermarsi. Solo così si può cogliere il valore delle cose umili e semplici... quegli attimi fuggenti accanto alle persone e alle cose amate che se non vissuti, saranno perduti per sempre. Non a caso usa la scrittura al presente grazie alla quale mira a tenere in vita per sé e quindi in chi legge ciò che gli è più caro. Per questo dichiara a proposito de *La camera da letto*: «Ricordo la risposta di Proust a chi gli chiedeva perché avesse scritto la *Recherche*: "Perché la mamma non muoia". Anch'io voglio che non muoia, voglio vederla viva: voglio vederla guidare la pistoiesa»[40]. E indica al *suo lettore* la strada da percorrere: per poter ripensare a se stessi, per scrutarsi in profondità è necessaria una certa distanza. Con un aforisma si potrebbe dire che bisogna "uscire fuori per guardarsi dentro", perché soltanto attraverso una traslazione assiale del punto di vista prospettico, è possibile comprendere chi siamo veramente.

[40] ATTILIO BERTOLUCCI & PAOLO LAGAZZI, *All'improvviso ricordando*, cit., p. 109. Il poeta dichiara: «Una cosa importante, invece, è il fatto che è tutto al presente [...]. Solo in *O salmista* c'è un passo in corsivo: è un ricordo [...] ma è l'unico *flashback*. Tutto il resto della *Camera* è al presente» (*ibid.*).

II.

AUTOBIOGRAFIA E MEMORIALISTICA NEL NOVECENTO

GERARD BUGEJA*

Grandi traumi culturali e drammi personali ne *Le mie vicende* di Arturo Mercieca

Nel panorama culturale maltese del Novecento scarseggiano le autobiografie. Spicca però un'opera geniale, *Rajt Malta Tinbidel* ('Ho visto Malta cambiare') di Herbert Ganado[1], che, al suo apparire nel 1974 riscosse il plauso dell'intellighenzia locale (e della gente colta e non[2]) per la gran messe d'informazione, per il tono umoristico nonché per la serenità di giudizi ivi contenuti, nonostante un malcelato conservatorismo. L'altra autobiografia, *Le mie vicende* di Arturo Mercieca[3] (che è il soggetto di questo contributo) al confronto passò in sordina, lasciando il suo autore come un ignavo di dantesca memoria «senza infamia e senza lodo»[4]. I motivi per questo trattamento diverso sono vari, ma, certamente, ha pesato sulla sua accoglienza l'essere stata scritta in italiano e pubblicata appena due anni dopo la fine della Guerra, quando l'italianità di Malta era al suo punto più basso, come ben rileva uno dei maggiori storici locali, Henry Frendo[5]. Il clima politico invero era indifferente, se non ostile, nei confronti dell'autobiografia di uno che le autorità britanniche avevano cercato in tutti i modi di screditare, diffamandone il carattere e l'integrità. Ciononostante l'opera merita, secondo il nostro parere, un'analisi approfondita perché se ne apprezzi tutta la carica politica, culturale e umana.

* University of Malta / L'-Università ta' Malta.

1 HERBERT GANADO, *Rajt Malta Tinbidel*, Malta, s.n., 1974-77, 4 voll.

2 Basti rilevare il consenso da parte degli ascoltatori che apprezzano la lettura dell'autobiografia alla radio locale.

3 ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, Malta, Tipografia S. Giuseppe, 1947.

4 DANTE, *Inferno*, III, v. 36.

5 HENRY FRENDO, *Party Politics in a Fortress Colony*, Malta, Midsea Books, 1991, p. 210.

Prima di trattare l'autobiografia, mi sembra opportuno tracciare un breve profilo biografico di Arturo Mercieca. Nato nel 1878 a Gozo, l'isola sorella di Malta, da padre maltese e da madre di origine italiana (Giulia Garroni), Mercieca si laureò in giurisprudenza all'Università di Malta nel 1901, l'anno in cui fondò con altri il circolo *La Giovine Malta* (di mazziniana memoria), il cui ideale era di promuovere la lingua e la cultura italiana a Malta, essendo convinto che Malta faceva parte del mondo culturale italiano. Occorre tener presente che promuovere la causa italiana – anche a livello culturale – a Malta in quegli anni richiedeva molto coraggio, dato il massiccio quanto subdolo tentativo d'anglicizzazione dell'isola da parte del Governo inglese, specie con il ministro Joseph Chamberlain. Quanto fosse pericoloso farlo – dato che le autorità britanniche ricorrevano al ricatto – , è testimoniato da un aneddoto riportato nella summenzionata autobiografia. Era ancora studente quando contribuiva articoli al foglio quotidiano nazionalista «Malta» (che pubblicava articoli in italiano), prendendo «di mira e stigmatizzando gli atti liberticidi del Principale Segretario del Governo. Il quale per zittire ricorse a uno dei suoi metodi favoriti, il terrorismo. Fece dire a mio padre…che se io non avessi desistito da ogni attività politica, avrei perduto tutti i premi conseguiti come studente»[6]. Tali atti intimidatori ebbero però l'effetto opposto, perché cresceva in lui la determinazione di raddoppiare gli sforzi per resistere a tale attacco frontale alla cultura italiana. Dopo pochi anni infatti concepì e battezzò una rivista culturale mensile «Malta Letteraria». Fu inoltre primo direttore della Società Dante Alighieri dalla sua fondazione fino al 1915, quando la direzione fu affidata ad Enrico Mizzi[7]. Date queste simpatie filoitaliane, sembrano miracolose le sue nomine nel 1919 ad Avvocato della Corona, e in seguito nel 1924 a Presidente della Corte d'Appello e a primo Giudice di S.M., la più alta carica giudiziaria dell'isola. Nel frattempo venivano consumati gli ultimi atti di questa lunga e antistorica campagna persecutoria dell'italiano, l'estremo oltraggio ai diritti sacrosanti dei Maltesi. Nel 1932, veniva bandito l'italiano dalle scuole elementari, il che, per Mercieca, «violava le solenni promesse fatte

[6] ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, cit., p. 26.
[7] ID., *La Società Dante Alighieri*, in «Il Ponte», Malta, 1965, p. 19.

dall'Inghilterra, quando s'installò a Malta, di dovere rispettare gli usi e costumi dei Maltesi»[8]. Nel 1934 fu abolito l'uso dell'italiano in tutti i tribunali, il che veniva paragonato da Mercieca allo scoppio di una bomba[9], per cui pensava di rassegnare le dimissioni[10]. Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale fu costretto a dimettersi dalle autorità britanniche. A Mercieca furono imposti gli arresti domiciliari. In quel periodo gli fu concesso di vedere il figlio solo «per Natale e in qualche rara occasione straordinaria»[11]. Fu proibito a lui e alla moglie di partecipare al battesimo di due nipotine e la partecipazione alle nozze di due nipoti. In seguito, nel 1942, fu esiliato (insieme alla moglie) in Uganda dove rimase fino al 1945. Al ritorno dall'Uganda si ritirò dalla vita pubblica, anche se continuò a scrivere articoli sotto lo pseudonimo *Cato*. Morì a Gozo nel 1969. Tranne un brevissimo (e scarno) profilo biografico pubblicato nel 1993[12], finora non è stato pubblicato nessuno studio particolareggiato che valorizzi il contributo che diede quest'uomo al suo Paese natio.

L'autobiografia intitolata *Le mie vicende* fu composta durante gli anni del domicilio forzato (1940-42) e dell'esilio in Uganda (1942-45)[13]. I motivi che lo indussero a scrivere queste vicende erano, secondo il nostro parere, due: da un lato raccontare e dall'altro raccontarsi. Per quanto riguarda il primo, egli intendeva raccontare agli altri (i maltesi) le sofferenze fisiche, economiche e psicologiche patite per colpa dell'imperialismo inglese e degli arbitrii della giustizia (un anno prima, nel 1946, pubblica *Temi minore maltese*, che contiene gustosi aneddoti fra il serio e il faceto)[14] con la speranza che quel sacrificio suo personale (e degli altri internati) potesse scuotere gli animi dei Maltesi, come facevano certi scritti di politici del Risorgimento italiano, specie *Le mie prigioni* di Silvio Pellico, nonché *I miei ricordi* di Massimo D'Azeglio (citato quest'ultimo nella presentazione). Che Mercieca sentisse che la sua vita o almeno una parte

[8] ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, cit., p. 235.
[9] Ivi. p. 251.
[10] *Ibid.*
[11] Ivi, p. 309.
[12] LINO CUSCHIERI, *Esposizzjoni dwar Sir Arturo Mercieca*, Malta, 1993.
[13] ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, cit., prefazione: «Ma un po' perché costretto, durante la Guerra anglo-italiana, a un'inoperosità lunga e noiosa, ho trovato un certo svago e refrigerio nel rivangare il passato».
[14] ARTURO MERCIECA, *Temi minore maltese*, Malta, 1946.

di essa fosse importante, è sicuro, per cui la domanda retorica messa nella presentazione riguardo il dubbio sul merito della sua vita («Merita la mia vita d'essere narrate?»)[15] è certamente un *understatement*. Occorre rilevare che l'autore insieme ad un centinaio di filoitaliani fu condannato alle summenzionate pene senza essere processato: l'unica colpa allora ufficialmente attribuita loro dalle autorità britanniche era di coltivare la cultura italiana e di tenere rapporti con italiani. Sembra che gli inglesi sospettassero, da quanto si può desumere dai documenti resi solo recentemente accessibili dal Public Record Office di Londra[16], che Mercieca tenesse rapporti con personaggi altolocati del Fascio responsabili della propaganda fascista come Biscottini. Però Mercieca non accenna mai a rapporti di questo tipo, e anche se, in via teorica, l'avesse fatto, occorre vedere se l'abbia fatto per promuovere la cultura o per fini prettamente politici. È certo invece che tanto lui quanto persone che lo conoscevano bene, come suo figlio Adrian[17], hanno sempre sottolineato che il suo impegno era per la cultura italiana e se, come succede spesso, cultura e politica vengono intrecciate, la colpa non deve ricadere su Mercieca, anche perché, nella fattispecie, la persecuzione dei filoitaliani precedeva l'avvento del fascismo. Agli Inglesi di sicuro dava fastidio che Mercieca fosse amico di persone italiane (come Viviani e Ugolini) e maltesi (come Darmanin Demajo, Mizzi e Bonello) che scrissero storie di Malta in cui cercarono di provare che Malta era essenzialmente un'isola italiana («Among his personal friends are…who have recently written histories of Malta which endeavour to prove that Malta is an essentially Italian island»)[18]. Siamo all'altezza degli anni Trenta, precisamente nel 1935, e come risulta dal dossier sul suo conto, le lettere, le telefonate e i colloqui di Arturo Mercieca sono intercettati. Se siano autentiche o no queste lettere, rimane un mistero; oltre al fatto che gli Inglesi erano sospettosi di persone colte e altolocate (e potenzialmente pericolose alle mire imperialistiche britanniche), occorre tenere presente che i testi che incriminerebbero Mercieca

[15] ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, cit., premessa.
[16] Ringrazio il mio amico Max Farrugia per avermi gentilmente additato questi documenti classificati «Most Secret» del Public Record Office, Londra.
[17] Ringrazio Adrian Mercieca per avermi dato molta informazione su suo padre.
[18] Public Record Office, Londra, 158/496-89146, p. 5.

sono traduzioni in inglese di supposte lettere di cui non abbiamo gli originali. E quanto sono fedeli ed attendibili queste traduzioni? In breve, per le autorità inglesi Mercieca era pericoloso perché la sua attività non era solamente culturale ma politica, anzi irredentista, come abbiamo già rilevato[19]. Bisogna al contempo anche chiedersi che male c'era nel rivendicare l'italianità d'un'isola che dista solo sessanta chilometri dalla Sicilia, e la cui storia era intrecciata con quella dell'isola maggiore, tanto che il primo stroriografo dell'isola, Gianfrancesco Abela, intitolò il suo libro *Della descrittione di Malta isola nel mare siciliano con le sue antichità, ed altre notitie*[20].

Arturo Mercieca nacque in un'epoca quando l'italiano era la lingua culturale e ufficiale di Malta, dato che il maltese era ritenuto un dialetto. Al Seminario, che frequentava da bambino, l'Italiano era «la lingua parlata e mezzo d'istruzione»[21]. In età giovanile comincia a scrivere poesie, ispirato dal mare di Marsalforn, pittoresco villaggio gozitano; e compone una poesia dal carattere molto patriottico, intitolata *Sursum Corda*, pubblicata nel 1932, che echeggia nel contenuto e nella forma ritmica le odi manzoniane[22]. A Gozo un amico di famiglia gli faceva ascoltare le romanze di Tosti e di Denza. A Malta, dove s'era trasferito per motivi di studio, frequentava il teatro per assistere alle rappresentazioni delle migliori opera liriche d'allora, come la *Cavalleria rusticana* di Mascagni, i *Pagliacci* di Leoncavallo e *La Bohème* di Puccini. Egli aveva organizzato un viaggio per studenti universitari in Sicilia nell'occasione del quale Giovanni Pascoli aveva composto un'ode in latino poi tradotta in italiano dal poeta stesso[23]. Questa poesia esprime in modo fine il legame fra Malta e l'Italia: vale la pena citare gli ultimi versi: «Date, o fratelli, rose a ricingere /

[19] «The following memorandum sets out Sir Arturo Mercieca's activities during the past few months and confirms without doubt his previous history. It is clearly established that for years he has been not only pro-Italian and anti-British, but one of the leaders in the Italian penetration movement in Malta, the aim of which movement has been and is still not purely cultural as it might appear to the casual observer but irredentist» (ivi, p. 7).

[20] L'osservazione è stata fatta da ANTONIO DI PIETRO, *Malta nelle pagine dei poeti e dei narratori italiani* in «Il Ponte», cit., p. 7.

[21] ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, cit., p. 13.

[22] ORESTE FERDINANDO TENCAJOLI, *Poeti maltesi d'oggi*, Roma, Signorelli, 1932, pp. 156-159. I versi decasillabi hanno un ritmo saltellante, molto coinvolgente.

[23] Ambedue le versioni si trovano in ORESTE FERDINANDO TENCAJOLI, *Poeti maltesi d'oggi*, cit., pp. 211-212.

questa immortale nostra Persefone / intorno cui alia, / grande aquila, il fato: l'Italia! / Per sé l'Italia vuole le giovani / di vecchio ceppo rose di Melite: / a sé le vuol porre / tra torre, sul vertice, e torre»[24]. Nel Collegio a Gozo molti professori erano italiani, e la letteratura italiana era una materia cui si dava molto importanza. Quest'amore per la cultura italiana era così forte che quando nel 1902 si recò a Roma per proseguirvi gli studi in giurisprudenza, Mercieca sfruttò ogni momento per seguire corsi che erano in qualche maniera collegati con l'arte, la musica e la letteratura italiana. Ebbe modo di assistere a una serie di lezioni sul *Purgatorio* di Dante, come pure ad una conferenza di Antonio Fogazzaro, di cui asserisce che allora era il suo scrittore preferito[25].

L'altro motivo dell'autobiografia, cui abbiamo accennato, era di raccontarsi. Infatti Mercieca, quando ricorda certi fatti o esperienze, ci medita sopra ed è in questo ripensare la propria vita che, almeno così credo, risiede la vera portata autobiografica del libro[26]. E durante il forzato internamento (protrattosi per ben cinque anni), vissuto come un *otium* classicamente e intelligentemente sfruttato, Mercieca aveva tempo in abbondanza per intrecciare alla messe di pensieri e fatti quella che Mario Barenghi chiama l'istanza sintetica, vale a dire «la costruzione a posteriori di un'identità»[27]: ad esempio, quando descrive la sua istruzione nel Seminario a Gozo, denigra molti dei suoi professori (gesuiti borbonici italiani traferitisi nell'isola dopo l'Unificazione) dato che erano conservatori e dipingevano i Grandi del Risorgimento «come mostri d'iniquità»[28], un giudizio maturatosi *a posteriori*, in età adulta. Per Mercieca infatti non solo non erano da condannare ma si dovevano prendere come modelli di vita eroica; e che avesse una mente alacre e aperta, è testimoniato dalla summenzionata ammirazione per Fogazzaro, che allora (nel 1902) era quasi diventato un idolo, vuoi per la spregiudicatezza politica vuoi per l'audacia dei contenuti, che non era ben vista dalle autorità

[24] Ivi, p. 212.
[25] ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, cit., p. 44.
[26] Come rileva Roy Pascal, il merito delle autobiografie sta nel dare una forma al passato (ROY PASCAL, *Design and Truth in Autobiography*, London, 1960, p. 9.
[27] MARIO BARENGHI, *Vite, confessioni, memorie* in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di Franco Brioschi & Costanzo Di Girolamo, vol. III, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 504.
[28] ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, cit., p. 13.

cattoliche conservatrici che misero all'Indice alcuni suoi romanzi. Si nota uno sviluppo delle affinità elettive di Mercieca: infatti nel discorso d'inaugurazione del Circolo *La Giovine Malta* nel 1901, per indicare i due massimi scrittori italiani, addita Dante e Manzoni[29]. Nell'autobiografia, dichiara che nel 1902 al Manzoni anteponeva Fogazzaro, però ora, nel 1947, pare distanziarsi da questo giudizio, poiché la frase in cui esprime la predilezione per Fogazzaro («allora mio scrittore preferito!») termina con un punto esclamativo, come se attribuisse questa fissazione su Fogazzaro a uno strano capriccio, di natura trasgressiva. Si trattava di una vera involuzione dovuta a scrupoli condizionati dalla dimestichezza con Monsignor Pantalleresco negli anni dell'internamento e della deportazione, il quale certamente era al corrente del divieto riguardante alcuni suoi libri? Ma, era davvero questo che sentiva nell'intimo Merecieca? Può trattarsi invece di una menzogna tipica, come rileva Lejuene, della «categoria autobiografica»[30].

Le pagine più eloquenti e drammatiche che riflettono le sofferenze di Arturo Mercieca sono quelle relative alle sue dimissioni (coatte) proprio l'indomani della dichiarazione dell'entrata in guerra dell'Italia, vale a dire 11 giugno 1940. Nel mattino riceve un messaggio telefonico in cui lo si invita a recarsi presso l'Ufficio Amministrante il Governo. Arrivatoci, trova il Governatore, Generale Dobbie, il quale gli comunica che ha ricevuto dal Segretario di Stato per le Colonie l'incarico di invitarlo a rassegnare le dimissioni da Capo Giudice e Presidente della Corte di Appello «a causa delle [sue] inclinazioni filoitaliane e della esistenza di uno stato di guerra con l'Italia«[31]. Non solo: viene limitata la libertà personale sua, ma anche quella della moglie e dei due figli, Victor e Liliana[32], poiché non è permesso loro di uscire dalla casa di villeggiatura a Naxxar. Come consolazione, gli comunica che gli sarà assicurata la pensione, e aggiunge, mentre gli offre la mano, che non ha

[29] ORESTE FERDINANDO TENCAJOLI, *Poeti maltesi d'oggi*, cit., p. 147.
[30] PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 31.
[31] ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, cit., p. 306.
[32] Nell'autobiografia menziona solo due dei suoi figli, però Mercieca aveva otto figli: Maria, Albert, Tancred, Victor, Lilian, Turo, Adrian e Anton. Secondo quanto mi ha riferito il figlio, Adrian, suo padre menziona solo Victor e Lilian perché questi risultano maggiormente coinvolti nella vicenda dell'internamento e della conseguente deportazione.

nulla contro lui[33]. Tre giorni dopo tolgono loro gli apparecchi radio, telefono, macchine fotografiche e binocoli; possono scrivere solo due lettere a settimana, con non più di quaranta parole e soggette a speciale censura. Viene rifiutata la pubblicazione di un articolo di Mercieca per il mensile ecclesiastico «Lucerna». Al figlio viene concesso di andare a vivere presso la famiglia della fidanzata, però gli si vieta di vedere i genitori, se non per Natale e in qualche rara occasione. Al figlio viene negato il permesso di intraprendere l'anno di pratica forense per l'abilitazione all'esercizio dell'avvocatura; sarà loro vietato di assistere al battesimo di due nipotine. Nonostante l'odio acerrimo di alcuni suoi nemici, specie i deputati del partito costituzionale (che arrivano perfino a proporre al Governo di privarlo della pensione, senza riuscirci), Mercieca, con la sua magnanimità e animo cattolico, si dichiara pronto al perdono. A Roger Strickland, che egli annovera fra «i figli più nefasti che Malta ha avuto… gli [ha] perdonato da tempo, e sulla sua tomba invoc[a] la pace eterna»[34]. Riaffiora in queste dichiarazioni lo spirito di amore e di compassione de *Le mie prigioni* del Pellico[35]. Mercieca, alla stregua di Pellico, non si sente di odiare nessuno, se non la perfidia e «ogni morale degradamento»[36]. Dopo due anni, arriva la tragica notizia dell'ordine di deportazione per l'Uganda. Invano il deputato nazionalista, Sir Ugo Mifsud, muove strenua opposizione a questa misura, accalorandosi così tanto che viene colto da un malore e muore l'indomani. Il 13 febbraio 1942 Mercieca, accompagnato dalla moglie e dalla figlia, e un altro centinaio di internati furono fatti imbarcare su un piroscafo diretto verso l'Egitto, da dove poi avrebbero proseguito il viaggio verso l'Uganda. Il trattamento disumano, specie a livello psicologico, si può sintetizzare nel seguente aneddoto durante il viaggio: l'ufficiale inglese diceva loro «I have no sympathy for you», e li minacciava che avrebbe sparato contro di loro se avessero tentato di avvicinarsi alle scialuppe di salvataggio; in caso di bisogno dovevano buttare le zattere e aggrapparcisi[37].

---

[33] ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, cit., p. 307.
[34] Ivi, p. 311.
[35] SILVIO PELLICO, nella premessa a *Le mie prigioni*, Torino, 1966, p. 80.
[36] Ivi, p. 80.
[37] ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, cit., p. 320.

A Bombo, in Uganda, le condizioni non erano pessime. A Mercieca e alla famiglia, insieme a Monsignor Pantalleresco (che stava con loro fin dai suoi arresti domiciliari), fu assegnata una casetta, mentre gli altri deportati erano costretti a stare insieme nel campo. Il tempo era mite e i pericoli erano costituiti dalla malaria, dalle serpi e dagli animali selvaggi, come le leonesse. Spicca il senso di cristiana rassegnazione che Mercieca infondeva agli altri esuli maltesi. La sofferenza era piuttosto di natura psicologica, acuitasi dalla preoccupazione per l'incolumità non tanto propria quanto per quella dei loro familiari a Malta, dato che arrivavano lettere che spesso annunciavano la morte di congiunti periti sotto le macerie, vittime dei bombardamenti. Nel frattempo non mancavano vessazioni nella forma di azioni censorie come, ad esempio, la soppressione, dopo diciassette settimane e senza alcuna spiegazione, di un settimanale in cui si pubblicavano articoli e poesie varie.

Dopo tre anni e ventitré giorni arrivò la notizia della fine della Guerra, per cui ripartirono per l'isola, dove avevano lasciato i loro cari (fra cui i loro sei figli, alcuni dei quali con i rispettivi coniugi e nipoti). Mercieca, con la sua solita incrollabile fede cristiana, termina la sua autobiografia, segnata da tante vicende alterne, col rassegnarsi agli «imperscrutabili disegni della divina provvidenza»[38]. Nell'aggettivo «imperscrutabili» si ravviserebbe una carica ossimorica, per cui gli accidenti della fortuna sono visti sì con una lente cristiana, però con l'atteggiamento del Cristo che chiede a suo Padre che gli sia risparmiato il calice, convinto al contempo che niente possa sottrarglielo.

[38] ARTURO MERCIECA, *Le mie vicende*, cit., p. 364.

AURELIA BARTHOLINI*

Giorgio Strehler: la vocazione letteraria

Nel collegarmi al tema prescelto dal Convegno, mi sono proposta di prendere in considerazione gli scritti autobiografici di Strehler, e nello specifico, la lettura dei libri: *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati a cura di Sinah Kessler*[1] e *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*[2] consente di tracciare il profilo di una individualità, quella di Strehler, che, nella forma diretta della autobiografia, fa memoria di sé e insieme della contemporanea realtà teatrale di cui è partecipe e pure protagonista. Così, l'arco temporale della rievocazione accompagna di volta in volta le tappe più significative di una esperienza umana ricca e profonda, senza eludere il richiamo a contemporanei accadimenti e proponendo altresì ipotesi sul futuro della propria vita.

Tuttavia è bene precisare subito che non è da ricercarsi in tali scritti la formula della autobiografia "aneddotica" o, per così dire, una completezza testamentaria; e nemmeno essi offrono il riassunto cronologico di uno sviluppo umano e artistico. Piuttosto, come chiarisce bene Sinah Kessler nella *Prefazione*, ci si trova innanzi alla volontà di lasciare una traccia del lavoro compiuto. Dice la Kessler:

> Molto si è scritto su Strehler in giornali e riviste […]. E Strehler stesso ha sempre nutrito il proposito di scrivere sul suo teatro: ma non ha mai trovato il tempo per farlo. Per riuscire finalmente a realizzare questo libro, abbiamo adottato una soluzione di compromesso: quella di raccogliere frammenti biografici (scritti o

* Firenze.

1 GIORGIO STREHLER, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati,* a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974.

2 GIORGIO STREHLER, *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani,* Milano, Rusconi, 1986.

> raccontati a viva voce), dichiarazioni, discussioni su problemi politici artistici e interpretativi, notizie di tutti i generi, per farne il *suo* libro[3].

E ancora sottolinea che qui Strehler non parla solamente attraverso il mezzo del teatro:

> ma anche attraverso ciò che nel corso di una vita tutta dedicata al teatro ha già detto, pensato, annotato sia sul teatro e i suoi problemi, sulla funzione del teatro nella società, sui compiti politico-sociali del teatro in genere, sia in particolare sul suo teatro nel contesto della situazione teatrale italiana degli ultimi trent'anni, sulle opere che ha messo in scena (e sul perché le ha scelto), sugli autori, gli attori, i compositori, i collaboratori di ogni genere[4].

Dal canto suo Strehler precisa che uno dei modi per fare un libro su un teatro o su un "uomo di teatro" è quello di raccogliere «"brandelli" di vita di teatro: una raccolta magari eterogenea, sconnessa, disarmonica, che riunisce materiali antichi e vicini, testimonianze, parole, appunti, interviste e lettere anche, insomma "brandelli", cose racchiuse in un armadio della memoria, parti di vita di teatro, di avventura di teatro»[5].

A noi i "brandelli" offerti da Strehler hanno permesso di conoscere taluni aspetti della sua personalità, e della sua vicenda umana, aspetti che vogliamo appunto mettere in evidenza con il nostro discorso, sottolineando sin da ora la sobrietà, l'incisività e la densità dello stile dell'autore. Nella fase iniziale della nostra esposizione, il primo riferimento è al libro intitolato *Io, Strehler. Una vita per il teatro*, articolata conversazione-intervista condotta da Ugo Ronfani. In particolare si farà cenno alla sezione di apertura, avente per titolo *Una poltrona tra le rovine*, e nel prosieguo al capitolo conclusivo, *Domani*, costituito dalla riflessione in forma continuata, compiuta dal regista.

Dunque, quando Strehler inizia a rispondere, ci riporta subito al clima storico del primo dopoguerra, ad un pomeriggio di febbraio del 1947, decisivo per la sua vita e, insieme per la sua attività futura. Immaginiamo Strehler solo in una sala squallida e semidistrutta, in abbandono. Possibile creare insieme a

---

[3] SINAH KESSLER, in GIORGIO STREHLER, *Per un teatro umano,* cit., pp. 7-8.
[4] Ivi, p. 8.
[5] Ivi, p. 16.

Paolo Grassi un teatro stabile in quel luogo? Questa la domanda che Strehler rivolgeva a sé stesso.

> Intirizzito, col bavero del cappotto rialzato. […] Pesai il pro e il contro. Una posizione centrale, lo sbocco su via Dante, il duomo a due passi. Le suggestioni della storia, è il palazzo del Carmagnola («S'ode a destra uno squillo di tromba»), sede del municipio alla fine del Settecento, quartiere della Guardia civica durante l'insurrezione delle Cinque Giornate. Ma la visione non era esaltante: impraticabile la piccola platea devastata dai soldati, nudo l'angusto palcoscenico che doveva fare sette metri di apertura e quattro di profondità, tirato a metà lo sbrindellato sipario. Sapevo che il sindaco Antonio Greppi ci avrebbe aiutati. Dovevo decidere se avrei potuto impegnarmi in una lunga storia, come mi proponeva Paolo. Un teatro stabile voleva dire che lì, in quel buco, avrei dovuto giocarmi il mio futuro di uomo di teatro, la mia vita. Sensazioni e ragionamenti si incrociavano[6].

Ci colpisce lo stile rapido, talora ellittico nella successione nominale, preciso nella definizione delle condizioni del luogo e, soprattutto, l'impostazione rigorosa e lucida dei termini del problema: la possibilità di attuazione del progetto, da una parte, la sostenibilità dell'impegno individuale, dall'altra. Infatti l'occhio vigile misura il palcoscenico, la mente per converso evoca gli spettacoli che avrebbe potuto accogliere, spettacoli di «Goldoni, e anche Shakespeare, anche Calderòn, Cecov, Pirandello e quegli autori che avevamo scoperto con la nostra fame di letture quando in Italia erano ancora proibiti, O'Neill, Camus, Sartre»[7]. Abbiamo così compreso, dalle prime battute di un'intervista, quanto teatro e vita siano saldamente uniti nel medesimo impegno esistenziale.

Lucido, di seguito, il giudizio sul modo di concepire e di fare il teatro negli anni di guerra, quando si era appena diplomato all'Accademia dei Filodrammatici nel '40. Egli ci parla con pacatezza e pure con realismo della cultura teatrale italiana di allora: «nel senso che nessuno aveva insegnato a chi era venuto prima di noi, ad esempio, che fare del teatro era anche un modo di essere *dentro la società*»[8]. Rivendica pertanto come un dato oggettivo di fatto –

[6] GIORGIO STREHLER, *Io, Strehler*, cit., pp. 40-41.
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 59.

«Mestiere e tecniche a parte» –, di essere stato «in larga misura un autodidatta»; mentre afferma con sobrietà di accenti che un ruolo decisivo hanno avuto le sue origini e la sua formazione.

> Triestino, figlio di una concertista, una cultura universitaria con scorribande nella letteratura, nella musica e nella pittura, ma una profonda ignoranza delle cose del teatro fino al giorno in cui decisi che sarei diventato attore e forse regista. Fu allora che rabbiosamente, come Paolo, cominciai a farmi una cultura teatrale. E se mi scelsi dei maestri me li scelsi in una capitale ideale del teatro, Parigi. Jacques Copeau, Luis Jouvet. Poi venne Brecht[9].

Tra le persone che l'hanno aiutato a capire i problemi del palcoscenico, certamente un posto di rilievo Strehler assegna a Copeau, che egli ha interrogato attraverso le opere e che ricorda in particolare per la sua battaglia contro i mattatori e per una drammaturgia al servizio del testo nonché per «la visione austera, morale, quasi giansenistica del teatro. Il teatro come "responsabilità morale" nei confronti della collettività»[10]. Insomma, ci appare piena la consonanza ideale con Copeau con il quale condivide «l'idea di un teatro che sia impegno assoluto, dono di sé agli altri e, anche quando esprime il comico, sia severo, esclusivo nella ricerca dell'ordine, dell'onestà della verità. Copeau mi ha trasmesso, anche, il sentimento di una fondamentale unità del teatro. Unità tra parola scritta e sua rappresentazione, unità tra autori, attori, scenografi musicisti, fino all'ultimo macchinista di palcoscenico». Per tutti questi motivi gli è debitore della sua formazione[11].

Pure fra i maestri del secolo, e suo in particolare, ricorda Jouvet, a cui serba molta gratitudine e a cui deve l'idea, il sentimento del teatro come servizio. «È per questo che ho voluto presentare, sia all'*Odeon* per il *Théatre de l'Europe* che al *Piccolo* quelle sue meravigliose lezioni di teatro, di storia e di vita che aveva tenuto nel '40 al *Conservatoire*, in una Parigi immersa nella guerra, occupata dai tedeschi…»[12]. Un omaggio al *patron,* che considerava «il teatro come un lavoro quotidiano, non come un'"arte divina". Devo inoltre a Jouvet il

[9] *Ibid.*
[10] Ivi, p. 63.
[11] Ivi, p. 64.
[12] Ivi, p. 63.

senso di una “presenza critica” nell’allestimento di uno spettacolo. La scoperta che una regia non è soltanto lavoro filologico, culturale o tecnico ma anche “comprensione sensibile” del testo, abbandono intuitivo ai suoi valori poetici»[13].

Ricordando l’attenzione rivolta a Brecht, nella sua attività di regista, viene naturale chiedersi che cosa gli abbia insegnato Brecht. Sintetica e incisiva la risposta di Strehler:

> Mi ha insegnato, semplicemente, a fare meglio di quanto non l’avessi fatto prima un “teatro umano”. Un teatro che, divertendo, aiutasse gli uomini ad essere migliori. Mi ha insegnato la dignità di lavorare nella società e per la società, dentro la storia e i problemi del mio tempo. Tutto questo, tu dirai, me lo avevano già insegnato Copeau e Jouvet. E’ vero, ma in una dimensione che era ancora quella circoscritta, del mondo del teatro. Mentre con Brecht la dimensione era quella del “teatro del mondo”[14] .

Nel prosieguo, Strehler riconosce che molto utile fu per lui il periodo antecedente all’espatrio, periodo che egli seppe impiegare «per leggere, per scrivere, per riflettere. Continuavo a fare le mie regie immaginarie, pieno di sacra collera contro il vecchio teatro»[15]. L’espatrio, voluto dai responsabili della Resistenza, portò Strehler in Svizzera; internato prima nel campo di Murren, fu poi trasferito a Ginevra. Nel medesimo periodo fonda la *Compagnie des Masques* e realizza pure la regia di *Assassinio nella cattedrale*, e mette in scena come sua seconda regia, che è anche una prima mondiale, il *Caligola* di Albert Camus.

Quanto ad importanza, il periodo ginevrino fu certamente rilevante, perché fu «la scoperta che avrei fatto il regista…Penso al momento in cui, alla *Comédie* di Ginevra, si trattò di regolare le luci per il dramma di Eliot. Un lavoro che non avevo mai fatto. Ma lo feci, non chiedermi perché, con una sicurezza che non poteva venirmi dalla pratica. Inventavo, per così dire, una tecnica che nessuno mi aveva insegnato. Fu come un segno, in un certo senso. Credo di aver continuato ad imparare il mestiere così»[16]. Finita la guerra, decide di

[13] *Ibid.*
[14] Ivi, p. 66.
[15] Ivi, p. 82.
[16] Ivi, p. 86.

ritornare in Italia. Si era costruito intanto «grazie anche all'ambiente familiare una cultura europea», praticava tre lingue «oltre all'italiano e al tedesco anche il francese, l'Italia era il mio paese, in Italia avevo fatto le mie prime esperienze e avevo i miei amici»[17].

L'ambiente di Milano era quello di una città distrutta, che voleva però risollevarsi. Intanto i teatri milanesi riaprono. Ricompaiono i vecchi testi. Strehler aspetta l'occasione propizia per tornare al teatro. Intanto scrive su «Milano Sera»: «Per il teatro italiano la storia di questi ultimi anni non è servita a nulla. Le sue strutture marce sono rimaste in piedi. Un mondo dal quale ci si credeva ormai separati da un abisso incolmabile rivive ogni sera sui nostri palcoscenici, davanti al pubblico dei nostri teatri, in tutto simile a quello che avevamo conosciuto»[18].

Poneva altresì il problema del teatro come servizio pubblico. Insieme a Grassi, tornava a esprimere le stesse idee pubblicate su «Posizione» prima della fine della guerra, battendosi per «spazzare via il vecchiume dalle scene, rappresentare testi che parlassero dei problemi del nostro tempo, sostituire la regia alla dittatura del grande attore»[19].

Strehler riconosce «che non era facile per un giovane regista affermare anche soltanto il principio della regia e fare circolare un po' di cultura europea, in un teatro che era in ritardo almeno di mezzo secolo, mentre intorno c'erano rovine, miseria e disoccupazione»[20]. Gli attori, d'altro canto, non conoscevano i nuovi autori, o, se li conoscevano, non sapevano come recitarli. Pure alcuni avevano capito che non si poteva continuare sulla strada di prima.

Intanto nell'estate del '46 cura numerose regie. Strehler, all'inizio, continua a recitare, ma poi abbandona tale attività per darsi esclusivamente alla regia. Però «Grassi e io ci rendevamo conto che non bastava cambiare il modo di recitare, fare una buona regia. Andavano modificate le strutture. Alla

[17] *Ibid.*
[18] Ivi, p. 88.
[19] Ivi, p. 80.
[20] Ivi, p. 92.

fondazione del *Piccolo* non furono estranee queste esperienze. E queste riflessioni»[21].

Importante ricordare, quindi, il programma-manifesto che accompagnò il primo spettacolo del *Piccolo, L'albergo dei poveri*:

> Noi non crediamo che il teatro sia un'abitudine mondana o un astratto omaggio alla cultura. Non vogliamo offrire soltanto uno svago né una contemplazione oziosa e passiva: amiamo il riposo non l'ozio; la festa, non il passatempo. E nemmeno pensiamo al teatro come a un'antologia di opere memorabili del passato o di novità curiose del presente, se non c'è in esse un interesse vivo e sincero che ci tocchi. […] Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere[22].

Apprendiamo altresì a chi intendono rivolgersi i fondatori del teatro:

> recluteremo i nostri spettatori, quanto più è possibile, tra i lavoratori e tra i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico a prezzi quanto più è possibile ridotti. Non, dunque, teatro sperimentale e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia d'iniziati. Ma teatro d'arte per tutti[23].

Tuttavia Strehler, mentre rivendica come proprio intento quello di aver perseguito, e perseguire tuttora, un «teatro di ricerca permanente», sottolinea la precarietà di tale condizione e la povertà di mezzi per attuare la riforma progettata e l'"utopia concreta", che, ora, a quarant'anni dalla fondazione del *Piccolo* è quella di una *Città del teatro.*

Nonostante le difficoltà, Strehler e Grassi operano per un teatro pubblico e stabile. E il *Piccolo*, sin dalla sua costituzione, ebbe una sua compagine fortemente unitaria e protesa al lavoro di gruppo, sicché – ad esempio – Strehler può ricordare lo scenografo Gianni Ratto «partecipare alla vita quotidiana del nostro teatro: assisteva alla scelta dei testi e degli attori, interveniva alle prove, era dunque in grado di trovare le soluzioni scenotecniche più idonee non soltanto rispetto al testo, ma in funzione della regia e

[21] Ivi, p. 97.
[22] Ivi pp. 97-98.
[23] GIORGIO STREHLER, *Per un teatro umano,* cit., p. 36.

dell'interpretazione, in una unità di allestimento che era già, all'epoca, una piccola rivoluzione»[24]. Comunque, il bilancio di Strehler sul teatro italiano è positivo: «In un decennio dopo la fine della guerra, armati come eravamo soltanto di entusiasmi, siamo riusciti a portare il teatro italiano nell'alveo europeo»[25].

Pure, il regista precisa che, mentre erano al tramonto le compagnie di giro, da parte degli attori si avvertiva il bisogno di poter contare su strutture teatrali solide. Tali bisogni furono recepiti ai tempi della fondazione del *Piccolo.*

> Invece, al *Piccolo,* erano finiti il vagabondaggio, le commedie messe su in due settimane nelle camere d'albergo, i ruoli assegnati a colpi di telegrammi e di telefonate. Tutti insieme a discutere lo spettacolo, a costruirlo insieme, a provarlo. Misurarci con un nostro pubblico che ci conosceva e di cui volevamo conoscere le idee e i sogni, che non era più una massa di uomini e donne da dimenticare l'indomani, quando si saliva sul treno[26].

Per comprendere ancor più pienamente il pensiero e gli orientamenti seguiti da Strehler ci pare che giovi leggere pure alcune riflessioni contenute nel libro *I primi dieci anni del Piccolo*: «Questo libro non vuole e non può essere altro che una serie di appunti. Non un punto fermo, non una celebrazione, l'indicativo sommario di un'avventura teatrale in un paese tra i tanti del mondo, durante un certo periodo storico,vissuta da certi uomini tra altri uomini – non priva quindi di ragioni e fatti personali, non solo dunque esemplare – ma certamente del tutto sincera e umana»[27].

Quanto sopra detto ci pare possa estendersi a entrambi i due libri autobiografici di Strehler, dove la vicenda umana si intreccia a quella teatrale e insieme alla vita culturale di un paese, in un preciso momento storico.

Fare la storia dei primi dieci anni del Piccolo Teatro è, per Strehler, fare

> la storia di un lavoro. Lavoro di teatro come altri lavori dell'uomo. Diverso nelle forme, nei mezzi espressivi, non nelle sue ragioni, non nei suoi scopi, da ogni

[24] GIORGIO STREHLER, *Io, Strehler,* cit., p. 100.
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*
[27] GIORGIO STREHLER, *Per un teatro umano,* cit., p. 38.

> altra fatica dell'uomo che cerca di costruire un mondo "per" e non "contro" l'uomo.
> Il teatro, lo si voglia o no, prima o poi finisce col far ritrovare a coloro che lo praticano qualora lo si sia perduto, a confermare qualora lo si riconosca, a capire qualora lo si ignori, il concetto dell'Arte come fatto di quotidiano lavoro, Arte come prodotto dell'uomo e non soltanto come grazia concessa, da una generosa divinità, all'uomo[28].

Attività laboriosa e responsabile, non privilegio aristocratico, frutto di impegno collettivo. Continua infatti:

> E in quanto lavoro: lavoro collettivo, tendenzialmente unitario. […]
> E ancora l'immagine di un cammino di conoscenza […] Cammino di conoscenza della poesia, intesa come verità non da creare, ma da servire il meglio possibile[29].

La lunga conversazione condotta prima con Sinah Kessler, poi con Ugo Ronfani, segue per lungo tratto l'esperienza di vita e di teatro di Strehler, mettendo in luce -tra le molti e interessanti questioni -come per il regista la dimensione del teatro sia «tendenzialmente totale». In particolare, l'ultima sezione che conclude l'intervista con Ugo Ronfani è una densa stringata riflessione, in forma continuata, compiuta da Strehler e dedicata al domani di una vita interamente votata al teatro. Così, egli ci fa conoscere i progetti, le idee, gli spettacoli verso i quali orienta le sue energie con coerente determinazione e volontà di intenti. Ribadisce che il suo orientamento costante è stato quello di rispettare, essere attento «alle ragioni misteriose, segrete ed imperative della poesia – che non ha piani né scopi, se non quelli di essere poesia – e nello stesso tempo considerare la poesia del teatro come qualcosa di concreto, di scambiabile. Come un colloquio permanente con gli altri sui problemi grandi e piccoli del mondo, come uno strumento di conoscenza, come istituzione morale»[30].

Chi ha assistito ai suoi spettacoli non ha difficoltà a comprendere la misura di verità delle affermazioni di Strehler sopra riportate, così come può

[28] *Ibid.*
[29] Ivi, p. 39.
[30] GIORGIO STREHLER, *Io, Strehler,* cit., p. 302.

agilmente intuire un altro orientamento del regista nel voler sempre cercare una sintesi tra il possibile e l'impossibile o, se vogliamo, tra l'utopia e il reale. Infatti, tenendo conto di tali affermazioni, possiamo immaginare quale slancio di passione, di fantasia e insieme impegno di razionalità siano da porre alla base della *Città del Teatro*, progetto antico che, mentre egli parla, sta per giungere a compimento. Trova, dunque, ulteriore conferma la coerenza e la continuità con cui il regista persegue i suoi intenti: «Così il mio futuro ricalca il mio passato: non però esattamente. Ne segue alcune linee di fondo perché mi pare che esse siano giuste, o almeno che esse facciano parte di me»[31].

Quale, dunque, la natura dell'ambizioso "progetto teatrale" attraverso il quale Strehler ricerca di conciliare il possibile e l'impossibile e/o l'utopia e il reale? Parlarne e comprenderne la valenza ci orienta, ci conduce alla comprensione del nesso strettissimo con cui Strehler pone in relazione il passato e il futuro. L'obbiettivo antico era quello di creare «un teatro più vasto, più strutturato, più agevole per produrre e dare»[32]. Ed egli l'aveva pensato «con quel tanto di sogno e di utopia che sono, appunto, il sottofondo concreto dell'azione quotidiana». Strehler definisce la *Città del Teatro* – destinata a rappresentare e impegnare il suo futuro – come «un organismo plurimo, articolato su due teatri»[33]. L'uno è il *Teatro Fossati* ripristinato nelle sue strutture e destinato ad accogliere la scuola e la ricerca. Accanto a questo luogo deputato per la ricerca, Strehler ne ha pensato un altro per dare teatro alla città, con regolarità e pluralità di uso. Anche questo nazionale ed europeo insieme, luogo dove si possano recitare «testi diversi, di diversi tempi e paesi, dove registi europei trovino un luogo organizzato, umano, protetto, teso a realizzare eventi teatrali sotto il segno dell'invenzione, della poesia»[34]. L'utopia coltivata per anni si sarebbe infine inverata. Soprattutto nella molteplicità delle sue strutture. Strehler dice che alla base «c'è un concetto generale… estremamente importante che regge l'intero teatro. Ed è un concetto unitario, il progetto di riunire tutti gli elementi sparsi che nell'insieme costituiscono un complesso

[31] *Ibid.*
[32] Ivi, p. 303.
[33] Ivi, p. 304.
[34] *Ibid.*

teatrale»[35]. Un teatro profondamente diverso da quelli moderni e contemporanei, perché avrebbe ovviato alla «divisione del lavoro in settori non comunicanti l'uno con l'altro». Concezione invero innovativa quella di prevedere in un unico luogo gli ambienti diversi e necessari per la realizzazione delle molteplici componenti dello spettacolo «in ogni sua parte» e facilitando altresì il contatto umano interpersonale. «Così, nel nuovo teatro sono previsti laboratori per le scenografie, impianti meccanici, macchine per costruire, sale per dipingere; altre per inventare il verbo con antichi e nuovi metodi. Ci saranno luoghi dove preparare costumi, provare e pensare, tutti nello stesso edificio»[36].

È con linguaggio sobrio, scarno, essenziale che il regista parla del progetto coltivato nella mente e nel cuore per lunghi anni, ora vicino al compimento e destinato a impegnare ancora le sue energie. I due teatri costituiscono le fondamenta del suo domani. Così Strehler salda in perfetta unità il passato e il presente con il futuro. «Vorrei riuscire a modellare in concreto questo organismo complesso con l'esempio, l'opera e la presenza, dargli una solida struttura professionale e un indirizzo di metodo che poi, nel tempo, si modificherà certamente, ma che dovrebbe conservare come inalienabili certe conquiste»[37].

Se è vero che attraverso gli scritti autobiografici emerge la personalità del regista e dell'uomo Strehler, il suo atteggiarsi in rapporto agli uomini e alle cose, appare opportuno per completezza di discorso, fare menzione di altre modalità del suo impegno letterario, quale altri scritti illustrano. Infatti se la passione teatrale è stata preminente in tutta la sua esistenza, altro e non secondario interesse ha pure rivolto alla letteratura, coltivandone i generi con scritti di varia e talora personalissima destinazione. Tali sono infatti i versi da lui composti: «Li ho scritti per me, è stato un modo privato per esprimere il mio sentimento delle cose, il mio senso del reale. Questo bisogno assume per me la forma della "lirica". Brandelli di versi che hanno una loro urgenza espressiva, sempre per

[35] Ivi, p. 305.
[36] *Ibid.*
[37] Ivi, p. 306.

me s'intende, spesso interrotta, sepolta nel tempo. Mai, però, la forma del racconto o del diario che non parli di teatro. E mai una commedia»[38].

Ugo Ronfani ricorda altresì che Strehler ha scritto molto sul teatro: «Diari "di bordo" durante le prove, commenti sulle tue regìe, come evolvevano e come si presentavano nel loro senso compiuto. Inoltre le tue traduzioni dal francese e dal tedesco di decine di testi teatrali. E gli adattamenti…; rifacimenti talvolta autonomi, elaborazioni teatrali libere con modifiche, tagli, spostamenti e integrazioni»[39]. E Strehler allora completa l'elenco, ricordando che ci sono ancora «gli articoli e i saggi scritti su quotidiani, come "La Stampa" o il "Corriere della Sera", o su riviste. Le interviste, in certi casi impegnative. Gli interventi politici e i discorsi, non soltanto elettorali. Materiali magnetofonati durante l'allestimento di spettacoli… Eh, si: in quarant'anni di lavoro una montagna di roba…». Insomma si può parlare di un lavoro letterario vero e proprio, che ha accompagnato quello teatrale, con pari dignità e che racchiude il risultato di una originale e complessa esperienza; esperienza sottolinea Ronfani «dominata da quel sentimento del teatro come servizio» mutuato da Jouvet[40]. Per la varietà e vastità degli scritti si può dunque parlare di una produzione letteraria di tutto rispetto, certamente contrassegnata dal medesimo "impegno" che ha sempre caratterizzato l'attività teatrale.

Ci pare, dunque, che i testi autobiografici da noi prescelti, nel quadro di una più vasta produzione, non esauriscano la loro rilevanza nell'ambito della testimonianza storica e individuale, ma si prestino anche a una positiva valutazione letteraria, sia per l'incisività sobria del discorso, sia per l'efficacia delle espressioni e la suggestione delle idee.

Si può quindi pensare che, nell'insieme, tali scritti contribuiscano a delineare, completandolo, il profilo di una personalità certamente poliedrica, che, se al teatro dà tutto sé stessa, riesce, però, nel contempo, a esprimere altre peculiari inclinazioni. Strehler, infatti, sa rivelarsi scrittore anche nel momento in cui leggendo per il pubblico un testo letterario compie di fatto opera di

[38] Ivi, p. 62.
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*

riscrittura autobiografica, pur nella fedeltà al testo prescelto[41]. Altresì sa operare da critico fine e rigoroso quando stende i propri *Appunti* per la messa in scena delle opere[42].

È in virtù di tutto ciò che si ritiene che Strehler si sia conquistato uno spazio e un posto di dignitoso, efficace rilievo in ambito letterario.

[41] AURELIA BARTHOLINI, *Giorgio Strehler. Percorsi multidisciplinari nella cultura contemporanea*, in *Confini, Linguaggi e Culture in contatto*, in Atti del Convegno Internazionale della Associazione Internazionale di Studi di Lingua e Letteratura Italiana (AISLLI), Università di Trieste, Trieste, 2002.

[42] AURELIA BARTHOLINI, *Giorgio Strehler. Teatro e critica letteraria*, in *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, atti del XVIII Congresso dell'A.I.S.L.L.I. (Lovanio Louvain-la-Neuve Anversa, Bruxelles, 16-19 luglio 2003), Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, vol. II, pp. 395-405.

MARIA LUISA CALDOGNETTO*

«...raccontare, non solo per far conoscere...»: le memorie di un emigrato antifascista sopravvissuto al Lager

Memoria e memorialistica

Che cosa spinge qualcuno a ricordare? A mettere per iscritto i propri ricordi? A consegnarli alla scrittura? Prendere la parola, parlare di se stessi, introdurre degli eventi in uno schema narrativo, non è unicamente un modo di comunicare, di liberare energie, ma la via per cercare di ordinare razionalmente la propria esistenza, le proprie esperienze.

Quel che noi siamo lo diveniamo non solo *nel* tempo ma *grazie al* tempo. Non solo siamo la somma dei singoli momenti della nostra vita, ma il prodotto dei nuovi aspetti che essi acquistano ad ogni momento. Non diventiamo più "poveri" per il tempo passato e "perduto": solo esso infatti dà sostanza alla nostra vita.

Identità, consapevolezza di sé e della realtà esterna, e molteplicità di queste, sono strettamente legate, anche nell'immaginario culturale e letterario, alla facoltà della memoria, quella facoltà di cui si stupiva sant'Agostino nelle *Confessioni* (X, XVII) richiamando appunto la poliedricità e la complessità dell'essere: «E quando dico memoria, dico l'anima mia, dico me stesso...».

La memoria cerca di iscrivere il tempo individuale in un tempo più largo, attraverso un'azione deliberata di ricostruzione del passato – non indenne certo da rischi di frammentazione e soggettivizzazione – aprendosi sul presente (e

* Université du Luxembourg.

proiettandosi nel futuro) all'interno di una varietà di quadri sociali (RICOEUR 1998; KMEC 2006).

In questo senso, la memorialistica, genere letterario affine all'autobiografia, si distingue da quest'ultima per una minore centralità del personaggio ed una più marcata attenzione agli eventi esterni. È il caso dell'opera oggetto della presente comunicazione, *Le mie Memorie*, dell'emigrato antifascista Luigi Peruzzi, del quale si intendono fornire preliminarmente alcuni elementi biografici ai fini di una migliore comprensione del testo da lui redatto.

La figura di Luigi Peruzzi e il suo contesto

Luigi Peruzzi era nato a Mercatino Marecchia (Pesaro) il 27 luglio 1910. Figlio di Giovanni, caduto sull'Isonzo nel novembre 1916, e di Anita Giannessi, deceduta nel febbraio 1917, entrambi braccianti agricoli (entrambi morti a trent'anni), Luigi era stato inviato a Roma alla Scuola Pratica di Agricoltura per gli orfani dei contadini morti in guerra, tenuta dai Salesiani. Vi resterà fino all'età di 16 anni quando, su sua esplicita richiesta, nel 1926, gli verrà consentito di raggiungere i suoi parenti emigrati in Lussemburgo, più precisamente a Esch-sur-Alzette, il capoluogo del bacino minerario situato nel sud del paese (SCUTO 2002).

In effetti, se una presenza italiana nel Granducato è attestata già per i secoli precedenti, la grande ondata d'immigrazione proveniente dalla nostra penisola si manifesterà a partire dal 1890, in coincidenza con l'esodo massiccio che investirà ugualmente altri paesi dell'Europa e delle Americhe (GALLO 1987; BEVILACQUA-DE CLEMENTI-FRANZINA 2001).

Lo sviluppo spettacolare della siderurgia nel bacino minerario lussemburghese, i lavori di costruzione delle ferrovie, l'industria edilizia in piena espansione, attirano verso la fine del XIX secolo una manodopera abbondante che, oltre a mansioni specialistiche, prevede una grande quantità di semplice manovalanza (TRAUSCH 1981; GALLO 1987; AA.VV. 1999).

Così, in parallelo con una tradizione di imprenditori, commercianti e altre professioni che da secoli avevano attraversato le Alpi (REUTER 1995; REUTER

2005), coloro che si dirigono adesso verso il Nord (ma anche oltre Atlantico) sono soprattutto i contadini, espulsi dalle campagne dalle ricorrenti crisi agricole, e i piccoli artigiani ai quali l'industria nascente non lascia spazio in un'Italia in cui il sogno dell'unificazione nazionale è ora confrontato alla spietata realtà della competizione internazionale (BEVILACQUA 2001).

Dai dati del censimento del 1900, riportati dal console d'Italia Joseph Weber nel suo *Rapporto* inviato a Roma nel 1904, si rilevano 7.432 Italiani residenti in Lussemburgo (su un totale di 235.954 abitanti, di cui 28.998 stranieri) e si evidenzia altresì la composizione della "colonia" italiana in cui predominava in assoluto l'elemento maschile in età lavorativa.

La maggioranza degli immigrati italiani proveniva dalle regioni del nord e del centro Italia e lavorava in prevalenza, come si è visto, nelle miniere, nelle acciaierie e nell'edilizia (WEBER 1905; GALLO 1987; CALDOGNETTO 2005; CALDOGNETTO 2006). Nel 1913, gli operai italiani rappresentavano circa il 50% (5.500 unità) degli operai stranieri, che a loro volta rappresentavano il 60% (11.000 unità) di tutta la manodopera occupata nel settore.

Dopo la drastica riduzione degli operai stranieri in concomitanza col periodo bellico (che vedrà tra l'altro il rientro massiccio degli italiani in patria), a partire dal 1923 l'immigrazione nel Granducato riprenderà, cosicché alla soglia della grande crisi del 1929 il 30% della manodopera straniera era ancora rappresentata da italiani (3.700 unità) su un totale di lavoratori immigrati (11.600 unità) che rappresentava a sua volta il 40% degli occupati (TRAUSCH 1981; STATEC 1990).

In tale contesto si inserisce l'arrivo in Lussemburgo di Luigi Peruzzi, nel 1926, inizialmente manovale nell'edilizia, minatore in seguito, dal 1936, il cui impegno antifascista evolve e si conferma a partire da questa data, tra le avanzate, gli arretramenti, i conflitti e le contraddizioni della lotta al regime che si organizzava all'estero. Lotta costantemente, e duramente, contrastata dai rappresentanti della cosiddetta Italia "ufficiale" operanti a livello di istituzioni consolari e diplomatiche, ormai ostaggio – per lo più consenziente – dell'azione repressiva imposta da Roma.

Peruzzi appare così, nel 1936, tra i fondatori del gruppo teatrale «L'Avvenire» che, accanto all'attività culturale, svolgeva quella di copertura ai militanti del Partito comunista. All'epoca egli svolge soprattutto un'azione di propaganda, ad esempio raccogliendo abbonamenti per «La voce degli Italiani», quotidiano antifascista stampato a Parigi tra il 1937 e il 1939, dall'UPI, Unione Popolare Italiana, che riuniva socialisti e comunisti in un fronte popolare di emigrati e fuorusciti italiani. In qualità di promotore della diffusione del giornale in Lussemburgo, Peruzzi riceverà persino in premio una macchina fotografica nel 1939.

Saranno tuttavia la guerra e l'invasione tedesca del Granducato a spingere Peruzzi a impegnarsi attivamente nella resistenza antifascista e antinazista. A seguito dell'occupazione tedesca infatti, Peruzzi, dopo aver subito, per alcuni mesi, con la sua famiglia (sposato nel 1936 con Irene Venturi, nel novembre 1937 gli era nato un bambino, Remo), l'evacuazione in Francia come sfollato, verrà arrestato dalla Gestapo il 9 settembre 1942, dieci giorni dopo lo sciopero attuato dalla popolazione contro l'arruolamento forzato dei giovani lussemburghesi nella Wehrmacht.

Imputazione: l'aver nascosto in casa sua una macchina per scrivere, supporto alle attività clandestine svolte con i suoi compagni, tra cui la stampa di un giornale, «La Voce degli Italiani» (che riprendeva il titolo – e lo spirito – dell'analoga pubblicazione edita a Parigi tra il 1937 e il 1939). Oltre a ciò, le sue attività di resistenza si esplicavano attraverso l'infiltrazione nel gruppo teatrale del Dopolavoro fascista, la dissuasione dei giovani italiani dal rispondere alla mobilitazione di massa lanciata dalle autorità consolari, la diffusione – anche a mezzo volantini – dei messaggi delle forze alleate.

Peruzzi sarà perciò deportato il 14 settembre in campo di concentramento con un gruppo di 62 antifascisti italiani e resistenti lussemburghesi, ma né lui né gli altri italiani figureranno nel *Livre d'Or* della resistenza lussemburghese pubblicato nel 1952, e tardivo sarà il riconscimento attribuito loro. È infatti del 1970 il conferimento del titolo di *résistant* (partigiano) da parte del Conseil national de la résistance. Una patente discriminazione e ingiustizia, tanto più grave in quanto tardivo sarà il riconoscimento anche da parte italiana: solo nel

1979 verrà conferita a Peruzzi la Medaglia di cavaliere al merito della Repubblica dall'allora presidente Sandro Pertini.

Deportato dunque – nel settembre 1942 – nel Lager di Hinzert, in Germania, gestito dalle SS, Peruzzi scoprirà il terribile universo concentrazionario: la vita al passo di corsa e al ritmo di fischietto, l'appello interminabile sull'attenti, il lavoro forzato, la fame, gli urli, le percosse, il sadismo gratuito, il terrore onnipresente, la riduzione a semplice numero, la volontà manifesta di annientare l'essere umano.

Nel febbraio 1943, quando ormai non pesava che 43 chili (25 kg persi in sei mesi), verrà trasferito – secondo gli accordi che prevedevano la restituzione all'Italia dei "sovversivi" da parte della Germania nazista – via Innsbruck-Brennero al carcere di Pesaro, dove giungerà in aprile. Posto sotto sorveglianza con obbligo di residenza nel suo comune di origine («sottoposto ai vincoli del monito», per mancanza di imputazioni sufficienti da destinarlo al confino, a differenza di altri suoi compagni rimpatriati col medesimo convoglio), dopo l'8 settembre si arruolerà nell'esercito italiano (93° reggimento di fanteria di Ancona).

Fatto ancora una volta prigioniero dai nazisti, sarà deportato a Berlino e costretto a lavorare alle fonderie della Siemens, fino alla liberazione, il 25 aprile 1945, da parte delle truppe russe. Inizierà allora un lungo periplo che lo riporterà dapprima in Italia, quindi, nel 1946, via Parigi, finalmente a raggiungere di nuovo la sua famiglia in Lussemburgo e a poter vedere per la prima volta la seconda dei suoi figli, nata un mese dopo il suo arresto, nell'ottobre 1942, quando si trovava nel Lager di Hinzert (SCUTO 2002).

Poco dopo, Peruzzi inizierà a redigere le *Memorie* dei sei mesi passati in campo di concentramento e questo suo primo scritto sarà pubblicato nel 1947 sul giornale «L'Italia Libera» di Parigi, di cui era corrispondente. In seguito la narrazione verrà completata dall'autore con i ricordi degli anni precedenti la guerra e con quelli del periodo che va dal 1939 al 1942 (con la descrizione dell'occupazione nazista del Lussemburgo e dell'evacuazione di massa verso la Francia), in più stesure fino alla versione definitiva del 1969, che si compone di due volumi dattiloscritti per un totale di 270 pagine.

L'opera è stata pubblicata in traduzione francese nel 2002, in Lussemburgo, con il titolo *Mes mémoires* (éd. Le Phare). Il manoscritto originale, in lingua italiana, *Le mie memorie*, è a tutt'oggi, nella sua versione integrale e definitiva del 1969 (se si escludono la parte apparsa su «L'Italia Libera» di Parigi, nel 1947, e due pagine riportate nel volume di Fernando Etnasi, *La resistenza in Europa*, uscito a Roma, nel 1970, presso Grafica Editoriale), inedito.

Perché scrivere, nel caso di Peruzzi?

«Scrivere per non morire», come affermavano i soldati della Grande Guerra (BARTOLI 2000), è una formula che si potrebbe applicare più generale e in senso metaforico a quell'etica della memoria che caratterizza il bisogno di testimonianza dopo la traversata dell'orrore. L'influsso avuto dall'esperienza del fascismo e della deportazione sulla memorialistica italiana è noto. Va constatato però che nelle testimonianze autobiografiche degli italiani all'estero può assumere connotati specifici, e in particolare nell'ambito della letteratura detta "dell'emigrazione".

L'opera di Peruzzi in questo senso, pur non raggiungendo forse un impatto sociologico e letterario paragonabile alle analisi di Primo Levi, ha il merito di descrivere non solo l'inferno del campo di concentramento e l'odissea di un superstite, ma anche di inserirsi consapevolmente nel contesto più ampio dell'esperienza migratoria nel cui quadro storicamente si colloca. E vi emerge il sentimento di un'emarginazione tanto più sofferta quanto più viene giudicata umanamente ingiusta ed eticamente inaccettabile.

> Perché ho scritto queste memorie? – esordisce Peruzzi nell'Introduzione alla sua opera. – Per due motivi ben distinti. Esistono memorie di antifascisti emigrati in diversi paesi del mondo, ma credo, per quanto riguarda il Lussemburgo, siano ben pochi coloro che hanno tentato di raccontare, non solo per far conoscere, ma soprattutto perché non sia mai dimenticato l'umano sentimento e il coraggioso rifiuto di quanti il regime fascista cercava con ogni mezzo di legare a sé, l'emigrazione che fuggiva dalla patria, chi in cerca di un pezzo di pane, altri esiliandosi per meglio combattere il regime mussoliniano. [...] L'altro motivo, far conoscere la grave discriminazione fatta dal governo della Repubblica Italiana

> [...]. Il rifiuto del governo italiano di riconoscere le vittime del nazismo che lottarono contro la bestia nazista, alla medesima maniera degli onesti Italiani in Patria, è un insulto e negazione dei valori della resistenza, sia questa avvenuta in Italia come in ogni altro Paese.

Scrivere come dovere memoriale dunque, e in particolare nei confronti di quanti le conseguenze del fascismo avevano vissute all'estero, costretti ad emigrare per ragioni economiche e/o per scelta politica, in diversi casi l'una e l'altra situazione sovrapponendosi e in ogni modo inevitabilmente intersecandosi, dando vita ad un vasto movimento di opposizione, anche in collegamento con le forze democratiche del paese di accoglienza. L'autore percepisce infatti una netta discriminazione rispetto a chi quella stessa lotta aveva condotto in patria, avvertendo – e denunciando – tutta l'ingiustizia del mancato riconoscimento dovuto, una volta finite le ostilità, a quanti tra gli antifascisti appartenevano alle comunità emigrate.

Emerge qui la consapevolezza di un diritto calpestato e allo stesso tempo un forte sentimento di appartenenza a un gruppo doppiamente emarginato, che Peruzzi ha indubbiamente mutuato da quella cultura operaia – di lotta ma anche di elaborazione politica – che caratterizzava la sua esperienza di vita all'estero tra le due guerre.

Nulla tuttavia verrà imputato alla parte lussemburghese, che pure aveva operato una grave discriminazione nei confronti degli antifascisti italiani. A riprova forse del permanere di un profondo sentimento di appartenenza italiana in Peruzzi, che lo porta ad accusare quello che, dopo tanti anni, continua comunque a ritenere il "proprio" paese, l'unico con cui ci si sente autorizzati a fare i conti e dal quale si può esigere riparazione.

Come scrivere, ovvero il retroterra culturale

Come possiamo rilevare dalle *Memorie*, la vera scuola di Peruzzi è l'antifascismo, attraverso i contatti avuti con alcuni suoi esponenti di prestigio, l'abitudine al confronto di idee tra compagni, la lettura di giornali e altro materiale di informazione e formazione politica. Certamente deve anche aver

influito l'insegnamento impartitogli dai Salesiani a Roma, in tutti i casi sappiamo che Peruzzi amava la lettura e frequentava i libri. Possedeva di certo un'edizione della *Divina commedia* illustrata dal Doré – conservata a tutt'oggi dalla famiglia – e inoltre diversi classici dell'Ottocento, tra cui *I promessi sposi* e *I miserabili*. «Molta letteratura» dirà nelle *Memorie*, nel momento in cui, dopo aver bruciato il «materiale compromettente nella stufa» deve nascondere in cantina anche «libri provenienti dall'Unione Sovietica e molti giornali» insieme ad altri oggetti che spera di poter recuperare al ritorno dall'evacuazione in Francia (p. 41).

Ma la predisposizione e il gusto del narrare non possono prescindere – a nostro avviso – per quanto riguarda Peruzzi, dall'esperienza teatrale portata avanti negli anni (persino strumentalizzata, come si è visto, nell'ambito della lotta antifascista), a contatto con autori, libretti, adattamenti, di cui ci dà notizia egli stesso, con un accenno esplicito, tra gli altri, alla rappresentazione de *La locandiera* di Goldoni (p. 86). Le sue doti di scrittore si manifestano e si risolvono felicemente più nella messa in scena delle esperienze vissute che non nel momento – pur sacrosanto – della denuncia e della polemica. Se in quest'ultimo caso lo stile può risentire a tratti degli intenti didascalici, la sua prosa si anima nella rappresentazione drammatica, come ad esempio nelle sequenze relative allo sfollamento in Francia, che assumono in certi punti toni epici da esodo biblico. O ancora nel ritmo scandito dal lessico essenziale che riproduce gli interrogatori, o nel raccontare la vita del Lager e il tragico susseguirsi dei giorni, tra atrocità di routine e sussulti di inattesa umanità.

Con quali strumenti?

Nell'accingersi a redigere le sue *Memorie*, Peruzzi non sfugge tuttavia alle consuete dichiarazioni escusatorie, secondo una consolidata tradizione stilistica che caratterizza diari, memoriali, corrispondenze di vario genere, e in generale (anche se non esclusivamente) gli ambiti in cui si esercita la scrittura definita "popolare" nei suoi vari filoni che si snodano in parallelo al cosiddetto "canone letterario":

> Non so se questo mio tentativo vedrà mai la luce, tuttavia chiedo scusa e indulgenza per avere tentato di farlo (dall'*Introduzione*),

oppure, senza dubbio esagerando:

> Lasciando da parte gli errori di ortografia, il mio scritto manca di tutto ciò che è necessario per essere legato, intonato, non c'è né capo né coda, tutto questo lo vedo, capisco che il mio sforzo non servirà a nessuno, nemmeno al più ignorante di me (p. 107).

Come è noto, il concetto di "scrittura popolare" è di per sé ambiguo, oscillando fra il culturale, il sociologico, l'antropologico. Lo si può rifiutare o mantenerlo per convenzione; purché si prenda atto che nella storia italiana esistono – al di sopra del blocco nero dell'analfabetismo totale – due livelli di scrittura, uno alto e uno basso, in larga misura non comunicanti. Ed è certo che quel modo di scrivere ha rappresentato una risorsa originale e profonda della storia italiana. È stato lo spazio dell'autonomia: un'autonomia marginale, ardua, insicura quanto si vuole, ma viva. Quegli uomini e quelle donne che hanno preso la penna in mano non essendo pienamente capaci di padroneggiarla hanno, consapevolmente o no, forzato una barriera molto dura, hanno affermato il diritto a scrivere in una società nella quale scrivere era un privilegio (BARTOLI 2000).

L'emigrazione in particolare, il suo impatto con la cultura operaia, le sue lotte, le sue necessità organizzative, aprirà a molti un orizzonte nuovo in cui il rapporto con la parola scritta si farà determinante. L'esempio di Peruzzi è emblematico: se possiamo solo intuire il suo livello di formazione iniziale, siamo tuttavia a conoscenza delle sue attività legate alla diffusione della stampa antifascista clandestina, al punto che sarà proprio il possesso di una macchina per scrivere a risultargli fatale negli svolgimenti drammatici che lo condurranno nel Lager nazista.

Nonostante ciò, le sue difficoltà dichiarate per la stesura corretta di un testo, vengono da lui stesso a più riprese enfatizzate, trattando ad esempio degli episodi relativi alla redazione del giornale clandestino «La Voce degli Italiani»:

> Il compito di scrivere fu affidato a me, ma io non avevo alcuna conoscenza di questo mestiere... gli errori non si contavano, tuttavia ero fiero anche dei miei errori, del fatto che alla resistenza interessavano le notizie, l'incoraggiamento... (p. 95);

o ancora:

> Quando il giornale doveva uscire, tra di noi nascevano delle rabbie critiche per i numerosi errori e il cattivo italiano. Poi tutto finiva in allegre risate, convinti che i nostri lettori non cercavano gli sbagli ma informazioni e parole d'incoraggiamento e di speranza nella vittoria finale... (p. 95).

Come si nota, l'urgenza dettata dall'emergenza non lascia spazio a esitazioni e arretramenti, il contenuto diventa la ragione fondamentale dello scrivere, l'importanza primordiale del messaggio travalica il senso di disagio, superando le reticenze che una forma non impeccabile potrebbe indurre in altre circostanze.

Fortunatamente Peruzzi troverà nella moglie, Irene Venturi, «una preziosa collaboratrice nella correzione dei tanti errori di grammatica» (p. 94), oltre che un incoraggiamento costante per il suo impegno antifascista, una figura esemplare che emerge tra le righe della narrazione pur nei semplici gesti della quotidianità.

Non ci è dato sapere se di un tale supporto l'autore si avvarrà anche per la redazione delle sue *Memorie*, nelle quali comunque egli privilegia l'importanza del fine rispetto alla scarsità dei mezzi. L'intento di verità potrà così sopperire ai limiti formali di cui si dichiara consapevole:

> Con tutti i difetti che ci sono, i fatti però sono veri, anzi, al mio posto sarebbe stato necessario uno che sapesse scrivere, allora si sarebbero meglio potuti far risaltare i fatti, gli uomini e i luoghi... (p. 107).

Non domanderemo peraltro a Peruzzi l'assoluta precisione storica. La memoria, si sa, non sempre è "fedele", e la narrazione memorialistica in quanto tale sconta anche la possibilità di eventuali errori di date e di nomi. Così come, all'interno della ricostruzione soggettiva del passato, le scansioni temporali

scelgono un loro percorso e gli spazi assegnati agli eventi possono dilatarsi o restringersi in funzione della valenza attribuita loro dal vissuto personale.

La prosa di Peruzzi, per sua stessa ammissione, come abbiamo visto, non è esente da imperfezioni (che nelle citazioni abbiamo volutamente trascurato, rimandandone l'analisi specifica ad altro contesto) a carattere ortografico, grammaticale, sintattico, lessicale, con una presenza di interferenze più dalla lingua francese che dal dialetto originario, a riprova da un lato di un'alfabetizzazione avvenuta in lingua italiana (a Roma, alla scuola dei Salesiani) e al contempo di una permanenza più che ventennale all'estero, al tempo della redazione delle *Memorie*, e della conseguente familiarità con una lingua straniera prossima all'italiano.

Inseritosi nel mondo del lavoro all'età di 16 anni, l'esercizio e l'affinamento delle abilità di scrittura non poteva certo essere perseguito alla stregua di chi, più privilegiato, aveva la possibilità di continuare gli studi. Malgrado l'impronta lasciatagli dalla scuola frequentata a Roma ("... pensai alla storia romana che avevo imparato da ragazzo alla scuola dei preti Salesiani", racconterà nelle *Memorie*, nell'attraversare la città di Treviri da deportato), nonostante gli indubbi stimoli dell'ambiente politicizzato da lui frequentato, e quelli ricavati dal gusto per la lettura e per il teatro, sarà il lavoro manuale, prima sui cantieri e poi in miniera, a scandire le sue giornate.

Echi letterari

Il composito universo culturale cui abbiamo fatto riferimento gli fornirà tuttavia una serie di elementi per sopperire agli evidenti limiti nella gestione formale del testo delle *Memorie*, all'interno del quale non mancano espressioni letterarie anche ricercate, echi e reminiscenze di autori noti e frequentati sulla carta, soluzioni stilistiche felicemente risolte che rimandano a una certa consuetudine con la stampa e con la pubblicistica in circolazione all'epoca.

Così, il lungo calvario vissuto a Hinzert può richiamare l'*Inferno* descritto da Dante, e gli echi della *Commedia* si percepiscono già a partire dalla

descrizione del sogno premonitore che precede il capitolo relativo all'internamento vero e proprio nel Lager:

> Era da tanto tempo che camminavo per arrivare su un'altissima pianura, una volta giuntovi mi sentii sperduto, mi volsi indietro, giù molto in basso scorsi una città piena di sole.
> [...]
> Il cielo era scuro... l'aria sembrava così densa da togliermi la forza...
> Avevo come una meta che dovevo raggiungere e nella quale avrei trovato la liberazione... quel senso di bene perduto che si prova quando si è smarriti (p. 108).

Manca forse la selva oscura, ma il panorama – e la simbologia – richiama la soglia infernale, con tutto l'orrore e il terrore che essa evoca:

> Alla mia destra vi era il burrone largo e profondo, dal cui fondo salivano sino a me dei gridi di invocazione, di dolore, gemiti... un tanfo così nauseante... (p. 108)

> Gli urli e i gemiti mi avevano messo una grande paura e mi misi a correre su quello stretto sentiero, verso quei monti ancora tanto lontani... (p. 109)

Sulla porta della prigione del resto, scrive Peruzzi, uno dei due uomini della Gestapo che lo accompagnava «declamò un verso di Dante "Infelici voi che entrate". L'altro scoppiò in una larga risata, facendo accelerare il passo a chi si era fermato a guardare la scena» (p. 113). A chi non verrebbe alla mente un Caronte?

La descrizione degli stessi sbirri della Gestapo, che con identici connotati, a poche ore dal sogno verranno realmente ad arrestarlo, si presta ad accostamenti di manzoniana memoria con la figura dei bravi, come nella scena che segue:

> Ripresi fiato, feci per riprendere di nuovo la corsa, ma nell'oscurità intravidi due uomini che sul sentiero venivano verso di me. Intuii subito che quei due uomini mi volevano del male.
> Mi fermai in mezzo al sentiero, facendomi più piccolo che potessi per lasciare il passo ai due che volevano cattivarmi... (p. 109)

Peruzzi in rapporto a Primo Levi

L'influsso e il ruolo dei classici accomuna senza dubbio – anche se con valenze diverse – Peruzzi e Primo Levi e particolarmente l'influsso di Dante, che ispirerà a Levi tra l'altro l'episodio del famoso Canto di Ulisse. Come per Levi, Dante funge anche per Peruzzi, lo si nota nelle descrizioni più sopra riportate, da punto di riferimento descrittivo.

In *Se questo è un uomo*, come si ricorderà, Levi racconta inoltre di un sogno, "che era di molti e di tutti", che era quello di tornare, raccontare e non essere creduti, con tutta l'angoscia che ciò comportava. Il sogno di Peruzzi, evocato più sopra, sogno premonitore anch'esso, ma che si colloca "a monte" potremmo dire, in quanto ne preannuncia l'arresto che avverrà di lì a poche ore, induce a sua volta – nell'inquetudine espressa dall'io narrante – il timore di non essere creduto (p. 107).

Più di un' analogia si può riscontrare, in effetti, con l'opera di Primo Levi – anche se Peruzzi non la conosceva all'epoca – senza dubbio a causa delle tragiche esperienze vissute da entrambi gli autori all'interno dei Lager e all'esistenza di un intento comune, quello di testimoniare, di lottare contro l'oblio e in favore del più prezioso dei beni, la libertà, contro la barbarie tesa ad annientare la dignità umana.

Un'urgenza di testimoniare subito, finita la guerra, li accomuna, rispetto a chi invece ha sempre rifiutato di raccontare, e anche la scelta di privilegiare come interlocutore la società esterna più che l'ambito privato, se prestiamo fede alle dichiarazioni dei familiari di Peruzzi, quasi per timore (o pudore) che il reduce, come sottolineava Primo Levi, potesse risultare scomodo e noioso, ravvivare le sofferenze, infliggere le sue sofferenze all'interno di una sfera domestica già tanto provata dalle ansie e dalle privazioni.

D'altronde, la febbre di raccontare è un fenomeno dagli antecedenti illustri: come ricordava Levi, Ulisse quando arriva dal re dei Feaci passa la prima notte a narrare le sue peripezie... «Si conquista una gloria a posteriori raccontando...» (LEVI 1997, 51) ma soprattutto la salvezza, e non solo muovendo a compassione il suo interlocutore. Nel ripercorrere, riordinare, dare

un senso al passato, la narrazione precisa e fissa i contorni del proprio vissuto, si confronta con la storia, elabora un'identità più consapevole non solo individuale e psicologica ma anche collettiva.

E ci offre un quadro in cui, accanto all'impegno morale e civile, emerge in maniera forte nel caso di Peruzzi il valore della solidarietà concreta tra compagni, rappresentata in alcune pagine di grande pathos, quando ad esempio nella baracca del Lager si decide a Natale di spartire equamente tra tutti il cibo contenuto nei pacchi ricevuti da casa solo da alcuni (pp. 232-245).

Una solidarietà esemplare, che è oggetto di fierezza e fonte di speranza, e in molti casi si rivelerà mezzo essenziale di sopravvivenza, che travalica le appartenenze nazionali, privilegiando la condivisione dei valori comuni, senza tuttavia negare le proprie origini, né la dolcezza degli affetti familiari rievocati con gli accenti più teneri.

Molto resterebbe ancora da aggiungere, ad esempio sul rapporto che emerge dalle *Memorie*, a più riprese, col paese di origine, le tradizioni (l'evocazione del cibo desiderato, sempre italiano...). Ed anche sul confronto con la realtà del paese di accoglienza, il lavoro, l'impegno politico, i rapporti con gli autoctoni, la volontà di distanziarsi dal fascismo senza rinnegare la propria appartenenza storica, culturale, umana.

E ancora, sui rapporti familiari, in cui ai legami profondi di affetto si affianca la condivisione dei valori, la forza e il coraggio e il sostegno reciproco anche nei momenti più drammatici e disperanti. L'immagine della moglie – come abbiamo visto – si staglia esemplare in questo contesto, seppure abbozzata per semplici accenni, e meriterebbe senza dubbio uno spazio maggiore. Le *Memorie* in tutti i casi a lei verranno dedicate dall'autore.

Concludendo, vogliamo ricordare che l'opera di Peruzzi rappresenta l'unico esempio per ora noto ascrivibile alla memorialistica all'interno della produzione letteraria italiana nel Granducato, da più di un secolo terra di approdo della nostra emigrazione (CALDOGNETTO 2004). Una testimonianza che ci offre uno spaccato unico di questa realtà in un periodo cruciale della storia, rivelandosi del tutto originale anche per quanto concerne l'elaborazione

formale, nonché particolarmente emblematica considerando i suoi stessi destini editoriali.

Bibliografia

AA. VV. 1999 = *Luxembourg-Italie. Hommage au Père Benito Gallo*, Dudelange (L), CDMH, 1999.

BARTOLI 2000 = BARTOLI LANGELI, ATTILIO, *La scrittura dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2000.

BEVILACQUA 2001 = BEVILACQUA, PIERO; DE CLEMENTI, ANDREINA & FRANZINA, EMILIO (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Roma, Donzelli, 2001.

CALDOGNETTO 2004 = CALDOGNETTO, MARIA LUISA, *Italienische Literatur in Luxemburg ?*, in *Über Grenzen. Literaturen in Luxemburg*, Esch-sur-Alzette (L), Éditions PHI/Centre National de Littérature, 2004.

CALDOGNETTO 2005 = CALDOGNETTO, MARIA LUISA, *L'espoir d'une vie meilleure. Culture italienne à Esch-sur-Alzette au début du 20e siècle*, in *100 Joer Esch 1906-2006. Le livre du Centenaire de la ville d'Esch-sur-Alzette*, Luxembourg, Éditions Guy Binsfeld, 2005.

CALDOGNETTO 2006 = CALDOGNETTO, MARIA LUISA, *Des écoles pour la mémoire, des écoles pour l'avenir... Initiatives scolaires italiennes au Luxembourg au début du XXe siècle*, Actes du Colloque international *Traces de mémoire, mémoire des traces* (Luxembourg 12-13 mai 2006), Luxembourg, Publications de l'Université du Luxembourg (in corso di stampa).

GALLO 1987 = GALLO, BENITO, *Les Italiens au Grand-Duché de Luxembourg. Un siècle d'histoire et de chronique sur l'immigration italienne*, Luxembourg, Éditions Saint-Paul, 1987.

KMEC 2006 = KMEC, SONJA, *Écriture de l'histoire et sauvegarde de mémoire: des soeurs jumelles ou ennemies?*, Actes du Colloque international *Traces de mémoire, mémoire des traces*, Luxembourg 12-13 mai 2006), Luxembourg, Publications de l'Université du Luxembourg (in corso di stampa).

LEVI 1997 = LEVI, Primo, *Conversazioni e interviste* (a cura di Marco Belpoliti), Einaudi, Torino 1997.

REUTER 1995 = REUTER, ANTOINETTE & SCUTO, DENIS, (s.d.d.) *Itinéraires croisés: Étrangers au Luxembourg, Luxembourgeois à l'étranger*, Esch-sur-Alzette (L), Éditions Le Phare, 1995.

REUTER 2005 = REUTER, ANTOINETTE, *Mémoires des migrations italiennes aux Temps modernes*, Actes du Colloque international *Paroles et images de l'immigration* (Luxembourg, 3-4 juin 2005), Luxembourg, Publications de l'Université du Luxembourg, 2006.

RICOEUR 1998 = RICOEUR, PAUL, *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergesen – Verzeihen*, Vallenstein Verlag, Göttingen 1998.

SCUTO 2002 = SCUTO, DENIS, *Introduction* à LUIGI PERUZZI, *Mes Mémoires* (traduit de l'italien par Véronique Igel, présenté et annoté par Denis Scuto), Esch-sur-Alzette (L), Éditions Le Phare, 2002.

STATEC 1990 = STATEC, *Statistiques historiques (1839-1989)*, Luxembourg, 1990.

TRAUSCH 1981 = TRAUSCH, Gilbert, *L'immigration italienne au Luxembourg des origines (1890) à la grande crise de 1929*, in «Hémecht, Revue d'histoire luxembourgeoise», XXXIII (1981), 4, pp. 443-471.

WEBER 1905 = *Rapporto del cav. G.Weber, r. console generale a Lussemburgo*, in *Emigrazione e Colonie. Raccolta di rapporti dei RR. Agenti diplomatici e consolari, Europa*, Roma, Ministero degli Affari Esteri, 1905, Vol. I., Parte III.

KOENRAAD DU PONT*

Fatti e idee tra cronaca e storia: su due diari di guerra sofficiani

È molto attuale il doppio significato che ricopre in italiano la parola *memoriale*, in quanto scritto di memorie in senso stretto – cioè uno scritto autobiografico retrospettivo scritto da personaggi illustri –, e scritto memorialistico in senso più ampio. In quest'ultima categoria figurano anche testi non retrospettivi in cui l'autore vuole dirigere lo sguardo di se stesso, dei contemporanei o delle generazioni future su un avvenimento "storico" di primo piano a cui ha partecipato e che ritiene "memorabile"[1].

Il doppio senso, che è anche quello dei verbi *ricordare* e *rammentare*, include nella categoria dei testi memorialistici anche la sottocategoria di quei testi diarsistici che trattano di avvenimenti politici, culturali e storici importanti. Così, il termine *memorialistica* funge spesso da iperonimo che comprende sia la diaristica su un certo avvenimento, sia le memorie relative ad esso[2].

La categoria italiana condivide dunque con il fascino contemporaneo per la memoria la sua onnicomprensività, poiché anche quest'ultimo si dirige verso una molteplicità di manifestazioni – oggetti, luoghi, ricorrenze, testi di vario genere ecc. – considerate come rappresentanti del passato. Determinante per l'inclusione nella categoria contemporanea della memoria è l'immediatezza della

* Università Cattolica di Lovanio (*K.U.Leuven*) / Istituto Universitario di Bruxelles (*HUBrussel*).

1 Nella definizione del dizionario De Mauro, l'accezione tradizionale di «scritto di contenuto politico, storico, culturale, ecc. in cui l'autore narra vicende e fatti cui ha assistito o partecipato» riunisce in sé lo specifico delle due altre accezioni di «promemoria» da un lato e di «scritto di memorie» dall'altro.

2 Un'accorta trattazione teorico-letteraria intorno al concetto *memorialistica* si può trovare in FELIX SIDDELL, *Mario Rigoni Stern. Memorialism as the Documentation of Cultural Change*, in AA.VV., *Genres as Repositories of Cultural Memory*, Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as Cultural memory" (Leiden 16-22 August 1997), vol. V, a cura di Hendrik Van Gorp & Ulla Musarra Schröder, Amsterdam / Atlanta (Ga), Rodopi, 2000, pp. 343-354.

rappresentazione, che è tipica anche del diario e oppone la memoria alla storiografia. Laddove quest'ultima si caratterizza per il suo metodo ricostruttivo, si parla della memoria come esperienza spontanea, come cristallizzazione inarticolata del passato che si impone al presente. Il termine che illustra meglio questa concezione è quello dei *lieux de mémoires* 'luoghi della memoria' coniato nel saggio omonimo dallo storico francese Pierre Nora, il quale lo definisce nel modo seguente: «Contrariamente agli oggetti storici, i luoghi della memoria non hanno referente nella realtà, o piuttosto, sono il referente di se stessi»[3]. Ognuno di essi è un «sito di eccesso chiuso su se stesso, concentrato a nome proprio, ma anche eternamente aperto alla totalità dei suoi possibili significati»[4]. In questo senso Nora parla di «un riferimento molto letterario»[5] che si introduce nella disciplina storica.

Per lo storico americano Kerwin Lee Klein, il fascino contemporaneo per la memoria – lui preferirebbe parlare di "infatuazione" – proviene da quell'altra caratteristica tipica della letteratura che è la soggettività: «Laddove la storia è obbiettiva nel senso più freddo, più duro della parola, la memoria è soggettiva, nei significati più caldi, più seducenti di quella parola»[6].

In un altro senso, però, il termine *memorialistica* ha un che di smodato, di anacronistico persino. Infatti, la memorialistica sembra legata ad autori di chiara fama e/o focalizza episodi centrali nella macrostoria della nazione, fotografata per così dire nel suo divenire, invece che nella sua decadenza. Si pensi ai memorialisti del Risorgimento. La memoria contemporanea, al contrario, si sofferma preferibilmente sui vinti, sui feriti, sulle vittime dei cataclismi del secolo scorso come pure sull'effimero e la fragilità delle comunità storiche e locali, ormai sparite o ridotte ad apparenza folcloristica. Una breve ricerca sui cataloghi di librai e biblioteche conferma in modo convincente questa tendenza, analizzata e criticata da Tzvetan Todorov in uno dei suoi libri recenti

[3] PIERRE NORA, *Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire*, in «Representations», 26 (1989), p. 23.
[4] Ivi, p. 24.
[5] *Ibid.*
[6] KERWIN LEE KLEIN, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, in «Representations», 69 (2000), p. 130.

Mémoire du mal, tentation du bien[7], come pure da Charles S. Maier, che nel suo articolo intitolato *Un eccesso di memoria,* individua aspetti morbosi nel ricorso attuale alla memoria, presentata come «dipendenza»[8].

Punto di partenza di molti studi contemporanei è, infatti, il richiamo etico sottostante a gran parte degli scritti e degli atti di memoria. Questa tendenza conosce d'altronde i suoi difensori – principalmente occupati nello studio dell'olocausto[9] e i suoi detrattori, tra cui lo stesso Maier, che denuncia soprattutto l'autoindulgenza quando «si chiede la memoria confessionale come sola riparazione possibile» o quando «l'angoscia della vittima è considerata un bene prezioso»[10].

Per quanto riguarda la storia culturale della Prima Guerra Mondiale lo studioso italiano Nicolò Zapponi segnala un simile cambiamento di tendenza: sulla scia degli studi più recenti sull'olocausto pubblicati verso la fine del secolo, vede la guerra trasformarsi da un episodio militare, diplomatico, politico e sociale, in un forte emblema della «storia della moralità»[11] novecentesca. Questo cambiamento si manifesta nella (ri)scoperta dei diari e delle lettere di semplici soldati, delle testimonianze di medici e psichiatri militari, dell'echeggiare della violenza nella poesia ecc[12].

Sembra che, in una specie di movimento teorico-morale, la memoria, per la sua diversità, la sua incompiutezza, la sua frammentarietà, sia spesso considerata come antidoto alle costruzioni narrative generalizzanti ed indiscriminate della storia, e, *a fortiori*, come reazione alle narrative totalitarie della prima metà del secolo[13].

---

[7] TZVETAN TODOROV, *Mémoire du mal, tentation du bien*, Paris, Laffont, 2000, pp. 231-253 (si tratta del capitolo intitolato *Ni sacraliser, ni banaliser*).

[8] CHARLES S. MAIER, *A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy and Denial*, in «History & Memory», V (1993), 2, p. 140.

[9] Così, per Margalit, la scrittura della memoria è dettata dalla speranza da parte del «testimone morale» di colpire la sensibilità di una futura «comunità morale» (AVISHAI MARGALIT, *The Ethics of Memory*, Cambridge (Mass.) / London, Harvard University Press, 2002, p. 155, p. 159).

[10] CHARLES S. MAIER, *A surfeit of memory...*, cit., pp. 136-137.

[11] NICOLA ZAPPONI, *Fascism in Italian Historiography 1986-93. A Fading National Identity*, in «Journal of contemporary history», XXIX (1994), 4, p. 551.

[12] Per un'analisi approfondita delle varie manifestazioni della memoria in relazione alla storiografia culturale della prima guerra mondiale si veda JAY WINTER, *Remembering War. The Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven / London, Yale University Press, 2006.

[13] KERWIL LEE KLEIN, *On the Emergence of Memory...*, cit., p. 139.

Laddove il diario, frammentario per definizione, è dunque l'oggetto per eccellenza della corsa attuale alla memoria, rimane da vedere, tuttavia, se anche le caratteristiche formali e contenutistiche di alcuni "diari memorialistici" molto ideologici del primo Novecento confermano i presupposti teorici e morali appena citati.

***

Queste pagine intendono abbozzare la struttura e la genesi di *Kobilek* e de *La ritirata del Friuli*[14], due diari di guerra di Ardengo Soffici, che prima del suo arruolamento volontario nel 1916 era stato interventista di primo piano e protagonista dell'avanguardia culturale fiorentina. La questione che in ultimo si vuole affrontare è quella del rapporto tra due testi memorialistici in senso tradizionale e la categoria della memoria contemporanea, secondo le caratteristiche prima esposte. In questa prospettiva s'impongono alcune questioni intorno al significato della scrittura diaristico-memorialistica di Soffici. Fino a che punto si può parlare di una scrittura spontanea? In che misura la memoria è stimolata da fattori esterni? Il ricordo così registrato ha carattere individuale o collettivo? In che misura la rievocazione del passato diventa la rivendicazione di un futuro opinato? Per trovare delle risposte, l'analisi s'incentrerà sull'equilibrio tra frammentarietà e costruttività discorsive da una parte, e dall'altra sui metodi usati da Soffici per coinvolgere la propria memoria nell'atto della scrittura.

Kobilek e *La ritirata del Friuli* si profilano innanzitutto come cronache fattuali limitate dal punto di vista dell'autore, che non trascende i limiti epistemologici propri della sua posizione di ufficiale subalterno. Un primo corollario di questa scelta è la descrizione esterna di cose, uomini e avvenimenti, a scapito dell'introspezione e dei passi riflessivi. È chiaro che Soffici davanti ai suoi concittadini ha voluto testimoniare in prima persona della

[14] In quanto segue si rinvierà sempre all'edizione critica dei due diari: ARDENGO SOFFICI, *I diari della grande guerra. «Kobilek» e «La ritirata del Friuli» con i taccuini inediti*, a cura di Maria Bartoletti Poggi & Marino Biondi, Firenze, Vallecchi, 1986.

realtà della guerra, per quanto questa si svolgesse in una "Zona di guerra" dallo statuto eccezionale e a cui avevano accesso i soli corrispondenti di guerra accreditati, i quali, d'altronde, sono stati fortemente criticati da Soffici in un altro suo diario, più contemplativo, *Errore di coincidenza*[15].

A questo proposito è significativo che in *Kobilek* l'introspezione riguardi soprattutto la meraviglia dell'autore davanti alla novità della battaglia per lui, che fino ad quell'agosto 1917 era sempre rimasto nelle retrovie. Un'altra circostanza che fa scattare l'introspezione nel primo diario è la violenza del fuoco d'artiglieria, che, nella sua fase più intensa, causa in Soffici lo stordimento sensoriale ampiamente conosciuto. Se l'autore di *Kobilek* si permette di tanto in tanto di far affiorare la propria soggettività, è dunque per sottolineare l'autenticità della sua testimonianza.

Il fatto che l'autore descriva la realtà della guerra moderna ricorrendo ad un consistente ed insistente dispositivo stilistico "spettacolare" e sostanzialmente ossimorico che unisce natura tradizionale e modernità avanguardistica, non permette tuttavia di qualificare il suo resoconto come inautentico, come non lo fa neppure la sua interpretazione scioccante che vede nascere dallo stordimento una specie di comunione allegra tra i soldati. La paura della morte non è da Soffici negata, ma trasformata in coraggio volenteroso e doveroso per l'ufficiale che fu.

Più pregnante è il valore testimoniale de *La ritirata del Friuli*, poiché lo scritto si iscrive nella diatriba circa la responsabilità per lo scacco militare dell'ottobre 1917. Concretamente, Soffici prende posizione a favore del suo comandante, il generale Capello, difendendolo implicitamente contro le accuse della commissione d'inchiesta parlamentare istituita per indagare sul fatto. Tuttavia, questa parzialità non va equiparata ad inautenticità od accondiscendenza agli umori dell'epoca. Dalle lettere di Soffici al generale come pure dalla sua attività pubblicistica risulta chiara la devozione per il capo altrove vilipeso, a tal punto da offrirgli i suoi servizi di scrittore: «Io sono pronto,

[15] ARDENGO SOFFICI, *Errore di coincidenza*, in ID., *Opere*, vol III, Firenze, Vallecchi, 1960, p. 26.

appena libero, a mettere alla Sua disposizione la poca autorità che posso avere nel mio campo per fare la luce su molte cose»[16].

Nella prospettiva del valore testimoniale dei diari colpisce, infine, anche l'elaborazione dello stesso carattere diaristico. Infatti, sono scarsissime le analessi sul piano sia dei singoli brani, sia del periodo complessivo coperto dai diari. Ambedue i diari si caratterizzano dunque per l'oggettivazione di due episodi presentati come a sé stanti e circoscritti sin dal titolo per quanto riguarda i loro limiti temporali.

Eppure, malgrado la fattualità, la mancanza di passi riflessivi e la disposizione dei contenuti nel rispetto della scansione diaristica, i libri sono di una forte compattezza ideologica che deriva dalla focalizzazione ripetuta su alcune isotopie: il fante contadino, il paesaggio italiano, la comunicazione tra gli ufficiali, il comportamento dei comandanti. In sintesi, i diari testimoniano dell'epifania dell'italianità ad un autore che potrebbe essere apparso piuttosto francofilo nell'anteguerra. Stranamente, il nemico, onnipresente nella panflettistica lacerbiana del 1914-1915, rimane quasi del tutto assente nei diari, che dipingono l'esercito in guerra come un'Italia esemplare e ideale che contrasta con la realtà mediocre del paese. L'Italia combattente è rappresentata come «isola di leggenda»[17], come il realizzarsi di un «antico mito solare»[18]. Ma quest'immagine ideale e statica non è solo la pittura di gruppo di «italiani nuovi»[19], è insieme ideazione di un futuro desiderato e ammonimento a coloro che vorrebbero ostacolarne il realizzarsi:

> Chi ride, scherza, sopporta tanti disagi con una tale pazienza e perseveranza in faccia alla morte imminente, ha il diritto di essere il padrone della vita futura italiana, e se dovesse esser defraudato del suo diritto avrà ragione di diventar terribile. Noi che abbiamo vissuto a contatto di corpo e d'energia con questi

[16] Lettera del 15 dicembre 1918, contenuta nella busta 6 del Fondo Luigi Capello dell'Archivio Centrale dello Stato a Roma. Nella lettera del 9 febbraio ivi contenuta, Soffici parla di preparativi per il libro su «i luoghi del nostro sacrifizio» e dei ritardi causati dagli incarichi militari.
[17] Ivi, p. 158.
[18] ARDENGO SOFFICI, *Errore di coincidenza*, cit., p. 38.
[19] ARDENGO SOFFICI, *Kobilek*, in ID. *I diari...*, cit., p. 67.

> grandi semplici, ci troveremo ancora con loro contro il putridume di un'Italia che già non dovrebbe più esistere[20].

Per quanto riguarda l'esercizio mnemonico che ha trasformato l'esperienza bellica nella concreta realtà testuale dei diari, dà nell'occhio in primo luogo la specularità dei due libri. Questa simmetria risulta dalla selezione di due tempi forti sotto la parvenza di due episodi antitetici conosciuti al pubblico: una vittoria e una disfatta. Questa selettività va messa in relazione con il carattere premeditato del progetto diaristico, come risulta da una lettera di Vallecchi[21] e, in ultimo, dalla centralità della guerra nel pensiero di Soffici sin dalla campagna interventista del 1914-15 su «Lacerba».

Documenti archivistici e testimonianze di amici permettono inoltre di ricostruire con più precisione le tappe che scandiscono il processo scrittorio tra taccuini e diari dati alle stampe. Infatti, se ognuno dei diari è basato su annotazioni datate nei taccuini di Soffici, va anche detto che, per nessuno dei due diari, i taccuini presenti nel Fondo Soffici dell'Archivio di Stato fiorentino permettono di ritrovare il nucleo della totalità dei brani diaristici. Inoltre, il materiale grezzo si trova in ambedue i casi sparso tra altre annotazioni, su almeno due taccuini. Infine, l'ampiezza e la natura delle modifiche che intercorrono tra taccuini e libri pubblicati variano a seconda del diario – sono più incisive per *La ritirata del Friuli* – ma non sono mai superficiali.

Per la genesi di *Kobilek*, si possono attestare almeno tre fasi tra i mesi di agosto e dicembre 1917, quando – stando a quanto scrive Vallecchi il 21 di quel mese – fu ultimata la correzione delle bozze del diario, pubblicato nel marzo dell'anno successivo[22].

---

[20] Ivi. p. 91.

[21] Lettera del 19 giugno 1917 contenuta nella busta 26/ 1 del Fondo Ardengo Soffici dell'Archivio di Stato fiorentino.

[22] Il nucleo primario di *Kobilek* consiste nel taccuino riprodotto da Bartoletti Poggi e Biondi la cui stesura risale verosimilmente all'epoca dei fatti raccontati. La prima fase intermediaria fu la trasformazione di questo taccuino nel testo intitolato *Al fronte con la brigata Firenze. Giornale di guerra di A. Soffici*, pubblicato a puntate su «La Nazione» tra il 16 settembre e l'11 ottobre 1917. Dato che sia il taccuino, sia giornale pubblicato a puntate coprono soltanto la prima metà del diario edito nel 1918 da Vallecchi, va aggiunto a queste prime tappe una terza, non documentata, relativa alla preparazione della seconda metà del diario. Oltre al taccuino e al testo della Nazione, due altre fonti informano sulle circostanze in cui si svolsero le due prime tappe scrittorie: si veda la lettera 643 del 16 agosto 1917 in GIOVANNI PAPINI & ARDENGO SOFFICI, *Carteggio*, a cura di Mario Richter, vol. III, Roma,

Malgrado Soffici abbia già formulato l'idea di un diario della ritirata in una lettera a Papini del 22 novembre 1917[23], le fonti disponibili ci permettono di stabilire che la composizione effettiva del secondo diario avvenne nel brevissimo periodo tra la smobilitazione dell'aprile 1919 e la pubblicazione del diario ai primi di luglio[24], possibilmente dietro gli incoraggiamenti nel 1918 di Benito Mussolini[25], e, come detto, nel quadro della difesa pubblicistica dell'amato generale Luigi Capello. È ovvio che la distanza che separa gli avvenimenti narrati dalla stesura ha avuto ripercussioni importanti sulla fisionomia del libro, a cominciare dalla rappresentazione della resistenza sul Piave come una vittoria.

Per quanto riguarda il modo in cui la memoria dello scrittore è riuscita a superare l'importante scarto temporale sono riscontrabili alcuni indizi eloquenti. Paradossalmente, la lunga gestazione del progetto non è stato soltanto causa d'oblio, ma ha permesso all'autore di colmare le lacune dei propri ricordi, rivisitando, per esempio, i luoghi della ritirata[26].

Il lavoro mnemonico è inoltre tematizzato nei testi. Così l'autore di *Kobilek* vede nelle conversazioni avute sul campo di battaglia con gli amici intellettuali Casati e Borri un fattore che gli ha ravvivato la memoria durante il soggiorno ospedaliero. Ma l'influsso degli amici non è limitato al campo di battaglia: a volte fanno contributi puntuali alla scrittura. Il bacio sulla porta della trattoria del Puntigam, ricordato da Baldini nella sua lettera del 10 marzo 1918[27], per esempio, figura quasi letteralmente nel diario del 1919.

Edizioni di storia e letteratura, 2002, pp. 115-117 e ANTONIO BALDINI, *A. Soffici: «Kobilek»*, in «Rassegna italiana politica, letteraria e artistica», giugno 1918, p. 170.

[23] Si veda GIOVANNI PAPINI & ARDENGO SOFFICI, *Carteggio*, vol. III, cit., p. 134 (lettera 655).

[24] Si veda ADOLFO FRANCI, *«La ritirata del Friuli»*, in «I libri del giorno», settembre 1919, pp. 470-471.

[25] In una lettera contenuta nella busta 17/15 del Fondo Soffici, Mussolini scrive a Soffici sulla necessità per il popolo di «un racconto» che spieghi il fenomeno di Caporetto. La lettera non è datata ma deve risalire al periodo a cavallo tra il 1917 e il 1918 (si parla dell'avvento di Clémenceau alla testa del governo francese), datazione che corrisponde al periodo da Soffici indicato come l'inizio dei rapporti con il Mussolini direttore del «Popolo d'Italia» (Si veda ARDENGO SOFFICI, *Miei rapporti con Mussolini*, a cura Giuseppe Parlato, in «Storia contemporanea», XXV (1994), 5, p. 762).

[26] Il taccuino 31/12 del Fondo Soffici contiene un frammento sul ritorno di Soffici a Conegliano, frammento che influirà sul resoconto nel diario della visita del novembre 1917. Il frammento di taccuino è datato «30 ottobre 1918» e riferisce agli avvenimenti di «un anno fa».

[27] Lettera contenuta nella busta 2/5 del Fondo Ardengo Soffici.

Anche le letture dell'autore sono servite a concretizzare la memoria degli avvenimenti da narrare. Per *Kobilek*, da una parte, vanno menzionate, oltre alla presenza di alcuni rinvii danteschi, i contributi giornalistici di Luigi Barzini e Arnaldo Fraccaroli sulle operazioni nella Bainsizza pubblicati dal «Corriere della Sera». Ne *La ritirata del Friuli*, dall'altra parte, si ritrova un'allusione a Foscolo[28], autore diletto di Soffici.

Infine, i diari costituiscono un banco di prova per le idee e preoccupazioni di Soffici in quella fase della sua vita. Si trovano esempi nel campo estetico, con l'applicazione di alcune idee contenute in *Cubismo e futurismo* e *Primi principî di un estetica futurista*, cui la gestazione coincideva con quella di *Kobilek*, o con la trasliterazione di alcuni Paesaggi del 1914-15. Sul piano contenutistico sono riscontrabili "cristallizzazioni" molto simili: le lettere di Soffici a Prezzolini attestano la preesistenza duratura di preoccupazioni e convinzioni presentate nei diari come il risultato di un'esperienza unica[29]. Alla stessa conclusione si può arrivare paragonando i passi sulla tecnica dell'assalto e sul comando del fuoco in *Kobilek* e nel manualetto d'istruzione di Soffici[30].

***

Anche se indigeribili e forse piuttosto scomodi per il lettore contemporaneo, i diari sofficiani danno senso e unità alla distruzione e alla confusione della guerra. Chiave di volta di questo processo semiotico è l'autore, che con la sua triplice identità di soldato, intellettuale ed artista, si misura con lo svilupparsi capriccioso dell'evento irruente. Il processo interpretativo innescato da questo contatto non è però immediato, ma stratificato, il che rende ambigue le datazioni diaristiche nel senso che evidenziano più l'autenticità del narrato

[28] Si tratta di un paesaggio incluso nel brano del 19 maggio delle *Ultime lettere di Iacopo Ortis* (UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 74-76).
[29] Si veda GIUSEPPE PREZZOLINI & ARDENGO SOFFICI, *Carteggio*, a cura di Mario Richter, vol. I (1907-1918), Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1977. Si tratta soprattutto della critica nei riguardi della «commedia» dei formalismi e della burocrazia militari (lettera 344 del 25 ottobre 1916, ivi, p. 280; si vedano anche le lettere 336, 338, 342).
[30] Ministero della guerra, *N. 17 Regolamento di esercizi per la fanteria*, Roma, Enrico Voghera, 1914, p. 123, p. 128, p. 156.

che quella dell'atto narrativo. L'immediatezza diaristica dei testi è in gran parte costruita e diventa quindi una specie di falso garante di autenticità.

Malgrado la carica propagandistica traspare nella diaristica sofficiana una certa sincerità. Vi si ritrova la *forma mentis* dell'ideologo che per Soffici era già trasformata in ambito estetico dall'incontro con la guerra. È difficile, infatti, immaginare come potesse essere altrimenti; come, costretto ad eseguire ordini in mezzo al trambusto della battaglia o della ritirata, l'autore avesse potuto finalizzare testi pubblicabili dagli editori del suo tempo, né come avrebbe potuto rendere una testimonianza così dettagliata di quei giorni senza ricorrere a fonti secondarie, o alle proprie idee circa il passato e il futuro della società in cui viveva. Bisogna solo sottolineare l'intelligenza di Soffici nell'optare per la forma diaristica, conferendo ai suoi libri un'impressione di sincerità e saldezza obiettiva, soprattutto laddove la distanza tra l'autunno 1917 e la stesura del diario della ritirata diciotto mesi dopo avrebbe reso più facile il ricorso alla scrittura di una memoria tradizionale, retrospettiva.

Per di più la scrittura diaristica della memoria permette all'autore di andare oltre i limiti del suo essere artista per occuparsi di questioni politici e sociali. Nei diari lo scrittore si fa intellettuale, ma in modo artistico e surrettizio. È eloquente la lettera in cui, poco prima della battaglia del *Kobilek*, Prezzolini sollecita l'interesse del nostro a proposito di una futura monografia su «L'anima del soldato», un argomento che sarà al centro dei due diari sofficiani

> occorre uno *scrittore*, dico un uomo che sappia vedere e far vedere, sentire lui e far sentire agli altri, abbia umanità profonda e senso della nostra razza.
> Ti domando: ti sentiresti tu di scrivere questo lavoro?[31]

Il caso dei diari sofficiani illustra innanzitutto come, dal momento in cui tenta di oltrepassare la *mneme*, il lampo della memoria spontanea, la memoria riceve un carattere costruito. In questo senso, la memoria non è agli antipodi della storiografia, ma prende posizione tra la cronaca distaccata e frantumata da un lato e la narratività della storiografia tradizionale dall'altro lato, introducendo

[31] Lettera 351 del 10 maggio 1917 in GIUSEPPE PREZZOLINI & ARDENGO SOFFICI, *Carteggio*, vol. I (1907-1918), cit. p. 284.

nel binomio di Hayden White l'elemento della soggettività, che crea un inizio di coerenza e di continuità. Questo avviene sia in modo esplicito, tramite la presenza del diarista, sia in modo implicito, tramite il colorito estetico-ideologico molto personale degli scritti. Lo stesso Soffici d'altronde, non esita a chiamare *Kobilek* un libro «storico»[32].

Inoltre, nello sforzo ricostitutivo la memoria individuale si contamina inevitabilmente con influssi estranei. Ma, se è vero che – come dice Ricoeur – sono due entità inconciliabili la memoria individuale, precisa eppure insondabile, e quella collettiva, anonima, inarticolata ma tangibile, eccetto sul piano delle «relazioni ai prossimi», quel «piano intermediario di riferimento ove si verificano gli scambi tra la memoria viva delle persone individuali e la memoria pubblica delle comunità a cui apparteniamo»[33], è inevitabile che la memoria scritta per essere pubblicata selezioni, prenda partito, presti la sua voce a quelli che ritiene amici e copra di silenzio i nemici, o li condanni, o, nel caso migliore, dialoghi con essi.

Infine, la scrittura della memoria costituisce uno sforzo ermeneutico e dialogico, e in quanto sforzo "tende a fare qualcosa", come dice felicemente la valenza del sostantivo italiano. Da questo punto di vista, non opera in modo sostanzialmente diverso nei vincitori e nei vinti di allora. In ambedue i casi, la memoria non solo rappresenta, ma cerca, giudica e reclama, tanto da trasformarsi in una scrittura "a futura memoria", e persino in una scrittura "promemoria" che difende un'idea precisa del futuro.

Perciò, la memoria costituisce un appello costante all'attenzione del critico, che, prima di distinguere tra «usi ed abusi della memoria»[34], deve soffermarsi un attimo alla "iper-articolatezza" irregolare e caparbia dietro all'apparente immediatezza del suo oggetto di studio, per poi passare oltre.

[32] Lettera 672 del 20 maggio 1918 in GIOVANNI PAPINI & ARDENGO SOFFICI, *Carteggio*, vol. III, cit., p. 155.
[33] PAUL RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 161.
[34] Ivi, pp. 67-111.

JOLANTA DYGUL*

Memorie di un barbiere: diari dei comunisti italiani nella politica culturale polacca nel periodo 1945-1955

L'atto di traduzione è sottoposto agli obiettivi a cui essa deve servire, e questi obiettivi vengono definiti dalla cultura d'arrivo. Come osserva Paul Bensimon, la scelta del libro da tradurre, ma anche il fatto di non tradurre alcuni libri, non dipende dal valore o dal posto che occupa nella cultura d'origine, bensì dalle aspirazioni o dalle esigenze della cultura del recettore. Questa scelta è sottoposta al potere (editoriale, economico o politico a seconda del momento storico) e avviene in concordanza con gli stereotipi sulla cultura straniera, i quali vengono a sua volta rafforzati tramite l'opera tradotta, nella società del recettore[1].

Interessante appare la questione dei criteri della selezione dei testi nella Polonia del dopoguerra, anche se purtroppo per ora mancano documenti scritti che potrebbero rivelarne esplicitamente il meccanismo. Del resto la questione della selezione ed accettazione dei testi apparteneva alla procedura segreta. È ovvio che la direttiva principale era quella di modellare la coscienza sociale, guidare ideologicamente la società verso il modello sovietico. Il partito con la lettera del 6 dicembre 1951 obbligò i dirigenti delle case editrici a studiare una volta alla settimana il catalogo delle novità editoriali della Mieżdunarodnaja Kniga, casa editrice sovietica, per scegliere i testi da tradurre in polacco. Quei libri non dovevano essere sottoposti alla censura, perché essendo selezionati dal controllo sovietico, sicuramente adempivano ai postulati del realismo socialista.

* Università di Varsavia (*Uniwersytet Warszawski*).

1 PAUL BENSIMON, *Présentation*, in «Palimpsestes», 11 (1998), pp. 9-13.

Un'altra fonte dei testi costituiva il Ministero dell'Informazione e della Propaganda, dentro il quale lavorò il Dipartimento della Stampa e dell'Informazione. Esso era diviso in due reparti, quello nazionale, il quale preparava i materiali propagandistici da mandare all'estero, e quello estero che a sua volta forniva le informazioni sulla situazione estera per la stampa polacca. Il suo compito consisteva anche nella collaborazione con le ambasciate polacche per raccogliere dei materiali utili, organizzare degli incontri con esponenti dei partiti comunisti all'estero. Il materiale raccolto veniva selezionato per creare una visione propagandistica: da una parte l'immagine della Polonia stabile e democratica, dall'altra – realtà corrotta e marcia dei paesi capitalisti[2]. La collaborazione con il PCI doveva procedere abbastanza bene vista la presenza di articoli degli esponenti del partito italiano, come Togliatti, Longo, Secchia, Pajetta, Montagnana e altri nella stampa polacca.

Come osserva Kondek, un attento studioso del mercato editoriale di quegli anni, si preferivano testi politicamente utili, ideologicamente impegnati, e «per mancanza di testi polacchi, venivano lanciati i libri degli autori sovietici e dei comunisti francesi, italiani, americani, iugoslovi e cecoslovachi. Gli autori stranieri dovevano probabilmente essere una prova dell'estensione dell'ideologia marxista tre le élite culturali del mondo. Si voleva dimostrare che tutto ciò che creativo e progressista è legato al comunismo»[3]. Inoltre, con l'apertura verso il pensiero comunista occidentale, e anche verso la letteratura legata agli ambienti di sinistra, si cercava di creare un'illusione che si stesse svolgendo un dibattito culturale europeo, al quale i polacchi prendevamo attivamente parte. Le traduzioni dei diari e degli scritti dei comunisti italiani si iscrivono in quella corrente.

Nel 1950 presso la Cooperativa Editoriale-Divulgativa di Varsavia «Czytelnik», nella serie «Klub Dobrej Książki» ('Circolo del buon Libro'), come premio per l'anno precedente, venne pubblicato il libro di Antonio Gramsci *Listy z więzienia* (titolo originale: *Lettere dal carcere*), con una tiratura di 15.000

[2] Cfr. ADRIANA DUDEK, *Mechanizmy i instrumenty propagandy zagranicznej Polski w latach 1946-1950*, Wrocław, Atla 2, 2002.
[3] STANISŁAW ADAM KONDEK, *Władza i wydawcy. Polityczne uwarunkowania produkcji książek w Polsce w latach 1944-1949*, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 1993, p. 35.

copie. Il libro era apparso appena tre anni dalla pima edizione italiana, molto presto se si tiene conto del fatto che il ciclo produttivo del libro durava allora mediamente due anni. Al libro precede un'introduzione a cura del traduttore Mieczysław Brahmer, noto italianista polacco, nella quale si presenta la figura e l'attività di Gramsci, citando anche le testimonianze di Togliatti. Bisogna dire che tra le prefazioni di allora spicca il suo carattere piuttosto "neutro", il testo è privo di quell'insopportabile stile impregnato di ideologia e con ciò si distingue fortemente dalle citazioni di Togliatti, piene di etichette linguistiche, figure retoriche, e contraddistinte da uno stile gonfio. L'introduzione di Brahmer ha carattere informativo e non propagandistico a differenza di altri testi di questo genere, i quali avevano come obiettivo di orientare ideologicamente il lettore, spesso deformando il significato dell'opera. Il libro di Gramsci, di indubbio valore letterario e storico, aprì la strada alle memorie dei comunisti italiani che vennero pubblicate negli anni seguenti.

Nel 1951 sempre presso la cooperativa editrice «Czytelnik» apparse il libro di Giovanni Germanetto, *Pamiętnik fryzjera* (titolo originale: *Memorie di un barbiere*), pubblicato con una tiratura di sole 8.000 copie, ma l'anno successivo ristampato nella stessa casa editrice con una tiratura molto più cospicua di ben 50.000 copie. In entrambi i casi il libro è preceduto da un'introduzione scritta da Palmiro Togliatti, datata marzo 1931. La traduzione venne eseguita da Maria Rzepińska. Il libro, pubblicato per la prima volta a Mosca nel 1930, nell'Unione Sovietica ebbe tre edizioni, con una tiratura complessiva di 110.000 esemplari. Nell'introduzione Togliatti presenta il successo del libro all'estero (oltre alle suddette tre edizioni russe, il libro vantò altre cinque edizioni nell'Unione Sovietica con totale di 415.000 esemplari, tre edizioni in Germania e in Inghilterra, due in Francia, Ucraina e Spagna, e una edizione in ciascuna delle seguenti lingue: bielorusso, ebraico, tartaro, finnico, georgiano, neerlandese, giapponese, lituano e perfino in esperanto). Se si considera anche l'edizione italiana del 1950, il libro venne diffuso in oltre 700.000 esemplari in tutti i paesi sopracitati, senza contare la modesta cifra delle edizioni polacche. Dopo aver presentato l'autore delle memorie, attivista del movimento operaio, si spiega il perché del successo del libro all'estero:

> Rivoluzionari e operai combattenti di ogni paese troveranno qui almeno una parte delle proprie esperienze e della propria vita e cercheranno in questo libro un quadro – anche se non completo, nondimeno fedele – dei successi del movimento operaio italiano. […] Secondo me il valore di questo racconto consiste nel fatto che esso non è solo una storia di un uomo, ma di tutta la generazione degli uomini, che nel socialismo, nella lotta per la liberazione degli operai hanno trovato il senso della vita e la forza per liberarsi e staccarsi dal mondo della mediocrità, dalla stupidità e dalla meschinità, dagli antiquati rapporti sociali[4].

Il libro fu recensito sulle pagine del settimanale «Wieś» (Contado), l'autrice dell'articolo notò il valore che apportavano i diari nella cultura polacca, presentandosi come un'importante testimonianza della lotta operaia:

> Memorie degli attivisti del movimento operaio costituiscono una preziosa presenza nel nostro mercato editoriale. In modo diretto e semplice ci raccontano la lotta quotidiana del movimento operaio, ci mostrano il suo combattimento con nemico esterno e con errori e teorie che ci si infiltrano[5].

In seguito l'autrice passa ad analizzare i difetti del libro, i quali vengono equilibrati, come era solito, con il giudizio generale positivo:

> Il movimento operaio italiano ha passato molti momenti di crisi ed esitazioni prima che venisse cristalizzata la sua linea ideologica nel 1921 – l'anno della nascita del Partito Comunista Italiano. Forse manca nel diario la valutazione delle singole tappe, manca – e questo sarà il più grande difetto del libro – il quadro personale della formazione ideologica dell'autore. Tuttavia il diario offre un quadro completo e fedele dello sviluppo, della strada delle lotte e delle vittorie del movimento operaio italiano[6].

In conclusione, l'autrice non esita a indicare l'attualità del libro, spostando il messaggio ideologico del diario agli anni della pubblicazione polacca, alludendo alla situazione politica dell'Italia, descritta negli articoli della stampa polacca dell'epoca:

---

[4] PALMIRO TOGLIATTI, *Przedmowa*, in GIOVANNI GERMANETTO, *Pamiętnik fryzjera*, Czytelnik, Warszawa 1950, pp. 5-6 [trad. J.D.].
[5] ZOFIA SZPROKOFF, *Pamiętnik komunisty*, in «Wieś», 18 (1952), p. 9 [trad. J.D.].
[6] *Ibid.*

> *Memorie del barbiere* è un libro estremamente attuale. La lotta contro l'oppressione capitalista e contro il fascismo rinascente dura ancora in Italia ed è sempre diretta dal Partito Comunista. «La lotta continua. […]» Queste parole si riferiscono all'Italia del 1927 e all'Italia di oggi. E per questo il libro di Germanetto è così attuale e così vicino a noi[7].

Va ricordato che tra i libri italiani pubblicati in quel periodo in Polonia la più alta tiratura venne raggiunta da *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò con oltre 200.000 copie in tre edizioni (contro le 60.000 copie del libro di Germanetto in due edizioni). A giudicare dalla tiratura, entrambi i libri dovevano godere di un grande successo editoriale, ma in realtà passarono quasi inosservati dalla critica. La manipolazione, onnipresente nel realismo socialista, non rispecchiava una realtà effettivamente esistente, ma una realtà postulata. Il diario di Germanetto s'inquadrava in un'operazione propagandistica mirata a rafforzare una visione negativa del capitalismo.

Nel 1951, sempre per i tipi di «Czytelnik», apparse il libro di Mario Montagnana, *Wspomnienia robotnika turyńskiego* (titolo originale: *Ricordi di un operaio torinese*) con una tiratura di sole 8.000 copie, tradotto dall'italiano da Janusz Zborsztyn. Il libro venne pubblicato in due volumi: il primo intitolato *Pod wodzą Gramsciego* (titolo italiano: *Sotto il comando di Gramsci*), il secondo *Pod wodzą Togliattiego* (titolo italiano: *Sotto il comando di Togliatti*). Il libro è preceduto da un'introduzione anonima e una prefazione scritta dall'autore stesso. Le informazioni contenuti nella parte iniziale dell'introduzione collocano il libro di Montagnana nell'ambito ideologico, sicuramento non estraneo al libro, ma come accade anche nel caso del Germanetto nonché della letteratura e del cinema neorealista, notiamo una deformazione o una manipolazione del significato attraverso alla cornice modale, costituita dalle introduzioni, articoli di stampa, ecc., la quale permette di prospettare il messaggio al di fuori dal tempo e dal mondo rappresentato nell'opera.

> Il libro di Mario Montagnana è apparso in Italia nel momento in cui il governo della Democrazia Cristiana ha infranto la grande unione popolare costruita nella lotta contro oppressione fascista, ha cominciato una politica infame

[7] *Ibid.*

> dell'oppressione, delle persecuzioni polizieschi, e quando è nato il patto atlantico, ha cominciato sempre più esplicitamente i preparativi alla guerra e alla sottomissione agli interessi dell'imperialismo americano.
> Nello stesso momento gli alleati della democrazia cristiana, i socialisti di destra di tutte le sfumature svolgono un lavorio con lo scopo di scalzare l'unità della classe operaia[8].

In seguito vengono descritte le lotte degli operai e dei contadini italiani sotto la guida del Partito Comunista Italiano: lo stile patetico, la retorica imperniata su metafore guerresche, l'opposizione fra «noi» e «gli altri» rimanda ai numerosi articoli di stampa dedicati al problema italiano, scritti in maggior parte da autori italiani. Nell'introduzione il libro viene descritto come un documento molto prezioso dal punto di vista della storia del movimento operaio in Italia e del partito comunista italiano, ma nello stesso momento viene anche criticato per la mancanza di critica esplicita verso fenomeni decisamente negativi, come la tendenza al monopolio tipica del capitalismo italiano, il ruolo della monarchia sabauda, la presenza del capitalismo francese, inglese e americano in Italia. All'autore viene rimproverato di aver astratto la figura di Mussolini dal problema sociale. Dopo la critica l'anonimo autore conclude, attribuendo al libro un valore positivo nonostante i difetti ideologici:

> Nonostante queste mancanze, il libro di Montagnana è un attacco continuo, un'accusa rivolta al regime per la violenza, la corruzione e l'ignoranza[9].

Il libro di Montagnana non fu recensito e non ebbe ristampe. Nella *Bibliografia druków* ('Bibliografia dei libri') è apparso nel settore «Politica ed economia estera», al contrario del libro di Gramsci e di Germanetto, entrambi classificati nel settore «letteratura».

Un altro libro-diario che possiamo includere nella nostra ricerca è la testimonianza dal carcere di Arturo Colombi intitolata in polacco *W ręku wroga* (titolo originale: *Nelle mani del nemico*), pubblicato dalla Cooperativa Editoriale-Divulgativa «Czytelnik» nel 1951, con una tiratura di 15.000 copie. Il libro fu

[8] *Przedmowa*, in MARIO MONTAGNANA, *Wspomnienia robotnika turyńskiego*, Warszawa, Czytelnik, 1951, p. 5. [trad. J.D.]
[9] MARIO MONTAGNANA, *Wspomnienia robotnika turyńskiego*, cit., p. 6.

tradotto dall'italiano da Janusz Zborsztyn, il traduttore che appare più frequentemente negli scritti politici degli autori italiani. Il libro viene preceduto da un'introduzione anonima, che presenta la biografia politica dell'attivista, e dalla prefazione di Giancarlo Pajetta, che ricorda la vita in carcere, la sofferenza e la lotta dell'autore e degli altri attivisti

Tre anni più tardi, nel 1954 uscì sul mercato polacco il libro di Giovanni Pesce, *Żołnierze bez mundurów* (titolo italiano: *Soldati senza uniforme*). Venne stampato dalla Casa Editrice del Ministero della Difesa a Varsavia nella traduzione di Janusz Zborsztyn. La prima edizione apparse con una tiratura di 5.000 copie, la seconda – dello stesso anno – ebbe ben 30.000 copie. Il libro è preceduto dall'introduzione scritta da Arturo Colombi e da una nota *Al lettore*, scritta dall'autore stesso. Nessuno dei due testi sono stati scritti per il pubblico polacco, sono fortemente ideologizzati, offrono una visone storica, un po' mitizzata, della lotta dei gruppi d'azione patriotica, organizzati dal partito comunista italiano. Nonostante una tiratura così alta, il libro non venne recensito – il che dimostra che un'alta tiratura non implicava affatto che il libro avesse successo presso il pubblico, ma significava semplicemente che il libro rispondeva alle direttive del partito. Il diario probabilmente fu distribuito attraverso la vasta rete delle biblioteche pubbliche senza riscontrare nessun'eco nella stampa polacca. La *Bibliografia druków* collocò il libro nel settore «Politica ed economia estera».

Oltre ai diari dei comunisti vennero pubblicati nella Polonia dell'immediato dopoguerra anche diversi scritti politici dei comunisti italiani[10]. Tra questi libri spiccano le raccolte degli articoli di due più grandi esponenti del PCI: Palmiro Togliatti e Luigi Longo. Nel 1950 nella Cooperativa Editoriale-Divulgativa «Czytelnik» pubblicò il libro di Togliatti intitolato *Pokój czy wojna* (titolo originale: *Guerra o pace*) con la tiratura di 10.000 esemplari.

Un altro libro di Palmiro Togliatti pubblicato negli stessi anni fu il volume *Pisma wybrane* ('Scritti scelti'), che uscì per i tipi di «Książka i Wiedza» nel 1954, con una tiratura di 7.000 copie, tradotto dall'italiano da Janusz Zborsztyn. Il

[10] Quanto agli scritti politici dei comunisti italiani pubblicati in quel periodo in Polonia in questo intervento si citano soltanto alcuni fra gli esempi più interessanti.

libro viene preceduto dall'articolo introduttivo di Pietro Secchia *Palmiro Togliatti, il capo del popolo italiano*. La raccolta include diversi articoli pubblicati su «L'Unità» e «Rinascita», nonché discorsi tenuti in diverse occasioni. La stessa casa editrice propose al pubblico polacco il libro intitolato *Komuniści francuscy i włoscy w walce o pokój. Przemówienia M. Thoresa i A.Marty'ego na XII kongresie Francuskiej Partii Komunistycznej (w kwietniu 1950 r.). Przemówienia P. Togliattiego i M. Scoccimarro na plenum KC Włoskiej Partii Komunistycznej (w kwietniu 1950 r.)*[11]**.** La raccolta venne stampata nel 1950 con una tiratura di 10.000 copie. Mancano informazioni sui traduttori. Il libro contiene il discorso di Togliatti *Dokąd zdążamy?* ('Dove ci dirigiamo?') e quello di Scoccimarro *Walka o wolność* ('Lotta per la libertà').

Luigi Longo, dopo Palmiro Togliatti, fu il comunista italiano più pubblicato nella Polonia di allora. Il lettore polacco ebbe occasione di conoscere un piccolo trattato intitolato *Włoska Partia Komunistyczna w walce o jedność klasy robotniczej* ('Il Partito Comunista Italiano nella lotta per l'unità del movimento operaio'), pubblicato dalla casa editrice «Książka i Wiedza» nel 1951, con la tiratura di 10.000 copie. È interessante che il libro venne tradotto in polacco dal russo (il titolo originale: *Italianskaja kompartia w bor`bie za jedinstwo raboczewo kłassa*).

Questo breve elenco dimostra come le pubblicazioni dei diari si iscrissero nella politica culturale polacca dell'epoca. La retorica e lo stile dei diari dei comunisti italiani si adeguavano completamente alle esigenze della propaganda polacca, offrendo una visione negativa del capitalismo e rafforzando quella positiva del comunismo. L'uso di un linguaggio non ricercato, d'immagini stereotipate ed etichette linguistiche, di metafore semplici e banali, l'opposizione tra «noi» e «gli altri» creava un messaggio valutativo. Nonostante questo, i libri vennero ancora sottoposti ad altre operazioni di manipolazione. Tramite l'intertesto dottrinale non evocano soltanto la realtà descritta nei libri, ma si ricollegano al momento storico in cui vennero stampati in Polonia. Sta di

[11] 'Comunisti francesi e italiani nella lotta per la pace. Discorsi di M. Thorez, A. Marty nel XII Congresso del Partito Comunista Francese (aprile 1950); 'Discorsi di P. Togliatti e M. Scoccimarro alla seduta plenaria del comitato centrale del Partito Comunista Italiano' (aprile 1950).

fatto che i diari dei comunisti italiani raccontavano la lotta del passato, tuttavia l'intertesto dottrinale (introduzioni, recensioni, articoli propagandistici sulla situazione italiana) distorceva la loro visione. Dato che i mass media dell'epoca non informavano, ma formavano ideologicamente ed erano completamente dipendenti dalle direttive dell'Unione Sovietica (la maggior parte degli articoli riguardanti la situazione nel mondo veniva preparata dall'agenzia moscovita TASS e distribuita nel blocco sovietico)[12], il lettore polacco non aveva possibilità di confrontare la visione del mondo stereotipato con la realtà.

Il Partito Comunista Polacco considerò l'attività editoriale, accanto a quella della stampa, come strumento del potere e nello stesso momento come l'espressione del suo dominio. Tutti i settori del lavoro editoriale erano dominati dal fattore politico, a partire dalla scelta dei testi da pubblicare, che venivano giudicati a seconda dell'utilità politica o del grado della nocività pubblica, l'organizzazione della produzione e della distribuzione del libro, concludendo con l'imposizione dell'unico modo giusto dell'interpretazione dei libri tramite introduzioni, commenti, attività didattica, circoli dei lettori, vasta rete delle biblioteche pubbliche, ecc.[13] Il libro diventò un'arma nella lotta di classe e come tale «doveva portare solamente contenuti politicamente e ideologicamente attivi, indirizzati ai costruttori del socialismo»[14]. I libri che proponevano una visione del mondo che solamente in parte era consona al sistema, venivano accompagnati dalle introduzioni, premesse, note della redazione, ecc., che distorcevano il messaggio del libro, enumeravano le mancanze, puntavano su punti ideologicamente giusti, anche se erano soltanto dei postulati.

---

12 PAWEŁ NOWAK, *Swoi i obcy w językowym obrazie świata. Język publicystyki polskiej z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002, p. 25.

13 STANISŁAW ADAM KONDEK, *Papierowa rewolucja. Oficjalny obieg książek w Polsce w latach 1948-1955*, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 1999, p. 128.

14 STANISŁAW ADAM KONDEK, *Władza i wydawcy. Polityczne uwarunkowania produkcji książek w Polsce w latach 1944-1949*, cit., p. 18.

SALVATORE FERLITA*

È l'io la vera "finestra" di Mario Soldati

> Quasi cinquant'anni fa Mario Soldati passò due o tre anni negli Stati Uniti, come fellow della Columbia University di New York: il libro che scrisse al ritorno, *America primo amore*, è uno dei suoi più belli, straordinari per freschezza d'impressione, e per una immediatezza e fragranza della prosa che accompagna con naturale musicalità ed eleganza il vagabondare dell'autore tra "cose viste", incontri, ricordi e umori. Come è stato più volte detto, Soldati è uno dei pochissimi prosatori italiani che siano sfuggiti per istinto e vocazione alle lusinghe della prosa d'arte che dominò negli anni Trenta, inventandosi un suo originale realismo diaristico ove la vena colta e letteraria, che pure la sostanzia, è travolta dall'impeto allegro e prevaricante di un vitalissimo io[1].

È il solito Geno Pampaloni a consegnarci il giusto viatico per addentrarci in uno dei libri più atipici di Mario Soldati: *America primo amore*, appunto. Vero e proprio monumento cartaceo a un «vitalissimo io», a un ego che della felicità ha fatto il suo unico credo, a un'individualità gioiosa, libera di vagabondare, di irrompere nelle cose belle, di succhiare la vita sino al midollo.

Non è di certo nuovo il discorso sull'io di Soldati: quello dei romanzi, e quello autobiografico. Un io su cui, con abilità sciamanica, con fare piratesco, Cesare Garboli ha scritto parole definitive: «Non ricordo quando si sia formata, durante le frequenti ma anche disordinate letture che ho fatto dell'opera di Soldati, la mia convinzione che nessuno degli scrittori italiani del Novecento sappia dire «io» meglio di lui. Dire «io» e trattarsi come una terza persona, è

* Università di Palermo.

1 GENO PAMPALONI, *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 386.

l'arte in cui Soldati è maestro: così maestro che la trasparenza della sua arte ci sembra quasi troppo seduttrice, troppo incantatrice e ingannatrice»[2].

Quando lo scrittore torinese dice «io», nei romanzi, o quando lo dicono i personaggi che lui mette in scena, si consuma uno strano, inquietante sdoppiamento: una sorta di stevensoniana dissociazione, tra un «io razionale e un altro demoniaco, un io savio e un altro pazzo e spiritato».

> Questa doppiezza, scrive ancora Garboli, appartiene solo alla costruzione e alla tecnica del romanzo, ma scompare quando a scrivere è il diarista, il viaggiatore, il narratore «anagrafico». In realtà, i due io di Soldati, apparentemente così diversi, sono più vicini di quanto si possa sospettare, venendo quasi a coincidere. Diamo ancora una volta la parola a Garboli: Potrebbe essere proprio questo, suggerito da così buona critica (Pampaloni e Citati, *n.d.a.*), uno dei modi di lettura di *Racconti autobiografici*, e una delle sue legittimazioni, delle sue ragioni, in fondo, difendibili: far vedere, ingrandendone l'evidenza, come la funzione narrativa e fantastica dell'io "anagrafico" di Soldati non sia troppo diversa, anzi non sia diversa affatto da quella che presiede alla fiction, all'immaginario soldatiano autorizzato a circolare in forma romanzesca[3].

Per farla breve, l'io pubblico di Soldati, l'io dello scrittore in carne e ossa non fa a meno dell'io dei romanzi, non lo oblitera, anzi, lo riassorbe: a venirne fuori, è la ricomposizione dell'ego soldatiano, quello che con un occhio guarda all'Ottocento, savio e raziocinante; e quello che ammicca al Novecento, poco saggio e briccone.

Fin qui, Garboli. Il quale, in questa mirabolante catabasi negli anfratti di Soldati, in questa mefistofelica ricognizione della psicologia soldatiana, dà prova di una capacità di lettura senza pari, complicando però il suo discorso critico, inzuppandolo in uno psicologismo forse eccessivo. Perché, se volessimo riassumere fulmineamente le parole di Garboli, facendole lampeggiare in un solo bagliore intuitivo, allora dovremmo interpellare Ennio Flaiano, il quale, in un geniale aforisma, è riuscito a dire quello che tanti non hanno saputo dire sul conto di Soldati, o che hanno detto complicandosi estremamente la vita: «Soldati è uno dei pochi scrittori che vive la sua autobiografia». Vera e propria

---

[2] CESARE GARBOLI, *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, p. 221.
[3] Ivi, p. 226.

sentenza critica, quella di Flaiano, che vale almeno un saggio intero, così di recente ulteriormente esplicitata da Domenico Scarpa: Soldati è uno scrittore che arriva ad «autenticare la propria finzione»[4].

Vivere la propria autobiografia e autenticare la propria finzione: tra questi due estremi, tra queste due possibilità apparentemente antitetiche, in realtà fortemente complementari, sta tutta la produzione di Mario Soldati.

Ma cosa ne deriva, viene da chiedersi, da tutto questo? Un fatto di non poco conto, dal momento che, in grazia di quanto finora detto, da un lato, quelli che sono i romanzi di Soldati potrebbero lasciare cadere la maschera quando meno uno se l'aspetta, per mettere a nudo il loro fondo autobiografico, anagrafico potremmo dire; dall'altro, le pagine di diario, i memoriali, i fogli intrisi di un autobiografismo a volte smaccato, a volte dissimulato, in forza a un'inattesa e sconcertante metamorfosi, potrebbero diventare vere e proprie fiction.

Il lettore, alla fine, si trova di fronte a una sorta di diavoleria, degna di quello che fu il vero modello di Soldati, ossia Stevenson: l'io empirico e l'io estetico, a tutta prima divaricati, si compenetrano d'un tratto, in un chiaroscuro caravaggesco.

Da qui, la difficoltà che si incontra nel definire un libro come *America primo amore*: più che una storia o un racconto memorialistico, reportage ricco di storie, di annotazioni, di spunti descrittivi che danno forma a una sorta di mosaico romanzesco, nel quale lo stesso Soldati è il personaggio principale. Non c'è apparentemente un filo conduttore, una netta linea consequenziale, perché l'autore immette in ogni pagina la vita, gli avvenimenti vissuti e le atmosfere.

America primo amore, dunque, a tutta prima sembra muoversi a metà strada tra il romanzo e il saggio, utilizzando una narrazione solo in apparenza frammentata. In questo senso, possono venirci in soccorso le parole di Raffaele Manica: «*America primo amore* è dunque un libro di memoria sul viaggio, non propriamente un libro di viaggio e, tanto meno, un libro durante il viaggio. Ciò

[4] DOMENICO SCARPA, *Il diavolo in bottiglia*, in MARIO SOLDATI, *Cinematografo*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 18.

comporta una sistemazione dei materiali in una maniera sicuramente non romanzesca e forse non narrativa; ma è una sistemazione talmente ben congegnata da dover molto alla concezione romanzesca che Soldati ha della vita»[5].

E a rincalzo, la chiosa di Massimo Onofri:

> È vero. Lo vietano tutti gli abbecedari di teoria della letteratura del Novecento: mai azzardarsi a confondere l'io che scrive con l'io che vive, l'uomo che campeggia nella biografia con quello che funge da condizione trascendentale dell'opera letteraria. Anche se l'opera di Soldati, per una guerra di tal sorta, costituirebbe il più accidentato e disagevole campo di battaglia.

E a questo punto, Onofri si pone due domande per così dire estreme: «Dove finisce, infatti, l'io autobiografico e dove inizia quello romanzesco? Quanto è romanzesco il Soldati in carne e ossa di *America, primo amore*?»[6] Una prima risposta a questi quesiti radicali la dà Salvatore Silvano Nigro, quando scrive che

> *America primo amore* di Soldati lascia che nel libro si moltiplichino le forme diverse del saggio e del reportage, del diario e del ricordo; per affrancarle nella petizione narrativa del *romanzo* del «nuovo peregrin d'amore» afflitto senza rimedio dalla sindrome d'irrealtà di chi è sospeso tra nostalgia, privazione e rimorso, da una parte, delusione, inconcludenza e risentimento, e ancora nostalgia, dall'altra[7].

Diamo adesso però la parola a Soldati in persona:

> Qualcuno ha detto che [*America primo amore*] non è un libro di narrativa vero e proprio, e non posso che essere d'accordo. Ma se narrativa è raccontare una storia, con un fatto e un protagonista, inventando una vicenda che li colleghi strettamente, ebbene, l'unica differenza col mio libro è che lì, io, non ho inventato niente[8].

---

[5] RAFFAELE MANICA, *La prosa nascosta*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002, p. 76.
[6] MASSIMO ONOFRI, *Introduzione* a MARIO SOLDATI, *La busta arancione*, Milano, Mondadori, 2006, p. VIII.
[7] SALVATORE SILVANO NIGRO, *Addio… diletta America*, in MARIO SOLDATI, *America primo amore*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 12.
[8] DAVIDE LAJOLO, *Conversazione in una stanza chiusa con Mario Soldati*, Milano, Frassinelli, 1983, pp. 40-79.

Non ha inventato niente, dunque, Mario Soldati, se ci si fida delle sue parole; eppure, con la «leggerezza» della sua scrittura (Pasolini[9]), è riuscito a far apparire degno di racconto qualunque realtà, magari annettendo al vero cose o fatti che si devono solo al suo immaginario. A questo proposito, aveva visto bene Leonardo Sciascia: «Soldati ha il gusto di "caricare" la realtà sino ad assumerla in un'aria metafisica»[10].

Re Mida della nostra letteratura, Mario Soldati con la sua penna trasforma tutto in oro: anche le cose più minute, i fatti insignificanti, i particolari più biechi. Solleva la quotidianità, facendola levitare inopinatamente. Ed è proprio questo stato di sospensione a confondere le idee al lettore e al critico: e se in un primo momento potrebbe sembrare fruttuoso distinguere, nella materia narrativa di Soldati, il vero e il falso, quanto è realmente accaduto da quanto è stato partorito dalla sua fantasia, alla lunga ci si accorge che la tenuta delle storie narrate da Soldati, il funzionamento del suo congegno narrativo, dipende dal grado di mescidazione, di fusione. Dalla riuscita dell'amalgama.

Ora, se guardiamo al libro in questione, ossia *America primo amore*, ci si accorge subito di un fatto: che le cose narrate da Soldati sono state sottoposte al filtro della lontananza. «In questo momento, mentre scrivo, New York esiste. Lontano, lontanissimo: non sembra possibile; ma esiste»[11]. Si tratta di un *incipit* che nasconde una dichiarazione di poetica, un manifesto programmatico: Soldati racconta il suo viaggio in America, ma c'è di mezzo la distanza, l'allontanamento, la separazione, l'assenza. Tutte cose, queste, che concorrono all'alterazione del ricordo, alla metamorfosi della memoria. Il viaggio da fermo che Soldati racconta è in fin dei conti un itinerario della fantasia, una rotta dell'immaginario, che tiene conto dei ricordi, degli incontri, degli umori, ma che al momento buono segue un tragitto alternativo, una scorciatoia: in poche parole, Soldati prende il suo io e lo usa come cassa di risonanza, come vetrino attraverso il quale guardare l'America.

---

9 PIER PAOLO PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, Milano, Garzanti, 1996, p. 547.
10 LEONARDO SCIASCIA, «Galleria», 1, settembre 1952, Caltanissetta, Edizioni Salvatore Sciascia, pp. 54-56.
11 MARIO SOLDATI, *America primo amore*, cit., p. 23.

Si tratta dunque di un'America filtrata, passata al setaccio di un ego sensibile a tutte le presenze fantasmatiche: del resto, era stato Calvino a definire Soldati «vecchio stevensoniano».

> Il nostro passato, una cara persona morta, esistono soltanto quando ci pensiamo. E quale sia lo strazio di averli perduti, abbiamo almeno la certezza che perduti sono, e che nessuno sforzo ce li potrebbe ridare. Ma un luogo amato e lontano è come una salma che dipenda da noi risuscitare, e che chieda continuamente di essere risuscitata: tormenta, distrae, divide la nostra vita; ed assale talvolta in pieno giorno, nell'attenzione delle opere, col suo fresco, reclamante fantasma[12].

Siamo sempre all'altezza dell'incipit del libro: Soldati dichiara il suo intento sciamanico: che è quello di ridare vita a qualcosa di inerte, di riavvicinare quanto è lontano dallo sguardo: «Ma un grande viaggio intrapreso sui vent'anni, un'emigrazione interrotta, conferisce al paese straniero che abbiamo abbandonato una lontananza religiosa, un'estraneità piena di stupori»[13].

È vero che tutto il racconto di Soldati è posto sotto l'emblema della lontananza, definita dall'autore come categoria per così dire narrativa. Ma la vera categoria di cui Soldati tiene conto è quella dello straniamento, dell'«estraneità». A far nuove tutte le cose è, come s'è detto, l'io di Soldati:

> Traversare, specialmente la prima volta, è saltare nel vuoto, affrontare l'ignoto, vivere quindici dieci sette giorni affidandosi a una sola ipotesi e mutando ogni abitudine, ogni visuale. Sorge, incredibile, all'ora stabilita, sull'acque la terra lontana: come un miracolo che ogni volta si ripete[14].

Saranno state di certo queste parole a dettare a Pietro Citati una delle definizioni più calzanti del libro di Soldati:

> Il lato stupendo del libro sta nel fatto che due giovinezze si incontrano: il febbrile fervore dello studente torinese con l'enorme vitalità americana; sicché i confusi desideri di Soldati, il suo amore che non sa trovare un limite nelle cose, provocano, appena si produca il contatto con una realtà così enorme e diversa,

[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*
[14] Ivi, p. 27.

> una tensione elettrica, una febbre incandescente. Anche se già corroso dalla delusione, *America primo amore* è forse l'ultima *Isola del Tesoro* dei nostri anni[15].

È del resto lo stesso Soldati a confondere continuamente le carte, a passare dal reale all'irreale, dalla referenzialità al fantastico, insomma dal saggio, dal diarismo, al romanzo, alla narrativa *tout court*:

> «Siamo arrivati! Siamo arrivati!» Ebbi una fitta al cuore, capii che il bastimento si era fermato. Avevo fatta tanta abitudine al beccheggio, che ora soffrivo dell'immobilità. Nel silenzio che per un attimo ancora seguì quel grido mi sentii sospeso, come allo svegliarmi da un sogno. Mi sentii fermo davanti a una vita che, passato quell'istante, mi avrebbe afferrato. In quell'istante tentai di ribellarmi: ero convinto di potere, con una semplice volizione della mia fantasia, continuare a vivere nella irrealtà della traversata[16].

Ecco, davanti agli occhi di Soldati, «il mondo meraviglioso e beato»: l'America. Le prime impressioni si susseguono «lucide e sconnesse», come in una sorta di delirio.

Una vera e propria allucinazione, in grazia della quale Soldati sembra percepire l'aspetto oscuro, inquietante, spettrale dell'America. Come si legge a un certo punto in *Cartolina di New York*:

> Case maledette: in ciascuna si direbbe che un delitto, un suicidio è stato o sarà consumato; spettri, non uomini, abitarle. E occorre, osservandole, che il più grande e più vero poeta dell'America è tuttora Poe. Né confortano gli scantinati: finestre a fior di terra, tendine tese, tabelle di oscuri laboratori, un sarto, un tintore, un'ostetrica: fatiche, sofferenze, vita misera e trista che sottende sempre i delitti, i fantasmi e le fosche religioni[17].

Vengono a questo proposito alla mente le parole di Italo Calvino a proposito delle *ghost stories* di qualità del Novecento italiano, come quelle scritte da Landolfi e Soldati. E una *ghost story sui generis* diventa, in certi casi, *America primo amore*:

---

15 PIETRO CITATI, *«America primo amore» di Mario Soldati*, in «Il punto», l, 6 novembre 1956.
16 MARIO SOLDATI, *America primo amore*, cit., p. 31.
17 Ivi, pp. 48-49.

> Un corridoio d'albergo ha sempre qualche cosa di abbandonato e sinistro. Sia l'indifferente sguardo dei viaggiatori, la facile pulizia, l'abituale mancanza di finestre, le lunghe file di usci uguali: il corridoio di un reclusorio non è troppo diverso… Nulla è meno pratico della decantata praticità americana. Isola, ghiaccia, atterrisce. Riduce i contatti umani a echi, riflessi, ombre. Talvolta, come in questo corridoio, li allontana fino a far dubitare della loro esistenza. Fino a impregnare le cose di magia. Fino a dotarle di spettrale supremazia. La vera angoscia del corridoio d'albergo americano è la paura del diavolo. Con la quale entriamo rapidamente nella nostra camera e ci chiudiamo a chiave[18].

Ma non è finita qui:

> Gli atti abituali che un uomo compie in intimità, in solitudine con se stesso (il bagno, la toilette, il coricarsi) hanno sempre qualche cosa di sinistro, di raccapricciante. Anche il più sano accusa allora le sue piccole manie, cede a inconsce paure e difese. Anche al più scettico, preme d'intorno il mistero[19].

E ancora:

> Era un silenzio denso, nero, cieco. Una vertigine dell'udito che a forza di tendersi invano per cogliere inesistenti rumori perde il senso del silenzio: come l'occhio fisso in un abisso perde il senso dello spazio. Ecco l'oscurità rimbomba, strani enormi echi percuotono con angoscia l'aria vuota. E si prova nausea, malessere, terrore crescente: come appunto sospesi sull'abisso[20].

Questo è solo uno dei tentativi di lettura cui si presta *America primo amore*, che ora può essere definito come romanzo picaresco:

> Cercavo un impiego. Ed era una ricerca vaga, debole, saltuaria: quasi una finta, di fronte agli americani, per entrare nella loro società; quasi un pretesto, di fronte a me stesso, per continuare a far niente. Vivevo ozioso e dissipato. Tutti lo sapevano, primissimi quelli ai quali ricorrevo per l'impiego. Era naturale che non fossi preso sul serio[21].

Ora romanzo d'avventura, al centro del quale troviamo, più che un emigrato, un «avventuriero», un «eroe», come si definisce lo stesso Soldati. Del

[18] Ivi, pp. 170-172.
[19] Ivi, p. 213.
[20] Ivi, p. 253.
[21] Ivi, p. 265.

resto, come si legge a un certo punto, «l'emigrato è come un bambino»[22]: da qui forse lo straniamento di cui s'è parlato, che fa venire in mente il modo in cui il protagonista dell'*Isola del tesoro* di Stevenson, romanzo come s'è visto tirato in ballo da Pietro Citati, guarda quanto lo circonda e i fatti che gli accadono.

Romanzo dickensoniano, *America primo amore*: «Che freddo, che sporcizia! E che odore: frutta marce, burro rancido, scolatura di piatti. Rompo il ghiaccio con quanta forza ho, brandendo la sbarra di ferro a due mani come una fiocina. Ma spesso la forza non basta: la punta della sbarra scivola sulla superficie liscia, sbatte fuori del secchio e per poco non fracassa il vetro della finestra vicina… Presto, a forza di maneggiare ghiaccio, le mani non te le senti più, e quasi non riesci a stringere il ferro. Ma non importa, tutto questo lavoro non deve durare più di dieci minuti. Lo ha detto il padrone. Perché poi bisogna subito tagliare i meloni. E dài e ridài, scaglia la barra, picchia, martella, suda, bestemmia: in dieci minuti il ghiaccio era fatto, afferravo il coltello e il primo melone. Quel dannato padrone, per economia, comprava meloni piccoli e per maggior economia li voleva tagliati non in due, ma in tre parti...»[23]. Romanzo mitologico: «La nave ha un fascino oscuramente sacrilego e mostruoso. E torna nei sogni carica di simbolo e di misteriosa evidenza sensuale, Gerione, smisurata bestia al cui contatto l'uomo raccapriccia, ma le si affida con grandi vantaggi»[24]. E più avanti: «Come se New York fosse tutta lì, fauci aperte, immane leviatano»[25]. E poi: «E così, entrare in un drug-store di Times Square, bere un perfido *ice-cream-soda* al malto, spesso, indigesto, dolce alla nausea: pareva a me di entrare nel triclinio di Giove, bere il nettare; e il giovane barista che me lo ammanniva, lisce braccia nude, volto glabro e vizioso, rude corpo fasciato di bianco, era per me un inarrivabile Ganimede»[26].

Romanzo d'amore, manco a dirlo: «Molti uomini, per un tempo della loro vita, e cioè durante il loro primo amore, credono che sia possibile esistere totalmente fuori di sé, dedicarsi esclusivamente a un'altra persona. Così io,

[22] Ivi, p. 260.
[23] Ivi, p. 146.
[24] Ivi, p. 39.
[25] *Ibid.*
[26] Ivi, p. 258.

durante il mio primo soggiorno americano, credevo che fosse possibile evadere: cambiare di patria, di religione, di ricordi e di rimorsi. E vissi più di un anno nella morbosa persuasione di esserci riuscito. Il primo amore e il primo viaggio son malattie che si somigliano»[27].

A fare da collante, a legare a doppio filo le tessere che danno forma al policromo mosaico narrativo di Soldati, è il suo io: meglio, per dirla ancora con Cesare Garboli, quello che «accade» al suo io. Un io anagrafico e fittizio, dunque, una funzione biologica ma anche, e forse soprattutto narrativa e fantastica: che dal vero si muove per approssimarsi al verosimile, al plausibile. E che certifica l'apocrifo, legittimando beffardamente la finzione. In ultima analisi, le pagine di *America primo amore* si configurano come una solenne, cartacea carnevalata, durante la quale, nei suoi abiti buffoneschi, l'io può dichiararsi o dissimulare, mutarsi o svelarsi in quanto tale: questo io che è al tempo stesso quello di Mario Soldati e quello di chiunque altro.

[27] Ivi, p. 93.

GIADA FRICANO*

L'autobiografismo polimorfo di Tommaso Landolfi: *Diario Perpetuo*

Diario Perpetuo è un *corpus* di nove elzeviri[1] licenziati da Landolfi sul «Corriere della Sera», ad eccezione di uno, pubblicato su «L'Approdo Letterario», tra il 1976 e il 1978.

Mai riuniti in volume, questi articoli sono le ultime prose landolfiane e perciò acquistano il valore di testamento letterario dello scrittore di Pico Farnese.

Scegliendo di inscrivere i nove pezzi sotto un titolo comune, l'autore avvertitamente li isola dalla precedente produzione elzeviristica: operazione, questa, resa necessaria dalla diversa natura di tali scritti che si presentano non come articoli irrelati, e che, al contrario, vanno letti in modo continuo, quali annotazioni frammentarie di un'opera aperta e *in fieri.*

Diario Perpetuo infatti appartiene, almeno idealmente, a un progetto di «Saggi o Momenti autobiografici» risalente alla prima metà degli anni Quaranta e sulla cui composizione lo scrittore continuerà a ragionare anche a distanza di molti anni[2]. La gestazione trentennale del progetto, che infine trova una

* Università di Palermo.

1 A ulteriore conferma della natura "diaristica" dell'opera, evidente del resto già dal titolo, Landolfi sceglie di identificare i suoi articoli esclusivamente per mezzo della data e della sigla D. P.. Eccedono da questa norma autoriale solamente tre elzeviri: i due intitolati *Di alcune immagini* («Corriere della Sera», 12 gennaio 1977 e «Corriere della Sera», 12 marzo 1977) e *La cavalleria dei topi* («Corriere della Sera», 9 marzo 1978). Non tenendo conto della volontà dell'autore gli articoli vengono, però, pubblicati con dei titoli scelti arbitrariamente dalla redazione del quotidiano milanese, sostituendo addirittura i tre esistenti con altri più "appetibili" per il pubblico. Gli articoli, dunque, verranno citati in questa sede o con il titolo originale o con la data di pubblicazione e solo tra parentesi se ne indicherà il titolo scelto dal «Corriere». Traggo queste informazioni da un'intervista a Idolina Landolfi, che colgo l'occasione per ringraziare.

2 La prima notizia di questo progetto è fornita da Idolina Landolfi nella nota al racconto *Prefigurazioni: Prato*, il cui autografo, risalente alla prima metà degli anni Quaranta, reca la dicitura «Dai Saggi

parziale e rapsodica realizzazione proprio negli ultimi elzeviri, rivela quindi l'importanza che agli occhi di Landolfi un tale disegno doveva rivestire e non fa che confermare come la scrittura dell'io, declinata in diverse soluzioni formali, sia il "tema" fondante della sua intera produzione letteraria.

L'autobiografismo, cioè, viene investito da Landolfi di quel peculiare «valore tematico» finemente ravvisato da Natale Tedesco nella scrittura sveviana. Anche in questo caso, infatti, possiamo dire che lo scrittore «ci consegna non il suo *parere* di ogni giorno, ma il suo *essere* costitutivo» e quindi parliamo di autobiografismo non per l'esatta coincidenza con «certi elementi o motivi o ambienti» della sua vita, piuttosto per «il modo di giudicarsi e giudicarli, contrapponendosi a questi, nel collocarli e sistemarli in una mediata prospettiva d'arte»[3].

La cifra autobiografica dell'autore, che nutre dall'interno e la scrittura inventiva e quella più propriamente intima, si realizza in un congenito "polimorfismo", ovvero nella capacità non solo di adeguarsi a diversi generi letterari, ma soprattutto di assumere con disinvoltura le diverse forme di scritture dell'io. Il polimorfismo, palesemente avvertibile nei diari, che accolgono aneddoti privati, saggi, epistole, versi e aforismi, nei nove articoli si sostanzia in un uso maggiormente insistito dello *ypomnémata*, l'appunto memoriale, e di un *soliloquium* dai toni "drammatici", in cui, cioè, la conversazione con se stessi viene teatralizzata e cede di frequente il passo al dialogo col lettore[4].

Lungi dal soddisfare esclusivamente il desiderio narcisistico del parlare di sé, la scrittura dell'io risponde nell'autore soprattutto a un'istanza conoscitiva più ampia e generale, che abbraccia tematiche morali o esistenziali. Giustamente Salvatore Battaglia annovera Tommaso Landolfi tra coloro che,

---

autobiografici» (TOMMASO LANDOLFI, *Ombre*, Milano, Adelphi, 1994, p. 199). In un appunto del febbraio 1964, in *Des Mois*, è l'autore stesso che scrive «Vado schivando da tempo, più che altro per viltà, dei Frammenti o Momenti autobiografici» (TOMMASO LANDOLFI, *Des Mois*, in *Opere*, vol. II, Milano, Rizzoli, 1992, p. 723).

[3] NATALE TEDESCO, *La cognizione della realtà e la trama coscienziale*, in ID., *La coscienza letteraria del Novecento*, Palermo, Flaccovio Editore, 1999, p. 106.

[4] Per una attenta analisi delle forme diaristiche rimando a GUIDO BALDASSARRI, *Fra ypomnémata e soliloquium*, in AA.VV., *Le forme del diario*, Padova, Liviana («Quaderni di retorica e poetica», 2), 1985, pp. 29-34.

insieme a Savinio, hanno mostrato nella loro arte come «volendo penetrare il senso delle cose e degl'individui, bisogna scoprire il grado limite, il punto dell'oltraggio deformante, in cui si lacera l'involucro esterno e formale, e si viola ogni segreto, e si prostituiscono i segni dell'interiorità, i silenzi del pudore, le voci della dignità ferita»[5]. Solamente facendosi spietato e cinico inquisitore di se stesso e mostrando l'abiezione del proprio essere, Landolfi può auscultare e ritrarre la realtà degli uomini, che, per usare ancora le parole del critico, «è risibile e insieme compassionevole, caricaturale e tragica, diabolica e al contempo innocente»[6].

La ricognizione autobiografica, messa al servizio di una più generale conoscenza dell'uomo, si dispiega ariosamente nei *cahiers* e in *Diario Perpetuo*, producendo, nel discorso dell'autore, un continuo moto oscillatorio tra particolare e universale.

L'elzeviro del 17 novembre 1976 (*La seta nel baule*), il primo della serie, è diviso in cinque "paragrafetti" che, per il loro carattere frammentario, possono essere apparentati ad altrettante annotazioni diaristiche. Nel secondo di questi "appunti", Landolfi ricorda il suo incontro con Federico Fellini, alle Poste Centrali di Roma. Il reale significato dell'episodio è chiarito dall'autore medesimo che lo inscrive, all'inizio del paragrafo, entro una problematica di ben più ampio respiro, cioè «l'antica e terribile questione se ciascuno sia fabbro della sua fortuna o per contro tiri la paglia»[7].

L'incontro fortuito con Fellini viene salutato dallo scrittore come una buona occasione inviatagli dalla sorte: poiché il regista aveva pubblicamente affermato di preferirlo a molti scrittori, Landolfi si convince che se solo avesse chiesto "udienza", sarebbe stato benevolmente ascoltato e avrebbe ottenuto un ingaggio. Eppure l'autore non sfrutta la circostanza favorevole e, a distanza di tempo, commenta con rammarico e una punta d'ironia:

> Ma che farci, se la costruzione del proprio destino deve fare i conti anche col nostro orgoglio! Per me, non seppi mai accomodarmi delle cose da perseguire,

[5] SALVATORE BATTAGLIA, *L'eterodossia di Alberto Savinio*, in *I facsimile della realtà*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 111.
[6] *Ibid.*
[7] TOMMASO LANDOLFI, *Diario Perpetuo*, in «Corriere della Sera», 17 novembre 1976

> magari con travaglio o solo fastidio, delle cose che non corrono incontro a lambirci i piedi. E questo è il motivo per cui son restato di qua dalla barricata: son restato, invece di vivere, a vergare fogli senza corso[8].

Come già notato da Tedesco a proposito di Svevo, anche in Landolfi «la creazione *letteraria* non falsifica esteticamente il ricordo, ma lo ristruttura per andare più dentro al suo significato»[9]. Lo svelamento della personale "viltà", retaggio della più generale miseria dell'uomo che attende perennemente l'occasione, o, pascalianamente, la grazia, mostra la filiazione diretta di tali elzeviri dai diari, e in special modo da *Des Mois*, sia per il riproporsi di talune caratteristiche del dettato landolfiano come il piglio interlocutorio, la tendenza alla divagazione, la gemmazione del periodo o il sottile impiego dell'ironia, sia per l'impressionante contiguità tematica: l'autore sembra redigere i pezzi di questo "diario" proprio sulla base di quanto aveva già affermato, o ipotizzato, nel *journal* del 1967. Si può anzi dire che molti luoghi di *Des Mois* trovano precise rispondenze negli articoli in questione, quasi a mostrare la non interruzione, la "perpetuità" dell'attività di diarista.

Un caso particolarmente esemplare è quello dei due articoli intitolati *Di alcune immagini*, che sono tra le cose più intime che ci ha lasciato lo scrittore: in essi Landolfi ricorda e tenta di rappresentare le immagini che, risvegliatosi dal coma, lo «frequentarono e spesso tormentarono sul primo, timido riaffiorare della coscienza»[10]. Le immagini comatose, la cui descrizione è inframmezzata da numerose «divagazioni» su alcuni ricordi "reali" riemersi fulmineamente, sono tanto "incerte" da portare l'autore a confessare che, per una loro rappresentazione verosimile, è «costretto a interventi retrospettivi, in particolare a una verbalizzazione alquanto arbitraria», che assume piuttosto i toni di un «almanaccamento»[11].

Di «almanaccamento»[12] Landolfi parla anche in *Des Mois* e proprio mentre discetta sulla natura del sogno che non di rado è espresso mediante suoni

---

[8] *Ibid.*
[9] NATALE TEDESCO, *«Nel guscio di una noce». Sullo Svevo dei racconti e sul suo apologare laico*, in *La coscienza letteraria del Novecento*, cit., p. 138.
[10] TOMMASO LANDOLFI, *Diario Perpetuo*, *Di alcune immagini*, in «Corriere della Sera», 12 gennaio 1977
[11] *Ibid.*
[12] TOMMASO LANDOLFI, *Des Mois*, cit., p. 726.

meravigliosi quanto irriproducibili, e possiede un certo *quid* inafferrabile. L'accanimento con cui lo scrittore si interroga sull'origine delle visioni oniriche e di quelle comatose è d'altronde abbastanza comprensibile alla luce dell'ipotesi che «per bizzarre che siano *queste* immagini […] potrebbero trovare alcuna rispondenza nella realtà: una realtà clinica, senza dubbio, ma anche esistenziale»[13].

La conseguente riflessione sul linguaggio che non sempre riesce ad aderire perfettamente all'oggetto è intimamente connessa all'esigenza di comunicare con i lettori e non solo a quella di spiegare a se stessi. Molte delle teorizzazioni sulla scrittura consegnate alle pagine del terzo diario, come la necessità di «valersi delle espressioni e dei modi correnti finchè possibile»[14] o l'esigenza di sintesi, vengono poi messe in pratica in *Diario Perpetuo* dove, accanto a scelte lessicali più dimesse e alla obbligante misura breve, si nota anche un intensificarsi del piglio interlocutorio, con frequenti chiamate in causa del Lettore, ma soprattutto si accentua quella "drammatizzazione dell'io" già presente nei quaderni; quando Landolfi non parla con il lettore, si rivolge a se stesso nei modi di un dialogo, estremamente variato nei toni, o di un estenuante interrogatorio:

> «Mi levo ogni mattina alle ore sei. E divoro una cantica di Dante» - Beh, queste son donne intellettuali, e questi son poeti satirici! Ma io no, io non divoro nulla, sebbene alle ore sei mi levi. E perché mi levo tanto presto? Per due motivi: che riesce difficile ai vecchi fare lunghe dormite; e che in ogni caso è impossibile, a vecchi o giovani, farle su una poltrona sia pur comoda. E perché io ho, come già ricordato, una poltrona in luogo di letto? Per ciò che la casa è minuscola e fatta per due persone, laddove noi siamo tre o, a seconda delle stagioni, quattro. E come mai stiamo in una casa tanto piccola? Semplice, perché non ho quattrini. E perché non ho quattrini?
> Diamine, non sarà mica un quarto grado? […] D'altro canto capisco che qualunque mia reazione sarebbe fuori luogo, giacché son io stesso che mi espongo[15].

[13] TOMMASO LANDOLFI, *Diario Perpetuo*. *Di alcune immagini*, in «Corriere della Sera», 12 marzo 1977.
[14] TOMMASO LANDOLFI, *Des Mois*, cit., p. 779.
[15] TOMMASO LANDOLFI, *Diario Perpetuo*, in «Corriere della Sera», 9 dicembre 1977.

Il pensiero, così condensato, viene espresso assecondando quell'esigenza di uno «stile telegrafico» che «lungi dal ridurre o commisurare la materia a questo particolare modo d'espressione» riesca a «serbarle la sua ricchezza, senza perdere nessuna sfumatura di pensiero e di sentimento»[16].

La *brevitas* è necessaria per ovviare alle difficoltà incontrate dall'autore nella scrittura giornalistica, ritenuta, ancora in *Des Mois*, "incapace" di accogliere al suo interno l'espressione di significati profondi e il racconto di vicende "dell'anima". La misura breve rappresenta quindi il continuo tentativo di circoscrivere la materia narrativa per fare risaltare l'intimo e più riposto valore delle cose. Gli articoli abbandoneranno gradatamente la loro *vis* inventiva per diventare sempre più scopertamente autobiografici, fino a realizzare, con *Diario Perpetuo*, un'ideale dimensione memorialistica.

Quando Landolfi non sa di cosa scrivere, attinge sempre alla sua memoria: i brandelli del suo passato vengono visti come «cifre implacabili d'un posteriore destino»[17]. Il passato, per dirla con Tedesco, partecipa «a formare tutto quello di cui si compone il nostro presente, perciò ricordando il passato si vive *sempre* nella dimensione del presente, del *complesso "presente" della coscienza giudicante*»[18].

Il 9 marzo 1978 viene pubblicato il settimo elzeviro della serie, intitolato *La cavalleria dei topi*, in cui l'autore racconta alcune scene della sua infanzia nella casa avita. I particolari sono legati soprattutto all'impressione destata nel piccolo Tommaso dai topi annidati sul soffitto che «nei loro giochi rendevano rumore ossia pesta di ginneti, pesta rossiniana»[19]. L'autore ricorda di essere stato affascinato da questo furioso galoppare, «quasi avess*e* presentito o meglio scoperto […] il "corso topigno della vita"»[20].

Una mattina, svegliatosi di soprassalto per le scosse sismiche, il bambino scambia la «specie di brontolio intestino o di sordo boato» emanato «dalle viscere della casa» proprio per «la cavalleria dei topi».[21]

---

[16] TOMMASO LANDOLFI, *Des Mois*, cit., p. 720.
[17] Ivi, p. 755.
[18] NATALE TEDESCO, *L'intelligenza del vivere*, in ID., *La coscienza letteraria del Novecento*, cit., p. 125.
[19] TOMMASO LANDOLFI, *Diario Perpetuo*, *La cavalleria dei topi*, in «Corriere della Sera», 9 marzo 1978.
[20] *Ibid.*
[21] *Ibid.*

Il «corso topigno della vita», immagine che esalta, quasi festosamente, la repentinità e provvisorietà dell'esistenza, è saldamente unita al ricordo del sisma, da cui è originato quel «complesso del terremoto», cioè della morte, di cui lo scrittore parlerà in *Des Mois*[22]. Il semplice ricordo d'infanzia diviene, così, metafora con cui esprimere la condizione esistenziale dell'uomo, in continua e angosciosa attesa della morte

Partendo dal proprio vissuto Landolfi abbandona di grado in grado, le remore nutrite in passato ad esercitare, per mezzo del lavoro giornalistico, il ruolo di "letterato"[23]. Negli elzeviri inizia a trovare posto la stessa polemica verso la contemporaneità che aveva alimentato acrimoniosamente molte pagine di *Rien va*.

L'ultimo articolo di *Diario Perpetuo*, pubblicato l'8 agosto 1980, un anno dopo la morte dell'autore, è in questo senso un piccolo capolavoro incentrato sul dissidio, ancora più evidente in questi tempi, tra l'uomo, quale essere finito, imperfetto e non libero, e lo «scientismo», termine adoperato in chiave negativa dallo scrittore per indicare la degenerazione della scienza. In queste righe Landolfi denuncia con pungente ironia tanto l'uccisione della fantasia, «bene insostituibile» e «privilegio prezioso», quanto l'assurdità di alcune imprese tentate dall'uomo in nome della conoscenza:

> L'altro giorno, o due mesi fa o non so quando, c'era gente che pescava sogliole a mie spese: a spese di me contribuente. E perché pescavano sogliole? Non per mangiarle, che sarebbe troppo facile, sì per inserire o imprimere nel loro corpo, mentre esse disperatamente sventolavano, una targhetta metallica con non so quali dati da cui si sarebbe in seguito dovuto cavare il percorso primaverile o autunnale o amoroso delle sogliole medesime. E cavare perché? Avessero almeno detto: «Perché così ci sarà più facile ammazzarle e mangiarle». Ma no, gli inconsulti giustificavano la loro grottesca impresa colla prometea o ulissesca

[22] Cfr. TOMMASO LANDOLFI, *Des Mois*, cit., p. 794

[23] «Potrei […] esercitare le mie prerogative di letterato o almeno esercitarne modestamente il mestiere. – Sì sì, certo: ma il male è che… mi vergogno. Mi vergogno per parecchie ragioni, e soprattutto perché non ho il linguaggio adatto[…]; volendo esser sincero, dovrei anzi dire che quando gli altri mi parlano di su finche, a me fa l'effetto come se mi contassero fioretti. E perché ciò? Chissà mai: forse negli altrui scritti mi turba una certa acquiescenza di fondo, un implicita accettazione degli umani e patrii istituti, che io untorello pretenderei discutere. […] io sono per lo più radicale nel mio modo di concepire, sono un po' più in qua, o in ritardo» (TOMMASO LANDOLFI, *Des Mois*, cit., p. 757).

> brama di conoscenza, e in definitiva queste vittime dello scientismo contemporaneo c'è caso si figurassero operare davvero in nome e nell'interesse della scienza (quella autentica, galileiana)[24].

Opera intessuta di riflessione sul presente e ripensamento del proprio vissuto da cui si dipana un'inesausta indagine sull'uomo, *Diario Perpetuo* mostra vividamente, una volta di più, un Landolfi combattuto tra dissacrante ironia e compianto nostalgico, spregiudicato nel contestare e disperato nella ricerca di una possibile Verità.

[24] TOMMASO LANDOLFI, *Diario Perpetuo*, articolo postumo presentato da Carlo Bo, «Corriere della Sera», 8 agosto 1980.

GERHILD FUCHS*

Tempo e spazio, memoria e viaggio nei diari di viaggio di Gianni Celati

Introduzione

Conoscendo le opere di Gianni Celati si sa quanta attenzione l'autore rivolge – specialmente nella prima, ma anche nella seconda fase della sua attività narrativa[1] – allo spazio in quanto «campo di affezione»[2], e quindi, necessariamente, in quanto campo della memoria. Dato che anche la categoria del tempo è sempre coinvolta quando è questione di memoria, si tratta, nel caso di Celati, di una relazione stretta tra memoria, tempo e spazio. Inoltre, in quasi tutte le opere dell'autore, tale costellazione tematica include anche il motivo del viaggio. Di viaggi fatti in treno, corriera e macchina, spesso più erratici che finalizzati, come anche di lunghe camminate a piedi, è questione fin dai primi romanzi dell'autore, da *Le avventure di Guizzardi* (1973), narrazione sperimentale ancora all'insegna della Neoavanguardia, a *Lunario del paradiso* (1978), romanzo d'iniziazione alla vita e all'amore di un giovane protagonista italiano sulla base del suo assurdo viaggio in Germania. La detta costellazione tematica appare poi

* Leopold-Franzens-Universität Innsbruck.

1 È diventato abituale distinguere, nell'opera narrativa di Celati, tra una prima fase di scrittura negli anni Settanta in cui nascono i romanzi comico-sperimentali, in parte ancora all'insegna della Neoavanguardia, cioè *Comiche* (1971), *Le avventure di Guizzardi* (1973), *La banda dei sospiri* (1976) e *Lunario del paradiso* (1978), e una seconda fase che inizia a metà degli anni Ottanta, dedicata in primo luogo a dei racconti brevi e di stile minimalistico, ispirati all'osservazione immediata di cose e all'ascolto di persone nell'area padana, come p.es. *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), *Verso la foce* (1989), *Cinema naturale* (2001) e, molto recentemente, *Vite di pascolanti* (2006). In questa seconda fase nascono anche i testi ispirati all'Africa come *Avventure in Africa* (1998) e *Fata Morgana* (2004).

2 PETER KUON & MONICA BANDELLA, *Voci sparse. Frammenti di un dibattito*, in *Voci delle pianure*, Atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000, a cura di Peter Kuon con la collaborazione di Monica Bandella, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, p. 181.

anche nelle opere definite come "minimalistiche" cui Celati, seguendo un approccio di scrittura modificato, ha dato vita sin dalla metà degli anni Ottanta, cioè in vari racconti dei volumi *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1987) e *Cinema naturale* (2001), e soprattutto nei due "diari di viaggio" *Verso la foce* (1989) e *Avventure in Africa* (1998).

È su queste ultime due opere che intendiamo soffermarci, essendo in tali diari particolarmente ovvio il nesso tematico che collega non solo tempo con memoria da un lato e spazio con viaggio dall'altro, ma anche memoria con viaggio attraverso un concetto letterario dello spazio che comprende dentro di sé la nozione del tempo. Il forte intreccio tra spazio e tempo, esistente in ogni testo letterario, è stato reso evidente da Michail Bachtin tramite il concetto del «cronotopo», una categoria che riguarda per l'appunto «l'interconnessione dei rapporti temporali e spaziali all'interno di un testo letterario». Come specifica Bachtin, tale interconnessione risulta dal fatto che i connotati temporali si manifestano spesso all'interno degli spazi della narrazione, conferendo ad essi una densità ed intensità che li ridimensiona e li riempie di significato storico e culturale[3]. Che lo spazio letterario sia sempre anche un modello di cultura, lo afferma ugualmente Jurij Lotman nel suo saggio su *La struttura del testo poetico* nel quale dimostra che la rappresentazione dello spazio nella letteratura non ha come funzione primaria quella della descrizione fine a sé stessa, ma serve soprattutto come rimando alle concezioni di tipo sociale, religioso, politico o etico su cui si basa ogni testo letterario[4].

Tutto questo è particolarmente vero per i due testi celatiani da esaminare, *Verso la foce* e *Avventure in Africa*. Il forte nesso tra spazio e tempo viene suggerito già dalla stessa denominazione per il genere a cui appartengono, cioè "diario di viaggio", termine che fonde una nozione temporale (evocata da "diario") ed una nozione prevalentemente spaziale (evocata da "viaggio"). Naturalmente si tratta a prima vista di due viaggi ben diversi, dato che nel primo caso ci troviamo di fronte al lento spostamento dell'io narrante dalle campagne cremonesi lungo le rive del Po fino alla sua foce, mentre nel secondo

[3] MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1980, p. 9.
[4] JURIJ LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.

caso si assiste al superamento di distanze spesso grandissime dal Mali al Senegal e alla Mauritania, cioè nel contesto geografico e culturale completamente diverso dell'Africa Occidentale. Eppure esiste tutta una serie di aspetti paragonabili e perfino analoghi tra i due testi. Le analogie più importanti e che cercheremo di approfondire nel corso della nostra relazione, sono le seguenti.

Prima di tutto il fatto che il resoconto del viaggio, narrato in prima persona e in uno stile semplice vicino al parlato, venga presentato come autobiografico, il che dà luogo, in tutt'e due i testi, ad una percezione marcatamente soggettiva ed individuale degli spazi visitati, nonché ad uno svolgimento assai particolare dei viaggi stessi. Tali viaggi svolti dall'io narrante non vengono però raffigurati da un punto di vista sul passato, cioè in quanto ricordi, come sarebbe usuale per il discorso autobiografico. I due testi sono invece costituiti dalle annotazioni che l'io narrante prende, per così dire, *hic et nunc* in vari momenti del suo viaggio, in modo che il tempo del vissuto ed il tempo del narrato tendono a coincidere. Questa seconda analogia va di pari passo con una caratteristica particolare della scrittura celatiana che possiamo definire come l'immobilizzazione del tempo nello spazio. Dato che l'atteggiamento predominante del narratore si riassume nella percezione immediata e quindi nell'osservazione, la struttura temporale che gestisce il racconto non è in primo luogo la successione dei fatti narrati, bensì il prolungamento del momento presente trascorso nella contemplazione di un luogo o di una situazione. In tal modo – e questa è la terza analogia rilevante per la nostra analisi – avviene anche l'introduzione del tema della memoria: sono gli oggetti e gli individui contemplati a suscitare nell'io narrante certi ricordi, a confrontarlo con un passato collettivo o individuale, con la propria identità culturale o personale. Anche la memoria, da fenomeno prevalentemente temporale, diventa quindi attributo dello spazio nelle due opere da esaminare.

Le particolarità del modo di viaggiare e della percezione soggettiva dell'io narrante

Un primo aspetto comune ai due libri, e fino ad un certo punto forse sintomatico per l'autore in generale, è la posizione modesta assegnata all'io narrante e alla sua attività di scrittura. Non è infatti il proprio progetto diaristico ad essere all'origine del viaggio intrapreso, ma esso è legato inizialmente a progetti artistici di persone amiche. Così *Verso la foce*, come informa la breve *Notizia* che precede il testo, è nato dalla collaborazione dell'autore con un gruppo di fotografi, tra cui l'amico Luigi Ghirri, che si dedicavano ad una descrizione del nuovo paesaggio italiano, il quale si raffigura in modo esemplare proprio nelle campagne della valle padana[5]. *Avventure in Africa*, come rivela anche in questo caso la *Notizia* introduttiva, ha origine dal progetto cinematografico, poi abbandonato, di un amico regista dell'autore, Jean Talon; il viaggio nell'Africa Occidentale serve in primo luogo per valutare la possibilità di un documentario sui metodi dei guaritori dogon[6]. In tal modo i progetti diaristici dell'io narrante assumono fin dall'inizio un carattere accessorio, dal quale risulta in parte anche la natura particolare del viaggio stesso. Esso, infatti, somiglia più ad un vagare indeciso e improvvisato che ad un raggiungimento intenzionale e diretto della meta. Questo è vero soprattutto per *Verso la foce*, dove il viaggio non è più concepito, per principio, come raggiungimento di una determinata meta, ma come scoperta graduale e lenta dello spazio percorso. In *Avventure in Africa*, il carattere improvvisato e indeterminato degli spostamenti dipende, da un lato, da fattori esterni come innanzitutto la situazione a volte precaria dei mezzi pubblici. Ma anche i due viaggiatori stessi, Jean Talon e l'io narrante, si trovano deviati dal programma originario del viaggio dal momento in cui a Bandiagara nel Mali devono rendersi conto che il documentario sui guaritori dogon non è realizzabile. Anche il loro diventa quindi un vagare spesso indeciso, e di questo ci avverte anche l'autore stesso con la citazione ariostesca

[5] GIANNI CELATI, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1993 (prima ed. 1989), p. 9.
[6] GIANNI CELATI, *Avventure in Africa*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 5.

che premette al testo dei diari: «Per l'Africa vagar poi si dispose / dal mar d'Atlante ai termini d'Egitto» (*Orlando furioso*, XXXIII, 98).

Questa citazione è rivelatrice anche rispetto a due altre caratteristiche dei diari africani: quella dello stato di estraneità ed ignoranza, tipico di tante esplorazioni occidentali sul "continente nero", e quella del meccanismo di irrealizzazione a cui l'io narrante sottopone le cose osservate o sentite confrontandole con fatti della letteratura e di narrazioni orali provvenienti da civiltà familiari. Tale meccanismo di irrealizzazione va inteso, infatti, come conseguenza del tutto conscia dello stato di estraneità e ignoranza. L'io narrante si rende conto presto all'arrivo in Africa che non gli è possibile capire veramente ciò che vede, e di conseguenza gli è ancora meno possibile spiegarlo, un compito che preferisce lasciare a certi «scrittor[i] di grande impegno sociale, che spiega[no] l'Africa con infinito paternalismo a forza di concetti generali».[7] Perciò egli sceglie in tutta coscienza un atteggiamento schiettamente soggettivo che gli fa seguire le tracce delle associazioni e dei ricordi di cose familiari e conosciute dentro a quelle estranee e nuove.

Uno degli elementi della realtà africana che sembra familiare all'io narrante e che crea, tra l'altro, un ulteriore legame tra i due libri di diari, è la savana malinese, una «terra piatta all'infinito» con sopra un immenso «cielo quasi tutto bianco»[8] che ricorda immancabilmente la pianura padana di *Verso la foce*. Bisogna però sottolineare a questo punto che l'atteggiamento del narratore rispetto a tale "terra patria" nei diari padani è quasi contrario a quello appena rilevato per *Avventure in Africa*. Se nella terra straniera vengono ricercati gli aspetti familiari o pseudo-familiari, le campagne padane si configurano ripetutamente agli occhi dell'io narrante come il territorio per eccellenza dell'alienazione e dello sradicamento. E mentre i luoghi visitati in Africa sembrano suscitare continuamente dei ricordi, anche se generalmente sottoposti ad un effetto di irrealizzazione, tanti dei luoghi padani assumono proprio l'attributo della mancanza di memoria ovvero della «smemoratezza», come lo esprime Celati.

[7] Ivi, p. 160.
[8] Ivi, p. 39.

Ma cercheremo di approfondire più avanti queste forme particolari di tematizzazione della memoria. Prima di farlo, è necessario esporre brevemente le due tecniche caratteristiche di cui Celati si serve per fondere insieme le categorie del tempo e dello spazio, cioè il metodo dell'annotazione immediata delle osservazioni fatte e quello, più astratto, dell'immobilizzazione del tempo nello spazio.

Il ravvicinamento tra vissuto e narrato nelle annotazioni immediate e l'immobilizzazione del tempo nello spazio

Tali metodi formano una parte costitutiva della complessa poetica celatiana che possiamo ritrarre solo molto parzialmente in questa sede. Un fatto particolarmente rilevante per la nostra analisi è proprio la centralità dell'osservazione per la poetica celatiana. Mario Moroni parla a questo proposito addirittura di un nuovo paradigma elaborato da Celati, appunto il «paradigma dell'osservazione»[9]. La novità, come appura Moroni nel suo perspicace saggio su *Verso la foce*, sta nel fatto che i momenti di percezione e di osservazione, considerati abitualmente come momenti del processo "avantestuale", nel testo dei diari

> direttamente *sono* il momento dell'elaborazione della scrittura e come tali vengono offerti alla lettura, per cui la fase "avantestuale" giunge in modo assolutamente naturale, è un evento "pubblico" […] riferito nel momento del suo farsi[10].

Questo procedimento di scrittura, che si riscopre tale quale anche in *Avventure in Africa*, può essere considerato come conseguenza del fondamentale atteggiamento di rispetto e modestia che sta alla base dell'approccio celatiano alla realtà. «Il soggetto narrante di Celati – come afferma ancora Moroni – non può e non vuole rendere conto della storia da un punto di vista totalizzante».[11] Anche Pia Schwarz Lausten, nel suo saggio intitolato «Verso la foce del

[9] MARIO MORONI, *Il paradigma dell'osservazione in «Verso la foce» di Gianni Celati*, in «Romance Language Annual», 4 (1992), p. 307.
[10] Ivi, p. 309.
[11] Ivi, p. 310.

pensiero», parla di questo stesso atteggiamento, definendolo come «pudore» con un termine di Aldo Rovatti, e collegandolo quindi alla filosofia italiana postmoderna del "pensiero debole", che si presenta anch'esso come «modo di relazionarsi e impegnarsi nel mondo circostante senza basarsi su principi 'forti', ideologici o verità assolute»[12]. In questa prospettiva anche «il vagare dell'io», seguendo un «percorso [che] non è sistematico, ma fatto di eventi casuali», diventa «il risultato di una progettualità "debole"»[13]. Conseguentemente a ciò, l'io stesso, come lo esprime la Schwarz Lausten, «non si muove nello spazio per occuparlo con l'intelletto, […] il soggetto si lascia invece occupare dallo spazio»[14]. Questo fenomeno si incontra ogni qual volta che, nei due libri di diari, l'io narrante si mette fermo in un posto, sia esso l'argine del Po o un mercato sul fiume Niger, osservando e allo stesso tempo prendendo appunti di ciò che vede e sente – ma sempre con la coscienza che le cose osservate e annotate non possono mai fornire un'immagine fedele della realtà la quale eccede sempre la somma delle cose percepite. È ciò che intende dire il soggetto narrante dei diari africani quando afferma, di fronte alla cadenza dei movimenti delle persone osservate sulla riva del Niger: «Io vorrei seguire ogni momento prendendo appunti, annotare quello che posso, ma il ritmo vale più dei concetti per acchiappare il mondo»[15].

In ogni caso, come già accennato, tale metodo dell'osservazione e dell'annotazione immediata porta alla creazione di un testo che, da parte del lettore, viene percepito come accumulo di momenti di contemplazione e riflessione, momenti nei quali il tempo sembra arrestarsi a favore dell'espansione dello spazio in quanto contenitore delle cose viste e sentite. Questa predominanza dello spazio rispetto al tempo viene favorita anche da altre caratteristiche dei diari, particolarmente ovvie in *Verso la foce* dove la disposizione delle parti del testo non segue un ordine temporale, come sarebbe da aspettarsi in un diario, ma un ordine chiaramente spaziale. In effetti, i quattro diari che compongono il libro sono datati, successivamente, con gli

[12] PIA SCHWARZ LAUSTEN, *Verso la foce del pensiero*, in «Revue Romane», XXXVII, (2002), 2, p. 259.
[13] Ivi, p. 261.
[14] Ivi, p. 267.
[15] GIANNI CELATI, *Avventure in Africa*, cit., p. 33.

anni 1986, 1983, 1984 e poi di nuovo 1983, cioè si dispongono a balzi sull'asse del tempo, seguendo invece un avanzamento spaziale continuo da Cremona verso la foce del Po. Anche il fatto che i quattro diari comprendano, in ognuno dei tre anni diversi, la stessa stagione dell'anno, quella tra maggio e giugno, contribuisce a sua volta a sospendere la successione temporale a favore di un'immobilizzazione spaziale.

Questo effetto si ritrova, in veste diversa, anche in *Avventure in Africa*. Strutturalmente, il diario africano si compone di nove «taccuini» corrispondenti ai maggiori spostamenti geografici dei due viaggiatori, e divisi a loro volta in un numero variabile di brani numerati che contengono altrettanti momenti di contemplazione. La datazione temporale con anni, mesi o giorni manca del tutto in questo diario, e se invece troviamo ogni tanto, paradossalmente, delle indicazioni dell'ora, esse sembrano rafforzare piuttosto l'impressione della stagnazione del tempo che del suo scorrere, per esempio quando i due viaggiatori alla stazione degli autobus di Dakar aspettano la partenza di una corriera per St. Louis e vedono passare le ore dalla mattina alla sera senza che l'autobus si metta in moto[16].

La memoria come fenomeno dello spazio

L'esempio appena citato non è che uno tra tanti a dimostrare la fondamentale estraneità dei due viaggiatori occidentali in terra africana. È un'estraneità che non può essere risolta in maniera razionale, data la rinuncia ad ogni tentativo di interpretare e giudicare le realtà osservate da parte del soggetto narrante, per cui non gli rimane che l'approccio soggettivo e affettivo ad esse. È con questi presupposti che è possibile definire il particolare concetto di memoria che agisce in *Avventure in Africa*: si tratta di un presunto riconoscimento delle cose viste e sentite sulla base di somiglianze tra queste cose e quelle che fanno effettivamente parte dei propri ricordi. Così per esempio, un albergo a Sévaré nel Mali sembra familiare all'io narrante perché «Potrebbe essere una pensioncina della riviera adriatica, stesse camere

[16] Ivi, pp. 140-145.

disadorne, [...] stesso standard triste»; un villaggio dogon apparso in distanza gli sembra «una masseria come quelle che si vedono in Puglia»; il paesaggio che circonda un altro villaggio dogon gli dà «l'impressione […] d'essere nei posti sperduti di montagna dove andavo da bambino»; e quando in Senegal visita Boukouto, «villaggio con vecchi stabilimenti agricoli coloniali», gli sembra addirittura «d'essere vicino a Codigoro» nella valle padana[17]. Lo stesso effetto di riconoscimento subentra anche rispetto a cose sentite dire, p.es. quando Ibrahima, l'autista malinese dei due viaggiatori, racconta la storia «di suo nonno cacciatore magico […] che con un'unica cartuccia uccideva molte bestie», leggenda che il narratore, come sottolinea, aveva sentito come vanteria da ubriachi dalle sue parti[18]. Con questo ed altri episodi l'autore sembra suggerire che esista un mondo universale delle narrazioni capace di fare il ponte tra culture anche lontane, p.es. quando racconta di aver visto a Bamako un burattinaio con una marionetta snodabile dal naso lungo e dal mento in fuori che gli ricorda il «nostro Totò» e solleva per lui la domanda: «Da quale antica patria viene la maschera di Totò?»[19] L'io stesso sostiene a un certo punto, riassumendo tali esperienze: «Più resto qui, più mi sembra di vedere dappertutto ruoli che conosco, comportamenti che mi ricordano qualcosa»[20].

Volendo definire meglio questi ricordi illusori o pseudo-ricordi, è importante notare che essi, non appartenendo veramente al passato del soggetto narrante, non hanno in verità nessuna dimensione temporale, bensì rappresentano immagini affettive nate immediatamente dalle vedute di determinati spazi o situazioni, immagini che servono come chiave di approccio all'estraneità della terra straniera[21].

È ovvio però che tale approccio alla realtà straniera fa apparire le cose percepite in una luce irreale, come attraverso un filtro che le traspone nel regno

[17] Ivi, rispettivamente p. 42, p. 76, p. 80 e p. 111.
[18] Ivi, p. 19.
[19] Ivi, p. 22.
[20] Ivi, p. 70.
[21] A questo proposito è da notare un aspetto interessante, cioè che l'io narrante sembra invece non voler essere confrontato attivamente con i suoi ricordi "veri". Quando incontra una conoscente dei suoi soggiorni in Francia, si ritira ed evita di parlare con lei del passato, di comuni ricordi e di esperienze vissute perché, come afferma, «qui non c'è che il benedetto presente, quello è l'orizzonte degli eventi, il resto un polverone di fantasmi» (ivi, p. 105).

della finzione. Questo effetto di irrealizzazione viene rafforzato inoltre, come fanno capire gli esempi appena citati, dall'evidente ironia con cui il soggetto narrante considera la propria condizione di turista, ironizzazione che riappare lungo tutto il testo per culminare nell'episodio finale: i due viaggiatori vedono, nell'aereo che li riporta a Parigi, un filmato su tutte quelle cose che hanno appena visto durante il proprio soggiorno, per cui Jean Talon arguisce: «Siamo stati dentro a un documentario turistico... »[22]. Oltre a ciò, l'ironia combinata con l'effetto di irrealizzazione trova anche espressione nel racconto intradiegetico sui personaggi di Cevenini e Ridolfi, sosia evidenti di Jean Talon e di Celati stesso, che l'io narrante inizia a progettare e a eseguire durante il soggiorno africano (come è risaputo, un racconto intitolato «Cevenini e Ridolfi» farà effettivamente parte di *Cinema naturale*, pubblicato da Celati nel 2001).

Ci resta ora da contrastare la funzione che ha la memoria in *Avventure in Africa* con quella che essa assume nei diari di *Verso la foce*. Come già accennato, la particolarità degli ultimi consiste nel fatto che il territorio padano, benché familiare all'io narrante, si presenta al suo sguardo scrutatore per vari riguardi come terra estranea e alienata. Bisogna certo ammettere che l'atteggiamento dell'io rispetto agli spazi visitati è in parte diverso in questo caso, dato che egli li affronta fin dall'inizio come cronista fondamentalmente competente di questo "mondo esterno padano" – non dimentichiamo che Celati *è* padano, nato a Sondrio e vissuto per decenni a Bologna. Tuttavia il soggetto narrante persiste anche qui nel suo scetticismo rispetto a giudizi e spiegazioni intellettuali, come anche nell'approccio anti-elitario, e in prima linea affettivo, ai fenomeni incontrati. Nel suo lento procedere attraverso le campagne e zone urbane che costeggiano il Po, egli si atteggia a "collezionista" con una dichiarata preferenza per le cose marginali o frammentarie e gli oggetti dimenticati, conformemente a quella poetica "archeologica" che coinvolge sempre, come spiega Celati stesso, «l'effetto letterario che si chiama straniamento, come segnalazione di qualcosa in cui non mi posso identificare perché rifiuta di essere il mio specchio

[22] Ivi, p. 178.

diretto»[23]. I luoghi a cui l'io narrante rivolge la sua attenzione, sono di conseguenza luoghi esenti dagli abituali *clichés* turistici e idillici, quali p. es. capannoni industriali, case coloniche abbandonate, cabine telefoniche accanto a campi di granoturco o canali dritti fino all'orizzonte. Alcuni di questi luoghi si presentano agli occhi di chi li guarda come entità organiche, come luoghi «veri» dove – con un'espressione significativa usata dal narratore – «il tempo è diventato forma dello spazio», nel senso che «un aspetto è cresciuto a poco a poco sull'altro, come le rughe della nostra pelle»[24]. Per la maggior parte, però, il soggetto narrante si imbatte in luoghi che trasmettono un'impressione di artificialità, irrealtà e astrazione, come è il caso di certi centri commerciali, impianti industriali oppure – con particolare frequenza – complessi residenziali formati da «villette a forma di modellini»[25]. La caratteristica essenziale di questi "non-luoghi", come li ha chiamati per primo Peter Kuon in un saggio su *Narratori delle pianure*, riferendosi ad un concetto etnologico di Marc Augé[26], è per l'appunto il fatto che essi sembrano costruiti su un «vuoto di ricordi e di storicità», che dal narratore di *Verso la foce* viene evocato ripetutamente con i termini della «dimenticanza», della «smemoratezza» e del «dismemorarsi»[27]. Contrariamente al «tempo diventato forma dello spazio» dei luoghi veri, i non-luoghi sono quindi degli spazi segnati da un vuoto di tempo, da un tempo che fugge continuamente rendendo impossibile il formarsi di un'identità stabile.

Conclusione

Tutto questo dimostra che la categoria del tempo, e con esso i concetti della memoria e della storicità, vengono come soppiantati dalla dimensione spaziale nell'universo narrativo dei diari celatiani. Il cronotopo del viaggio,

---

[23] GIANNI CELATI, *Il bazar archeologico*, in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1975 (1986), p. 197.
[24] GIANNI CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 96.
[25] Ivi, p. 31.
[26] PETER KUON, *«La vita naturale, cosa sarebbe». Modernität und Identität in Gianni Celatis «Narratori delle pianure»*, in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», XIX, (1997), 37, pp. 28-29. Il concetto del "non-luogo" deriva da MARC AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, traduzione dal francese di Dominique Rolland, Milano, Elèuthera, 1993.
[27] GIANNI CELATI, *Verso la foce*, p. 33, p. 35, p. 39, p. 44 e p. 49.

concetto di per sé prevalentemente spaziale, introduce in tale universo il metodo della descrizione immediata, e non filtrata attraverso i ricordi, degli spazi visitati. Tali spazi si presentano, dal punto di vista di chi guarda, come immagini affettive che hanno funzioni tendenzialmente diverse nei due libri esaminati: se nei diari africani esse sono capaci di far nascere dei ricordi o delle associazioni familiari nonostante la loro fondamentale estraneità, in quelli padani le visioni del mondo esterno confrontano spesso l'osservatore con un'estraneità provocata proprio dall'assenza di ricordi e di storicità. Questo significa al tempo stesso che il modello culturale trasmessoci dai diari celatiani non emana soltanto dagli spazi descritti, ma comprende anche l'atteggiamento e il punto di vista di chi guarda e scrive, suggerendoci l'inevitabile relatività di ogni affermazione sul mondo che ci circonda.

SIMONE GATTO*

«Raccontare una storia al cospetto dell'universo»: l'autobiografia intellettuale di Italo Calvino

Negli ultimi anni, soprattutto, Calvino aveva a più riprese progettato di dedicarsi all'autobiografia: «un'autobiografia per capitoli, non di fatti, piuttosto di riflessioni», anticipava a Nico Orengo in un'intervista su «Tuttolibri», del settembre 1978. I materiali inediti che dopo la sua morte sono stati ritrovati nella casa di Roma, di fatto, sembrano confermarlo. Ed è dalle indicazioni manoscritte, da lui affidate ad alcuni abbozzi di "indice", che Esther Calvino ha potuto prendere le mosse per curare la pubblicazione postuma di due libri d'impianto autobiografico come *La strada di San Giovanni* (1990) ed *Eremita a Parigi* (1994). Tuttavia non possiamo dire con certezza quale sarebbe stato il disegno definitivo dei volumi se al loro autore fosse stato concesso di lavorarvi fino al momento della stampa.

Il rapporto che Calvino intrattiene con l'autobiografia, del resto, si profila, da sempre, come complesso, sfuggente, contraddittorio, e niente affatto pacifico. Se ne può cogliere un riflesso tanto dai contenuti di alcune lettere, quanto dalle problematiche interrogazioni sul tema dell'"io", affidate dallo scrittore a numerose pagine dei romanzi e dei saggi.

Già nel 1964, in una lettera indirizzata a Germana Pescio Bottino, autrice di lì a qualche anno della prima monografia calviniana, impegnata nel frangente a raccogliere materiali, e notizie biografiche, per il suo studio, Calvino scriveva:

> Dati biografici: io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano, naturalmente.) Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una

* Università di Palermo.

> volta all'altra. Mi chieda pure quel che vuol sapere, e Glielo dirò. *Ma non Le dirò mai la verità*, di questo può star sicura[1].

E in una lettera dell'anno successivo a Edoardo Fea, altro giovane studioso della sua opera:

> Non credo che la biografia dell'autore sia molto importante: gli scrittori contemporanei hanno delle vite molto povere di avvenimenti. […] Aggiunga che l'interessato è sempre la fonte meno attendibile. Ciascuno quando parla di sé, mente sempre. Io poi non ripeto mai la stessa notizia due volte di seguito nella stessa maniera, perché sarebbe troppo noioso. Quindi di me è meglio non fidarsi[2].

Questo continuo gioco a nascondere, a spiazzare l'interlocutore, a metterlo contemporaneamente in guardia, non tanto sulle notizie che garbatamente rinunciava a fornire, quanto piuttosto, retrospettivamente, su quelle che accompagnavano i libri già pubblicati, rivela di Calvino, con la riservatezza e l'innata ritrosia a confessarsi, quello che egli stesso definiva, in una tarda lettera a Milanini: «il mio rapporto nevrotico con l'autobiografia»[3].

Alle perplesse pagine diaristiche di Silas Flannery, il personaggio *alter ego* dell'autore, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), del resto, Calvino non mancava di consegnare analoghe considerazioni:

> Ma se una verità individuale è la sola che un libro può racchiudere, tanto vale che io accetti di scrivere la mia. Il libro della mia memoria? No, la memoria è vera fino a che non la si fissa, finché non la si chiude in una forma[4].

È evidente, in sostanza, come per lo scrittore ligure il problema di raccontare l'"io" si accompagnasse alla sfiducia di individuare nella sequenza ordinata dell'alfabeto il codice adatto a registrare la natura irriducibile e discontinua del flusso vitale.

---

1 ITALO CALVINO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991, p. 479.
2 ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, pp. 851-852.
3 Ivi, p. 1538.
4 ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, vol. II, Mondadori, Milano, 1992, p. 789.

«La biografia, anche se pubblica, resta una cosa interiore, chi l'acchiappa?», sembra tornare ad ammonirci Calvino da una lontana lettera a Gian Carlo Ferretti dell'ottobre 1965. Tanto più che, proprio a partire dagli anni Sessanta, una parte considerevole del suo lavoro pare rivolta, con insistenza, alla possibilità di scrivere l'opera in assenza dell'"io".

Già con *Le Cosmicomiche* (1965), lo scrittore aveva preso a guardare con interesse all'astronomia e alla cosmologia, nello sforzo di uscire da una conoscenza solo antropomorfa. Qfwfq, il protagonista dei racconti che compongono la raccolta, infatti, «non è nemmeno un personaggio, è una voce, un punto di vista, un occhio (o un ammicco) umano proiettato sulla realtà di un mondo che pare sempre più refrattario alla parola e all'immagine»[5].

Ma è probabilmente alle autobiografiche pagine del già citato diario di Silas Flannery, che Calvino consegna, nei termini più perentori e iperbolici, la sua ironica e dissacrante messa in mora del soggetto autoriale:

> Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive… Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'inconscio collettivo? Non so. Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta[6].

Nello stesso momento in cui giunge ad auspicare la possibilità di una scrittura che prescinda dalla prospettiva limitata dell'io individuale, tuttavia Calvino non può fare a meno di certificare la sostanziale irrealizzabilità del progetto. La sola elementare operazione dello scrivere, infatti, non può essere

---

[5] Il brano citato si legge nel risvolto di copertina, non firmato ma attribuibile senza dubbio a Calvino, della prima edizione delle *Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965. Lo si può leggere, ora, anche in, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., *Note e notizie sui testi*, p. 1318.

[6] ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 779.

concepita senza l'intermediazione di un soggetto disposto a stabilire una relazione tra il vuoto della pagina bianca e il pieno della realtà appena al di fuori di essa.

Non solo, inoltre, l'operazione di scrittura del mondo non può avere luogo in assenza dell'"io", ma la stessa identità individuale non può essere raccontata a prescindere dal mondo esterno, dalla serie infinita di relazioni che la condizionano e determinano. Ciò che si è soliti attribuire alla storia personale di un "io" singolare, in sostanza, non sempre può essere spiegato come manifestazione di una volontà individuale, più spesso, e in maniera più complessa, occorrerà risalire la lunga catena dei condizionamenti collettivi per approdare alle sua ragioni storiche e antropologiche profonde:

> Più andiamo avanti distinguendo gli strati diversi che formano l'io dell'autore, più ci accorgiamo che molti di questi strati non appartengono all'individuo autore ma alla cultura collettiva, all'epoca storica o alle sedimentazioni profonde della specie. Il punto di partenza della catena, il vero primo soggetto dello scrivere ci appare sempre più lontano, più rarefatto, più indistinto: forse è un io-fantasma, un luogo vuoto, un'assenza[7].

La stessa identità individuale, in sostanza, rischia di non poter essere definita autonomamente, per raccontarne la storia occorrerà tener conto dell'infinita serie di relazioni che essa intrattiene con il mondo.

> Il mio problema potrebbe essere enunciato così: – scrive Calvino in quella che avrebbe dovuto essere la prima delle «Poetry Lectures», poi scartata dal disegno conclusivo delle *Lezioni* – è possibile raccontare una storia al cospetto dell'universo? Come è possibile isolare una storia singolare se essa implica altre storie che la attraversano e la ‹condizionano› e queste altre ancora, fino a estendersi all'intero universo? E se l'universo non può essere contenuto in una storia, come si può da questa storia impossibile staccare delle storie che abbiano un senso compiuto?

[7] ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, in ID., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 391.

> Forse è questo l'ostacolo che mi ha impedito finora d'impegnarmi a fondo nell'autobiografia, per quanto sia da più di vent'anni che faccio tentativi in questo senso[8].

Trovare una soluzione all'operazione di scrittura dell'"io", come è dato vedere, era problema che aveva finito per accompagnare Calvino lungo un consistente arco della sua produzione.

Ma è probabilmente in quella che poi sarebbe effettivamente stata la prima delle *Lezioni americane*, intitolata alla *Leggerezza*, che Calvino custodisce, seppure dissimulata dietro i segni di un'aerea metafora, una possibile soluzione al problema di raccontare l'"io".

Accade, infatti, nelle prime righe del testo, che egli abbia appena preso a rievocare gli esordi della sua storia di narratore, che immediatamente l'operazione stessa di recupero del passato pare soffocarlo, imprigionarlo, come lo sguardo della Gorgone, nella fissità della pietra. Ma l'eroe di questa prima lezione di Calvino, per fortuna dello scrittore, è giusto l'uccisore della Medusa:

> L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. Ecco che Perseo mi viene in soccorso anche in questo momento, mentre mi sentivo già catturare dalla morsa di pietra, come mi succede ogni volta che tento una rievocazione storico-autobiografica[9].

Se a rievocare *direttamente* il passato ci si sente catturare dallo sguardo di pietra della Medusa, – pare interrogarsi Calvino – è possibile salvarsi, come insegna Perseo, rivolgendo la vista a una sua immagine riflessa?

Fuori di metafora: quale strategia discorsiva occorrerà elaborare per rimpiazzare il vecchio modello narrativo dell'autobiografia tradizionale? A quale nuova forma del discorso sarà necessario fare ricorso per evitare la rievocazione *diretta* del passato, e consentire, comunque, all'io individuale di distinguere il

[8] ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi*, cit., p. 751 (data la sua forma non definitiva, il testo riportato tra parentesi uncinate è lezione congetturale del curatore).
[9] Ivi, p. 632.

racconto della sua storia singolare dalle infinite altre storie che popolano l'universo?

I libri autobiografici che Calvino stava progettando al momento della sua scomparsa, sia pure diversissimi, condividevano il rifiuto del modello classico dell'autobiografia. L'insieme dei materiali quali erano stati raccolti e sistemati, gli indici manoscritti, provvisori e spesso misteriosi, preludevano come egli stesso aveva anticipato, a un'«autobiografia per capitoli, non di fatti, piuttosto di riflessioni». La strategia discorsiva che Calvino tentava di mettere a punto per fuggire lo sguardo della Gorgone, in sostanza, escludeva la possibilità di costruire l'autobiografia attraverso il racconto *diretto* dell'"io" che agisce, per sostituirvi, di fatto, il racconto *dissimulato* dell'"io" che riflette. Individuando la serie dei «passaggi obbligati» attraverso i quali l'"io" aveva esercitato la sua riflessione, Calvino ne fissava la sostanziale evoluzione in alcune fondamentali istantanee, eludendo così l'improbabile e infruttuoso racconto delle azioni dell'"io" nello spazio del mondo.

Non sappiamo dire con sicurezza cosa sarebbero stati i libri autobiografici di Calvino, essendo sopraggiunta la morte a impedirne la realizzazione, è sicuramente significativo, però, il fatto che l'unico libro in cui egli abbia tentato di ricostruire una parte considerevole del proprio passato sia in senso lato un libro di "riflessioni". I saggi che compongono *Una pietra sopra* (1980), infatti, costituiscono, nella loro calcolata successione, il più compiuto tentativo di approssimazione all'autobiografia che Calvino abbia condotto: rinunciando a una contemplazione *diretta* del passato egli affida ai saggi che ha scritto in un lungo arco di tempo, dal 1955 al 1980, il compito di restituirgli l'immagine *riflessa* del proprio "io", quella che scaturisce dall'accostamento di più frammenti, e che viene ad articolarsi nella forma di una vera e propria autobiografia intellettuale.

È un progetto, quello dell'autobiografia dissimulata che Calvino persegue con estremo rigore e consapevolezza come dimostrano la prefazione e l'appendice che fanno da cornice al volume. «Fissare la propria esperienza così come è stata, perché possa servirci a qualcosa»[10], è il primo scopo che Calvino

[10] ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, in ID., *Saggi*, cit., p. 401.

si propone mettendo insieme gli scritti di un quarto di secolo trascorso a ragionare sull'irriducibile complessità del mondo. Dichiarazioni di poetica, bilanci critici, riflessioni intorno alla propria attività e intorno a quella degli altri, si accompagnano a tentativi di decifrazione e di sistemazione delle multiformi tensioni che attraversano la società, a coraggiose, autoironiche e autoriduttive, ammissioni di sconfitta quando l'illusione di trovare una sintesi razionale alla sfuggente varietà del tutto sembra essere definitivamente tramontata.

Eppure, ciò che rimane costante, nella mossa varietà del libro, è proprio l'"io" protagonista, con il suo ostinato tornare a interrogarsi sulla natura dei fenomeni in corso, con il suo ribadito e commovente atto di fiducia nelle possibilità della letteratura. Accade, in sostanza, che un volume di saggi prenda ad articolarsi *anche* nella forma di un racconto di formazione. C'è un percorso di maturazione alla base del libro: il protagonista, il personaggio che prende la parola nei vari saggi, è infatti destinato ad abbandonare le ottimistiche e baldanzose posizioni della giovinezza, l'ambizione, e l'illusione, di potere «lavorare alla costruzione d'una società attraverso il lavoro di costruzione d'una letteratura»[11], per approdare a una più disincantata visione del mondo. Se nei primi saggi a tenere il campo è ancora l'intellettuale *engagé* de *Il midollo del leone* e de *La sfida al labirinto,* il giovane e battagliero direttore de «Il Menabò» con Vittorini, accade infatti che, nei saggi finali, una figura più problematica e scettica di infaticabile cultore del dubbio venga chiamata a sostituirlo. Ma anche di fronte all'immagine di una società che «si manifesta come collasso, come frana, come cancrena (o, nelle sue apparenze meno catastrofiche, come vita alla giornata)», egli continuerà, comunque, a guardare alla letteratura come a un valore necessario e irrinunciabile, ed essa, pur «dispersa nelle crepe e nelle sconnessure», continuerà, comunque, ad offrire la sua fragile parvenza di non effimero e duraturo emblema di resistenza.

«Come possiamo sperare di salvarci in ciò che è più fragile?», avrà ancora modo di interrogarsi il Calvino delle *Lezioni americane*. Sarà il Montale di *Piccolo testamento* a fornirgli una risposta, attraverso gli emblemi sottilissimi della sua poesia («traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato»), e

[11] Ivi, p. 400.

l'invito a farne tesoro («Conservane la cipria nello specchietto / quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale…»). «Questa poesia di Montale – commenta Calvino – è una professione di fede nella persistenza di ciò che più sembra destinato a perire, e nei valori morali investiti nelle tracce più tenui»[12]. Anche nei saggi di *Una pietra sopra*, di fronte al profilarsi delle più crude manifestazioni di violenza, a petto di riaffioranti tentazioni "negative" e irrazionalistiche, il protagonista torna ostinatamente ad affidare alla letteratura, pur consapevole del progressivo e inesorabile assottigliarsi del suo spazio pubblico, il compito di distinguere, dentro il caos incontrollato dei linguaggi, i messaggi e i codici positivi residui. L'inesauribile curiosità con cui egli guarda, insieme, alle scienze umane e a quelle della natura, all'astronomia e alla semiologia, al descrittivismo e alla teoria dell'informazione, rivela, al fondo, la consapevolezza di poter continuare a contare sulla letteratura e sulla sua capacità di «stare in mezzo ai linguaggi diversi e tener viva la comunicazione tra essi»[13].

Quello che viene fuori, nell'articolazione progressiva delle pagine, dal sapiente montaggio dei testi che compongono il libro, è, in definitiva, il ritratto di un personaggio chiamato a confrontarsi con le più importanti svolte storiche e culturali del secolo, chiamato a esercitare sui momenti cruciali della storia recente la sua lucida e inesorabile capacità di riflessione. È in questa prospettiva che la sua storia individuale guadagna in esemplarità, e l'autobiografia latente che attraversa tutto il libro finisce per articolarsi nella forma del "ritratto dello scrittore come intellettuale che attraversa il Novecento".

«Il personaggio che prende la parola in questo libro», dice di se stesso Calvino, nella prefazione che introduce il volume, ed è un'operazione di distanziamento necessaria per guardare dalla giusta prospettiva, senza il rischio di una contemplazione diretta, il trascorso intellettuale del proprio "io". Nella prospettiva distanziante che gli consente di guardare al se stesso di un tempo con uno sguardo quanto più obbiettivo e spassionato possibile, egli, in fondo,

[12] ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi*, cit., p. 634.
[13] ITALO CALVINO, *Autobiografia politica giovanile*, in ID., *Saggi*, cit., p. 2759.

non aveva fatto altro che trovare una strategia efficace per aggirare quello che egli stesso definiva: «il mio rapporto nevrotico con l'autobiografia».

«Raccontare una storia al cospetto dell'universo»: lo scrittore ligure era tornato in più occasioni ad interrogarsi sulle possibilità di isolare una storia singolare dalle infinite storie che popolano il cosmo, sulla possibilità di trovarvi, a prescindere da esso, un senso compiuto: «è ponendosi come esperienza conclusa che la successione di queste pagine comincia a prendere una forma, a diventare una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo»[14] – avverte allora nella prefazione con cui licenzia *Una pietra sopra*.

Certo, non costituisce probabilmente la soluzione definitiva al problema, ma la prima raccolta di saggi tardivamente messa insieme da Calvino, all'esordio degli anni Ottanta, resta comunque una prima coerente e convincente approssimazione all'autobiografia, il tentativo più maturo di mettere a fuoco la scrittura dell'"io", la ricerca della prospettiva giusta per eludere lo sguardo di pietra della Medusa.

[14] ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, in ID., *Saggi*, cit., p. 8.

GIUSEPPINA GIACOMAZZI*

Trieste e la memoria della Prima Guerra Mondiale in alcuni scrittori di area triestino-giuliana

La Prima Guerra Mondiale, nonostante l'adesione entusiasta di tanti giovani volontari pronti ad offrire la loro vita per la realizzazione della causa irredentista, fu, come tutte le guerre, un terribile bagno di sangue, le cui motivazioni oggi, pur non prescindendo da quelle storiche, analizziamo con maggiore obiettività, sottraendole alla retorica patriottica e nazionalistica. Trieste, dopo la guerra all'Austria e l'annessione all'Italia, cambiò il suo volto e perse la sua identità di porto cosmopolita, punto d'incontro di culture diverse, riflesso della Mitteleuropea sul Mediterraneo. La memoria della guerra che segnò la fine degli imperi centrali e, comunque, il completamento del processo risorgimentale italiano, è conservata nelle pagine di alcuni intellettuali triestini che la vissero partecipandovi come volontari, perdendo la loro giovane vita, e da altri che sopravvissero al conflitto. I punti di vista sono differenti, sia per la personalità di chi vi prese parte o per il filtro rappresentato dal trascorrere del tempo e dal distacco che solo può consentire una visione più obiettiva della realtà.

Fra coloro che persero la vita, Scipio Slataper, Enrico Elia, Carlo Stuparich lasciarono le loro testimonianze negli epistolari e nei diari. Giani Stuparich sopravvisse, scrisse un significativo diario di guerra e provvide alla sistemazione dell'epistolario del fratello Carlo e delle lettere dell'amico Scipio Slataper del quale scrisse una biografia. Anche Giulio Camber Barni, «uomo d'azione che non amava la guerra», sopravvisse e morì durante l'altro conflitto per un incidente probabilmente volontario, forse per l'insopportabilità del

* Roma.

ricordo dell'altra guerra e della morte dell'amico Enrico Elia. Nell'opera poetica che ci ha lasciato, *La Buffa*, nella quale ripercorre i momenti vissuti come volontario nel primo conflitto mondiale, raggiunge momenti d'intensa liricità. In generale, pur se spinti da un giovanile e passionale entusiasmo, negli scritti di questi intellettuali sono analizzate storicamente e politicamente le motivazioni che li hanno portati ad aderirvi. All'interno della letteratura di guerra non sempre sono infatti gli accenti eroici e retorici a prevalere. Enrico Elia, fine intellettuale e uomo mite e di pace, morto sul Podgora il 19 luglio 1915, in una lettera all'amica Lidia scrive:

> Se io mi sono arruolato non l'ho fatto certo per la gloria e neppure per compiere il mio dovere. La ricerca della gloria la lascio a tanti altri […]. A me non interessa di emergere; se sarò utile emergendo, mi adatterò, quasi direi mi rassegnerò ad emergere[1].

E ancora:

> Io ho visto che c'è un popolo (i tedeschi) che voleva dominare e spadroneggiare su degli altri popoli, che si accingeva a riempire del peggiore utilitarismo tutta l'Europa, che viveva la sua vita più spontanea nel macello d'uomini; ho visto che si stava per cancellare dalla carta geografica quelle due immoralità d'Europa che sono l'Austria e la Turchia..[2]

È per questa spinta ideale che il giovane, delicato e fragile Enrico Elia, che avvertiva la difficoltà psicologica di dovere sparare ad un essere umano, seppur nemico, affrontò la morte, che non gli diede il tempo di poter pensare a questa terribile eventualità.

Scipio Slataper, Carlo e Giani Stuparich si arruolarono insieme nell'esercito italiano, almeno all'inizio tutti e tre pervasi, oltre che da profonde motivazioni politiche, da giovanile e generoso entusiasmo. Slataper offre in una lettera del 1914 le motivazioni della necessità dell'intervento bellico per l'interesse della nazione e della sua unificazione, e sottolinea la funzione di Trieste. Trieste, afferma, ebbe una missione e fu quella di «mantenere all'Italia

[1] ENRICO ELIA, *Lettera a Lydia,* cit. in ELVIO GUAGNINI, *Alcuni anni della sua vita, introduzione* a ENRICO ELIA, *Schegge d'anima,* Pordenone, Studio Tesi, 1981, p. LI.
[2] *Ibid.*

la sua vergine forza d'italianità, l'energia espansiva, quell'energia che nel contatto con le altre nazioni rende pronto chi le possiede, a sostenere l'urto di civiltà, a misurarsi e a vincere anche»[3] e, sempre nella stessa lettera aggiunge che «Trieste, non può essere solo un porto commerciale, ma una "speranza di vita"»[4] e non può, pertanto continuare la politica slava che l'Austria insegue. Slataper analizza accuratamente il contesto storico, auspicando la rapida fuoriuscita dell'Italia dalla Triplice Alleanza e la chiusura del Mediterraneo all'Austria, soprattutto di fronte all'insorgere della potenza slava. Al momento dell'arruolamento volontario, Scipio, come gli altri suoi giovani amici, si sente pieno di entusiasmo e di energia. La preparazione alla guerra del resto non ha ancora rivelato il vero volto di quella tragedia, e l'idea della morte affiorerà gradualmente, solo quando la realtà si presenterà in tutta la sua crudezza e in tutto il suo orrore. Scipio Slataper, da quanto risulta dal suo epistolario, sembra non averne avuto mai una chiara consapevolezza. Nell'ultima lettera alla moglie Gigetta, felice per la nascita del figlio che mai conobbe, parla del futuro e addirittura della vecchiaia[5]; dopo poche ore sarebbe stato mortalmente colpito. Nelle prime lettere dal fronte Scipio non avverte ancora la fatica, l'unico dolore é rappresentato dal sacrificio del distacco dai familiari e soprattutto dalla moglie, e dalla paura di essere separato dai suoi amici Giani e Carlo Stuparich. Pur avvertendo il senso di responsabilità per il figlio che sta per nascere, asserisce che ci sono ideali più alti e doveri a cui attenersi e ai quali tutto va altruisticamente sacrificato. I primi *shrapnels* austriaci esplodono come fuochi d'artificio, i primi villaggi vengono distrutti coinvolgendo i civili, ma Scipio sente la gioia dell'imminente combattimento e trova l'ozio dell'attesa insopportabile[6]. Nelle lettere, sempre a Gigetta, del 1 e 2 ottobre 1915[7], si mostra orgoglioso della pistola Browning che trova magnifica e delle

[3] SCIPIO SLATAPER, Lettera da Trieste, senza data, forse settembre-ottobre 1914, consegnata a qualcuno che andava in Italia, in *Epistolario*, Verona, Mondadori («I quaderni dello specchio»), 1950, p. 234.
[4] Ivi, p. 240.
[5] SCIPIO SLATAPER, *Lettera a Gigetta*, 3 dicembre 1915, Torino, Fratelli Buratti, MCMXXXI, vol. III, p. 219.
[6] *Lettera a Gigetta*, 8 giugno 1915, ivi, p. 200.
[7] *Lettere a Gigetta*, 1-2 ottobre 1915, ivi, p. 205.

settantacinque cartucce più le due offertegli da un compagno, amore per le armi, poco comprensibile oggi nell'aspirazione ad una cultura di pace. La guerra è pertanto vista come positiva e necessaria, il senso del dovere è così forte da rendere lontano anche il pensiero di una probabile e, in questo caso sicura morte.

Le testimonianze dei due fratelli Stuparich non sono molto diverse, soprattutto quelle di Carlo.

L'epistolario di quest'ultimo è stato pubblicato a cura del fratello Giani con il titolo *Cose e ombre di uno*[8] e va dal periodo compreso fra il 1914, anno dell'arruolamento volontario insieme al fratello Giani e all'amico Scipio al maggio 1916, pochi giorni prima della morte, datasi da se stesso per non cadere in mano al nemico. Nelle lettere comprese fra il febbraio 1916 e il momento della battaglia nella quale troverà la morte, il tema dominante è quello dell'attesa, sentimento e ansia comuni a tutti i giovani volontari. Si attende in modo febbrile il momento eroico, tutti gli altri sentimenti, seppure fortemente sentiti, passano in secondo piano. Anche nell'epistolario di Carlo sono presenti comunque il senso di fatica del lavoro in trincea, la difficoltà di vivere in condizioni impervie, il ricordo degli affetti familiari, il bisogno di cultura e d'informazione, delle quali si avverte la mancanza. Molti sono i riferimenti a Manzoni, Tommaseo, Petrarca e ai classici greci; le lettere sono indirizzate soprattutto ad Elody Oblath, alla signora Prezzolini, all'amico Bastianelli; dobbiamo tenere sempre presente che questi giovani si erano formati tutti nell'ambiente fiorentino de «La Voce». Il ricordo della musica suonata con il suo violino e della città di Trieste, città amata al punto di dare la vita per essa, sono sempre presenti. Carlo vede nella sua immaginazione costantemente la bellezza della sua città natale, sente, pur se lontano, sulla pelle la sabbia delle sue spiagge, il colore del mare e lo splendore del sole. Nelle lettere affiora spesso il pensiero della morte, della quale il giovane ha piena consapevolezza. In una lettera ad Elody del 15 agosto 1915[9] definisce la vita come *vanitas vanitatum* e, vedendo gli amici morire, dichiara di essere preparato a tale evento

[8] CARLO STUPARICH, *Cose e ombre di uno*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 1968 (3° ed.).
[9] Lettera ad Elody del 15 agosto 1915, ivi, p. 233.

e di essere sereno. In un'altra, del novembre 1915, indirizzata al fratello, scrive: «Anche la morte non è la stessa in ogni modo. C'è una morte italiana e ci sono altre morti. Ma soltanto quella può e deve essere la nostra»[10]. Forti sono il senso di gloria e l'orgoglio di essere soldati italiani. È in quest'ottica che in una lettera a Giani del 21 dicembre 1915 commenta la morte di uno degli amici più cari, Scipio Slataper, concetti che ribadisce nelle lettere del 22-24 dicembre, inviate sempre al fratello: non c'è posto per i sentimenti e per l'abbandono al dolore della perdita, la morte dell'amico appare come manifestazione di «gloria e bellezza»[11]. La consapevolezza della possibilità di tale evento si fa strada nella redazione del breve testamento che compare alla fine del diario. Il giovane prega chi gli sopravviverà di farlo recapitare a Prezzolini che si farà cura di consegnarlo alla madre e alla sorella. Le ultime sue parole sono per queste ultime, per consolare il loro dolore e, pur ammettendo la violenza della guerra non può tuttavia che ribadire la necessità e il dovere che essa rappresenta[12]. Il fratello Giani, nel diario *Guerra del '15* presenta nel resoconto di quei giorni un punto di vista più riflessivo e meditato[13]. Si tratta di un diario di guerra nato da annotazioni prese di giorno in giorno e poi letterariamente rivedute e rielaborate in modo da conservare comunque la stessa immediatezza e che si estende dal 2 giugno all'agosto 1915. Il racconto dello svolgimento dei fatti viene commentato da uno sguardo interiore e sofferto, che dai primi entusiasmi dell'arruolamento, arriva ad una coscienza più chiara dell'immane tragedia umana. Tutta l'opera di Giani Stuparich riguardante l'esperienza bellica è caratterizzata dal conflitto fra un idealismo che guarda al concetto di una nuova Europa che lo ha spinto ad arruolarsi e l'osservazione oggettiva che lo porta a maturare il dubbio. Il pensiero che attraversa questa sua testimonianza è sempre più quello di non riuscire più a trovare una giustificazione della guerra in chiave democratica, concetto che si presenta anche nei *Colloqui con mio fratello*

[10] Lettera a Giani, novembre 1915, ivi, p. 234.
[11] Lettera a Giani del 21 dicembre 1915, ivi, p. 163; lettere a Giani del 22-24 dicembre 1915, *ibid.* (ed. 1919).
[12] Ivi, pp. 190-191.
[13] GIANI STUPARICH, *Guerra del' 15. Dal Taccuino di un volontario*, Milano, Treves, 1931.

e nel romanzo *Ritorneranno.* La sua visione della guerra appare pertanto oggettiva e antiretorica, ferita indimenticabile e contraddizione irrisolta.

Già dal momento dell'arruolamento a Roma il 2 giugno 1915 insieme al fratello Carlo e all'amico Scipio Slataper, Giani avverte la difficoltà della vita che lo aspetta: «La mia forse non è che tesa volontà, tutto il corpo altrimenti s'accascerebbe»[14]. Tutte le azioni risultano estremamente faticose: il peso degli zaini, le esigenze fisiche, la preparazione delle trincee; tutto alimenta sempre più la coscienza del pericolo. Già nelle prime pagine del diario e nell'annotazione delle azioni belliche sull'altopiano carsico sopra Monfalcone si fa strada la consapevolezza dell'umanità del nemico, l'orrore di dover uccidere un uomo: «Il nemico che può assalire e contro cui andiamo,esiste, si precisa, è fatto come noi»[15]. Non possiamo non ricordare le parole di un altro grande testimone di guerra, Ungaretti; «Di che reggimento siete / fratelli?»[16], considerazioni che pongono fine alla visione estetizzante e superomistica dannunziana. La tragedia della guerra si palesa anche nella possibilità di operare degli errori di scambio fra soldati nemici e italiani e finire con l'uccidere i propri. L'unica forza morale per continuare è conferita dall'amore per Trieste, amore che si manifesta anche nelle stesse descrizioni della città e del paesaggio istriano, e che è in fondo in tutti gli italiani in quel momento storico. Nel diario di Giani, a differenza dell'epistolario del fratello, affiora pertanto il dubbio sulla stessa bontà e legittimità della guerra, nonostante si tratti di una guerra per il completamento dell'unità italiana e per la restituzione di Trieste alla nazione; talvolta questo pensiero lacerante è sentito come un atto di debolezza e scacciato dalla mente. Nei momenti più cruenti, più difficili e pericolosi, Giani si rifugia nel sogno, nella fantasia che gli fanno vedere quasi reali la madre, la sorella e soprattutto la sua Trieste, con le sue strade, le sue case, i ricordi dell'infanzia ai quali sono legate. La concezione della guerra si trasforma attraverso l'esperienza della durezza della vita in trincea e la visione diventa più obiettiva e disincantata. Giani coglie gli aspetti umani, la paura, la lotta talvolta egoistica per la

[14] Ivi, p. 18.
[15] Ivi, p. 29.
[16] GIUSEPPE UNGARETTI, *Fratelli,* in ID., *L'Allegria,* Milano, Mondadori, 1962.

sopravvivenza. I soldati, volontari e non, non sono eroi e, nonostante lo stato continuo di allerta, il sonno e la stanchezza abbattono i corpi e si fa strada la lotta per la conquista di un "ricovero" migliore, dove poter cancellare per qualche ora, forse solo per qualche attimo, il pensiero della morte. Giani coglie gli aspetti profondamente umani, anche se negativi ed egoistici, come quelli volti ad ottenere la soddisfazione dei bisogni primari: la fame, il desiderio di sigarette o di alcool per resistere, quello d'amore e di una donna, la necessità di difendersi dagli insetti e dalla sporcizia; questi episodi sono raccontati da Giani con indulgenza e pietà. Il giovane è diviso fra l'amore per Trieste, per la patria italiana e il desiderio legittimo di una vita normale in seno agli affetti familiari. Insieme a gesti egoistici ed esasperati ne esistono anche altri di grande solidarietà, come quello del maggiore Manfredi, colpito e ucciso per dare aiuto, l'amore e il reciproco aiuto dei due fratelli Stuparich. La nostalgia degli affetti è fortissima, placata solo negli attimi dell'arrivo della posta così attesa, nell'incontro con persone conosciute, con vecchi compagni di studi, nelle soste al caffè Carducci di Monfalcone, o nei rari momenti nei quali ci si può dedicare alla lettura che rappresenta una "pausa dall'inferno". Il senso della tragedia e della morte dominano il diario di Giani Stuparich:

> Penso, con calma, che bisognerà morire. Con calma, ma non senza commozione. In fondo, subito dopo i primi giorni, ci siamo accorti che in guerra, avantitutto, si muore; poi si combatte, poi si vince o si perde, e per ultimo appena c'è la speranza di poter sopravvivere, feriti o incolumi; […]. E se si muore, meglio morire nell'assalto. Ma si ha un bel parlarne spesso, un credersi preparati per sempre; no, alla morte bisogna riprepararsi ogni volta[17].

Lo sfuggire a questa eventualità è solo un caso. «Io penso al limite così fragile e incerto che divide la morte dalla vita»[18]. Nei preparativi per l'avanzata e le imprese più rischiose, Giani riflette sulla scelta volontaria. I volontari, come farà notare Barni[19], spesso erano odiati dai soldati obbligati a combattere, e ritenuti pertanto responsabili in una qualche misura di quella guerra. Giani

[17] GIANI STUPARICH, *Guerra del' 15*, cit., p. 102.
[18] Ivi, p. 145.
[19] GIULIO CAMBER BARNI, *La Buffa*, Verona, Mondadori, 1950.

ritiene giusto che sussista un rischio maggiore per chi ha liberamente scelto quella partecipazione, anche se con il grado di ufficiale. La guerra è vista da Giani con il suo vero volto di lotta fra vita e morte, di scatenamento degli istinti primari di sopravvivenza, coscienza di poter non essere vivi l'indomani. Nel suo diario non c'è solo l'amore di patria, l'atto eroico è meditato nella sua relatività rispetto al valore della vita, non solo di chi è al fronte, ma anche di chi, come la popolazione civile, non ha scelto di morire. Il diario si chiude l'8 agosto con una pausa dei due fratelli dalla guerra, ad Udine presso una famiglia amica. La parte finale si apre con uno squarcio di sole, di vita, di libertà: i due giovani si lavano, gettano finalmente la biancheria sporca in un canale, auspicio di ritorno alla normalità dell'esistenza. Purtroppo si tratta solo di un momento e il ritorno in guerra si concluderà con la tragedia della morte di Carlo; Giani sopravviverà, ma da quell'esperienza resterà profondamente segnato. La memoria di quel dramma sarà conservata attraverso altre sue opere, pacatamente meditate in periodo di pace; quei fatti saranno rivissuti attraverso il distacco operato dal tempo e la valutazione di quell'esperienza risulterà più problematizzata e obiettiva.

Già nei *Colloqui con mio fratello*[20], fratello con il quale ebbe un fortissimo legame e che diventa in quest'opera quasi un *alter ego* mitizzato, Giani s'interroga sulla sua morte e pertanto su quella di tanti giovani, sul senso di quell'uccidersi a vicenda. Si trattò di eroismo? Di sincerità? Di un "atteggiamento" dovuto al contesto culturale? La posizione di Giani rimane dubitativa, forse per la legittima necessità di giustificare quelle scelte giovanili, ma soprattutto per dare un senso alla tragedia della morte dell'amato fratello, per non offuscarne mai il ricordo. «Ora vedo», dice, «Quegli anni di guerra come una gran costruzione ideale»[21]. Definisce la guerra «notte sanguigna», «assurdo bagno», ma anche «bellezza dell'assurdo»[22] eppure «ardevano d'essere nella mischia»[23]. La vita era stata per quei giovani solo «preparazione

[20] GIANI STUPARICH, *Colloqui con mio fratello*, Milano, Treves, 1925.
[21] Ivi, p. 152.
[22] Ivi, p. 153.
[23] *Ibid.*

all'eroico»[24]. «La guerra fu brutale dolore e bell'affinamento, fu assurda strage e vitale ricostruzione interiore:ne trassero gli uomini i più opposti insegnamenti, proprio per quell'esasperato bisogno d'unità che è in loro»[25]. Il libro si conclude con un'apertura alla vita e ai suoi valori, con l'affermazione di un'esistenza intesa come dovere e senso etico, in una forma perfettamente aderente al colloquio interiore.

La trilogia della "tematica bellica" si chiude con il romanzo *Ritorneranno*[26]. In una pagina di *Trieste nei miei ricordi*, Giani afferma: «in *Ritorneranno* (in corsivo nel testo) la guerra era rivissuta nella fantasia quale dramma degli uomini, Trieste usciva dai limiti storici per diventare una città ideale»[27]. Il romanzo ebbe nel 1939, data della prima edizione, una genesi torturata e fu, dopo un primo momento di accettazione entusiastica, oggetto di una sorda campagna contro Stuparich, dovuta alla denigrazione fascista operata da Pagnacco sulla rivista «Porta orientale», fino al punto d'impedirne la presentazione e di minacciare la casa editrice Garzanti. Tutto questo a causa delle origini ebraiche da parte materna di Giani Stuparich![28] Nel momento in cui il romanzo viene scritto la guerra del '15-18 è ormai lontana, ma il clima determinato dal fascismo e dall'altra guerra ormai imminente, è molto pesante. Giani sente, con questo libro, la necessità di mostrare ai giovani il valore delle generazioni precedenti che avevano saputo offrire la vita per affermare la giustizia e per amore della propria patria e della propria città. Il romanzo, per la sua struttura, si differenzia dalla letteratura di guerra; in esso non c'è nulla di epico e di eroico. In un certo senso quella di Giani è un'opera di demistificazione, che, pur riconoscendo la necessità storica di quel conflitto ed accettando la partecipazione ad esso come valore morale, ne sottolinea l'aspetto disumano e tragico.

Ritorneranno è un romanzo autobiografico che s'inserisce nella tradizione vociana della formazione di Stuparich: si tratta del racconto delle vicende di una famiglia triestina durante la Prima Guerra Mondiale. I personaggi principali

[24] Ivi, p. 154.
[25] Ivi, p. 157.
[26] GIANI STUPARICH, *Ritorneranno,* Milano, Garzanti, 1988.
[27] GIANI STUPARICH, *Trieste nei miei ricordi,* Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 205.
[28] Ivi, pp. 201-202.

sono la madre Carolina, il padre Domenico, i figli Marco, Sandro, Alberto e Angela, e una miriade di altri personaggi. La famiglia Vidali rispecchia la famiglia Stuparich. Il padre, obbligato a militare con l'Austria, come molti triestini furono costretti a fare, spesso disertando, la mamma, donna fragile e forte, prototipo delle madri dei patrioti, i tre figli maschi, dei quali solo Alberto è frutto d'invenzione. I tre giovani sono poco caratterizzati individualmente e simboleggiano il volontariato triestino; due di loro muoiono nel conflitto. Sopravvive Sandro, che perde la vista, cecità simbolo anch'essa di una persona tesa a guardare più alla vita interiore che a quella esterna e che adombra lo stesso Giani. Il messaggio del romanzo, al di là di ogni esaltazione eroica, è pervaso da valori mazziniani e cristiani. L'esperienza della guerra viene vissuta come esperienza di dolore, del dolore che comunque trasforma ed arricchisce spiritualmente la persona che lo subisce. Dominanti sono i sentimenti di patria e di amore familiare: del resto tutti i diari di guerra e gli epistolari sono permeati dalla nostalgia per i familiari e in particolare dall'amore per i fratelli e per la madre, che i fratelli Vidali vorrebbero preservare dal dolore. Giani trasferisce le sue riflessioni nel personaggio di Allegra, fidanzata di Marco, il fratello morto, che rispecchia Carlo, «Oh, l'idea della "bella guerra". Una luce d'esaltazione, in quei giorni, rendeva più facile tutto, anche i più atroci distacchi. […]. Pareva d'essere preparati ad ogni eventualità, si dimenticava di quali fibre sensibili fosse fatto il cuore umano»[29]. L'ideale di Giani Stuparich è infatti un ideale di pace, e il romanzo si chiude con la notizia della fine della guerra, questa sì, accolta con grande entusiasmo. Trieste sarebbe finalmente tornata all'Italia. Il paesaggio triestino e istriano viene rievocato con amore, con forte adesione psicologica e profondo senso di appartenenza: «quel paesaggio assolato e marino, quelle rive spruzzate di sale, quelle barche e quelle reti di pescatori»[30]. Le ultime pagine vedono Trieste liberata, festeggiata dallo scampanio delle campane di San Giusto, lo sventolio del tricolore riempie i cuori di gioia e di speranza, nonostante l'eco delle prime lotte del proletariato, un proletariato pacifista, che ha subito quella guerra, valutandone le ragioni economiche più

[29] GIANI STUPARICH, *Ritorneranno*, cit., p. 288.
[30] Ivi, p. 423.

profonde, con la consapevolezza che, aldilà dell'eroismo e dell'amor patrio, si era trattato di una guerra della borghesia.

La Buffa (1938) di Giulio Camber Barni[31] presenta una sua unicità e fu pubblicato nella prima edizione da Virgilio Giotti. Il titolo, nella sua singolarità, richiama l'omonimo giornale di trincea, uscito «unico e raro» nel febbraio del '16, giornale che pur non perdendo di vista l'incitamento al dovere militare, non mancava di elementi di evasione e parodia, ma anche di una certa violenza contenutistica e lessicale[32]. Opera in versi, affronta la memoria della guerra sollevandola ad un livello epico e popolare e toccando altissimi momenti di partecipazione e liricità. *La Buffa* fu scritta a guerra finita, ma quell'esperienza toccò lo scrittore a tal punto da risultare determinante per l'adesione al secondo conflitto mondiale e per un'inconscia ricerca della morte, sopravvenuta a causa della caduta da un cavallo imbizzarrito che Barni aveva scelto e voluto cavalcare. *La Buffa* non guarda alla guerra alla quale l'autore pur partecipò come volontario, come momento di esaltazione patriottica ed eroica. La vita in trincea viene raccontata in versi, attraverso l'alternarsi dell'uso del dialetto, da un punto di vista profondamente umano, con quell'afflato amoroso che sa riconoscere l'uomo e il suo valore di persona nello stesso nemico. Barni a tratti avverte un senso di colpevolezza nel suo arruolamento volontario: «Volontario della mia morte / che non volevo la loro». Il libro è suddiviso in sei parti: *Canzoni* (primo gruppo), *Oslavia, Istantanee della Buffa, L'episodio del Podgora, I volontari, Canzoni* (secondo gruppo). Già nell'apertura della prima sezione, in *Saluto,* Barni dedica il suo canzoniere di guerra ai suoi commilitoni: «A voi soldati rudi / della mia compagnia, / cresciuti dalla terra, /soldati di fanteria, /a vci miei fantaccini, / operai e contadini, a voi soldati fieri, / soldati mitraglieri!»[33] Barni racconta la guerra dal punto di vista dei giovani semplici, volontari e non, che parteciparono al conflitto spesso costretti a dare la loro vita e a difenderla uccidendo. Già i primi versi rivelano la partecipazione affettuosa e umanissima dell'autore a quel massacro. La *Brigata Lombardia,* quella

[31] GIULIO CAMBER BARNI, *La Buffa,* cit.
[32] MARIO ISNENGHI, *Giornali di trincea,* Torino, Einaudi, 1977, pp. 49-50.
[33] *Saluto* (primo gruppo), ivi, p. 71.

brigata di giovani che passa per il villaggio e vedendo le ragazze sogna l'amore e la vita, ci viene incontro in tutta la sua freschezza; il lettore avverte subito l'insensatezza e l'ingiustizia di quel dover ripartire, quando invece si vorrebbe restare. I pensieri dei giovani soldati non rinunciano tuttavia alla speranza: «Belle bimbe, non piangete, / se dovremo ripartir: / non è detto che a Iamiano / tutti debbano morir»[34]. In particolare ci soffermeremo su due sezioni: *Oslavia* e *L'episodio del Podgora,* che, secondo Saba, sono

> I due grandi componimenti che formano gran parte del libro, e nei quali, più che qua e là altrove, e come in nessun'altra poesia italiana, antica o recente, si letteralmente respira l'aria infuocata della battagli, sono *Oslavia* e L'episodio del Podgora[35].

Oslavia è la cronaca poetica della battaglia per la conquista di Gorizia,ed è lo stesso Barni a chiamarla "giornale". L'incalzante racconto mette in scena azioni e sentimenti dei soldati, la loro debolezza e il loro insperato coraggio, la felicità che nasce dalla speranza di una stasi, di una possibilità di delegare la battaglia ad altri. Durante le pause, mentre la battaglia si vede in lontananza, si può pensare alle donne, al vino, alla vita, si può fumare un mezzo toscano o la pipa. La notizia del dover prepararsi all'attacco arriva spesso all'improvviso: «Le truppe non tremarono; / bestemmiarono tutti i Santi; / si raccomandarono a Dio»[36]. L'incalzare della battaglia è descritto nei minimi particolari attraverso le azioni dei soldati. Non mancano i gesti di coraggio, di forza se non di eroismo, come quello del generale Trombi, "piccolino, tutto nervi" che, ferito, continua a guidare il suo esercito e a differire così il momento della morte. Umanissime sono comunque le strategie messe in atto per salvarsi, come quello della ricerca di un riparo nell'infuriare della battaglia. La gioia di ritrovarsi soltanto feriti per poter andare all'ospedale, luogo protetto, è molto diffusa, anche perché, durante il trasporto in barella si può sognare «di essere portato / lontano, in una barca, / in mezzo al mare più bello»[37], ma non mancano atti di profonda

[34] *La brigata Lombardia,* ivi, p. 78.
[35] UMBERTO SABA, *Introduzione* a *La Buffa,* cit., p. 27.
[36] GIULIO CAMBER BARNI, *La Buffa,* cit., p. 89.
[37] Ivi, p. 111.

solidarietà, quale quello dell'offrire la propria camicia per fare bende per i feriti, gesto che racconta di aver compiuto lo stesso Barni. Il racconto in versi fa uso dei registri dialettati più disparati, soprattutto quelli del Sud, e raggiunge momenti di grande liricità e commozione, come nell'episodio della morte del pastore Marko di Banjaluca, appartenente all'esercito nemico, ma degno di rispetto. Barni avverte un forte senso di pietà per il nemico che, mentre lo scrittore cerca di fermargli il sangue, lo chiama «brate» ('fratello'). Marko cade e lo scrittore legge il suo nome sul piastrino: «Aveva nella tasca / un ritratto con la moglie, / tre figliole e quattro figli / alti, forti e ben piantati»[38]. Il messaggio di Barni è un messaggio di pace, una riflessione sull'appartenenza ad un'unica umanità. Come tutti questi giovani volontari, pur tenendo presente gli ideali, sa guardare "dentro le trincee" e nel dolore. Il poemetto in questione passa in rassegna tutti i soldati, che vengono chiamati per nome, volontari e non, perché la perdita della vita è un dramma feroce e ingiusto per chiunque. Davanti alla morte del diciottenne biondino Muzzatti, che aveva sicuramente baciato fino allora solo la mamma, Barni pensa a tutte le ragazze che avrebbero potuto gioire del suo amore e della sua gioventù: «Ragazze, ragazze di Udine, / ragazze d'Italia, piangete!»[39] (evidente il richiamo ai versi catulliani: «Lugete, veneres cupidinesque»[40]). Il borgo di Oslavia era un borgo sperduto e sconosciuto, ora è "tomba di giovinezza". *L'episodio del Podgora* è diviso in due parti: *L'episodio del Podgora* e *La morte di Lavezzari* e rievoca la morte dell'amico Enrico Elia, morto fra le sue braccia, episodio che ha segnato profondamente gli anni successivi di Barni. Nei versi di apertura del primo testo viene rievocata la scelta dei due amici di partire volontari per il fronte, sacrificando gli studi, gli interessi intellettuali e le conversazioni che li univano. La figura di Enrico Elia viene descritta come quella di un giovane studioso dall'indole e dalle convinzioni pacifiste, fattori che resero difficile e quasi eroica la scelta per un uomo non d'azione. Il presentimento della morte è già tutto compreso nei versi e nelle parole che gli attribuisce l'amico, in quella "voce velata" che sussurra: «Mia

[38] Ivi, p. 111.
[39] Ivi, p. 115.
[40] CATULLO, *Carmina*, III.

mamma…mia sorella…./ sono l'unico figlio… / l'unico fratello… /[…]»[41]. Ma non sono gli affetti familiari e i sentimenti che possono trattenere i due giovani dal dovere morale che li porta ad affrontare non solo le "trincee fangose", ma anche il freddo del cuore che nasceva dal disprezzo e forse dall'odio dei soldati non volontari, costretti ad una guerra non voluta, e che vedevano in loro una parte di responsabilità di quella tragedia. La paura della morte e l'attesa s'interrompono bruscamente per l'assalto e all'improvviso nel fuoco della battaglia si staglia la figura del Lavezzari, vecchio garibaldino alla guida *delle Brigate Re*. La morte del vecchio combattente si erge a monumento, a una sorta di trasfigurazione epica, nella quale tutti i morti dell'Isonzo, amici e nemici, "presentano le armi" in suo onore. A questo punto Barni inserisce la seconda parte del poema, *La canzone di Lavezzari*, nella quale vengono epicamente rievocate la vita e la morte del vecchio garibaldino, ma anche quella di tutti i combattenti del suo battaglione, senza tralasciarne alcuno. L'episodio si chiude con la morte "speculare" dell'amico Enrico Elia, più "santo" che eroe, episodio che tocca momenti d'intensa e alta commozione e ricorda quelli di Cloridano e Medoro e di Eurialo e Niso. Enrico Elia morente, con la camicia intrisa di sangue, fra le braccia dell'amico che non vuole credere alla crudele realtà: «[…] era pallido tanto / come un bambino malato, / e sorrideva per dire: / Vero che sono bravo?»[42] Barni non riesce a staccarsi da lui, si strappa la carne attraversando i reticolati e trascinando il corpo dell'amico con la forza della disperazione e dell'amore: «amico, ti devo lasciare, / cosa dirò alla tua mamma?», «Amico, camerata, amico, amico mio»[43]. L'insistenza della ripetizione mette in luce un dolore lacerante e mai rimarginato, lo strazio e quasi il rimorso di non essere stato capace d'impedire quella scelta; la figura di Enrico Elia viene consegnata così alla memoria. La sezione esaminata è preceduta da *Istantanee della Buffa*, sezione che sembra rifarsi nel titolo alle fotografie- ricordo. Questa parte è dedicata a tratteggiare i soldati che non scelsero di fare la guerra, che anzi l'odiarono, perché costretti a rischiare la vita

[41] GIULIO CAMBER BARNI, *L'episodio del Podgora*, cit., p. 165.
[42] *La canzone di Lavezzari*, ivi, p. 177
[43] Ivi, p. 178.

per qualcosa che non sentivano come necessaria. Nella sezione che segue *L'episodio del Podgora*, Barni tratteggia le figure dei *Volontari*, ovvero di coloro, che come lui stesso e l'amico morto scelsero di arruolarsi, attirando su se stessi l'odio e il dissenso degli altri.

Tuttavia è proprio in questo confronto, nel rispetto delle altrui posizioni che s'insinua il dubbio e comunque si rivela la profonda umanità dello scrittore. *La Buffa* si chiude con un altro gruppo di *Canzoni*, forse non le migliori della raccolta: *Il caporale Mussolini*, *Mara Mora*, l'indimenticabile suora dell'ospedale, *Simone l' irredento*, l'ardito, nel quale viene delineata la figura di chi a guerra finita non trovò più ragioni di vita, e spesso finì con l'aderire agli squadroni fascisti, problema dei reduci, fortemente sentito a conflitto concluso. *Il mio testamento* è un inno alla terra carsica, un inno d'amore alla vita: «Mi seppellirete / in mezzo a una dolina: / vorrei un po' di terra / di quella carsolina, / vorrei un po' di terra / di quella gineprina, / un po' di terra rossa, / di sopra la mia fossa»[44]. Questi versi richiamano ancora quelli de *I fiumi* di Ungaretti, ma anche la terra, grembo materno accogliente nel quale finalmente riposare. Il poeta non desidera una croce, ma «[…] il fiore / pungente del dolore, / cresciuto dall'amplesso / del sasso e dell'amore, […]»[45].

Contaminazione fra poesia dotta e popolare nel giudizio di Giacomo Debenedetti, poesia popolare secondo Saba, il libro di Barni è un libro da consegnare alla storia, alla storia dell'Italia e di quella guerra, alla memoria di coloro che morirono in essa perché costretti o di coloro che combatterono e morirono per una scelta libera e volontaria. La memoria va comunque conservata per le generazioni future, soprattutto oggi allorquando la guerra, anzi le guerre, si ripropongono quale fenomeno massmediatico. Queste lettere, questi diari, romanzi o raccolte poetiche, ci parlano dell'orrore della guerra, anche se combattuta per nobili ideali, e, a differenza delle tendenze dell'epoca, cercano di guardare "dentro le trincee", nel dolore umano, nei drammi della realtà. L'interventismo democratico, nonostante la purezza indiscussa degli ideali, non seppe ipotizzare il futuro di Trieste, la cui "decadenza" sarebbe

[44] *Il mio testamento*, in *Canzoni*, ivi, p. 207.
[45] Ivi, p. 208.

iniziata con quella della Mitteleuropea. Non sta a noi giudicare le scelte di chi morì o rimase segnato da quell'esperienza, ma il resoconto di tale dramma può costituire ancora motivo di riflessione per costruire la pace e il rispetto fra gli uomini.

FEDERICA IVALDI*

Il Blu di Prussia si racconta?
Autobiografismo di Ennio Flaiano

Il 5 novembre del 1972 appare sul «Corriere della sera» l'ultimo pezzo di Flaiano, *La mia marcia*, che doveva inaugurare una serie di articoli autobiografici. Flaiano morì due settimane dopo, il 20 novembre, e fra i molti progetti e le tante opere incompiute trovate fra le sue carte, c'era anche il primo abbozzo di un'autobiografia.

Da qualche anno, Flaiano andava progettando nuove opere (oltre a questa possibile autobiografia alcune sceneggiature, romanzi e racconti) e raccogliendo e riorganizzando materiali accantonati da tempo: i vecchi progetti e gli scritti più recenti dovevano tracciare un bilancio della vita trascorsa e dell'attività svolta, e allo stesso tempo sgomberare la strada in vista della produzione futura. Spiega Flaiano in un'intervista del 1972:

> Sono arrivato al momento in cui si fruga nei cassetti e si libera tutto quello che abbiamo messo da parte, credendo che un giorno avrebbe potuto servirci. Aria, aria. È la premessa per ricominciare da capo, e questo forse è un segno che sono ancora vivo. Ma non vorrei illudermi troppo. Quando seggo al tavolo per scrivere non ho più idee, un momento prima erano tutte lì, in attesa, nella loro ipocrita disponibilità[1].

Lo scrittore indica un legame evidente e diretto non solo fra scrittura e materiale accumulato in termini di memoria, esperienza ed idee (sotto l'immagine reale e allo stesso tempo metaforica dei cassetti ingombri di fogli), ma anche fra scrittura e vita. E non si pensi che l'idea derivi da una attitudine o

* Università di Pisa.

1 ENNIO FLAIANO, *L'italiano non ride*, intervista di Gianni Rosati, in «Il Mondo», 14 aprile 1972, ora in ID., *Opere. Scritti postumi*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1990, p. 1207.

da una necessità senile. Già nel 1958 Flaiano l'aveva trasposta in un interessante raccontino, *Il gaio futuro*, ripubblicato proprio nel 1972 ne *Le ombre bianche*:

> Il mio bambino di otto anni ha scritto un romanzo, *La lavagna rosa*, e l'ho trovato con mia moglie, un avvocato e l'editore che discutevano del contratto. È un romanzetto di cento pagine dove racconta le sue esperienze nell'asilo; più che altro un libro di ricordi trattandosi di avvenimenti di tre anni fa. Ecco, come sono i giovani. Non hanno ancora cominciato a vivere che già vogliono sopravvivere. Mi sono chiuso nel mio studio a riordinare carte e cassetti, forse dovrei rimettermi a scrivere anche io[2].

Scrivere equivale a sopravvivere: ordinare la memoria – e di nuovo carte e cassetti – significa dare un ordine alla propria esperienza e alla propria vita: la tentazione e il bisogno di scrivere, allora, sono forti, ma l'impresa non è affatto semplice. Commenta il personaggio:

> Trovo molta difficoltà con me stesso. Non so cosa scrivere né per chi scrivere. Mi sembrerebbe di intavolare una discussione col vuoto, o di discutere cose serie a un ricevimento, fra dame e gentiluomini un po' ubriachi che vogliono parlare d'altro o volare a un nuovo ricevimento. Il lettore è avido di cose vere, non sa più che farsene di chi giudica o interpreta i fatti o la vita degli altri, vuole inchieste, notizie, indiscrezioni, storie a chiave, nomi e cognomi (esatti), tutto controllabile[3].

Le difficoltà di scrittura del personaggio sono esattamente le stesse che da sempre vive Flaiano[4], amareggiato e scettico nei confronti di una realtà storica che vede negativa e ottusa, sorda alle manifestazioni dell'intelligenza. «Io scrivo per non essere incluso» è una delle sue battute più famose, ironicamente snob. Ma se la scrittura, intesa come esercizio dell'intelligenza, è lo strumento attraverso cui Flaiano cerca di esprimere la propria volontà di non essere incluso in un sistema che reputa frivolo e malato, allo stesso tempo il maggior

---

[2] ENNIO FLAIANO, *Il gaio futuro* [1958], in ID., *Le ombre bianche*, Milano, Adelphi, 2004, p. 152.
[3] *Ibid.*
[4] E le stesse di molti altri *alter ego* flaianei, come lo scrittore protagonista di una farsa teatrale: «Ma non so scrivere, questo è il punto. Non ho idee. Ho appena un po' di immaginazione, una certa tendenza per l'ornato, ma non mi vengono mai grandi idee. Non ho la fantasia del creatore, del poeta» (ENNIO FLAIANO, *La conversazione continuamente interrotta*, in ID., *Un marziano a Roma e altre farse*, Torino, Einaudi, 1971, p. 181).

ostacolo ad essa viene proprio dalla sensazione di essere forzatamente escluso dal mercato letterario e da quella serie di meccanismi intellettuali nei quali Flaiano non si riconosce e non riesce a ritagliarsi uno spazio; è convinto di non saper interessare il pubblico, non perché non abbia idee da sostenere o storie da raccontare, ma perché i lettori sono ormai viziati da un surplus d'informazione giornalistica e mondana (bersaglio polemico prediletto de *Le ombre bianche*) che li rendono refrattari ad ogni reale e duratura partecipazione intellettuale ed emotiva.

Il fastidio di Flaiano per la cronaca porta con sé come corollario una profonda nostalgia per lo spazio dell'invenzione: il culto del fatto e della notizia fine a se stessa implica un fatale deperimento di ogni possibile novità ed una scarsa credibilità dell'immaginazione[5]. Il sentimento di una realtà che ormai, nell'affannato rinnovarsi quotidiano, travalica la fantasia sembra rendere impotente lo scrittore e precludergli le confortanti risorse dell'universo letterario. Eppure i tentativi di scrittura si rinnovano, e lo scrittore tenta di aggirare l'ostacolo presentando più volte, come ne *Il gaio futuro*, il motivo dello scrittore in difficoltà. Il suo parlare sotto varie maschere di sé, è evidentemente un *escamotage* per risolvere un *impasse* creativo e allo stesso tempo per parlare di un problema urgente e personale; lo stratagemma funziona: le storie di Flaiano, con la loro carica ironica, rendendo conto di questo disagio e facendone l'argomento stesso del racconto, lo superano. La scrittura è la malattia di Flaiano, perché «scrivere è difficile, spesso inutile»[6], dato che tutto è già stato scritto, e allo stesso tempo è la giusta terapia:

> Scrivere o fare versi può guarire. […] Credo che mi liberi di tutto quello che mi dà fastidio, che mi opprime, che mi offende, che mi mette a disagio nella società […] In questo senso lo scrivere è effettivamente per me un bisogno organico.

[5] È questo il grosso problema di Armida che, diventata nonna, si trova alle prese con le favole della buona notte e non trova per i nipotini storie migliori che la cronaca dei quotidiani: «non bisogna mai dire menzogne ai bambini. "La realtà", dice, "basta la realtà"» (ENNIO FLAIANO, *Armida e la realtà* [1956], in ID., *Le ombre bianche*, cit., p. 61).

[6] ENNIO FLAIANO, *La conversazione continuamente interrotta*, cit., p. 198

> Eliminerei moltissimo dalla mia vita la necessità di lavorare, perché io sono tendenzialmente pigro, se questo non fosse un modo di sopravvivere[7].

Il raccontino *Il gaio futuro* – solo uno fra i molti esempi che avrei potuto scegliere – mostra molto bene questa dialettica fra delusione del mondo letterario e necessità vitale della scrittura. Il personaggio protagonista discute, morso da una punta d'invidia, con l'editore del figlio e manifesta il suo sdegno di fronte al mercato editoriale popolato di romanzi scritti a comando, con scarsa ispirazione e con il solo scopo di coniugare denaro e successo, ai limiti della prostituzione. Allo stesso tempo, però, desidera scrivere e cerca di trarre ispirazione dalle curiose vicende di cui viene casualmente a conoscenza: quando si reca all'anagrafe a denunciare un errore in un suo documento, scopre una folla di personaggi che da certificati sbagliati risultano mai nati o morti prima del tempo, di altro sesso o con diverso nome:

> Ho il titolo: *le trasformazioni*. Il tema è vivo e mitologico insieme. Un romanzo dove tutti i personaggi cadono vittime di trasformazioni. Per esempio, l'eroina diventa uomo e paracadutista, l'eroe si scopre ermafrodito e fa carriera nelle arti applicate. […] tutti i personaggi alla fine sono felici, perché la felicità è nella trasformazione[8].

Quando parla del suo progetto con l'editore del figlio, questi lo dissuade dalla scrittura del romanzo: «Non ci siamo. Ci saremmo se lei si limitasse a scrivere la storia della "sua" trasformazione. Non vogliamo intrecci e invenzioni, vogliamo documenti, anime a nudo, eccetera»[9]. Il figlio riesce a scrivere con successo, e ad organizzare l'esperienza in disteso racconto perché attinge "ingenuamente" al proprio bagaglio di memorie, certo di raccogliere il favore del pubblico grazie alla morbosa curiosità per la vita vera suscitata dall'assuefazione al «mostro quotidiano»[10] della cronaca, delle inchieste, dei casi umani e dei gossip. Il maturo io narrante, invece, dotato di maggiori aspettative

---

[7] ENNIO FLAIANO, *Intervista*, intervista di Giulio Villa Santa, ora in ID., *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1229.
[8] ENNIO FLAIANO, *Il gaio futuro*, cit., pp. 154-155.
[9] Ivi, p. 155.
[10] Questo il significativo titolo di un altro dei racconti de *Le ombre bianche*, centrato proprio sul facile sensazionalismo delle mille notizie che si rincorrono sui giornali e sulla curiosità ed assuefazione che producono.

e di troppe competenze, non riesce a soffermarsi così naturalmente su di sé, né potrebbe accontentarsi del resoconto degli equivoci dell'anagrafe, ma avrebbe bisogno, almeno, della trasfigurazione letteraria del mito.

La soluzione che l'editore suggerisce all'*alter ego* flaianeo, in conformità alle esigenze del mercato editoriale, sarebbe l'autobiografia, il racconto di sé, l'organizzazione della propria esperienza e delle proprie memorie in un disteso ordine lineare. Ma come Flaiano il protagonista de *Il gaio futuro* non vuole comporre – o non ci riesce – il romanzo della vita: si limita alle poche pagine di resoconto che costituiscono il racconto che leggiamo, sospeso fra diario, riflessione e progetto di scrittura per il futuro.

Se l'autobiografia è una soluzione che il personaggio protagonista rifiuta, e che Flaiano non raggiunge, di fatto però il racconto che noi leggiamo è una messa in scena dell'io e delle difficoltà dell'autore a trovare prima un'ispirazione alla scrittura e poi una collocazione nel mercato editoriale.

In questo raccontino del 1958, come in quasi tutti quelli raccolti ne *Le ombre bianche*, si riflette dunque in forma denegativa ed autoironica la sua situazione di scrittore: le molte maschere di Flaiano che popolano il volume sono bloccate come l'autore al momento del travagliato passaggio dal progetto all'opera e come lui condannate a fissare ossessivamente in diari e note le esperienze e le idee che «dopo formeranno un volume»[11] e a rimaneggiare perennemente carte e materiali, in una continua volontà di scrittura che non raggiunge (quasi) mai la misura del disteso racconto.

A testimoniare questa sorta di condanna di Flaiano a un autobiografismo mozzato, che rifrange la propria immagine in un caleidoscopio di personaggi che riflettono una situazione di stallo senza mai raggiungere l'unità di una vicenda, si potrebbe chiamare la misteriosa figura del Blu di Prussia, che collega le origini della scrittura dello scrittore pescarese all'epilogo.

Autobiografia del Blu di Prussia era il titolo progettato da Flaiano per una delle molte opere di raccolta che andava meditando negli anni immediatamente

[11] ENNIO FLAIANO, *L'italiano non ride*, cit., p. 1203.

precedenti la morte[12]. Il nucleo centrale di quest'opera che l'autore maneggiò più volte ma non pubblicò mai, *La pietra turchina*, è però un insieme di «prose e appunti» che risalgono addirittura agli anni fra il '34 e il '38.

La figura del Blu di Prussia compare più volte negli appunti e nelle note che compongono il nucleo del testo: spesso è, propriamente, un colore già depositato sulla tela di qualche pittore o pronto all'uso in uno di quei pratici tubetti pronti all'uso che «uccisero l'accademia» e «misero la verità alla portata di tutte le tavolozze»[13]. Ma il Blu di Prussia è un colore-personaggio dotato di un carattere individuale di cui si parla, indifferentemente, alla prima o alla terza persona.

> Mi conosco abbastanza. Se in un quadro i cattivi umori del pittore, le sue torbide malinconie, i suoi errori, le sue sfrenate ambizioni condensano e s'esprimono, state certi che là, in quel punto, troverete la mia ombra, l'ombra del Blu.
> Il Blu di Prussia odia i mistici e la xilografia.
> Il Blu di Prussia odia l'acquerello, le donne e posa a maleducato[14].

Allo stesso tempo, il Blu di Prussia è anche figura del mondo in cui si annega.

> Un tale correva rischio d'affogare, era già scomparso sott'acqua, soltanto una sua mano stravolta indicava la sua tanto precaria presenza sulla superficie di quel mare sì calmo. Qualcuno afferrò quella mano e il tale fu salvato. Dopo, volle raccontare dei suoi terribili momenti trascorsi. Gli sembrava, disse, di sprofondare in una fossa dapprima azzurrina poi man mano più cupa e viscida, e intanto lucente, metallica, di un blu mai visto.
> «Volete dire Blu di Prussia...» corressi[15].

---

[12] Uscì postuma da Rizzoli nel '76 e dodici anni dopo, con architettura completamente ristrutturata, nell'edizione Bompiani delle *Opere*. I numerosi manoscritti lasciati incompiuti e in fase di riordinamento da parte di Flaiano, insieme alla fortuna postuma dell'autore, hanno prodotto diverse e travagliate edizioni dello stesso materiale, difformi e spesso arbitrarie, rendendo talvolta difficile una ricostruzione cronologica e filologica della stesura dei pezzi, delle loro fasi redazionali, e delle ultime volontà flaianee in merito al loro ordinamento. Per l'intricata situazione della progettata *Autobiografia del blu di Prussia*, rimando alla nota al testo in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 1254-78.
[13] ENNIO FLAIANO, *Autobiografia del Blu di Prussia*, in ID., *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 10.
[14] Ivi, p. 8, p. 9 e p. 10.
[15] Ivi, p. 9.

Talvolta, invece, è un personaggio vero e proprio, dotato non solo di un carattere, ma soprattutto di un passato, con tanto di albero genealogico, che lo rende possibile oggetto di una biografia o di un'autobiografia:

> Il Blu di Prussia studiò nelle scuole serali di quella triste e fumosa città dove, rimasto orfano, gli zii l'avevano mandato a guadagnarsi il pane in una fabbrica di illusioni.
> Dopo aver letto Schopenhauer il Blu ebbe una violentissima crisi.
> Da mio padre ho preso la pigrizia sveglia, una certa prodigalità, il rapido cambiare dell'umore, gli scatti d'ira, l'esigere negli altri l'ordine e l'indulgere al mio disordine, il piacere delle compagnie, le nostalgie per l'arte, la sensualità mai soddisfatta e infiniti altri difetti fisici.
> Da mia madre la tenacia nell'odio, l'avarizia prodiga, il piacere di soccorrere i poveri (simpatici).
> Da mio fratello (il Blu Oltremare), il gusto per le compagnie equivoche, l'irresponsabilità, il promettere sapendo di non mantenere, la difesa del debole, la preoccupazione di piacere di primo acchito, la persistenza nell'errore, la smania di emergere[16].

Il Blu di Prussia che nasce dove si cristallizzano «gli umori cattivi della terra», è evidentemente una delle maschere di Flaiano, di cui rispecchia le malinconie e le inquietudini, i vizi, il cinismo, la creatività velleitaria ed umorale. Gli stessi temi e le stesse ambiguità di trattamento del Blu – colore, umore, personaggio e mondo – si riversano nel *Contributo alla biografia del Blu di Prussia*, un articolo che esce su «Quadrivio» il 13 novembre 1938 e che, come qui, trasforma l'interesse di quegli anni per il mondo della pittura in una summa di amara filosofia[17] e in un impietoso autoritratto.

«Il Blu di Prussia si racconta?» è una domanda, allora, volutamente ambigua: se il Blu è insieme ritratto di sé e discorso sul mondo, è chiaro che raccontare se stessi e riflettere sul mondo è circa la stessa cosa e pone a Flaiano le stesse difficoltà perché uguale è il disprezzo che lo scrittore riserva a sé stesso e ai suoi simili. «Può il Blu di Prussia-Flaiano raccontare sé stesso?» e «è

[16] Ivi, p. 11 e p. 10.
[17] Cfr. ENNIO FLAIANO, *Contributo alla biografia del Blu di Prussia*, in ID., *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 768-775.

possibile raccontare il Blu di Prussia-mondo?» sono in realtà le due domande che continuamente Flaiano sembra porsi.

La soluzione che egli trova è da sempre l'autobiografismo, che si presenta come formazione di compromesso: se solo il fatto, l'accaduto, la vita vera interessano ormai i lettori, scrivere di sé è anche l'unica terapia possibile e l'unico modo per uscire dall'impasse creativo. Ma l'autobiografismo di Flaiano è di marca assolutamente particolare. Non solo perché non riesce mai a coagularsi attorno a una vera e propria autobiografia, non solo perché vive di cenni e somiglianze di carattere e pensiero fra personaggio e autore più che di ricostruzione di vicende, non solo perché non si fa mai racconto della vita ma solo riflessione episodica su un avvenimento episodico o una minuta sensazione, ma soprattutto perché rifugge programmaticamente e con un certo compiacimento dall'autocelebrazione o dall'apologia tipiche del genere autobiografico. Secondo Battistini,

> Il genere letterario dell'autobiografia amplifica gli attributi del suo protagonista, investendolo di una luce dorata emanante da una ricerca selettiva che scarta la cenere dei vizi per esaltare la fiamma della virtù. Quale che sia l'effettivo contenuto, il romanzo della vita aspira ad essere scritto in lettere maiuscole, candidandosi a esistere in un tempo futuro. La penna dell'autobiografo, nel duplicare la realtà, è intinta nel calamaio del desiderio e la figura che ne deriva risulta comunque una metafora, nata da una sostituzione ottativa[18].

Nulla di tutto questo nella rappresentazione ironica delle debolezze degli *alter ego* dello scrittore pescarese, o, peggio, in quella impietosa dei loro vizi. Nulla di tutto questo nell'esplicito parlare di sé. Basta vedere il trattamento tutt'altro che tenero che Flaiano si riserva negli anni di bilancio che precedono la morte, quando compone per sé un'epigrafe d'amara ironia che ancora sottolinea la tensione fra raccolta del materiale, delle «memorie di un giorno» e la scrittura destinata a rimanere incompiuta, inedita: «*Qui giace / Ennio Flaiano / tra il materiale raccolto / del suo romanzo inedito / Le memorie di un giorno / non durano più*»[19].

[18] ANDREA BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 11.
[19] ENNIO FLAIANO, *Lapidi*, in *La valigia delle Indie*, in ID., *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 209.

Assecondando l'urgenza della scrittura nell'unica maniera che gli è possibile, seguendo la strada dell'autobiografismo, Flaiano avverte la tentazione narcisistica e ne evita il rischio con il filtro dell'autoironia, rivestendosi di inette maschere deformanti.

Manca, nell'autobiografismo di Flaiano tanto la pretesa esemplarità delle autobiografie settecentesche, quanto l'originalità dell'esperienza professata da quelle ottocentesche: manca la «premessa apologetica» che, apposta «sulla soglia del monumento letterario»[20], ne fa un *exemplum* di utile lettura. Piuttosto, quando Flaiano riprende in mano per l'ultima volta, nel '70-71, *La pietra turchina* per pubblicarla nell'*Autobiografia del Blu di Prussia* annuncia rovesciando ironicamente l'assunto:

> Il destino delle pagine perse è di salvare non l'anima del lettore ma le illusioni dell'autore il quale si decide tuttavia a pubblicare queste, ricavandole da manoscritti dimenticati. Considerata la loro vecchiaia, le dedica ai fantasmi che gli fecero sembrare uno scherzo la giovinezza[21].

In altre parole, Flaiano rifiuta la «cristallizzazione del fluire del proprio io con i tratti indelebili della scrittura»[22] o, per usare i concetti codificati da Battistini, l'organizzazione del *cosmos* dell'esistente e della vita nella *taxis* – a posteriori – della scrittura.

> L'autobiografia non si limita mai a narrare, comporta sempre un valore ermeneutico, con tutte le polisemie che ogni interpretazione implica, quasi che di fatto non esistesse mai un solo specchio ma il riflesso della scrittura derivasse da una divergenza di molti raggi molti raggi visivi che colpiscono il soggetto da ogni angolazione. Ne consegue non la riproduzione di un ordine esistente ne proprio passato ma di una forma nuova nella quale il *cosmos*, l'armonia spontanea e priva di finalità esistente in natura, viene a convertirsi in *taxis*, ossia in un ordine creato responsabilmente con una sintesi compositiva[23].

La scrittura di sé non si organizza mai, in Flaiano, in vera e propria autobiografia, ma si limita ad episodici riflessi dell'io, per le stesse ragioni per

[20] ANDREA BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 129.
[21] ENNIO FLAIANO, *Autobiografia del Blu di Prussia*, cit., p. 7.
[22] ANDREA BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 129.
[23] Ivi, p. 16.

cui la nota e il diario hanno difficoltà a coagularsi in racconto. Secondo Franco Fortini, il diario «è una forma di autobiografia nella quale si riproduce o si riflette, più o meno inconsciamente, la molteplicità o occasionalità dell'esistenza, lasciando al momento della lettura la scoperta delle costanti e del loro significato»[24]: una definizione assai calzante per l'intera opera di Flaiano. Mentre il diario, la nota e l'apppunto, scritti episodici e frammentari per natura, possono mantenersi fedeli agli avvenimenti quotidiani, il racconto della vita dovrebbe «saldare l'esperienza interna a quella esterna, e reciprocamente tradurre la pura oggettualità in esperienza personale»[25], ovvero, ancora, tradurre il *cosmos* in *taxis*.

Ma Flaiano non può compiere questa operazione che sente innaturale e falsa dal momento che nel mondo non intravede un *cosmos* che possa essere riordinato – se non dalle convenzioni della più commerciale *fiction* – ma solo *caos*.

> Signore e signori quel po' di morale che m'aiuta a vivere l'ho distillata dalle immagini. Il cinematografo mi ha fornito un aiuto prezioso. È nelle pellicole che ho visto trionfare la giustizia e sprofondare l'iniquità, premiare il buono e proteggere la vedova; ma questo sarebbe assai poco se non vi avessi visto anche la vita assumere un ordine formale, strettamente imbrigliato dalle leggi della visione. È dunque sugli schermi (e nei quadri), che la vera vita si svolge, e azioni e reazioni si condensano in ombre e luci, e le filosofie vengono illuminate dalle composizioni, e tutto si svolge come in un sogno prestabilito. La vita quotidiana è così affidata al caso che io non solo ne ho paura ma anche ribrezzo[26].

«Perché Flaiano ha sempre sentito la necessità, qualche volta l'urgenza, di trasferirsi nei suoi personaggi, talvolta sino a coincidere con essi?»[27], si chiedeva Giacinto Spagnoletti ormai più di vent'anni fa. Perché essendo l'io il filtro unico e necessario per l'osservazione e la comprensione del mondo, non è possibile prescinderne: non esiste altra esperienza che la propria, l'unica "storia vera" che si possa offrire al pubblico con un minimo d'onestà.

---

[24] FRANCO FORTINI, *Ventriquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 195.
[25] ANDREA BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 133.
[26] ENNIO FLAIANO, *Autobiografia del Blu di Prussia*, cit., p. 8.
[27] GIACINTO SPAGNOLETTI, *Flaiano narratore*, in *Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera*, Atti del Convegno Nazionale, Pescara (19-20 ottobre 1982), Associazione Culturale "Ennio Flaiano", 1982, p. 23.

Ma allora perché Flaiano non raggiunge mai la misura e la coerenza di una vera e propria autobiografia? Perché gli è sempre necessario il filtro deformante dell'ironia? Perché l'unico testo che forse Flaiano avrebbe licenziato col titolo di «autobiografia» è in realtà, ancora una volta, una miscellanea di aforismi, note, racconti e progetti disparati?

Perché se non esiste altra prospettiva che quella offerta dal proprio occhio e dalla propria esperienza, mettersi al centro della scena è tuttavia atto di narcisismo estremo (e Flaiano detestava i narcisisti) ed è velleitaria la pretesa di dominare la totalità del proprio tempo e della propria esperienza. Ai rischi di narcisismo e velleitarismo Flaiano risponde con l'autoironia e con la sincera parzialità e frammentarietà della nota, del diario, dell'appunto, che fissano l'istante senza pretendere di trovare linearità e finalità nella propria esperienza. Quella «felicità della trasformazione» che potrebbe narrarsi in un'autobiografia è preclusa a Flaiano, bloccato su un tempo fatto d'istanti che non s'organizzano in durata.

> Il mio sofisma preferito è che soltanto gli orologi fermi, o comunque guasti, hanno idea esatta del tempo. E lo dimostrerò. Abbiasi un orologio fermo, per esempio, alle ore 8, e si consideri un qualsiasi parallelo, per esempio l'equatoriale: ora, tutti i punti di questa linea si troveranno, incessantemente, uno alla volta, alle ore 8: il che dimostra come quest'ora esista sempre. I fusi orari servono a impedire che l'uomo moderno impazzisca circa la cognizione del tempo, ma io ne constato qui la loro ridicola impotenza[28].

[28] ENNIO FLAIANO, *Autobiografia del Blu di Prussia*, cit., pp. 17-18.

DONATELLA LAMONACA*

«Dolce come la casa/ triste come l'infanzia/ paziente come il tempo»[1]: Lalla Romano tra memoria, storia e autobiografia

«Borges ha detto: "L'immaginazione è facile, la memoria è difficile". Faccio mia questa frase perché credo di aver accennato a cosa vuol dire per me memoria: vuol dire sogno. Come il sogno della realtà, la cosiddetta realtà delle nostre esperienze, essa configura delle immagini che si connettono in qualche modo in un mito»[2]. Così Lalla Romano si esprime in uno degli «scritti sparsi» che nel 1989 compongono la silloge *Un sogno del Nord*, un autoritratto intellettuale variamente intessuto sulle implicazioni artistiche e conoscitive della memoria. Da *Tetto murato* (1957) a *La penombra che abbiamo attraversato* (1964) sino a *Nei mari estremi* (1987) è, infatti, sul ripensamento del vissuto personale ed epocale che si innesta la tensione ideativa di Lalla Romano, contaminandosi ora con la storia ora con la biografia, senza mai indulgere a struggimenti nostalgici.

«Il ricordo non emerge da una immersione nella "durata", da un intreccio di preziosi fili segreti, ma dalla finitudine dell'esperienza, dai limiti stessi dell'esserci, da un'intensa e riservata partecipazione alla vita, che viene prima di ogni intenzione estetica»[3] rileva Giulio Ferroni nella postfazione all'edizione del 1994 de *La penombra che abbiamo attraversato*. Risiede proprio nella peculiare rielaborazione del testo proustiano al quale il titolo del romanzo si richiama esplicitamente, il senso di una poetica memoriale in cui tensione cognitiva ed essenzialità espressiva si fondono: «Ci appartiene veramente soltanto ciò che noi stessi portiamo alla luce estraendolo dall'oscurità che abbiamo dentro di

* Università di Palermo.

1 LALLA ROMANO, *Se cerco parole* in *Poesie disperse*, in EAD., *Opere*, a cura di Cesare Segre, vol. I, Milano, Mondadori, 2001, p. 201.

2 LALLA ROMANO, *La scrittura e l'inconscio*, in *Un sogno del Nord*, in EAD., *Opere*, cit., vol. II, p. 1551.

3 GIULIO FERRONI, *Postfazione* a *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, 1994, p. 216.

noi… Intorno alle verità che siamo riusciti a trovare in noi stessi spira un'aura poetica, una dolcezza e un mistero, i quali non sono altro che *La penombra che abbiamo attraversato*»[4]. Non è un caso che la scrittrice, per temperamento incline all'autoesegesi, riporti testualmente il passo de *Il tempo ritrovato* nella *Notizia* autografa apposta in calce ad una delle riedizioni del romanzo, proprio perché evidente risulti la cifra originale del suo dialogo con l'autore francese. Analoga appare, infatti, la reimmersione percettiva nei luoghi dell'infanzia per cui odori, suoni, immagini del «tempo di prima», come la voce narrante lo definisce, tramano la tessitura della narrazione senza, però, alcun indugio sulla fascinazione "durativa" del ricordo. Come alluso da Ferroni, la rievocazione del passato non genera atmosfere suadenti, non prelude ad inattese epifanie coscienziali, non schiude a possibili svolte esistenziali. Il «tempo» di Lalla Romano è «ritrovato» nella misura in cui nel ritorno al paese natale, la scrittrice «riscopre la bambina che è stata e insieme riconosce se stessa adulta in quella bambina»[5]. È la riappropriazione dell'essenza di sé, «della persistenza della propria natura», nonostante i mutamenti, le vicissitudini di vita, le apparenti metamorfosi, l'acquisizione conoscitiva che matura dal viaggio nell'infanzia. In tal senso l'«aura poetica» si sprigiona non dalle movenze di un'affabulazione evocativa quanto dalla tensione a scavare dentro e oltre la sensazione sino a coglierne l'intima sostanza. Da qui la cifra montaliana di un dettato narrativo «scabro ed essenziale» che, proprio dalla concentrazione di ansia cognitiva, spessore meditativo e compromissione affettiva, si carica di densità poetica. Una tramatura "idillica", nell'accezione leopardiana, si scorge infatti in filigrana ai tasselli memoriali del romanzo: la Romano riattraversa «situazioni, affezioni, avventure storiche del suo animo» affidandosi alla forza contemplativa delle immagini, degli oggetti, espressione al tempo stesso dell'investimento emotivo e della compiutezza irredimibile del passato. In tal senso tutto il romanzo si sostanzia su una figura poetica, sull'ambivalenza ossimorica del traslato: vaghezza ed essenzialità, simbolo e denotazione si fondono nella scelta di

[4] LALLA ROMANO, *Notizia* a *La penombra che abbiamo attraversato* (1990), in *Appendice* alle *Opere*, vol. I, cit., p. 1073.
[5] *Ibid.*

narrare non la propria infanzia ma i luoghi dell'infanzia. Alla domanda «Tornerebbe a Demonte?» la scrittrice, nella autografa nota al testo del 1977, si risponde: «Forse, anche perché è quasi assurdo: è come voler abitare in una metafora»; poco prima aveva infatti rilevato come: «il libro, per quanto autobiografico, *non è cronologico.* Anzi il racconto si svolge nello spazio. È, infatti diviso in due parti (che sono anche due gradi): visita alla casa, visita al paese»[6]. Risuona a distanza, in un inatteso dialogo testuale, l'eco delle parole premesse da Tomasi di Lampedusa nel 1955 ai suoi *Ricordi d'infanzia:*

> I ricordi dell'infanzia consistono, presso tutti credo, in una serie di impressioni visive molte delle quali nettissime, prive però di qualsiasi nesso cronologico. Fare una «cronaca» della propria infanzia è, credo, impossibile: pur adoperando la massima buona fede si verrebbe a dare una impressione falsa spesso basata su spaventevoli anacronismi. Quindi seguirò il metodo di raggruppare per argomenti, provandomi a dare un'impressione globale nello spazio piuttosto che nella successione temporale. Parlerò degli ambienti della mia infanzia, delle persone che la circondarono, dei miei sentimenti dei quali non cercherò «a priori» di seguire lo sviluppo[7].

Significative consonanze affiorano da mondi narrativi lontani alimentate dalla fisicità della memoria, dal suo valore cognitivo e poetico: l'invenzione e il ricordo si intersecano nella concretezza spazio-temporale degli oggetti. Laddove però la descrittività intensa e minuziosa del racconto tomasiano, confinata nell'oasi fanciullesca, indulge alle potenzialità trasfiguranti del ricordo, «lo strano procedimento di accumulazione dei particolari minimi» de *La penombra* «trasforma gli oggetti evocativi in termini critici»[8], si legge nella medesima nota del '77. Il ricordo del tempo perduto si scontra, nel contatto adulto e concreto con i luoghi del passato, con le consapevolezze acquisite del presente. Come lo sveviano Roberto Erlis saggia, nel ritorno alla terra d'origine, tutte le discrasie, le dissonanze tra passato e presente e vive drammaticamente

---

[6] LALLA ROMANO, *Nota* a *La penombra che abbiamo attraversato* (1977), in *Appendice* alle *Opere*, vol. I, cit., p. 1076.

[7] GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia,* in *Opere,* Introduzioni e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi, *I racconti, Letteratura inglese, Letteratura francese* a cura di Nicoletta Polo, Milano, Mondadori, 1995, pp. 338-339.

[8] LALLA ROMANO, *Nota* a *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., p. 1076.

«l'avvenire dei ricordi», come l'io montaliano tornato alla «casa dei doganieri» si protende strenuo verso quel filo di ricordi che «non s'addipana», così Lalla Romano, tornata a Demonte, si confronta con il passato, si verifica alla luce di esso e non di rado lo demistifica. I luoghi si elevano a metonimia dei rapporti familiari e a loro volta le relazioni con le figure genitoriali, con le sorelle, rivissute nella maturità della coscienza, schiudono consapevolezza tardiva di stati dolorosi nell'infanzia obliati. In particolare ricorre la vergogna provata per un senso inspiegabile di estraneità, di diversità, tratto quest'ultimo profondamente morantiano, di quella stessa Elsa Morante che guardava a *La penombra* come ad un'opera di «incantata poesia»[9].

Un giudizio la cui caratura artistica, prima ancora che estetica o emotiva, trova conferma proprio nella intrinseca accordatura poetica dell'incedere narrativo del romanzo, calibrato su una sorta di movimento strofico idealmente esemplare del dialogo tra passato e presente. L'andamento paratattico, volutamente iterativo della rievocazione, quasi mimasse l'elementarità del dettato infantile, è mosso talvolta con guizzo giustappositivo, da interpolazioni ragionative segnate dalla variazione dei tempi verbali. Spesso la prospettiva interpretativa del presente si intrude nella narrazione in forma didascalica, parentetica, in modo che «il procedimento di scavo e commento si mantenga razionalmente distinto dal flusso poetico di base»[10], come rileva Gianfranco Contini a proposito di uno dei tratti peculiari della prosa poetica di Boine e come si verifica di frequente nel "discorso" poetico montaliano: «Poi un fascista di Ponte li aveva denunciati. ("Fascista di Ponte": ascoltavo il suono di quelle due parole; il loro accostamento per me non aveva senso)»;[11] «Correndo e gridando si facevano risuonare le volte, gli androni. (Ho visto, nello stesso luogo, le caserme dell'ultima guerra: tetri capannoni con vetrate tinte di turchino, scassate)»[12]. Racconto interiore ed intensità simbolica si incontrano nella figurazione spazio-temporale dell' «occasione» memoriale: si tesaurizza

[9] Cfr. *Nota biografica,* in *Opere,* cit., vol. I, p. LXXVI.
[10] GIANFRANCO CONTINI, *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine* in ID., *Varianti e altra linguistica,* Torino, Einaudi, 1970, p. 250.
[11] LALLA ROMANO, *La penombra che abbiamo attraversato,* in *Opere,* vol. I, cit., p. 1033.
[12] Ivi, p. 1000.

nella cadenza narrativa la familiarità della scrittrice con la densità allusiva della versificazione cui si deve quell'atmosfera di sospensione, di «incantamento», colta dalla sensibilità artistica della Morante. «Flaubert non scrisse mai versi, e raggiunse la poesia attraverso le condizioni più genuine della prosa»[13] scriveva Lalla Romano nel 1944 nell'introduzione ai *Tre racconti* di Gustave Flaubert, suo *auctor* d'elezione, a pochi anni di distanza dall'esordio poetico di *Fiore*. E davvero un illuminante percorso di formazione letteraria ed intellettuale si disegna tra le righe della sua saggistica, una «diaristica cifrata», direbbe Lanza Tomasi, del personale affinamento artistico, scandita dalla conversazione critica con alcune "voci" autoriali scelte dal passato. Come il principe di Lampedusa, nella felice interpretazione dello studioso, delinea un autoritratto implicito della propria maturazione intellettuale nel colloquio ideale con il prediletto Stendhal, così la scrittrice piemontese forma la sua consapevolezza teorica e poetica dialogando da lettrice – esegeta con le pagine flaubertiane. «Si sa come Flaubert lavorava: – continua nell'introduzione succitata – metteva sulla pagina certe parole essenziali, e poi intorno e su quelle armonizzava, sovrapponendo, con tutto un reticolato di toni proprio come fanno i pittori […] del resto tendeva a una perfezione "classica"»[14]. Si profila, sin dal '44, l'intonazione che avrebbe in seguito modulato la scrittura inventiva di Lalla Romano: la tensione modernamente classica, a «sublimare» nella compostezza sorvegliata della scrittura tutta la «corporeità» del reale. «Flaubert amava le "cose"; e forse anche le parole come cose»[15], così la narrazione della Romano si nutre della materialità dell'esperienza della vita, dell'infanzia, della guerra, della storia per poi compiere «il salto dal "determinato" degli oggetti, scelti secondo l'anima, all'indeterminato della poesia»[16], come lei stessa scrive a proposito del *Coeur simple*. Ed è significativo che nella tramatura lessicale di queste pagine, assonante rispetto ai successivi interventi saggistici, si segnali la particolare centralità di tutta l'area semantica legata alla ricerca dell'essenziale. «Eliminare»,

[13] LALLA ROMANO, *Nota* a *Gustave Flaubert, Tre racconti* (1944), *Pre e postfazioni*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 1710.
[14] *Ibid.*
[15] Ivi, p. 1711.
[16] *Ibid.*

«ricondurre all'essenza», «estrarre» si configurano come forme verbali ricorrenti nell'evoluzione diacronica della sua scrittura, sempre più legate ad un impiego «selettivo» della memoria che, in modo crescente, si delinea come criterio inventivo e poetico fondante. Non a caso, nel 1989, a più di quarant'anni di distanza dall'introduzione flaubertiana, in alcune tra le pagine autoesegetiche di maggior rilievo di *Un sogno del Nord*, è nella memoria come «facoltà rivelatrice»[17] che la Romano individua la ragione profonda del «passaggio dalla parola alla narrazione», come lei stessa scrive. La memoria, «misura principe di ogni narrazione, come di ogni vita»[18], «nello scrittore è già creativa, è lei che fa la scelta iniziale»[19] – ribadisce l'autrice –, ritenendo intrinseca all'esercizio del ricordo l'attitudine a ri-conoscere eventi, parole, sequenze e a porle in relazione. «Scoprii che fra le cose (i luoghi, le persone) esistevano corrispondenze, ritorni; un intreccio addirittura sconvolgente. In una parola vi riconobbi un ritmo»: da questa specola cognitiva il passo alla elaborazione letteraria è breve: «Seguendo un ritmo si può cogliere un tema (una storia) estraendola dalla complessità, dalla prolissità della vita; […] dal ritmo nasce l'incanto del romanzo»[20]. Se, cioè, la poesia nasce dall'astrazione del dato memoriale, la narrazione scaturisce dal «ritmo» che sutura i tasselli del ricordo in un "discorso" evocativo generando la particolare contaminazione tra fissità e movimento, sviluppo e contemplazione di cui la scrittura della Romano si sostanzia.

Si comprendono così non solo la predilezione per la misura poetica montaliana ma anche la voluta contaminazione dei processi di realizzazione narrativa con la morfologia dei sogni: «La fantasia (come la memoria) astrae dalla realtà quello che le serve: il sogno ha già operato un'astrazione, consiste anzi in essa»[21] afferma nell'*Avvertenza* del 1967 alla riedizione delle *Metamorfosi* lavoro del 1951, intessuto sulla narrazione di sogni e pubblicato, proprio per la sua cifra sperimentale, nei «Gettoni» einaudiani grazie all'interessamento di Vittorini.

---

[17] LALLA ROMANO, *Perché scrivo, Un sogno del Nord*, in *Opere*, vol II, cit., p. 1569.
[18] LALLA ROMANO, *Contemplazione*, in *Un sogno del Nord*, cit., p. 1566.
[19] LALLA ROMANO, *Perché scrivo*, cit., p. 1569.
[20] *Ibid.*
[21] LALLA ROMANO, *Avvertenza* a *Le Metamorfosi* (1967), *Appendice* a *Opere*, vol. I, cit., p. 1049.

La medesima istanza di selezione dal vissuto lega, pertanto, i processi onirici a quelli memoriali ma il sogno possiede già una «poeticità originaria» nel condensare in un'unica figurazione l'evento e la sua interpretazione. A questa sintesi la scrittrice si ispira nel costruire la sintassi strofica dei suoi romanzi che diventano tali nel momento in cui ogni «assolo» viene avvolto nel «ritmo» narrativo:

> Il sogno è vissuto, in qualche modo; deve essere raccontato. Lo scrittore conosce appunto le cose raccontandole. Si tratta di traduzione in quanto il linguaggio del sogno analogo al movimento filmico, consiste di immagini (qui in senso figurativo, anzi, "figurale") e di più o meno brevi sequenze. Deve diventare parola sintassi, discorso. Esisterà come poesia soltanto quando sarà diventato discorso[22].

Si può racchiudere in quest'ultima espressione l'essenza della prosa poetica di Lalla Romano e si può meglio comprendere altresì, alla luce della contiguità cronologica tra l'avvertenza alle *Metamorfosi* e la pubblicazione de *La penombra*, la scelta di quello specifico passo de *Il tempo ritrovato*: «ci appartiene veramente soltanto ciò che noi stessi portiamo alla luce estraendolo dall'oscurità che abbiamo dentro di noi». Scavo autoanalitico e «aura poetica» coesistono, infatti, nel dettato narrativo del romanzo complice l'assimilazione della sintassi onirica: «la sua "penombra" non somiglia affatto a quella di Marcel – e non è per niente penombra, ma luce diffusa e scolorata, come quella dei sogni»[23], intuiva, già nel '64, con acume Anna Banti cogliendo, peraltro, la centralità conoscitiva e ideativa della rilettura proustiana.

«La memoria è nostra madre ma anche nostra figlia: – si legge in *Un sogno del Nord* – le sue scelte nascono non solo dalle tracce profonde dell'esistenza, ma sempre più anche dall'esistenza riflessa: dalla lettura dei poeti, dalla pittura, dalla musica»[24]. Si costruisce, infatti, sulle tracce delle esperienze artistiche che sedimentano nel vissuto e che da esso riemergono spinte dalla ricerca interiore, la qualità autobiografica della scrittura di Lalla Romano: «I miei libri sono

[22] Ivi, p. 1048.
[23] ANNA BANTI, in «Paragone», XV (1964), n. 178, pp. 96-98.
[24] LALLA ROMANO, *Contemplazione*, cit., p. 1566.

costellati di citazioni; già i titoli sono citazioni. Le mie citazioni sono da testi miei o da familiari scritture di autori grandi o minori ormai parte del mio vissuto»[25]. Nasce dal lungo e paziente ascolto degli *auctores*, l'atto dello scrivere: «Non ci sono libri belli se non quelli a lungo contemplati», afferma, citando Joubert tra gli autori a lei più cari, alle cui parole ricorre per delineare il principio poetico sempre più operante nella sua scrittura: «Mettere un intero libro in una pagina, una pagina in una frase e quella frase in una parola»[26]. Proprio la tensione a condensare nella scelta espressiva tutta la complessità semantica del dato reale, referenziale e simbolica, genera quel narrare per immagini che tanto qualifica, in una diversa esemplarità, lavori, pure cronologicamente distanti, come *Tetto murato* (1957) e *Nei mari estremi* (1987).

Nell'uno il dramma della Resistenza, nell'altro l'agonia del marito, nell'uno la grande storia, nell'altro la piccola biografia si traducono, per dirla con Natale Tedesco, in quel «particolare realismo» la cui sostanza è proprio «una figurazione che introietta determinati oggetti della vita reale»[27]. La stessa scrittrice in una nota alla ristampa del 1985 di *Tetto Murato,* nel richiamare l'«antica dimestichezza» con la pittura, ribadisce come la «sua fantasia, la sua memoria stessa» siano «visive»[28]. Ed è ancora più significativo che l'invenzione e il ricordo si sciolgano, per sua stessa ammissione, in una scrittura che, come la pittura olandese, «descrive ma non narra»[29]. Nei suoi romanzi, infatti, è la cadenza descrittiva a farsi ritmo narrativo: non vi sono trame o intrecci, quanto attraversamenti di stati interiori che, fissati nella loro essenza, assurgono ad emblemi della condizione umana. In tal senso nella strana rispondenza di affinità elettive, di tensioni morali ed intellettuali che lega le vite delle due coppie di reclusi al *Tetto Murato,* Eugenio Montale coglie il «tema latente»[30] del romanzo. Non «cronaca di guerra», né «accademia resistenziale»[31] prende corpo

[25] *Ibid.*
[26] LALLA ROMANO, *Perché scrivo,* cit., p. 1568.
[27] NATALE TEDESCO, *Leopardi e Montale: «La memoria in sé li cresce»*, in ID., *La coscienza letteraria del Novecento. Gozzano Svevo e altri esemplari*, Palermo, Flaccovio, 1999, p. 224.
[28] LALLA ROMANO, *Nota* a *Tetto Murato* (1985), in *Appendice* a *Opere*, vol. I, cit., p. 1067.
[29] *Ibid.*
[30] EUGENIO MONTALE, *Letture: «Tetto Murato» di Lalla Romano* (1958), in ID., *Il secondo mestiere, Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, vol. II, Milano, Mondadori, 1996, p. 2139.
[31] *Ibid.*

in queste pagine, quanto l'inedita possibilità conoscitiva offerta ai quattro protagonisti dal forzato «vivere a margine», dalla necessaria estraniazione imposta dalla tragedia epocale. «Non c'è vero silenzio se non condiviso», recita l'epigrafe pavesiana, suturando in un'unica espressione la qualità tematica e formale del romanzo, modulato sull'eloquenza allusiva dell'inespresso, dell'implicito, del sottinteso. Ciascuno dei personaggi matura, nell'ascolto segreto dell'altro, una conoscenza diversa di sé e delle «possibilità di destino»[32] verso cui avrebbe potuto aprirsi, per poi tornare con un movimento circolare ma non asfittico, con accresciuta consapevolezza, a scegliere l'identità di sempre. «Resistenza senza la Resistenza», una «Resistenza intimista, la sola possibile se non si dispone della dimensione epica di Fenoglio»[33]: così lei stessa ricorderà l'esperienza di *Tetto Murato* in *Nei mari estremi.* Qui l'essenzializzazione strofica del ritmo narrativo è anche graficamente scandita, pagina per pagina, da "medaglioni" di racconto contraddistinti da un numero progressivo, quasi le scansioni di un diario, attraverso cui scorre, in un andamento ondivago di ieri e oggi, la rievocazione della dolorosa malattia del marito. Tempo e spazio si piegano a comporre un mosaico screziato di ricordi: ancora una volta la memoria si fa immagine e ognuna di esse incarna un frammento di vita interiore, segna un percorso di maturazione sorvegliatamene mosso dalla continua interrogazione del passato. «Un'immagine incorniciata», ricorda la scrittrice, è all'origine del titolo, «un paesaggio reale di un *al di là*. È un iceberg spaccato: una nave passa nel mezzo tra due pareti di ghiaccio, come attraverso una valle. L'ho sempre chiamata "nei mari estremi"»[34]. Proprio sulla metafora del viaggio «reale cioè pensato con le parole ma *visto* dopo quell'immagine e soltanto *attraverso* quell'immagine»[35], precisa l'autrice, si sostiene il movimento dei ricordi in un costante rinvio tra privato ed invenzione. I libri letti e quelli scritti trovano spazio in questa simbolica traversata verso l'«al di là», dalle *Metamorfosi* al *Tetto*, da *La penombra* sino a *Le parole tra noi leggere*, e ogni rinvio è suggerito da un oggetto, da un colore, da una situazione, sempre «estratti» da

[32] *Ibid.*
[33] LALLA ROMANO, *Nei mari estremi* in *Opere*, vol. II, cit., p. 1103.
[34] Ivi, p. 1131.
[35] *Ibid.*

momenti di vita coniugale. Con un procedimento di meditata eco montaliana l'«occasione» affettiva diviene consegna intellettuale e non è un caso che nel cifrare lo «stile» il «linguaggio» di Innocenzo, Lalla Romano offra un ritratto esemplare del suo scrivere: «concreto per le sensazioni, reticente sui fatti, segreto ma non ipocrita nei sentimenti»[36].

[36] Ivi, p. 1107.

EMMANUEL MATTIATO*

La memoria antitetica del primo Malaparte: messianismo politico e antimodernità

Prima di dare alle stampe il suo primo saggio, *La rivolta dei santi maledetti*[1], Kurt Erich Suckert (detto Curzio Malaparte dal 1925) fu uno zelante e precoce militante repubblicano nella sua città natia di Prato. Nel 1914 si arruolò volontario nelle legioni garibaldine e, dall'entrata in guerra dell'Italia, combatté in Italia sul fronte alpino e fu ferito sul campo di battaglia di Bligny, in Francia, negli ultimi mesi della Grande Guerra. Nell'età aurea delle avanguardie europee, nel secondo decennio del Novecento, periodo in cui spesso si imponeva un'esaltazione sfrenata della modernità, delle rivoluzioni violente e liberatrici, e l'imperativo della *tabula rasa*, Suckert adotta invece nei confronti del passato un atteggiamento sereno di dialogo storico-politico con i suoi avi illustri, specie con Mazzini. Egli non esita persino a riesumare una memoria mitizzata, quella della Controriforma e dell'antimodernità, e a presentarla come modello alternativo ad un supposto sfacelo dell'Occidente.

Fin dagli esordi letterari il giovane Curzio cerca di conciliare una teologia politica e rivoluzionaria come quella mazziniana con un'antimoderna avversione per il progressismo, a cui contrappone una Italia ideale, genuina e incontaminata dalla civiltà liberale, paese che definirà poi "barbaro" o "selvaggio". È su tale contraddizione che inizia la sua carriera letteraria, con una conciliazione forzata fra ciò che chiameremmo una memoria attiva, cioè il

* Université de Savoie.

[1] CURZIO MALAPARTE, *La rivolta dei santi maledetti*, in ID., *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1997. *La rivolta dei santi maledetti* è il titolo della seconda edizione di CURZIO MALAPARTE, *Viva Caporetto!*, Prato, Tipografia Martini, 1921, la quale fu pubblicata presso Rassegna Internazionale (Roma) lo stesso anno della prima edizione, con correzioni e aggiunte che non cambiano il significato generale del saggio, e ristampata nel 1923.

ricordo *vivo* e sempre attuale della teologia politica mazziniana, e una memoria *sterile*, cioè il tempo glorioso della Controriforma. Non che tale epoca sia sterile in sé, ma nel pensiero malapartiano, essa viene ridotta ad un mero richiamo all'ordine, un'affermazione semplice e provocatoria dinanzi ad un mondo relativista, disorientato dopo la prova della Grande Guerra.

Sappiamo che per Mazzini, la questione religiosa non era separata dall'attivismo temporale; la lotta politica della *Giovine Italia* rientrava – secondo il suo fondatore – nel piano divino della redenzione tramite il popolo e per il popolo. Come stavano invece le cose per Malaparte? In effetti, se vogliamo precisare i legami tra i due intellettuali a un secolo di distanza, è necessario chiarire il rapporto tra politica e religione in Malaparte. Il suo impegno politico giovanile risulta limpido, benché segnato da notevoli evoluzioni, solo in apparenza contraddittorie: non sorprende la sua militanza nelle schiere del partito repubblicano, così come il suo pacifismo dell'immediato dopoguerra; invece, non mancano zone d'ombra riguardo alla sua progressiva adesione al fascismo dal '22 in poi.

Vero è che Malaparte criticò spesso il papismo, ma resta il fatto che nel vuoto umano lasciato dalla Grande Guerra, l'interrogazione spirituale, la crisi dei valori borghesi e gli aspri conflitti ideologici fra rossi e neri lo portarono a interessarsi al problema religioso come problema della civiltà europea. Nei primi anni venti Suckert fu l'ideatore dell'Oceanismo, un movimento artistico che pretendeva di ridare agli uomini «l'antico senso oceanico della vita», contrapposto al frammentario, allo sgretolamento individuale e intellettuale borghese. Nonostante lo scacco subito dal progetto – poiché la rivista «Oceanica» si spense dopo pochi numeri – non si è insistito abbastanza sul fatto che il movimento si distingueva dalla maggior parte delle avanguardie europee dell'epoca proprio per il suo orientamento chiaramente spiritualista. Nel gennaio '21, nel manifesto dell'oceanismo apparso nel primo numero della rivista «Oceanica», Suckert scrive:

> Che cosa è Dio oggi ? Il "gouffre" di Pascal è stato colmato da tutte le scorie del dubbio e della critica. Gli uomini imbevuti di spirito borghese non sentono più il Dio di spazio e di vento, terribile ed immenso come ogni forza libera della

> natura. Anche l'essenza della Riforma e quella tragica della Controriforma si sono diluite nel "modernismo" borghese di questi tempi. Lutero è stato castrato, come i leoni di Amburgo, e il terribile Ignazio di Lojola figura ormai tra i nani del Velasquez. Oggi non v'è più né Riforma né Cattolicesimo[2].

Dopo aver constatato che una profonda crisi spirituale ha investito l'Europa, non propone alternativa al tramonto del cristianesimo, si accontenta di invitare i suoi lettori a ricercare Dio nella dimensione infinita della vita stessa. Il Dio suckertiano è immanente e invisibile, e le ragioni del fallimento del movimento oceanico vanno proprio rintracciate nello spiritualismo astratto e nell'universalismo vago e confuso della rivista.

Nel numero 2 di «Oceanica», Suckert citava Henri Barbusse come corrispondente francese del movimento e non nascondeva la sua volontà di ricostituire l'Internazionale socialista. È in questo contesto culturale che fu pubblicato, a febbraio, il primo libro di Malaparte, *Viva Caporetto!*, che scatenerà le ire dei fascisti e dello Stato italiano, fino al sequestro dell'opera, poi riedita lo stesso anno con un titolo diverso, *La rivolta dei santi maledetti*. È interessante notare che allora Suckert è visto come un oppositore alla borghesia e un disfattista, ancora vicino ai movimenti pacifisti e socialisti di Parigi e Londra. Come spiegare poi l'adesione al fascismo, nell'ottobre '22, e i successivi articoli sul sindacalismo corporatista? Si noti che il cambiamento di rotta si produce gradualmente fra il 1922 e il 1923, anno della ristampa de *La rivolta* con aggiunte significative (il *Ritratto delle cose d'Italia*, su cui torneremo), nonostante le modifiche al testo restino infime e non cambino il senso della prima edizione.

Al di là della maturazione ideologica dell'autore, vedremo come colui che negli editoriali di «Oceanica» denunciava il relativismo e la crisi spirituale europea, lanciando perfino un «appello a tutti i ricercatori di Dio» nel numero quattro della rivista, rimarrà fedele ad un cristianesimo certo astratto, ma tenderà sempre più ad allinearsi su posizioni radicalmente antiborghesi, antimoderne e antidemocratiche, velatamente di matrice controrivoluzionaria e cattolica *ultra*; tuttavia egli resterà al di fuori di tale cerchia culturale, con la

[2] KURT ERICH SUCKERT, *Manifesto dell'Oceanismo*, in «Oceanica», 1, 1° gennaio 1921, ora in EDDA RONCHI SUCKERT, *Malaparte*, vol. I (1905-1926), Città di Castello, Ponte alle Grazie, 1991, p. 188.

conseguenza di isolarsi sia dall'ala socialista e liberale, frequentata per breve tempo, che da quella apertamente cattolica conservatrice[3].

Prima di confrontare i testi, sappiamo che è proprio nelle file del Partito Repubblicano di Prato, a fianco di socialisti e anarchici, che Malaparte scoprì l'opera di Mazzini e Marx[4]. Sono pochi i riferimenti chiari a Mazzini nell'opera di Malaparte, ma comunque, ne *La rivolta dei santi maledetti*, lo cita per primo, assieme a Leopardi e Garibaldi, nella triade "italianissima", memoria storica che si contrapponeva all'ottocentesca «lebbra del "frammentario"»[5] – il romanticismo francese e tedesco – e, in Italia, a Cavour, traditore del vero spirito repubblicano del Risorgimento, *topos* del pensiero politico malapartiano degli anni Venti. Malaparte inneggia pure alla «parola cristiana e ispirata»[6] dell'esule genovese.

Ne *La rivolta dei santi maledetti*, attraverso innumerevoli similitudini religiose, la guerra è vista come un sacrificio cruento che consente la nascita, o meglio la rigenerazione dell'umanità, e più specialmente dell'uomo quale individuo. Per un repubblicano tumultuoso quale fu Malaparte, la guerra mondiale rappresentava un'occasione politica e storica unica, volta a purgare l'antica e corrotta *élite* liberale del paese, in nome di un autentico pensiero laico-repubblicano, popolare nella più pura tradizione mazziniana, al di là dell'idealismo anarchico e del neutralismo di molti marxisti. Tale purga si palesa nel sacrificio laico del popolo in armi nel fango delle trincee. Il «popolo dei fanti», espressione prediletta, è l'autentico protagonista del saggio.

Prima di analizzare la rappresentazione cristica e mazziniana del popolo in Malaparte, occorre sottolineare la comune concezione della storia umana dei due pensatori. Per ambedue la storia segue un cammino progressivo, per non dire "progressista", dall'oscurantismo verso l'emancipazione dell'umanità, la cui pietra angolare è il sacrificio di Cristo: fra «le pietre miliari del cammino dell'umanità», Suckert elenca «la venuta di Cristo, la Riforma, la proclamazione

[3] GIUSEPPE PARDINI, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano/ Trento, Luni Editrice, 1998, p. 105, pp. 179-180.
[4] CURZIO MALAPARTE, brano di un'autobiografia incompiuta (senza data), ora in EDDA RONCHI SUCKERT, *Malaparte*, vol. I, cit., p. 22.
[5] CURZIO MALAPARTE, *La rivolta dei santi maledetti*, cit., p. 8, p. 13.
[6] Ivi, p. 12.

dei Diritti dell'Uomo, il socialismo»[7]. Queste sono, secondo l'autore, «le principali fasi attraverso le quali la concezione umana della vita è passata». Per l'aspetto che qui ci interessa – la manifestazione della memoria religiosa malapartiana – ci si trova ora ad una nuova tappa della riflessione del giovane Suckert, cioè si passa da un *incipit* vagamente cristiano proclamante la centralità dell'individuo uomo, ad una comprensione progressista (il «cammino») della religione cristiana. Le quattro fasi menzionate sono tutte rivoluzioni: rivoluzione di Cristo nel panorama pagano e ebraico; rivoluzione luterana e poi calvinista in rottura con la Chiesa romana e latina; rivoluzione francese del Terzo Stato borghese; e, infine, rivoluzione proletaria (Quarto Stato) e socialista. L'ultima fase di questo cammino dell'umanità, dopo la rivoluzione bolscevica, sarebbe – secondo l'autore – lo sfacelo di Caporetto, analizzato come rivolta proletaria contro la borghesia, simboleggiata nel saggio da volontarie della croce rossa, pescecani e imboscati di varia specie. Questo svelamento progressivo della storia umana secondo Suckert appare un ricalco della visione mazziniana della storia; infatti, nel 1832, Mazzini scrisse che «Dominio e servaggio, patriziato e plebejanismo, aristocrazia e popolo, feudalismo e cattolicesimo ne' primi tempi della Chiesa, cattolicesimo e protestantesimo negli ultimi, dispotismo e liberalismo, torna tutt'uno». Questa «formola della storia di diciotto secoli»[8], che altro non è che la concezione generalmente condivisa dai repubblicani italiani dell'epoca, coincide perfettamente con quella di Malaparte, la quale risulta più lapidaria nella sua espressione e la completa con il socialismo, rivoluzione sociale e storica che era solo agli albori all'epoca in cui scriveva Mazzini.

La posizione mazziniana rispetto al socialismo può aiutarci a capire anche quella malapartiana, in parte ostile, e addirittura la sua opzione fascista dal '22 in poi, sbrigativamente interpretata come trasformismo. Negli anni Trenta dell'Ottocento Mazzini fu sensibile agli scritti e alle esperienze utopiche di "Padre" Enfantin e Saint-Simon, ma poi ne denunciò ripetutamente i limiti e i

[7] Ivi, p. 7.
[8] GIUSEPPE MAZZINI, *D'alcune cause che impedirono finora lo sviluppo della libertà in Italia*, in ID., *Scritti politici*, a cura di Terenzio Grandi e Augusto Comba, Torino, UTET, 1987 (2° ed.), p. 255.

presupposti edonistici: l'utopia socialista, scriveva, trasporta «la società su un altro terreno, che non esiste. I socialisti dimenticano che siamo sulla terra per continuare l'umanità, non per crearla»[9]. Negli anni Quaranta criticherà pure aspramente il suo epigono, il comunismo, temendo una «tirannica dittatura»[10] tecnica, ciò che chiameremmo oggi totalitarismo. Secondo Mazzini l'internazionalismo apatride del marxismo e del primo socialismo incitavano all'odio della nazione e della famiglia, basi della società civile. Non a caso Malaparte riprenderà e aggiornerà la critica mazziniana al marxismo nascente nel settimo capitolo del saggio *L'Europa vivente*[11], opponendo la rivoluzione nazionale, sindacalista e fascista, a quella internazionalista voluta da socialisti, comunisti e anarchici. Non crediamo comunque ci sia stata malafede nell'atteggiamento di Malaparte, dato che egli concepiva la rivoluzione fascista come il proseguimento della rivoluzione repubblicana interrotta dalla monarchia costituzionale piemontese, appunto avversa al mazzinismo. E così come Mazzini ieri denunciava l'edonismo e l'utilitarismo del socialismo, così Suckert denuncerà con spirito acerbo l'epicurismo e lo spirito umanitarista dei moderni socialisti, «l'*antinazione* socialista»[12]. V'è un'analogia stupefacente fra Mazzini e Malaparte, il quale, ne *L'Europa vivente*, mostrava di ben conoscere il dissidio ideologico fra l'esule genovese e Marx, e di riattualizzarlo attraverso la sua dottrina del sindacalismo fascista, allo stesso tempo nazionalista, individualista e anti-materialista, esatto contrario del marxismo internazionalista, collettivista e ateo. In un articolo politico che proclama una rottura radicale con ideologie avverse al fascismo, egli preciserà che il comunismo e il socialismo si oppongono al carattere individualistico e patriottico degli italiani[13]. Di più, da rivoluzionario convinto, il cui scopo è la continuazione della rivoluzione repubblicana interrotta dopo il 1860, più volte

[9] GIUSEPPE MAZZINI, *Pensieri sulla democrazia in Europa*, trad. a cura di Salvo Mastellone, Milano, Feltrinelli, 2005 (2° ed.), p. 104. Il testo fu inizialmente pubblicato in inglese, durante il suo esilio londinese.
[10] Ivi, p. 122.
[11] CURZIO SUCKERT, *L'Europa vivente. Teoria storica del sindacalismo nazionale*, Firenze, La Voce, 1923, p. 81 ss.
[12] Ivi, p. 88.
[13] CURZIO SUCKERT, *Fascismo operaio. Gli umori del popolo*, in «La Nazione», 26 ottobre 1922, ora in EDDA RONCHI SUCKERT, *Malaparte*, vol. I, cit., p. 300.

riaffermerà il proprio rifiuto dell'Unità d'Italia costruita artificiosamente dallo stato piemontese e borghese, i cui successivi governi, assieme ai socialisti, «dal settanta in poi hanno sputtanato in mille modi l'Italia eroica, santa, cristianissima del 1821 con la scusa del patriottismo o della retorica, della democrazia o della rivoluzione sociale, a piacere»[14].

V'è un'altro debito di Malaparte verso Mazzini, ed è proprio la giustificazione morale della rivoluzione del popolo. Ne *La rivolta dei santi maledetti*, non mancano ripetute denunzie dell'«immoralità» e della «mediocrità» dei tempi, della «miseria civile» in cui vissero gli italiani dall'Unità alla guerra mondiale[15], simili ai modi mazziniani di descrivere l'asservimento delle masse nell'Italia divisa in stati diversi. In reazione a questa decadenza dei costumi ambedue credettero in una rivoluzione nazionale capitanata da un'*élite*. Difatti Mazzini si scontrò ripetutamente con il riformismo di Tocqueville e John Stuart Mill. Respingendo in blocco la democrazia, Suckert va ben oltre il pensiero del maestro, ma ricorre pur sempre alla stessa fraseologia. Dall'Unità in poi, mancano gli eroi, mancano – scrive Malaparte – «uomini superiori […] capaci di tenere il popolo in un pugno di ferro o di guidarlo verso la compiutezza civile e le conquiste sociali»[16]. Per breve tempo, Malaparte pensò di ravvisare l'uomo provvidenziale in Mussolini. Difatti, ne *L'Europa vivente*, scrive che in Italia abbondano «quegli eroi e quegli uomini rappresentativi che Carlyle e Emerson penarono a introdurre nella mentalità anglosassone, puritana e democratica, la quale è naturalmente avversa a qualunque specie di prevalenza, anche postuma e filosofica»[17]. Pensiamo quindi a Mazzini, il quale, nella sua lettera a Papa Pio IX, lo induceva a annunciare una nuova era dichiarando che «i migliori per intelletto e per core, per Genio e Virtù, hanno a essere i guidatori del popolo»[18]. Il motto di Mazzini, contro ogni forma di comunismo e in aperta

[14] CURZIO SUCKERT, *Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione*, prefazione alla seconda edizione romana [1923] de *La rivolta dei santi maledetti*, ora in CURZIO MALAPARTE, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, a cura di Marino Biondi, Firenze, Vallecchi, 1995, p. 183.
[15] CURZIO MALAPARTE, *La rivolta dei santi maledetti*, cit., p. 16, p. 23.
[16] Ivi, p. 14.
[17] CURZIO SUCKERT, *L'Europa vivente*, cit., p. XXVIII.
[18] GIUSEPPE MAZZINI, *A Pio IX Pontefice Massimo*, Paris, E.-J. Bailly, 1847, p. 12.

contraddizione con Marx e Engels, è «il progresso di tutti per opera di tutti *sotto la guida dei migliori*»[19]. Comunque in Mazzini la guida dei migliori non può non essere temporanea e deve servire l'obiettivo ultimo della sua escatologia politica:

> Quando le braccia di Cristo, ancora distese sulla croce, saranno liberate per stringere l'intera razza umana in un abbraccio – quando non ci saranno più né paria né bramini, né servi né padroni, ma solo uomini, noi ci rivolgeremo al Signore con molto più amore e fede di quanto non facciamo ora[20].

Per Mazzini, l'*élite* ha principalmente un compito educativo verso il popolo ignorante e schiavo, deve prepararlo all'uso della libertà; il che implica una concreta lotta contro l'ignoranza delle masse, *leitmotiv* dell'intera sua opera. Anche in Suckert, mezzo secolo dopo, c'è la stessa constatazione della «profonda ignoranza delle nostre masse»[21], gettate nelle trincee senza conoscere, e senza esser capaci d'intendere, i motivi della guerra. Quando più tardi chiarirà il suo impegno giornalistico, specie in terza pagina, Malaparte riaffermerà il compito principalmente educativo della stampa, che non è una torre d'avorio ma un ponte concreto fra la letteratura e il volgo[22].

Vanno approfondite le analogie concettuali fra il cristianesimo politico mazziniano e quello forse più lirico di Suckert. Con gli anni, specie dal '40 in poi, Malaparte preciserà, affinerà la sua concezione illuministica del cristianesimo, focalizzandosi sulla figura paradigmatica di Gesù Cristo. Qui l'argomento diventerebbe vastissimo e, nonostante l'indagine si focalizzi sui primi anni dell'attività letteraria di Malaparte, citerò comunque un brano significativo, scritto quasi trent'anni dopo la prima edizione de *La rivolta dei santi maledetti* e tratto da un progetto per un film mai realizzato, un ammodernamento della storia della Maddalena. Nozioni fondamentali quali l'innocenza del popolo e la forza rivoluzionaria di Cristo vengono espresse con maggior limpidezza:

---

[19] GIUSEPPE MAZZINI, *Pensieri sulla democrazia in Europa*, cit., p. 71.
[20] Ivi, p. 75. Si vedano anche le pp. 106-107.
[21] CURZIO MALAPARTE, *La rivolta dei santi maledetti*, cit., p. 37.
[22] Testimonianza di Curzio Malaparte a Enrico Falqui raccolta in ENRICO FALQUI, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969, p. 86.

> Ormai Cristo si avvia al supremo sacrificio.
> Il popolo aspetta il suo Liberatore. Lo spirito di rivolta serpeggia nelle masse. Si badi che queste non sono mie illazioni arbitrarie. Tutto il Vangelo è pieno di accenni, talvolta assai precisi, all'inquietudine dei tempi, all'insofferenza sociale delle masse, all'odio per i ricchi e per gli stranieri che presidiano e dominano il paese, alla corruzione dell'amministrazione statale, alla decadenza dei costumi : in una parola, alla ribellione che serpeggia nelle masse e che sta per esplodere. La società dominante ha paura della rivolta popolare, e considera Cristo come un perturbatore dell'ordine, un sobillatore, il capo dell'imminente rivolta. Il Vangelo è molto esplicito su questo punto: e Cristo, braccato come un nemico dell'ordine sociale, si sottrae alle persecuzioni, all'arresto, alla lapidazione, più volte minacciata, peregrinando di villaggio in villaggio, rifugiandosi nella nativa Galilea, nascondendosi in luoghi deserti e impervii col gruppo dei suoi fedeli seguaci. Ma ormai i tempi sono maturi, e Cristo s'incammina verso Gerusalemme, dove i suoi nemici, che sono anche i nemici del popolo, lo aspettano, pronti a farne giustizia[23].

Tale visione ci par essere un altro accenno al cristianesimo rivoluzionario di Mazzini. Facciamo un esempio fra tanti:

> Cristo venne per tutti; parlò a tutti e per tutti. Egli non ebbe per gli uni una parola, per gli altri un'altra. […]. Gettò l'anatema agli scribi e ai farisei, che erano uomini di casta, i privilegiati del suo tempo. Prima della sua venuta vi erano, nell'opinione del mondo, due nature d'uomini – natura di padrone e natura di schiavo. Egli distrusse sì fatto errore: proclamò l'unità della natura umana, affermando l'unità della sua origine: spezzò le catene del servaggio: rialzò il popolo e morì per esso[24].

E ritroviamo in Mazzini idee centrali del pensiero malapartiano, quali la rigenerazione di un Uomo nuovo sulla Croce, Gesù, il quale «s'incurvò verso il mondo incadaverito e gli mormorò una parola di fede. Su quel fango che non serbava più d'uomo se non l'aspetto ed i moti, ei proferì alcune parole ignote fino a quel giorno : *amore*, *sagrificio*, *origine celeste*. E il cadavere si levò. […]. Da quel fango escì il mondo cristiano, mondo di libertà e d'eguaglianza: escì

[23] CURZIO MALAPARTE, *La carne umana*, in EDDA RONCHI SUCKERT, *Malaparte*, vol. IX (1950-1951), Città di Castello, Ponte alle Grazie, 1994, p. 510.
[24] GIUSEPPE MAZZINI, *I patrioti e il clero*, in ID., *Scritti politici*, cit. p. 407.

l'*Uomo*, immagine e precursore di Dio»[25]. Quindi per Mazzini e Malaparte la storia è un progressivo risveglio del popolo sfruttato dalle varie tirannidi individuali, fino alla democrazia mondiale, che s'imporrà con le rivoluzioni popolari e nazionali. L'idea di popolo è indissociabile dall'idea di Dio, e alcune descrizioni mazziniane del popolo oppresso e feroce, assetato di libertà, sono molto simili a quelle rilasciateci da Suckert ne *La rivolta*, con le sue descrizioni del «popolo dei fanti», analfabeta e rozzo, primitivo ma buono, e pronto a dare la propria vita come Cristo, popolo «*lacero e sporco come Cristo, sanguinante come Cristo, buono, eroico e sbeffeggiato come il figliuolo dell'Uomo*»[26]. E, specularmente, leggiamo in Mazzini:

> E quando noi guardiamo il popolo, com'è oggi, passarci davanti nella divisa della miseria e dell'ilotismo politico, lacero, affamato; stentando a raccogliere dal sudore della sua fronte un pane che la opulenza gli getta innanzi insultandolo; o ravvolgersi immemore ne' tumulti, e nell'ebbrezza d'una gioia stupida, rissosa, feroce, e pensiamo: là, su que' volti abbrutiti sta pure la impronta di Dio, il segno d'una stessa missione[27].

Ne *La rivolta dei santi maledetti* il connubio tra il popolo e Cristo compare fin dal quarto capitolo, nel momento in cui gli anonimi fanti, per lo più proletari e contadini, scoprono che la morte in guerra è diversa dalla morte biologica, semplice e cristiana, a cui erano avvezzi nelle campagne. Dal ciclo naturale vita/morte si passa alla morte meccanica, orrenda e non desiderata delle trincee, una guerra di materiale che opprime l'uomo, assai simile alla *Materialschlacht* di un altro fante, tedesco questa volta: Ernst Jünger. Ma l'elemento più interessante ci sembra essere l'allusione alla morte di Cristo, modello esemplare della morte ingiusta e disumana:

> Noi sappiamo che la morte è buona e che non fa paura: perché è una creatura cristiana di cui i Santi, nelle Scritture, parlano senza timore chiamandola sorella, e che passa fra gli uomini prendendo per mano i più degni, lasciando che l'uva maturi e il grano indori.

---

[25] GIUSEPPE MAZZINI, *Fede e avvenire*, in ID., *Scritti politici*, cit., p. 469.
[26] CURZIO MALAPARTE, *La rivolta dei santi maledetti*, cit., p. 88.
[27] GIUSEPPE MAZZINI, *D'alcune cause che impedirono finora lo sviluppo della libertà in Italia*, in ID., *Scritti politici*, cit., p. 251.

> Ma questa morte, questa che gli uomini hanno inventata, e che spezza, distrugge, brucia e sfigura uomini e cose terrestri, noi sappiamo che è una maledizione. Dio l'ha maledetta, Dio che è morto soffrendo[28].

Le ultime parole de *La rivolta dei santi maledetti* precisano gli innumerevoli accenni cristici presenti nel saggio:

> Ho fede nel Cristo nostro, italiano, cattolico, armato di croce e di spada. Il Cristo nostro sa *resistere* al male. Vincerà[29].

Tale frase verrà ripresa quasi testualmente alla fine de *L'Europa vivente* e completata da una citazione di Charles Péguy. L'*excipit* appare un essenziale indizio dell'originalità politica di Suckert, cioè l'attaccamento viscerale alla madrepatria, all'Italia quale paese dall'anima mistica. Qui va notato il definitivo allontanamento dall'oceanismo e dal pacifismo del primo dopoguerra; difatti il tono si fa più bellicoso e nazionalista. Comunque è compito arduo definire precisamente che cosa intenda Suckert con il suo «"Cristo italiano"», talvolta definito cattolico e addirittura vandeano, talaltra incarnato da rozzi e sovversivi anabattisti anti-romani. Al di là dei paradossi letterari e della voluta confusione retorica, dell'impossibilità di definire un Cristo o, meglio, un cristianesimo canonico, teologicamente ortodosso, emerge dalle pagine malapartiane un vago personaggio cristico: difatti, oltre ad un'innegabile «commozione quasi deamicisiana»[30], il fante assomma in sé tutte le virtù cristiche idealizzate da Suckert: umiltà, rozzezza, bontà un poco selvaggia, purezza primitiva, pazienza in senso etimologico, le quali riecheggiano il fascino mazziniano per il cristianesimo dei primi secoli, per la «prima purità»[31]. L'esaltazione delle virtù di pazienza e umiltà, la nostalgia dei primi tempi della Chiesa, il millenarismo sono altrettante spie di un più remoto sedimento ipotestuale malapartiano, che sedusse pure i rivoluzionari dell'Ottocento, ossia il misticismo di Gioacchino da

[28] CURZIO MALAPARTE, *La rivolta dei santi maledetti*, cit., p. 30.
[29] Ivi, p. 109.
[30] MARINO BIONDI, *Scrittori e miti totalitari. Malaparte Pratolini Silone*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2002, p. 17.
[31] GIUSEPPE MAZZINI, *Pensieri ai preti italiani*, in ID., *Scritti politici*, cit., p. 354.

Fiore[32]. Le reminiscenze gioachimite nelle opere di Mazzini e di Malaparte meriterebbero uno studio speciale, ci accontentiamo di alludervi.

Dopo la rivolta fallita dei santi maledetti a Caporetto, Suckert scorgerà nella rivoluzione fascista l'occasione di una rivincita del popolo sulla borghesia corrotta: dal soldato lacero delle trincee alle camicie nere «guelfe» e barbare, nulla cambia, è sempre lo stesso popolo italiano «"antitutti"», figlio della terra e del Cielo, «la croce e il coltello»:

> Gente della terra, figliuoli della terra, antichissima generazione della terra, padroni umili della terra, di tutta la terra nostra […]; mangiatori di terra, bevitori di fiumi, gente agreste mistica e feroce, popolo di contadini, popolo di fanti, popolo di giustizieri, popolo di combattitori. Figliuoli della terra, generazioni naturali dispensatrici di giustizia, assetate di giustizia, in nome di Dio, in nomine Dei, in nomine Virginis, dei santi eremiti, dei santi guaritori, dei santi pacifici, dei santi guerrieri, dei santi vendicatori[33].

In conclusione, nonostante un costante e a volte virulento rifiuto dell'idealismo e del progressismo, *volens nolens* Suckert ci par essere sempre figlio del progressismo derivato dall'illuminismo, non sfugge all'utopismo mistico, a tratti messianico, quando, nell'ultimo capitolo de *La rivolta*, si augura una «civiltà nuova», frutto dello scontro e poi dell'incontro della rivoluzione russa e di quella di Caporetto, poi fascista, «la civiltà dell'*uomo umano*, dell'individuo nuovo, integrato in una vivace umanità di credenti»[34]. Tali espressioni richiamano la necessità mazziniana di umanizzare il popolo. Suckert non precisa se si giungerà allora ad una fine della *Historia*; resta che il connubio e poi la fusione fra Cristo e il popolo generatrice di una nuova umanità di credenti. Questi elementi divengono, al di là della mitizzazione letteraria, l'ultima tappa dell'evoluzione della storia descritta all'inizio de *La rivolta dei santi maledetti*: venuta di Cristo, scisma della riforma, rivoluzione francese e rivoluzioni "popolari" russa e italiana; tale sintesi del movimento della storia pare ricalcare quella di Mazzini. Ha buon gioco il Suckert di criticare l'ideologia del progresso,

---

[32] HENRI DE LUBAC, *La postérité spirituelle de Joachim de Flore*, vol. II, *De Saint-Simon à nos jours*, Paris, Lethielleux, 1981 (2a ed.; prima ed. 1979).
[33] CURZIO MALAPARTE, *Ritratto delle cose d'Italia*, cit., p. 215.
[34] CURZIO MALAPARTE, *La rivolta dei santi maledetti*, cit., p. 101.

non ci sembra vi sfugga egli stesso. Seppur per breve tempo, egli scorgerà nel fascismo e nell'azione del suo «eroe» Mussolini l'occasione storica di conquistare lo Stato, compiere definitivamente la rivoluzione mazziniana interrotta dopo il 1870 e di inaugurare un'era nuova per l'uomo. Allora Suckert non poteva certo immaginare che il fascismo sarebbe poi diventato una religione di Stato, secolarizzata e modernissima, come dimostrò Emilio Gentile[35], ma risaltano nei suoi primi saggi e articoli alcuni tratti di questa religione orizzontale, laica, con però una rivendicata dimensione trascendente, la quale rimane pur sempre indefinita.

Un altro tratto di questa religiosità secolarizzata va individuata nella «necessità collettiva del sacrificio»[36] e della sofferenza: Malaparate dedicò a quest'ultima un intero capitolo de *L'Europa vivente* («Necessità sociale e nazionale della sofferenza»): il popolo italiano non sa soffrire e va educato in questa ardua via. Ci pare che questo sia stato proprio uno dei primi compiti "educativi" del fascismo, attraverso il culto degli eroi e dei martiri della patria, l'incessante appello al sacrificio, e via dicendo. Anche in questo caso tale concetto potrebbe essere stato influenzato da Mazzini, il quale ininterrottamente induceva gli italiani al «sagrificio» in nome dell'unità d'Italia.

[35] EMILIO GENTILE, *Il culto del Littorio*, Roma/Bari, Laterza, 1995 (3° ed.).
[36] CURZIO MALAPARTE, *La rivolta dei santi maledetti*, cit., p. 6.

JADRANKA NOVAK*

Il tempo ritrovato di *Una giovinezza inventata* di Lalla Romano

Una delle caratteristiche principali dell'opera narrativa di Lalla Romano è l'elemento autobiografico. Nei suoi romanzi la scrittrice spesso trasforma degli avvenimenti e le vicende della vita personale in un tessuto letterario perché, come afferma, tramite il personale e il singolare è possibile esprimere anche l'universale. Circa il tema della memoria e della vita privata trasmessa con la letteratura, in un'intervista rilasciata a Sandra Petrignani, la Romano spiega che per lei la problematica del rapporto tra la vita, la memoria e la letteratura è molto più complessa di quel che si creda:

> La memoria è un mezzo per fare la letteratura [...] scrittori della memoria sono un po' tutti. [...] C'è chi trae ispirazione dalla vita degli altri e chi dalla propria. [...] l'esistenza [è] talmente ricca che con la letteratura cercavo di restituirne l'irripetibilità dell'esistenza, senza inventare le vicende analoghe a quelle che ho vissuto. [...] I miei libri non sono affatto delle confessioni, ciò che li libera di essere troppo personali è il distacco con cui tratto gli argomenti presi dal mio quotidiano[1].

Di qualsiasi persona o famiglia si tratti, non dovrebbe avere una grande importanza giacché, nella creazione letteraria, i personaggi, anche se presi dalla realtà, fanno sempre parte della *fiction*[2].

* Università di Zara (*Sveučilište u Zadru*), Croazia.

1 SANDRA PETRIGNANI., *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1996, p. 18.

2 Ivi, pp. 17-18. La Romano spiega: «I miei libri non sono affatto delle confessioni, ciò che li libera dell'essere troppo personali è il distacco con cui tratto gli argomenti, presi effettivamente dal mio quotidiano. La storia del mio nipotino in *L'ospite* o in *Inseparabile* è emblematica di una condizione generale: quella di un bambino figlio di separati. Per ottenere questo risultato è necessario scegliere l'essenziale abbandonando il resto al silenzio e alla dimenticanza. Io non falsifico mai, ma scarto molto. E la memoria trasfigura anche. Ci dobbiamo affidare al poco che sappiamo e al poco che ricordiamo. Del resto l'eccesso di particolari, di informazioni, fa parte della cronaca, non della poesia, non della letteratura».

Partendo dalla sua visione sulla vita e la memoria in questo saggio si esamineranno alcuni aspetti del suo romanzo autobiografico *Una giovinezza inventata*, pubblicato nel 1979 e, secondo Giulio Ferroni, il capolavoro della scrittrice. Cesare Segre crede che questo testo letterario sia l'«unico romanzo veramente autobiografico» della Romano, anche se lei «ha quasi sempre utilizzato materiali autobiografici per creare libri non autobiografici»[3].

L'analisi, suddivisa in tre parti, cercherà di elaborare come nel genere letterario prescelto il soggetto femminile riesca a realizzarsi e ad esprimere la propria individualità, autoinventandosi tramite l'atto stesso dello scrivere. Si esaminerà il rapporto dell'autrice con il testo in cui si intravvede l'influsso di diversi fattori di un definito periodo storico, che è alla base del suo rapporto con il corpo femminile. Infine si cercherà di accentuare come la sua particolare sensibilità femminile e la sua necessità urgente di esprimersi si rivelino sintetizzandosi nell'uso della intermedialità[4].

1. Scriversi per (ri)conoscersi meglio

In *Una giovinezza inventata* la Romano descrive la sua età di ragazza all'inizio degli anni Venti del secolo scorso e gli eventi successivi al periodo del suo studio della letteratura a Torino. Secondo Ferroni, si tratta della ricostruzione di un'educazione culturale e «sentimentale» fissata in un'immagine che appartiene al passato ma che viene considerata dal punto di vista del presente: «l'esperienza dell'autrice [si rivela] come "costruzione" tragica, come difficile lotta» di una donna che si sforza di trovare il proprio spazio nel mondo cercando di

[3] LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1995, p. 270. In Appendice vedi estratto da CESARE SEGRE., *Introduzione* a LALLA ROMANO, *Opere*, Milano, Mondadori («Meridiani»), Milano 1991, vol. I, pp. xlvi-il.

[4] NERIA DE GIOVANNI, *Carta di donna. Narratrici italiane del '900*, Torino, SEI, 1996, p. 25: «Il carattere lirico è senz'altro una delle cifre costanti dell'opera di Lalla Romano che ha esordito con un libro di poesie, *Fiore* (1941), aprendosi alla critica d'arte ed alla pittura (ha studiato con Lionello Venturi) oltre che, ovviamente, alla narrativa. L'originalità della Romano consiste proprio in questa "trasversalità" nelle arti: frequentò contemporaneamente la facoltà di lettere a Torino e la bottega d'arte di Felice Casorati, come ricorda nell'autobiografico *Una giovinezza inventata* (1979)».

rimanere fedele a se stessa[5]. La narrazione degli eventi segue una linea cronologica, e il presente non viene esposto senonché in modo implicito.

La posizione dell'autrice verso il proprio passato ed il testo narrativo trapela già nel titolo del romanzo il quale rappresenta la prima parte di un pensiero dello scrittore Elias Canetti (già vincitore del premio Nobel), che viene scritto come l'epigrafe al romanzo: «Una giovinezza inventata che diventa verità nella vecchiaia». I diversi significati che questa frase assume in relazione con il testo, come lo hanno già ravvisato alcuni critici, risultano importanti per la sua interpretazione. Secondo Antonio Ria la parola «inventata» dovrebbe essere concepita come «l'accezione di [una giovinezza] incantata, vissuta con la fantasia, come mito, favola»[6]. Cesare Segre, invece, considera che il significato dell'«inventata» «allude in parte all'involontaria rielaborazione e ricostruzione della memoria, ma anche, allo sforzo di "ritrovare", rintracciare» il passato[7]. Alquanto diverse a prima vista, queste due interpretazioni della parola «inventata» non si escludono, anzi sono complementari perché il loro denominatore comune indica una linea sottile che esiste tra la *fiction* e la realtà di un testo narrativo[8].

La distanza temporale dal periodo della giovinezza, divenuta già un passato lontano e remoto, permette alla Romano di reinterpretare e cristalizzare l'essenza di una parte della sua vita, che lei, dal punto di vista del presente, deprivatizza ed elabora senza caricarla di dettagli superflui. *Inventata* perciò può

---

5 GIULIO FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano, Einaudi scuola, 2004 (11° ed.), vol. II., p. 1141: «Il capolavoro della Romano è probabilmente *Una giovinezza inventata* (1979), singolare autobiografia sulla propria giovinezza vissuta negli anni Venti: l'autrice non mira a ritrovare il profumo autentico e originario del tempo giovanile perduto, ma a fissarne la sola immagine veramente possibile, quella che la sua mente può costruire nel presente, dal punto di vista della vecchiaia. L'esperienza dell'autrice si pone come un emblema della giovinezza femminile, rivelatasi come "costruzione" tragica, come difficile lotta per muoversi nel mondo».

6 LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, Einaudi, Torino, 1995. Vedi in Appendice p. 254: «Cronologia della vita e delle opere» scritto da Antonio Ria: «"Inventata" – si legge nel risvolto scritto dall'autrice – nell'accezione di incantata, vissuta con la fantasia, come mito, favola».

7 Ivi, p. 270, vedi in Appendice: «Come sempre bisogna fare attenzione al titolo […]. Dove *inventata* allude in parte all'involontaria rielaborazione e ricostruzione della memoria, ma anche, latinamente, allo sforzo di ritrovare, rintracciare" il passato».

8 ANNA BANTI, *La camicia bruciata*, Milano, Mondadori, 1979, p. 23: «La storia è avvezza a inventare e talvolta inventando scopre la verità. Le lettere ingiallite, le carte diplomatiche tarlate degli archivi non servono ad altro; interpretare e dedurre sono eufemismi che mascherano il lavoro della immaginazione».

essere interpretato come l'ambiguità del discorso narrativo in cui coincidono il vero ed il falso, lo spazio in cui tramite la «menzogna» si può arrivare alla verità. Si tratta di una concezione particolare della funzione del testo, che rappresenta il tratto distintivo specifico del genere autobiografico. Raccontando di se stesso come se fosse un altro, l'autore crea un personaggio fittizio il quale contemporaneamente diventa un se stesso vero, un «io» ancora inesistente perché viene a formarsi e conoscersi nel processo della attuazione. Il critico letterario Alessandro Iovinelli, citando Paul de Man, spiega che l'autore, scrivendo un'opera d'arte, riesce a creare una realtà «vera», con un metodo nel quale all'inizio:

> L'individuo storico non ha un'esistenza nella realtà se non in quanto è un *personaggio* […]. In un certo modo, […] l'autobiografia inventa il personaggio che dice io. [...] Noi partiamo dal presupposto che la vita «produce» l'autobiografia come un atto produce le sue conseguenze, ma possiamo asserire con eguale parzialità che il progetto autobiografico possa esso stesso produrre e determinare la vita[9].

L'effetto dello scrivere, secondo Iovinelli, è «il superamento della vecchia dicotomia realtà / finzione» in cui è l'arte ad inventare la realtà e non viceversa[10].

Per quanto riguarda il genere autobiografico, possiamo asserire che nella tradizione letteraria femminile esso ha avuto sempre una posizione particolare. Le donne, represse da una cultura patriarcale, non potevano mostrare in pubblico le proprie insicurezze, incertezze, esitazioni, eppure il loro bisogno di esprimersi e di verbalizzare le loro emozioni sbocciava nelle pagine segrete dei loro diari, delle lettere scritte alle persone di fiducia, in testi che appartenevano alla loro sfera privata. Da quando i loro testi diventano opere di dominio

---

[9] ALESSANDRO IOVINELLI, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2004, pp. 53-54.

[10] «Seguendo questo nuovo principio teorico si va oltre lo storico antagonismo tra l'arte come *mimesis* oppure l'arte come *poiesis*. È assodato che in letteratura tutto è "effetto di senso", anche la cosiddetta realtà […]. Ne consegue il superamento della vecchia dicotomia realtà / finzione. Anzi, l'arte da sola può inventare la realtà. […]. Di conseguenza, […] si può dire che vanno progressivamente cancellandosi le distinzioni tra critica e saggistica da un lato e invenzione e *fiction* narrativa dall'altro» (ivi, pp. 54-55).

pubblico, scrivere in prima persona rimane a lungo una caratteristica particolare del discorso letterario femminile. Oltre ai romanzi epistolari e ai diari anche l'autobiografia viene considerata un tipico genere femminile, tramite il quale la donna riesce a rendere consapevole la propria identità femminile ed a ricostruire la propria individualità e autenticità repressa mediante l'atto dello scrivere[11].

La narrazione in prima persona singolare e la scelta del genere autobiografico permette alla Romano di rimanere nella sfera dell'intimo dove essa può realizzare una parte della sua personalità, che, come lo conferma anche lei, non poteva esprimere in comunicazione con le altre persone, sia le donne che gli uomini, come anche di fare una ricerca tutta personale della sua espressione autentica e del suo stile particolare con cui fissare la propria individualità e affermare la sua diversità di donna[12]. In *Una giovinezza inventata*, la scrittrice indica che per lei «scrivere» rappresenta verbalizzare il proprio mondo interiore e il modo più adatto con il quale instaurare rapporti con gli altri:

> Scrivevo soprattutto per me, per cercare di dar forma – o almeno sfogo – a quello che mi ossessionava: la difficoltà a fare un discorso trasparente e preciso, e insieme l'orgoglio di sentirmi isolata, diversa[13].

Nelle lettere, nella poesia, nel diario che la protagonista inizia e poi lascia in sospeso, in sostanza in una struttura testuale frammentaria, la protagonista racconta del proprio «io» autoironicamente, rivelando l'insicurezza e l'ambivalenza del soggetto femminile. Un atteggiamento che valuta la condizione della donna ed il suo rapporto con il mondo in cui vive «condannata» al silenzio. Cercando di formare se stessa artisticamente, ripercorrendo il tempo della giovinezza, essa crea un testo nel quale si confondono e si scontrano due spazi diversi, lo spazio dell'autrice e quello del personaggio, trasformandosi e convergendo in un'altro spazio nuovo, il quale

---

[11] SARAH GAMBLE (a cura di), *The Routledge Companion to Feminism and Postmodernism*, London, Routledge, 2001, p. 192.

[12] BERNADETTE LUCIANO, «*Chi sono io?» Anna Banti's Autobiographical Negotiation,* in DARIA VALENTINI & PAOLA CARÙ (a cura di), *Beyond Artemisia. Female Subjectivity, History, & Culture in Anna Banti*», Chapel Hill, NC, in «Studi & Testi 5, Annali d'italianistica», 2003, pp 133-143.

[13] LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, cit., p. 44.

diventa una ricerca d'identità dell'autrice, che nel processo dello scrivere non si stacca dal suo personaggio, un altro da sé, anzi cerca di conoscerlo meglio[14]. Il testo così diventa lo spazio in cui la scrittrice conferma la propria femminilità[15] e la creatività repressa che, pur non percepite in tal modo, in realtà lo erano[16].

2. L'ambiguità dell' «essere» donna

Anche se la Romano nella sua lunga carriera letterario-artistica è sempre stata coerente e fedele a se stessa, evitando i tranelli di un femminismo sempre alla ricerca di se stesso e così anche di un suo continuo cambiamento della percezione della donna ed il mondo femminile[17], oggi il suo testo si presenta molto interessante e significativo proprio perché l'autrice non ha mai aderito alle diverse correnti letterarie della sua epoca e perché non ha mai scritto sotto l'influsso di qualsiasi tipo di attivismo femminista, bensì in una maniera in cui le sue emozioni sono la conseguenza verosimile del periodo storico vissuto. Con un'espressione indipendente e autonoma, la Romano ha creato il testo in cui

[14] ANDREA ZLATAR, *Konstrukcija privatnosti: prostor teksta, Tereza Avilska, Dragojla Jarnević, Sylvia Plath*, in «Kolo», Matica Hrvatska, 2 (2001), pp. 205-218.

[15] «femaleness is a consequence of biology, femininity originates from within social structures. Femininity is thus a set of rules governing female behaviour and appearance, the ultimate aim of which of which is to make women conform to a male ideal of sexual attractiveness. Masquerading as "natural" womanhood, it is actually something imposed upon the female subject, in spite of the fact that the pressure to conform to the culturally dominant feminine ideal is internalised to the extent that women effectively tailor themselves to fit it – hence the existence of an immensely profitable fashion and beauty industry. […] Furthermore, the distinction between "female" and "feminine" drawn above cannot be made in French, in which the single word *féminine* is capable of conveying both meanings. Playing on this ambiguity, French feminists such as Hélèn Cixous and Julia Kristeva have postulated femininity as a theoretical area which represents all that is marginalised within the dominant patriarchal order, and is thus a term which describes a position which can be occupied by any peripheral subject, be they male or female» (SARAH GAMBLE, (a cura di), *The Routledge Companion to Feminism and Postmodenism*, cit., p. 230).

[16] MARÌA MILAGROS RIVERA GARRETAS, *Nominare il mondo al femminile. Pensiero delle donne e teoria femminista*, a cura di Emma Scaramuzza, Roma, Editori Riuniti, 1998, pp. IX-XVII.

[17] «Nata nel 1906 la Romano attraversa tutto il nostro secolo ma la sua scrittura non ha conosciuto le trasformazioni dei diversi –ismi letterari, restando fedele ai principi ispiratori delle prime prove, magari approfondendoli ma mai stravolgendone le tendenze. La Romano trova nell'autobiografia il suo primo *input*, nascosto nelle pieghe di un personaggio protagonista femminile sempre individuabile con i tratti biografici della scrittrice fino all'autobiografia dichiarata de *Una giovinezza inventata*, dove appunto narra del suo noviziato letterario ed artistico torinese e dell'ambiente in cui si formò» (NERIA DE GIOVANNI, *Carta di donna. Narratrici italiane del '900,* cit., p. 82).

leggiamo della esistenza di un mondo in cui le era difficile inserirsi perché interamente diverso dalle sue predisposizioni ed inclinazioni personali. Il testo, nonostante la soggettività, testimonia della condizione sociale di una donna appartenente alla classe borghese e la sua esperienza in un certo periodo storico.

Arrivando a Torino dalla sua Cuneo nativa, in un nuovo ambiente sociale, dove inizia la sua formazione sentimentale, la Romano viene a confrontarsi con il senso d'insicurezza, che, in primo luogo, si riferisce alla sua percezione dell'identità di genere perché la protagonista afferma di non sentirsi appartenere interamente al mondo femminile e, accompagnata dalla paura che gli altri potessero osservare questa presenza simultanea di sentimenti opposti, prova un senso di ambivalenza:

> Io mi sentivo addosso le occhiate degli studenti sparsi a crocchi nel cortile, mi figuravo che tutti notassero quell'essere ambiguo, insieme bambina e vecchia, donna e uomo. Pensai che mi avrebbero riconosciuta e beffata per sempre[18].

Parlando di se stessa, in più occasioni, la Romano esprime l'obbligo di formarsi come donna secondo il modello patriarcale ed i modelli delle autorità maschili dominanti in quel periodo della sua vita, il che produceva un sentimento d'ambivalenza or ora ricordato e la mancanza di fiducia in se stessa. L'affermazione della sua identità, della sua intelligenza, di quello che lei stessa sul piano razionale credeva fossero i tratti femminili, dipendeva dall'affermazione delle figure maschili che le circondavano; da suo padre[19], poi come lei stessa indica, dal suo collega Giovanni[20], suo zio, il matematico Giuseppe Peano (al cui mondo «lucido e difficile che [giudicava] virile» voleva accostarsi[21]), dai professori che appartenevano all'ambiente accademico il quale era prevalentemente maschile (professor Pastore, pittore Morelli, famoso

[18] LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, cit., p. 22.
[19] «A Corrado Pellice non avevo permesso di scrivermi nell'estate: per timore di mio padre. Papà era dolce ma anche sospettoso, e io non volevo affrontare un rimprovero di lui, proprio per la sua dolcezza; ma nemmeno avrei sopportato una sua intrusione» (ivi, p. 34).
[20] «Da quando l'avevo incontrato, avevo sentito il desiderio o meglio quasi la necessità di essere approvata da Giovanni. Come se gli spettasse, come se egli avesse su di me una specie di paternità» (ivi, p. 180).
[21] Ivi, p. 14.

critico d'arte professor Lionello Venturi, ecc.), quindi nessuna donna menzionata.

D'altra parte, la Romano, incapace di instaurare rapporti più stretti con il mondo femminile delle ragazze del collegio in cui era sistemata (un mondo la cui caratteristica principale era la tendenza ad esprimersi attraverso la corporeità e, come tale, interamente opposto al mondo maschile tutto volto all'astratto e allo spirituale), per poter realizzare una sua inclinazione piuttosto filosofica ed artistica, cercava di avvicinarsi alle autorità maschili in maniere diverse. Una di queste era il suo aspetto esteriore. Tracciando un ritratto di se stessa di quel periodo, la Romano scrive: «la mia immagine […] tenuta abbastanza elegante ma di tipo virile, [era] scelta da me per una ragione programmatica»[22]. Le caratteristiche del suo genere, essa le nascondeva con il vestirsi in modo maschile che, come lei stessa osserva, «doveva ridimensionare in senso virile la [sua] femminilità»[23].

Un altro modo scelto per realizzarsi ed affermarsi era anche il suo comportamento, sempre distante, oppure, a volte un po' esibizionista e provocatorio. Trovato il coraggio di fare delle domande e commenti al rispettabile e famoso professor Lionello Venturi dopo una sua lezione, essa descrive il suo comportamento come un eccesso:

> Così lo attaccai: davanti alla tavola del *Tobia e l'angelo*. Stava dicendo che le ali grigie sul bianco del cielo erano tono, mentre gli stivaletti gialli sul bruno del terreno erano linea, forma. Con un passo uscii dal piccolo cerchio delle sue ascoltatrici devote fra le quali egli si ergeva come torre, e dissi che secondo me era un tono anche il giallo. Era un pretesto: però ero davvero convinta che gli storici e teorici dell'arte non avessero alcun rudimento della tecnica e perciò fossero incompetenti, come critici musicali che non sapessero leggere le note.
> Rispose seccato e perentorio, ma feci in tempo a vedere nel suo occhio un lampo d'interesse «maschile», di cui mi compiacqui. Non mi rendevo conto di essere civetta (come si diceva allora) perché la mia aggressione «femminile» era mascherata – sopratutto per me – dal cappotto da uomo, le scarpe basse, eccetera.

[22] Ivi, p. 10.
[23] Ivi, p. 220.

> Uscendo, le ragazze mi diedero ragione, e questo mi convinse che avevo detto una sciochezza. Però Venturi mi diede un appuntamento a casa sua: mi resi conto che era quello che avevo desiderato[24].

La repressione del corporeo era il modo determinato dalle norme sociali per poter entrare nel mondo intellettuale. Le specifiche caratteristiche femminili come l'adornarsi, l'imbellirsi, l'aspetto esteriore come l'espressione della femminilità, la Romano, spesso lo trascurava. Come anche lei stessa nota, ma in una occasione in cui fece proprio l'opposto, del vestirsi le importava poco[25]. Però, pur evitando di mostrare le caratteristiche che secondo il sistema patriarcale venivano considerate femminili, sia quelle fisiche che psichiche, loro, come constata l'autrice, apparivano da sole:

> Eppure Schopenhauer era uno dei miei più amati maestri, il più caro dopo Nietzsche. Il fatto era che, mentre disprezzavo la frivolezza femminile, poi io stessa mi regolavo secondo impulsi irragionevoli. Era comunque il mio modo di essere coerente: sapevo che era una scelta umorale, e ne assumevo le conseguenze. mi fidavo del mio istinto[26].

Cercando di adattarsi alla realtà esistente in cui regnava l'opposizione patriarcale binaria discriminativa, l'autrice trova l'espediente per uscirne, rifugiandosi nell'estetismo e sublimando il suo desiderio femminile nei versi scritti e in una prosa lirica ai margini della realtà. Nei suoi scritti intimi leggiamo dei suoi rapporti instaurati tra il mondo privato e quello pubblico, che testimonia della sua femminilità repressa:

> Senonché per me era troppo vivo, troppo importante il mio corpo: sconosciuto, del resto, tanto che lo trovavo ingombrante, e mi pareva spesso di detestarlo. Da esso, forse, mi veniva la maggiore difficoltà […]: sul piano vitale[27].

Anche quando commenta la frammentarietà dei propri scritti, l'autrice scopre che la lingua la tradisce, poiché esprime la sua femminilità vissuta da un

[24] LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, cit., p. 150.
[25] «Al Café de Paris, sola col professore, avevo un vestito lungo di velo che terminava in triangoli appuntiti, ondeggianti; e anche scarpine col tacco sottile. (Non ero sempre cosciente del vestito). […] quando uscimmo Venturi mi disse che mi ero comportata come una vera signora» (ivi, p. 223)
[26] Ivi, p. 103.
[27] LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, cit., p. 39.

punto di vista patriarcale, e la considera immorale, indocile, disubbidiente e selvaggia perché percepita come pura sessualità:

> Avevo anche incominciato analoghi frammentari sfoghi: una specie di diario che non proseguii. Erano appunti, un po' maniacali, convulsi, scarabocchiati a matita. Una «spia», naturalmente, è il linguaggio: dove i termini *stupido* e *divino* si inseguivano.
> […] il tempo corre davanti a me inerte, come una fiumana – tutto se ne va come un'acqua estranea sfugge alle dita socchiuse – rimangono tutte cose stupide – quanto ingombro! tante cose pesanti – una è il mio corpo giovane bello e stupido – per questo non posso mai sentire la voluttà dello spasimo (la intravedo) – che io veda il vero volto della mia bestia […] soffro stupidamente di non poter soffrire divinamente – basta – tutto è stupido e strano – è forse una bestia che domanda una carezza – non ho voglia di guardare in me – la mia stupida testa mi duole»[28].

La maggioranza delle scrittrici italiane, fin dall'inizio del secolo scorso (menzioniamo soltanto Sibilla Aleramo o una scrittrice più recente come Dacia Maraini, che hanno espresso entrambe in modo insistito il punto di vista della donna) non erano accettate dai critici letterari italiani perché, «scrivendo» il loro corpo ed esprimendo il punto di vista femminile erano difficilmente comprensibili e non adatte ai canoni critici maschili esistenti. Esse, con la loro prospettiva femminile per eccellenza, si opponevano al modo tradizionale di percepire la donna e la cultura maschile dominante. La Romano, a differenza di loro, nella sua opera letteraria non si opponeva ai valori consolidati dal patriarcato, anzi li confermava e accettava. Però, in questo testo ne esce fuori un sentimento di mutilazione ed una esperienza dolorosa del suo «essere» donna. Il suo conflitto nascosto e profondo, essa riassume nella frase scritta in una delle lettere del testo dichiarando: «*Nihil me gravius mihi* era la mia voce "interna" vera»[29].

Eppure la Romano evita qualsiasi giudizio o critica della gerarchia patriarcale che cerca di accettare ma nel tempo stesso è ravvisabile che si sente oppressa, sperduta e spiazzata. Nel mondo dai rigidi valori borghesi nel quale è

[28] Ivi, p. 48.
[29] LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, cit., p. 44.

cresciuta non si abbandona del tutto alle emozioni, le cui espressioni e manifestazioni si trovano scritte quasi sempre ai margini del testo in forma di poesia, oppure, in quella epistolare dove cerca di evadere dalla realtà. I suoi sentimenti romantici vengono trasfigurati nella riflessione estetico-filosofica. Sempre misurata, essa non varca la soglia di una femminilità che resta entro i limiti delle restrizioni socio-culturali. La sua resistenza di *jeune fille rangée* (come la Romano viene chiamata dal critico e poeta Giovanni Raboni) si esprime mediante l'astrazione[30], ricorrendo al genere autobiografico in cui si rivela tutta la sua necessità, il suo bisogno di ricostruire ed assumere la responsabilità della propria vita. Sebbene scritto quasi cinquant'anni dopo rispetto all'ambientazione storica, in questo libro è lei a riconoscere se stessa, sperando che i suoi «turbamenti» saranno riconosciuti anche da qualcun altro[31].

3. Trascendere le emozioni tramite l'intermedialità

In *Una giovinezza inventata* il non detto diventa più significativo di ciò che viene detto. Esso rompe il silenzio nell'aspirazione di esprimersi attraverso le altre arti, l'arte figurativa in particolare, il che traspare dalle immagini e dalla musicalità del linguaggio della Romano. In molte occasioni troviamo, come conferma anche De Giovanni, che essa (de)scrive delle sue emozioni con pudore, mediante la rappresentazione degli oggetti e delle persone[32]. I personaggi femminili, da cui prende anche le distanze, vengono raffigurati come se fossero modelli da dipingere, come se la Romano «dipingesse» con il suo linguaggio le loro caratteristiche fisiche e spirituali. Nel testo ci sono molti

[30] Ivi, pp. 243-244, Vedi *Postfazione* GIOVANNI RABONI: «*Una giovinezza inventata*, che oltre ad essere, senza il minimo dubbio, una "storia di Lalla" è, altrettanto indubitabilmente, una storia "esemplare": la storia di una ragazza borghese, una *jeunne fille rangée* che vive con rabbia e al tempo stesso con astrazione – con "astratto furore", […], singoliarizzando gli "astratti furori" di vittoriniana memoria – la propria ignoranza (socialmente funzionale) e intrinsecamente simbolica della vita».

[31] «Forse qualcuno può riconoscere nella ragazza *turbata* (Segre aveva pensato un bellissimo titolo: "I turbamenti della giovane Lalla") *l'artista da giovane*» (ivi, p. VI).

[32] «La scrittura del sentimento attraverso le cose che connota molte opere della Romano rimanda all'atmosfera culturale degli anni Trenta in cui essa si formò ma presenta insieme una sorta di pudore intorno ai sentimenti ed un'abitudine all'osservazione dei gesti, degli oggetti, delle «cose» che può essere spiegata a tratti con la conoscenza delle tecniche delle arti visive» (NERIA DE GIOVANNI, *Carta di donna, Narratrici italiane del '900*, cit., pp. 25-26).

«ritratti» femminili. Un bell'esempio è quello della sua amica Maria Marchesini descritta dalla Romano come segue:

> aveva un aspetto bizzarro; era infagottata come se volesse nascondere il corpo, e insieme ricercata: un po' come le attrici vecchie. La faccia stretta e lunga, molto dipinta, riccioli grossi accostati alle guance, gli occhi febbrili[33].

Cercando di racchiudere l'essenzialità delle persone, cose, paesaggi, la scrittrice usa espressioni concise e succinte, frasi brevi e misurate. Gli avvenimenti vengono rappresentati nella successione di brevi vignette, alternandosi con le riflessioni filosofiche in cui il suo linguaggio oscilla tra prosa e poesia. L'uso della trasversalità dall'arte narrativa a quella figurativa viene messo in rilievo anche quando l'autrice dimostra un interesse particolare per la pittura di Cézanne, il cui modo di dipingere sembra analogo al suo stile. Davanti ai suoi quadri essa rimane incantata[34]. La composizione dell'immagine e la ricerca delle forme geometriche di Cézanne diventano il soggetto delle sue riflessioni e delle tele che dipinge. L'estetica, la spiritualità e le emozioni si fondono con l'espressione verbale creando quasi un'epifania :

> Nell'estate pensavo non tanto a Galante, ma piuttosto a Cézanne. Amavo molto un «paesaggio» con alberi e neve […] «di vita sospesa e di silenzio».
> « […] Io sento ora un paesaggio: case, cubi in tono chiaro e caldo – cilindri e coni – e prismi di monti lontani fatti d'aria serena, e ne sono tutta presa; ma poi che l'ho dipinto, mi irride come l'immagine dei sogni. Io l'amo, è la prima forma ancora incerta della mia nuova libertà; […] Mi par di sentire – con paura – fluire lento nelle mie vene il sangue delle antiche donne pazienti, curve nei placidi meriggi sui canovacci e le lane.
> Solo quando costruisco un disegno forse mi ritrovo un poco»[35].

Come Cézanne, anche la Romano compone la «melodia» della sua giovinezza il cui punto di riferimento è la realtà. Essa incarna le immagini di una giovinezza vissuta ma irrecuperabile, un insieme immagini che le sono rimaste impresse nella memoria.

---

[33] LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, cit., p. 172.
[34] «La grande rivelazione fu il *Vase bleu* di Cezanne: non potevo staccarmene: era sublime e familiare insieme […] scoprii [anche] le *Bagnanti* azzurre e rosa, fresche come fiori» (ivi, p. 222).
[35] Ivi, pp. 183-184.

La sua giovinezza, se non è stata restituita, è stata ricreata dalle parole. Come Cézanne che, secondo Kandinsky, «infonde la vita a qualsiasi oggetto che dipinge», e crea la pittura in cui «ogni parte possiede il suo valore indipendente, che si può isolare, e ha una melodia autonoma»[36], la Romano in *Una giovinezza inventata*, tramite l'uso ricercato delle parole, la composizione frammentaria ma nel contempo strutturata, riesce a produrre lo stesso effetto. Le descrizioni del paesaggio sfumano le sue emozioni, come anche i ritratti dei personaggi inquadrati nell'insieme del romanzo, il quale è una storia attraverso immagini in cui l'autrice racconta delle sue delusioni, dei conflitti morali, dei compromessi tra l'essere e l'apparire, testimoniando di un tempo passato davanti al quale, come si legge nella sua introduzione al romanzo scritta nel 1995, lei stessa sente l'entusiasmo e l'impossibilità di appartenervi[37].

[36] «Simple composition, which is regulated according to an obvious and simple form. This kind of composition I call the melodic. […] If, in considering an example of melodic composition, one forgets the material aspect and probes down into the artistic reason of the whole, one finds primitive geometrical forms or an arrangement of simple lines which help toward a common motion. This common motion is echoed by various sections and may be varied by a single line or form. Such isolated variations serve different purposes. For instance, they may act as a sudden check, or to use a musical term, a "fermata". Each form which goes to make up the composition has a simple inner value, which has in its turn a melody. For this reason I call the composition melodic. By the agency of Cézanne and later of Holder this kind of composition won new life, and earn the name of "rhythmic". […] In music and nature each manifestation has a rhythm of its own, so also in painting» (WASSILY KANDINSKY, *Concerning the Spiritual in Art*, Translated with an introduction by M.T.H. SADLER, New York, Dover Publications, Inc., 1977, p. 56).

[37] «Adesso io sono molto vecchia – fatto assolutamente irrilevante – ma sono anche quella ragazza. Dove? Nel libro. Lì la ragazza è viva. […] Le delusioni, come le rare accensioni per un intenso ma labile contatto con quello che la ragazza chiamava l'»assoluto», sono state definite – anche da me – come un conflitto morale: il compromesso fra l'essere e apparire, dichiarato tragico. Di fatto ormai pensavo di dover offrire ai lettori l'opportunità di identificarsi con la protagonista, rassegnata com'ero a essere fraintesa. E adesso? Voglio rivendicare la verità? O è troppo tardi?» (LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, cit., pp. V-VI).

CINZIA PINELLO*

La “memoria inventiva” di Guido Gozzano

Guido Gozzano fu, come ormai è noto a molti, un abile mentitore. Amava celare la sua vera personalità. Era allettato dall’idea di potere apparire, grazie alla propria scrittura, un po’ più cinico, un po’ più tormentato e forse anche un po’ più audace e avventuroso di quanto in realtà non fosse.

Dato questo assunto è facile intuire perché l’autore non si sia fatto sfuggire l’occasione di scrivere, per «La Stampa», dei *reportage* sul viaggio in India, da lui compiuto nel 1912; occasione che lusingò di certo il suo narcisismo e il suo perenne desiderio di evasione. Egli ebbe modo, così, di ripensare a quell’esperienza, nella solitudine ligure e piemontese e a distanza di tempo (le prime «lettere dall’India» furono edite, infatti, nel 1914), ma soprattutto ebbe l’opportunità di scrivere delle prose non in presa diretta, ricche, per questo, di reminiscenze letterarie e di momenti di pura invenzione.

Tale avventura viene infatti descritta, in questi *reportages*, secondo una cronologia e un itinerario fittizi: il viaggio, durato poco più di due mesi e svoltosi in poche mete, nella trasposizione letteraria abbraccia un arco temporale più ampio e include, tra quelli visitati, anche luoghi in realtà mai visti da Gozzano.

Le lettere dall’India, edite in volume, postume, col titolo *Verso la cuna del mondo*, non sono quindi un mero resoconto di un’esperienza autobiografica. Esse vanno lette più come un “diario psicologico” che come un “diario di viaggio”.

La vacanza indiana, intrapresa alla ricerca della salute fisica (come dichiara lo stesso autore in alcune lettere ai familiari e all’amica-amante Amalia

* Università di Palermo.

Guglielminetti), in realtà non guarì Gozzano dalla sua malattia, ma gli fornì comunque l'opportunità di approfondire la propria riflessione esistenziale e di arricchire di nuovi modi e di nuove sfumature la propria arte.

Modi e sfumature che in realtà erano già presenti nella scrittura del poeta torinese: si pensi all'esotismo soffuso di molte sue poesie e prose, al gusto per il particolare di costume e all'attenzione alle più disparate questioni esistenziali. In India Gozzano non fa che trovare terreno fertile per le proprie passioni e per la propria fantasia, quelle stesse che si erano, fin dall'infanzia, nutrite dell'amore per l'Oriente e per la letteratura di viaggio e d'avventura. Gozzano aveva letto, infatti, Verne, Kipling, De Gubernatis, Laforgue, Loti, Polo (solo per citarne alcuni) e il fascino esercitato su di lui da tali opere è troppo forte perché il lettore non dubiti dell'assoluta aderenza storica di certe pagine contenute in *Verso la cuna del mondo.*

Prescindendo da tali fonti d'ispirazione, di cui già a lungo è stato trattato in svariate occasioni[1], si possono ipotizzare come modello di riferimento costante delle lettere dall'India le storie delle *Mille e una notte.*

Se è vero infatti che molti episodi e motivi sono tratti dai libri sopraccitati, è altrettanto innegabile, a mio avviso, una presenza di stilemi e di temi derivanti dalla monumentale opera orientale. Opera che il poeta potrebbe avere letto in una delle svariate traduzioni e riduzioni italiane, oppure nella versione francese e settecentesca di Antoine Galland presente nella Biblioteca Civica di Torino, spesso frequentata da Gozzano.

Inoltre, il suo interesse per la letteratura orientale è testimoniato anche dalla presenza, nella sua biblioteca, di alcuni testi indiani (il *Kama sutra* e il poema *Buddhacarita* di Açvaghosa) e di un testo arabo (le quartine di Omar Khàyyàm), per cui è ancora più lecito ipotizzare una conoscenza diretta, da parte dell'autore, del noto libro di novelle orientale.

Del resto, nella lettera, che porta il titolo *loquens*, *Giaipur: città della favola*, l'autore stesso, forse svelando tra le righe del discorso, come fa anche con gli

[1] Si vedano a tal proposito: EDOARDO SANGUINETI, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966 e gli interventi di Alida D'Aquino Creazzo e di Mario Tropea contenuti in AA.VV., *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del convegno nazionale di studi di Torino, 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985.

altri, uno dei suoi modelli, non manca di notare: «Ma per chi, ma per che cosa questo abbigliamento scenico da principi di Mille e una notte? […] Tutti hanno qui un'eleganza principesca»[2].

E, più avanti, si troverà a constatare come tutte le donne sembrino «tante principesse da leggenda»[3]. Altrove, poi, Gozzano scriverà di Haiderabath che si conserva «intatta come ai tempi delle *Mille e una notte*»[4]. In realtà, i riferimenti al mondo favoloso delle *Notti* sono disseminati in buona parte delle lettere gozzaniane e creano una tessitura di fondo che indirizza continuamente la narrazione su un versante fiabesco e leggendario.

Gozzano non riesce a tenere a lungo la pagina ancorata alla descrizione realistica di luoghi e di fatti, egli, quasi senza accorgersene, ad un certo punto, si lascia suggestionare da quei suadenti e incredibili scenari orientali, iniziando così a fantasticare di sultani e principesse e perdendo il contatto col dato cronachistico.

Tale slittamento fra i due piani è coadiuvato da particolari scelte lessicali, che impediscono di leggere la pagina gozzaniana come un pezzo giornalistico[5] e ce la fanno apparire come il frutto di un'invenzione letteraria, quale in fondo essa è. Il sostantivo «favola», col rispettivo aggettivo, «favoloso», e con tutti quei termini sinonimi e affini (tra cui, le coppie «leggenda/leggendario», «fiaba/fiabesco», «meraviglia/meraviglioso», «magia/magico»), hanno una ricorrenza tale da non potere essere casuale. Si legga ad esempio la descrizione che l'autore fa di Golconda:

> Golconda! Quella che fu per tanti secoli la *meraviglia* dell'Asia, la città dei diamanti *favolosi* e delle *regine* sanguinarie, Golconda *favoleggiata* nei romanzi d'amore e d'avventura dei secoli andati […]. Come già per Tebe, per Micene, per

[2] GUIDO GOZZANO, *Verso la cuna del mondo*, in ID., *Opere*, a cura di Carlo Calcaterra e Emilio De Marchi, Milano, Garzanti, 1949, p. 272.
[3] Ivi, p. 276.
[4] GUIDO GOZZANO, *I tesori di Golconda*, in ID., *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 235.
[5] L'autore stesso si trovo ad affermare: «Non amo fare il giornalista. Non ho facilità di scrittura. Non vedo bene d'intorno» (LUIGI SURDICH, *Gozzano e l'esposizione internazionale di Torino*, in AA.VV., *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, cit., p. 286).

> tutte le città defunte troppo magnificate dalla *favola*, mi preparo ad essere deluso; so che andiamo verso un *fantasma*. [corsivo mio][6].

E più avanti accenna a delle «colline *inverosimili*» e ai «tesori *favolosi*» che i sultani tentavano di proteggere in quei luoghi, per concludere con la notazione di alcuni «alberi verdi che *meravigliano* in tanta desolazione» [corsivo mio][7].

Ancora, a proposito del Tay-Mahal, la reggia dei morti, definita «miracolo dell'Oriente»[8], l'occhio sbalordito dell'autore ha la sensazione di trovarsi di fronte a uno scenario irreale, e annota: «Avanziamo quasi *increduli*, temendo dell'*incantesimo* creato da un *negromante*, di uno scenario che debba *dileguare* come la *Fata Morgana*» [corsivo mio][9].

Appare chiaro l'intento di far slittare la narrazione, mediante una ben calibrata scelta delle parole, sul versante fantastico, piuttosto che mantenerla in ambito esclusivamente realistico.

Molti altri sono gli esempi che si potrebbero fare a riprova di questa tensione delle lettere dall'India verso un altrove mitico e leggendario, ma ancor più dell'analisi lessicale, può risultare utile al nostro fine mettere in luce la presenza di brani in cui Gozzano abbandona completamente il resoconto di viaggio per dare spazio a delle novelle e a dei raccontini, veramente affini a quelli delle *Notti*.

Innanzitutto ne *I tesori di Golconda*, a un certo punto, immaginando un dialogo tra lui e un professore di Monaco, Gozzano inserisce la narrazione dell'espugnazione della città, con tanto di riferimenti a sultani, imperatori e a «gemme favolose»[10]; un breve racconto, che però trasporta, improvvisamente, il lettore in un altrove spazio-temporale che sa di sogno e di favola.

In un'altra lettera, ancora, in cui è descritta una gita, in compagnia di due «meretrici di Francia», alla Porta di Aladino (e forse, ancora una volta, il riferimento non è casuale) l'autore si perde, di nuovo, dietro le proprie fantasticherie e scrive:

---

[6] GUIDO GOZZANO, *I tesori di Golconda*, cit., p. 238.
[7] Ivi, p. 239.
[8] GUIDO GOZZANO, *Agra: l'immacolata*, in ID., *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 259.
[9] Ivi, p. 260.
[10] GUIDO GOZZANO, *I tesori di Golconda*, cit., p. 240.

> Ora di sogno. La realtà scompare. Le cose si alterano, ingigantiscono, diventano favolose e magnifiche, come le noce, il sassolino, lo zoccolo, toccati dalla bacchetta magica della leggenda. E dimentico. Vedo con gli occhi dell'allucinazione grandiosa il tempio ruinato, il misero elefante da nolo, i poveri *boys* a mezza rupia, gli amici e il pasto frugale, e queste due vagabonde delle quali non oserebbe vantarsi uno studente occidentale.
> Sono l'imperatore di Acbar, il più possente dei Gran Mogol, e questo è il mio palazzo; questo è un banchetto servito da trecento schiavi ad ambasciatori della Serenissima; queste sono due "cristiane" rapite dai corsari sulle coste di Barberia, vendute al Negus d'Etiopia, donate dal Negus allo Scià di Persia e offertemi dallo Scià mio cugino, giunte vergini ed impuberi fino al mio serraglio: due cristiane bionde da aggiungere alle mie settecento concubine di tutte i colori…[11]

Un'evasione totale, un vero sogno ad occhi aperti, provocato dal fascino misterioso di quei luoghi, di quei nomi, come la Porta di Aladino, che tanto avevano entusiasmato la fantasia del piccolo Guido e che ora, finalmente, sembrano divenire realtà.

E non è solo un'ipotesi che Gozzano abbia fantastico a lungo, durante l'infanzia, intorno a tali temi, è, anzi, lui stesso a farne confessione nell'*incipit* di un'altra prosa, *Il fiume di roghi*, in cui dichiara:

> «Il Gange…Benares…»
> Devo liberarmi dal *ricordo di troppe descrizioni* […] per rientrare nella realtà, vedere la cosa *troppo attesa* con occhi miei. Vano è scrivere, vano è leggere; una bellezza non esiste se prima non la vedono gli occhi nostri. L'aforisma wildiano è gusto. *Ma prima ancora di sapere leggere, io sognavo di Benares. Se risalgo alle origini prime della mia memoria* vedo la città sacra in un'incisione napoleonica, nella stanza dei miei giochi. *E il ricordo è così chiaro che il sogno d'allora mi sembra realtà e la realtà d'oggi mi par sogno*... [corsivo mio][12].

Un brano che potrebbe fungere da stesura progettuale di questo fittizio epistolario indiano; un libro composto da varie prose, scritte sulla scorta non tanto di un'esperienza autobiografica, come si è già detto, ma sulla scia di quelle «origini prime della memoria» che, dall'infanzia all'età adulta, aveva sempre rimuginato su certe immagini e su certi temi.

---

[11] GUIDO GOZZANO, *L'impero dei Gran Mogol*, in ID., *Verso la cuna del mondo*, cit., pp. 254-255.
[12] GUIDO GOZZANO, *Il fiume dei roghi*, in ID., *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 288.

Gozzano è qui assolutamente sincero, schietto quasi in modo sbalorditivo, se si dà per scontata la sua innata attitudine alla menzogna, di cui si parlava ad apertura. Ma non è l'unico luogo in cui l'autore si confessa e ci confessa il proprio modo di procedere; un altro *incipit* ha il valore di dichiarazione programmatica:

> Le Torri del Silenzio […] io le credevo *un'invenzione di quei romanzi di avventura, già cari alla nostra adolescenza*, dove, per gli occhi languidi della figlia di un Marajà, un esploratore giovinetto era narcotizzato a tradimento, avvolto in un lenzuolo ed esposto agli avvoltoi dell'edificio favoloso, ma veniva salvato da un servo fedele e unito a giuste nozze con l'oggetto dei suoi desideri.
> Le Torri esistono invece e sono intatte, *come mille anni fa*; tutto è intatto in quest'India britanna, tutto è come nei libri e nelle oleografie; […] e guai per chi soffre la ripugnanza dei luoghi comuni, o la nostalgia delle cose inedite; qui il letterato è esposto di continuo al rammarico acuto, al dispetto indefinibile che si prova quando *la realtà imita la letteratura* [corsivo mio][13].

Tornano i riferimenti ai libri, soprattutto a quelli letti nell'adolescenza, ma torna anche la consueta attitudine a scivolare dal piano referenziale a quello dell'invenzione fantastica (con la storia del giovinetto rapito), e, per ultimo, ma non in termini di rilevanza, vi è una notazione temporale che colloca il discorso in un momento lontano, ma non ben definito.

Le locuzioni di tempo, come «mille anni fa», nel passo sopraccitato, oppure altre, come «favola millenaria»[14] o «selezione millenaria»[15], ricordano la numerazione approssimativa del titolo le *Mille e una notte*, che, solo per errore dei traduttori occidentali si è pensato indicasse il numero preciso delle notti in cui vengono narrate le storie che compongono la raccolta, ma che in realtà, come di consueto nella cultura araba, indica semplicemente una quantità indefinita[16].

---

[13] GUIDO GOZZANO, *Le Torri del Silenzio*, in ID., *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 173.
[14] GUIDO GOZZANO, *I tesori di Golconda*, cit., p. 236.
[15] GUIDO GOZZANO, *La danza d'una "devadasis"*, in ID., *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 222.
[16] Lo stesso Renè R. Khawam, curatore di un'edizione critica delle *Notti*, del 1986, scrive, nell'Introduzione al testo: «L'espressione "mille e una" in arabo significa semplicemente "molte". Volere a ogni costo dividere l'opera in mille e un capitolo equivale un po' a una prova di abilità e non è di grande aiuto al lettore» (*Le mille e una notte*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 35).

Questo è un espediente spesso usato dall'autore per allontanare in un tempo remoto e leggendario la realtà che gli sta davanti e perdersi così in un altrove indistinto, in un regno in cui «tutte le linee e tutte le tinte si contendono» dando vita a quel «convegno del Mondo»[17], che altro non sembra se non il regno incantato di una fiaba.

Il viaggio in India costituisce veramente, per Gozzano, la possibilità unica di toccare con mano i propri sogni, di raggiungere quella meta a lungo cercata. (Nel raccontare il suo arrivo a Giaipur, così esclama: «E la nostra fantasia trova finalmente la città della favola, sognata nell'infanzia prima»)[18].

Un altrove che però è anche immagine speculare della Morte. L'elemento dominante nelle prose indiane è infatti il costante pensiero della vulnerabilità dell'essere umano, dell'inevitabile destino che accomuna tutti.

A colpire lo scrittore è lo spirito di totale accettazione della morte insito nella mentalità di quei popoli, spirito di cui lui era privo e che non riuscirà mai a comprendere fino in fondo. E se, da un lato, ammira coloro che giungono a provare «la felicità del non esser nati o essendo nati ritornare al non essere»[19], dall'altro però non accetta questo totale rifiuto del corpo. Resta sempre, in lui, un fondo romantico, che non gli permette di aderire al sogno di autodistruzione decadente o alla spiritualità orientale.

Di fronte al Tay-Mahal, incredibile monumento funebre, costruito da un sultano per l'amatissima moglie defunta, il, meno cinico del solito, Gozzano, scrive:

> E non so dire quanto m'intenerisca quell'amore passionale e tragico in quel romanzo onestamente coniugale. […] L'amore ha veramente vinto la morte. Il mausoleo tre volte secolare è intatto come se costruito da ieri. I coniugi amanti dormono vicini, in eterno[20].

[17] GUIDO GOZZANO, *Le grotte della trimurti*, in ID., *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 165.
[18] GUIDO GOZZANO, *Giaipur: città della favola*, in ID., *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 269.
[19] GUIDO GOZZANO, *La danza di una "devadasis"*, cit., p. 224.
[20] GUIDO GOZZANO, *Agra: l'immacolata*, in ID., *Verso la cuna del mondo*, cit., pp. 261-262.

E il pensiero di quel monumento lo affascina al punto da concludere un'altra lettera con l'esclamazione: «Tay-Mahal! Poema marmoreo di Amore e di Morte, quale tormento, quale rimpianto sarai per il futuro!»[21]

A questo punto non ci si può esimere dal far di nuovo ricorso alle *Mille e una notte*, il cui tema centrale è proprio il binomio Amore/Morte. È chiaro che non si vuole attribuire per questo alla raccolta orientale la paternità del pensiero di Gozzano, ma è comunque innegabile una forte circolarità di tematiche forti, e, di conseguenza, è anche presumibile una suggestione esercitata sull'autore da questo testo.

Ma ancor più indicativo risulta il fatto che, sia la vicenda dei due coniugi regali narrata da Gozzano, che buona parte delle storie narrate nelle *Notti*, non siano a lieto fine. Qui chi ama finisce spesso preda del Caso, perde il pieno controllo delle proprie facoltà e spesso incorre nella Morte.

L'altro tema forte che lega *Verso la cuna del mondo* alle novelle orientali è proprio quello del Fato, dell'assoluta arbitrarietà dell'agire umano, sempre e comunque indirizzato da una forza superiore. Ancora una volta Gozzano si stupisce di come la filosofia orientale dia questo assunto per scontato, non riesce a trovare nessun nesso con la mentalità occidentale, non riesce a rassegnarsi, e fugge.

La prima fuga, quella verso l'Oriente di favola e di sogno, non lo aveva portato molto lontano dalle proprie paure, lì, forse ancor più che a casa, si era ritrovato faccia a faccia con la morte, circondato da segni che gliela ricordavano.

Nell'ultima prosa del libro, *Il vivaio del buon Dio*, narra di essere assillato dal gracidare di innumerevoli corvi neri, che sostano fuori dall'albergo, e, con una *climax* acsendente di terrore, annota:

> Non s'ode che il ronzio del congegno e l'altro romore che è la nota acustica dell'India […]: il gracidìo dei corvi: così monotono, assiduo, che non rompe, ma sottolinea il silenzio; inno alla putredine, dove prorompe la gamma di tutte le *r*,

[21] GUIDO GOZZANO, *Fachiri e ciurmatori*, in ID., *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 268.

> dove l'orecchio sembra discernere tutte le parole non liete: *Ricordati! Ricordati! Morire! Morte! Morirai!*[22]

Il senso incombente della fine, la spiacevole sensazione di trovarsi in un luogo che aveva allettato i sogni dell'infanzia e che ora, invece, non fa che acuire le proprie paure, portano l'autore a cercare un'altra via di fuga, l'unico reale *escamotage* che egli riconosca efficace per combatte la Morte imminente: rifugiarsi in un altrove di fiaba che non abbia connotati spaziali, che non sia fisicamente dislocato lontano da casa, ma che viva solo nella propria fantasia, e si nutra del proprio desiderio di vita.

La fuga, infatti, giunge immediata. Subito dopo le notazioni precedenti, Gozzano smorza i toni e scrive, riguardo quei "terribili" corvi:

> Sono corvi […] più piccoli dei nostri, snelli, nerazzurri – mentre prima aveva scritto: «nereggiano ovunque» – con una penna bianca nell'ala estrema, così *buffi* di forme e di movenze! Saltellano, avanzano in fila, cauti, l'uno proteso in avanti, l'altro eretto verticale, in vedetta, l'altro claudicando, sbilenco, *simili veramente alle caricature della favola, degni eroi di Esopo e di La Fontaine* [corsivo mio][23].

I corvi, quindi, a distanza di poche righe, mutano completamente di segno e diventano quasi nunzi di un mondo di fiaba e di salvezza. Essi, in sintesi, sono il corrispettivo indiano delle farfalle occidentali. Questi simboli duplici di morte e di salvezza, inseguiti, studiati, amati e ricercati anche in India[24], con una perseveranza sbalorditiva, costituiscono, fuor di metafora, la vera chiave per capire l'atteggiamento del poeta di fronte la Morte. (Atteggiamento riassumibile in due brevi sentenze poste ad *explicit* di due lettere indiane, più volte citate nel corso del discorso; la prima recita: «Meglio schernire la fatalità che preme uomini e cose, canticchiando le strofe d'un melodramma giocoso»[25]; e la seconda, le fa eco a distanza di pagine, con le parole: «Guai se non si completasse col sogno il magro piacere che la realtà ci concede!...»)[26].

---

[22] GUIDO GOZZANO, *Il vivaio del buon Dio*, in ID., *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 299.
[23] *Ibid.*
[24] Si vedano a proposito alcune cartoline inviate da Ceylon da Gozzano ad alcuni amici e ad Amalia, in cui il poeta si rivela entusiasta delle specie di farfalle trovate in India.
[25] GUIDO GOZZANO, *I tesori di Golconda*, cit., p. 242.
[26] GUIDO GOZZANO, *L'impero dei Gran Mogol*, cit., p. 255.

È quindi necessaria, per Gozzano, una fuga dalla tragicità della vita, ma non un rifiuto di essa: restano da preservare gelosamente, e da rinvigorire continuamente, i sogni e i ricordi; che poi, tali ricordi, siano autobiografici o filtrati da una memoria letteraria, poco importa, perché in ogni caso sono testimonianza delle passioni, degli interessi e del percorso di vita compiuto dall'autore.

Un modo di rivivere e rivisitare il passato, quindi, che fa pensare ad altre operazioni di scrittura del Novecento. Soprattutto alle opere di Italo Svevo, dove nulla è registrato meccanicamente, ma viene sempre selezionato e corretto da chi, mentre ricorda, scrive e inevitabilmente trasforma il vissuto in opera letteraria, dando vita a una pagina in cui memoria e invenzione si pongono sullo stesso piano.

Una memoria "inventiva" quindi, quella di Gozzano, che – per dirla con parole di Svevo – «quando ricorda, subito crea»[27].

[27] La citazione è stata tratta da NATALE TEDESCO, *La coscienza letteraria del Novecento*, Palermo, Flaccovio, 1999, p. 119.

IRENA PROSENC ŠEGULA*

Primo Levi e la multiformità della memoria

Nel racconto *I mnemagoghi* il vecchio medico Montesanto confida al suo giovane collega: «Io, per mia natura, non posso pensare che con orrore all'eventualità che anche uno solo dei miei ricordi abbia a cancellarsi»[1]. Sarebbe semplicistico attribuire questa preoccupazione assillante anche all'autore del racconto, e più azzardato ancora innalzarla ad un suo credo narrativo. Difatti, la produzione letteraria di Primo Levi non si riduce certamente ad opere autobiografiche, che sono per loro natura imperniate sostanzialmente sulla nozione della memoria. Ciononostante, va osservato che l'autobiografia «aperta o mascherata»[2], come la definisce Levi stesso, ha una parte considerevole tra le sue opere. In primo luogo, sono stati appunto motivi autobiografici ad indurlo a diventare uno scrittore. L'autore stesso ribadisce a varie riprese che la sua traumatica esperienza del Lager di Auschwitz ha creato in lui la necessità o addirittura l'urgenza di scrivere:

> se non avessi vissuto la stagione di Auschwitz, probabilmente non avrei mai scritto nulla. Non avrei avuto motivo, incentivo, per scrivere […] È stata l'esperienza del Lager a costringermi a scrivere[3].

Con questo autocommento che riguarda la genesi della prima opera autobiografica di Levi, *Se questo è un uomo,* ci addentriamo in un altro aspetto caratteristico della sua narrazione. Infatti, Levi non è soltanto portatore di una

* Università di Lubiana (*Univerza v Ljubljani*).

1 PRIMO LEVI, *I mnemagoghi, Storie naturali,* in ID., *Tutti i racconti,* a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005, p. 9.

2 *Intervista di Philip Roth a Primo Levi,* in PRIMO LEVI, *Il sistema periodico,* Torino, Einaudi, 1994, p. 248 (l'intervista è del 1986).

3 PRIMO LEVI, *Appendice a «Se questo è un uomo»,* in ID., *Se questo è un uomo,* Torino, Einaudi, 1958 (1989), p. 349.

preziosa testimonianza sui campi di sterminio. Si presenta bensì come un lucidissimo commentatore della propria scrittura e delle varie sfaccettature della sua identità (come scrittore, chimico, ex-deportato, testimone) tanto all'interno delle opere quanto nei vari commenti paratestuali a loro legati. Gli aspetti autoriflessivi sono resi ancora più avvincenti dal fatto che l'autore coltiva uno stile volutamente chiaro, rivolgendosi al suo lettore ideale in uno sforzo coscienzioso di farsi capire «riga per riga» e di «far sí che ogni parola vada al segno»[4].

Ritornando al commento di Levi sulla genesi della sua prima opera autobiografica, va aggiunto che questa concezione della scrittura non si esaurisce nell'esperienza del Lager, per quanto definita «fondamentale»[5]. In un senso più ampio l'autore mette il processo della scrittura in relazione anche con la sua carriera professionale di chimico. Così intende la scrittura come

> un "produrre", anzi un trasformare: chi scrive trasforma le proprie esperienze in una forma tale da essere accessibile e gradita al "cliente" che leggerà. Le esperienze (nel senso vasto: le esperienze di vita) sono dunque una materia prima: lo scrittore che ne manca lavora a vuoto, crede di scrivere ma scrive pagine vuote. Ora, le cose che ho viste, sperimentate e fatte nella mia precedente incarnazione sono oggi, per me scrittore, una fonte preziosa di materie prime[6].

La memoria può dunque essere interpretata come materia prima per l'attività della scrittura. Secondo i propri commenti, Levi tratta questa materia non molto diversamente da come tratta materie chimiche. Sempre disposto ad analizzare la sua posizione come scrittore, si presenta infatti come «un anfibio», «un centauro»[7], definendosi tra l'altro un «chimico che diventava scrittore alla domenica»[8]. In bilico tra il mestiere di chimico e quello di scrittore, si dichiara portato a «riconoscere, analizzare e pesare»[9] le proprie esperienze; per lui infatti

---

4 PRIMO LEVI, *Dello scrivere oscuro*, in ID., *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985 (1998), p. 51 e pp. 53–54.
5 FERDINANDO CAMON, *Conversazione con Primo Levi*, Parma, Guanda, 1997, p. 64.
6 PRIMO LEVI, *Ex chimico*, in ID., *L'altrui mestiere*, cit., pp. 12-13.
7 EDOARDO FADINI, *Primo Levi si sente scrittore "dimezzato"*, in PRIMO LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 107.
8 PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991 (prima ed. 1986), p. 137.
9 Ivi, p. 114.

«La chimica è l'arte di separare, pesare e distinguere: sono tre esercizi utili anche a chi si accinge a descrivere fatti o a dare corpo alla propria fantasia»[10]. Pertanto considera il racconto, sia scritto che orale, «uno strumento nuovo, fatto per pesare, per dividere, per verificare»[11]. In base a tali predisposizioni, l'autore dichiara di aver trascorso la sua prigionia nel Lager in uno stato d'animo vivace e aperto che gli ha permesso di osservare il suo ambiente:

> Ricordo di aver vissuto il mio anno di Auschwitz in una condizione di spirito eccezionalmente viva. Non so se questo dipenda dalla mia formazione professionale, o da una mia insospettata vitalità, o da un istinto salutare: di fatto, non ho mai smesso di registrare il mondo e gli uomini intorno a me, tanto da serbarne ancora oggi un'immagine incredibilmente dettagliata. Avevo un desiderio intenso di capire, ero costantemente invaso da una curiosità che ad alcuni è parsa addirittura cinica, quella del naturalista che si trova trasportato in un ambiente mostruoso ma nuovo, mostruosamente nuovo[12].

Da questo punto di vista, si tratta di uno sforzo continuo di imprimere nella memoria i fenomeni osservati, di creare dei ricordi. La memoria, in questa sua forma, si basa dunque sull'osservazione. Un atteggiamento pressoché scientifico permette all'autore di osservare attentamente il suo ambiente e di creare una specie di «serbatoio della memoria»[13] da cui poter attingere in un futuro, ancorché incerto o addirittura improbabile. La capacità di registrare fatti e creare ricordi è valorizzata anche quando l'autore riflette sui motivi della propria sopravvivenza. Si oppone all'idea che sia stato salvato provvidenzialmente per poter testimoniare, insistendo invece che la sua sopravvivenza è stata puramente casuale[14]. D'altra parte, sostiene che sono morte altre persone migliori di lui, citando ad esempio «Robert, professore alla Sorbona, che […] si logorava a registrare tutto nella sua memoria prodigiosa, e

---

[10] PRIMO LEVI, *Ex chimico,* cit., p. 13.
[11] PRIMO LEVI, *Lo scrittore non scrittore*, in ID., *L'asimmetria e la vita, articoli e saggi 1955-1987,* a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2002, p. 147.
[12] *Intervista di Philip Roth a Primo Levi*, cit., p. 244.
[13] PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati,* cit., p. 21. (Per il concetto della memoria come «magazzino o serbatoio o bagaglio o miniera o armadio in cui rinvenire reperti» cfr. anche STEFANO BARTEZZAGHI, *Cosmichimiche,* in *Primo Levi,* a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997, p. 293.)
[14] Ivi, p. 63.

se avesse vissuto avrebbe risposto ai perché a cui io non so rispondere»[15]. La capacità di immagazzinare ricordi è dunque considerata come una virtù e annoverata tra le qualità che l'autore apprezza anche nei suoi compagni di prigionia.

Lo sforzo di imprimere i fatti osservati nella memoria si ricollega in parte alla preoccupazione del vecchio Montesanto citata all'inizio di questo contributo, tuttavia senza esaurirla. Infatti, con questo personaggio che conserva i propri ricordi in forma di odori racchiusi in boccette, la concezione della memoria come serbatoio si allarga: una volta impressi i ricordi nella memoria, è necessario conservarli nello stato più inalterato possibile.

Nella parte dell'opera leviana concernente la tematica concentrazionaria, il concetto della conservazione della memoria è strettamente legato alla testimonianza, o più precisamente al raccontare. Lo scopo principale di conservare intenzionalmente i ricordi della prigionia è infatti quello di raccontarli agli altri. Levi nota che si può reagire all'esperienza del Lager in due modi: dimenticare e tacere o ricordarsi e raccontare. In questo senso distingue tra due categorie di reduci: quelli che rifiutano di ricordarsi o di parlare della propria esperienza (sia che volessero dimenticarla o che di fatto vi siano riusciti), e quelli che «non vogliono dimenticare, e soprattutto non vogliono che il mondo dimentichi»[16]. Ovviamente, Levi appartiene a questa seconda categoria, basandosi sulla convinzione che «ricordare è un dovere»[17]. Si tratta dunque della memoria intesa come un processo attivo che si traduce nell'azione, nella narrazione.

Tuttavia, la narrazione non si appoggia soltanto sulla memoria intesa come dovere; infatti in Levi in un primo momento prevale un'altra sfaccettatura della memoria. Pur essendo convinto che sia doveroso conservare i ricordi della prigionia nel Lager, l'autore si rende conto che questi sono traumatici; ecco anche perché i reduci vi reagiscono in modi così contrastanti. Per Levi, invece, raccontare è soprattutto un'urgenza: la genesi di *Se questo è un uomo* coincide

[15] Ivi, p. 64.
[16] PRIMO LEVI, *Appendice a «Se questo è un uomo»*, cit., p. 338.
[17] *Ibid.*

infatti con il bisogno di liberarsi interiormente dei propri ricordi dolorosi e di ritrovare la serenità; un bisogno che l'autore osserva anche negli altri prigionieri del Lager:

> Il bisogno di raccontare "agli altri", di fare gli "altri" partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore[18].

Il fatto di raccontare i propri ricordi è dunque annoverato tra i bisogni elementari («tornare; mangiare; raccontare»[19]), mentre il dovere di testimoniare è un'intenzione certamente valida, ma secondaria, come commenta l'autore stesso[20]. In fondo, si tratta di un tentativo di attribuire un senso ad un'esperienza, ad un ricordo che si percepiscono come insensati. Levi osserva:

> Il mio personale modo di convivere con la memoria è stato questo: di esorcizzarla, se si vuole, scrivendo. È stato un istinto. Appena ritornato a casa […] ho provato un bisogno intenso di raccontare e di scrivere, che è stato salutare, perché mi ha tolto dall'incubo[21].

Per riassumere, di fronte all'esperienza del Lager, la memoria si presenta fondamentalmente in due forme: in una forma volontaria come sforzo consapevole di immagazzinare ricordi, di conservarli inalterati e di raccontarli allo scopo di testimoniare. Dall'altra parte, si presenta in una forma involontaria come ricordo traumatico. Tuttavia, per Levi entrambe le forme si traducono in azione, in narrazione.

Ogni racconto del passato presenta dei rischi di cui Levi si dimostra pienamente cosciente. Attingere nel serbatoio della memoria, nel profondo "pozzo del passato", non è un'impresa facile, soprattutto per chi si prefigge di attenersi strettamente alla verità dei fatti osservati, come Levi. Ne *I sommersi e i salvati*, l'autore dedica il primo capitolo appunto alla memoria, partendo

---

18 PRIMO LEVI, *Prefazione*, in ID., *Se questo è un uomo*, cit., p. 9.
19 PRIMO LEVI, *Alzarsi*, in ID., *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1984, p. 16.
20 «L'intenzione di "lasciare una testimonianza" è venuta dopo, il bisogno primario era quello di scrivere a scopo di liberazione» (FERDINANDO CAMON, *Conversazione con Primo Levi*, cit., p. 51).
21 MILVIA SPADI, *Capire e far capire*, in PRIMO LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, cit., p. 258.

dall'osservazione che «la memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace»[22]. L'alterazione della memoria può avvenire in modo volontario o involontario; si tratta di un'elaborazione del passato che Levi analizza soprattutto riguardo ai colpevoli che «si sono costruiti un passato di comodo ed hanno finito per credervi»[23]. Nondimeno, anche tra le vittime osserva una deriva della memoria dovuta allo sbiadimento dei ricordi più dolorosi. Si rende pienamente conto che simili pericoli minacciano anche la sua propria testimonianza, visto che attinge ad una «fonte sospetta»[24], come definisce la memoria. Nondimeno, in varie occasioni insiste sul fatto di avere una memoria «meccanica» o addirittura «patologica» dell'esperienza del Lager, precisando che i suoi ricordi della deportazione sono molto più vivaci e dettagliati di quelli del resto della sua vita. Quarant'anni dopo il Lager, si dichiara profondamente soddisfatto della propria testimonianza: «Sono in pace con me perché ho testimoniato, perché ho avuto occhi e orecchie bene aperti tanto da poter raccontare in modo veridico, preciso quello che ho visto»[25]. Ancora una volta viene dunque ribadita l'idea che un'osservazione attenta, se non addirittura «scientifica» ponga le basi dei ricordi e della testimonianza che ne risulterà nel futuro. In più, l'autore si dimostra critico nei confronti dei propri ricordi, affermando di averli «vagliati tutti con diligenza: il tempo li ha un po' scoloriti, ma sono in buona consonanza con lo sfondo»[26].

Com'è già stato notato, per Levi il racconto dei ricordi traumatici è orientato in un primo momento verso una liberazione interiore. Nondimeno, la memoria viene attuata anche in forma di testimonianza, sulla quale l'autore non cessa di insistere. Si tratta di una testimonianza di carattere doppio, tanto individuale quanto collettiva, e con molteplici scopi. L'autore testimonia per lasciare una memoria di sé, più precisamente di quella parte della sua identità che definisce «quel lontano me stesso che aveva vissuto l'avventura di

[22] PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati,* cit., p. 13.
[23] Ivi, p. 18.
[24] Ivi, p. 23.
[25] MARCO VIGEVANI, *Le parole, il ricordo, la speranza,* in PRIMO LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987,* cit., p. 219.
[26] PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati,* cit., p. 23.

Auschwitz»[27]. Dall'altra parte però la sua memoria si mette a servizio di una testimonianza delle vittime ebree intese in senso collettivo, soprattutto di persone che sono state uccise e non possono testimoniare per conto loro. Questo è anche il motivo per cui l'autore s'impegna a ricordare i loro nomi e delle informazioni sulla loro identità, ad esempio: «cosí morí Emilia, che aveva tre anni […]. Emilia, figlia dell'ingegner Aldo Levi di Milano, che era una bambina curiosa, ambiziosa, allegra e intelligente»[28]; e ancora:

> È morto Chajim, orologiaio di Cracovia, ebreo pio, che a dispetto delle difficoltà di linguaggio si era sforzato di capirmi e di farsi capire, e di spiegare a me straniero le regole essenziali di sopravvivenza nei primi giorni cruciali di cattività; è morto Szabó, il taciturno contadino ungherese, che era alto quasi due metri e perciò aveva piú fame di tutti, eppure, finché ebbe forza, non esitò ad aiutare i compagni piú deboli a tirare ed a spingere; e Robert, professore alla Sorbona, che emanava coraggio e fiducia intorno a sé, parlava cinque lingue, si logorava a registrare tutto nella sua memoria prodigiosa, e se avesse vissuto avrebbe risposto ai perché a cui io non so rispondere; ed è morto Baruch, scaricatore del porto di Livorno, subito, il primo giorno, perché aveva risposto a pugni al primo pugno che aveva ricevuto, ed è stato massacrato da tre Kapos coalizzati[29].

Più significativa ancora la concisa descrizione della morte del bambino Hurbinek di cui nessuno sapeva l'identità e che non era riuscito ad esprimersi in parole: «Hurbinek morí ai primi giorni del marzo 1945 [...]. Nulla resta di lui: egli testimonia attraverso queste mie parole»[30].

Pur dichiarandosi testimone a nome di altri, Levi si dimostra consapevole della difficoltà, se non addirittura impossibilità di questo suo scopo. Infatti, i veri testimoni dello sterminio, i "musulmani" che sono arrivati al fondo, non hanno potuto testimoniare:

> A distanza di anni, si può oggi bene affermare che la storia dei Lager è stata scritta quasi esclusivamente da chi, come io stesso, non ne ha scandagliato il

[27] PRIMO LEVI, *Appendice a «Se questo è un uomo»*, cit., p. 329.
[28] PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 17.
[29] PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 64.
[30] PRIMO LEVI, *La tregua*, Torino, Einaudi, 1989 (prima ed. 1963), p. 167.

> fondo. Chi lo ha fatto, non è tornato, oppure la sua capacità di osservazione era paralizzata dalla sofferenza e dall'incomprensione[31].

Rispetto a questa esperienza di annientamento, l'autore ci presenta un'analisi dettagliata tanto dal suo punto di vista personale quanto da quello collettivo. Al centro del trauma c'è la perdita dell'identità, effettuata tramite la disumanizzazione delle vittime sin dal loro ingresso nel Lager. In questo procedimento l'autore distingue tre fasi successive. In una prima fase, l'essere umano è degradato a livello animalesco (è un procedimento che l'autore denomina «bestializzazione»[32] e che viene realizzato in vari modi, tutti intesi ad annullare «lo spazio di riflettere, per ragionare, per provare affetti»[33]). Nella seconda fase, l'essere umano viene degradato a livello di un oggetto (si pensi al famoso episodio in cui un Kapo si pulisce la mano sui vestiti di Levi[34]), e finalmente, attraverso l'uso sacrilego dei corpi dopo la morte, in «materia bruta, indifferente, buona nel migliore dei casi per qualche impiego industriale»[35].

Sullo sfondo della perdita dell'identità, Levi analizza un altro aspetto della memoria. Durante la prigionia, nei rari momenti di sospensione del lavoro, sorgono dei ricordi della vita di prima, che vengono interpretati in modi contrastanti. Da una parte, sono percepiti come utili alla conservazione della propria identità e alla sua resistenza in un ambiente distruttivo; dall'altra, ci sono anche risvolti negativi. Per sopravvivere in un campo di sterminio bisogna infatti adattarsi, il che significa rinunciare alla propria identità e dimenticare la propria appartenenza al genere umano. Da questo punto di vista, i «ricordi del mondo di fuori» sono dannosi e provocano una nuova sofferenza, ad esempio, quando Levi viene ricoverato in Ka-Be, l'infermeria del campo:

> Il Ka-Be è il Lager a meno del disagio fisico. Perciò, chi ancora ha seme di coscienza, vi riprende coscienza; perciò, nelle lunghissime giornate vuote, vi si parla di altro che di fame e di lavoro, e ci accade di considerare che cosa ci hanno fatti diventare, quanto ci è stato tolto, che cosa è questa vita. In questo

[31] PRIMO LEVI, *Prefazione,* in ID., *I sommersi e i salvati,* cit., p. 8.
[32] PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo,* cit., p. 152.
[33] PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati,* cit., p. 57.
[34] L'autore commenterà più tardi di essersi sentito usato «come uno straccio» (RISA SODI, *Un'intervista con Primo Levi,* in PRIMO LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987,* cit., p. 232).
[35] PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati,* cit., p. 100.

> Ka-Be, parentesi di relativa pace, abbiamo imparato che la nostra personalità è fragile, è molto piú in pericolo che non la nostra vita […]
> Quando si lavora, si soffre e non si ha tempo di pensare: le nostre case sono meno di un ricordo. Ma qui il tempo è per noi: da cuccetta a cuccetta, nonostante il divieto, ci scambiamo visite, e parliamo e parliamo. La baracca di legno, stipata di umanità dolente, è piena di parole, di ricordi e di un altro dolore. «Heimweh» si chiama in tedesco questo dolore; è una bella parola, vuol dire «dolore della casa».
> Sappiamo donde veniamo: i ricordi del mondo di fuori popolano i nostri sonni e le nostre veglie, ci accorgiamo con stupore che nulla abbiamo dimenticato, ogni memoria evocata ci sorge davanti dolorosamente nitida[36].

Una forma simile di memoria "involontaria" persiste anche dopo la liberazione. Ci riporta ancora una volta al metodo usato nei *Mnemagoghi*, con la differenza che in questo caso i ricordi non sono risuscitati da odori ma dalla musica, più precisamente dalle canzoni che i prigionieri ascoltavano ad Auschwitz quando si recavano al lavoro o quando ne tornavano. Così, Levi commenta:

> oggi ancora, quando la memoria ci restituisce qualcuna di quelle innocenti canzoni, il sangue ci si ferma nelle vene, e siamo consci che essere ritornati da Auschwitz non è stata piccola ventura[37].

Levi si rende conto che il racconto stesso di un'esperienza traumatica è traumatico[38]. Pertanto osserva che i reduci operano una selezione nella loro memoria: generalmente preferiscono sorvolare sulla dolorosa routine della prigionia e soffermarsi invece «sulle tregue, sui momenti di respiro, sugli intermezzi grotteschi o strani o distesi»[39]. L'autore nota la stessa tendenza anche nel proprio caso, quando rivede un vecchio compagno di prigionia; infatti, le loro mogli si accorgono che «in due ore di colloquio non avevamo rievocato un solo ricordo doloroso, ma soltanto i rari momenti di remissione, o gli episodi bizzarri»[40].

---

[36] PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo,* cit., pp. 48–49.
[37] Ivi, p. 45.
[38] Cfr. ad esempio *I sommersi e i salvati,* cit., p. 15.
[39] Ivi, p. 21.
[40] PRIMO LEVI, *La lingua dei chimici II,* in ID., *L'altrui mestiere,* cit., p. 127.

La traumaticità dei ricordi può dunque risultare in un'alterazione o un offuscamento della memoria. Da testimone responsabile, Levi si sforza di mantenere i suoi ricordi più nitidi possibili. Nondimeno, osserva che qualsiasi racconto basato sulla memoria non è una semplice ripetizione del passato, ma una sua ricostruzione. Pertanto definisce le proprie opere concernenti la prigionia nel Lager come «memoria artificiale»[41], «memoria-protesi»[42] o addirittura «surrogato della memoria»[43] che sostituirebbe il ricordo autentico. Narrando per la prima volta il ritorno in Italia del suo compagno di prigionia Cesare in una raccolta pubblicata nel 1981, Levi commenta che la sua storia

> può essere imprecisa in qualche particolare, perché si fonda su due memorie (la sua e la mia), e sulle lunghe distanze la memoria umana è uno strumento erratico, specialmente se non è rafforzata da *souvenirs* materiali, e se invece è drogata dal desiderio (anche questo suo e mio) che la storia narrata sia bella[44].

L'autore analizza un'altra caratteristica della narrazione autobiografica intesa come memoria artificiale. Infatti, *Se questo è un uomo*, l'opera che sostiene di aver scritto soprattutto a scopo liberatorio, continua a presentare per lui «una barriera difensiva, fra il mio normalissimo presente e il feroce passato di Auschwitz»[45]. Sostituendosi al ricordo autentico, la narrazione autobiografica può dunque causare un offuscamento della memoria che è contrario all'intenzione dell'autore di conservarla inalterata. Proprio con questa sua caratteristica però contribuisce anche a difenderlo dagli effetti nocivi dei ricordi traumatici.

Come ogni opera di carattere autobiografico, la narrazione autobiografica di Primo Levi si basa sulla memoria. Le sue funzioni, ampiamente commentate dall'autore stesso, dipendono in gran parte dalle varie forme che la memoria assume all'interno di tale narrazione. Per Levi, la memoria attuata nella narrazione serve a "riparare" la disumanizzazione e a ricostruire l'identità personale e collettiva delle vittime. La narrazione aiuta l'autore a convivere con

---

41 PRIMO LEVI, *Appendice* a *«Se questo è un uomo»*, cit., p. 349.
42 MARCO VIGEVANI, *Le parole, il ricordo, la speranza*, cit., p. 214.
43 MILVIA SPADI, *Capire e far capire*, cit., p. 257.
44 PRIMO LEVI, *Il ritorno di Cesare, Lilít e altri racconti,* in ID., *Tutti i racconti*, cit., pp. 637-638.
45 PRIMO LEVI, *Appendice a «Se questo è un uomo»*, cit., p. 349.

il ricordo traumatico tramite una liberazione interiore, assumendo la funzione di memoria artificiale ma anche di barriera che lo protegge dall'estrema ferocia della sua esperienza.

LAVINIA SPALANCA*

Memoria e invenzione ne *Il paese dei mezaràt* di Dario Fo

Il paese dei mezaràt, l'autobiografia dell'attore e drammaturgo Dario Fo, si caratterizza come un'opera *sui generis* per la dimensione epico-fiabesca del racconto e per la forte componente inventiva. Ripercorrendo alcuni esempi di autobiografia nel Novecento italiano ed europeo, troviamo "l'autoagiografia" scritta dal comico inglese Charlie Chaplin, legittimazione in chiave apologetica del proprio itinerario umano e artistico. Il romanzo di Fo, più che la memoria fedele della propria infanzia – il sottotitolo è infatti *I miei primi sette anni (e qualcuno in più)* – si configura come una ricreazione inventiva della propria avventura esistenziale. Pur non venendo meno il valore testimoniale dell'opera, l'autobiografia del drammaturgo risente dell'elaborazione fantastica dell'artista che, anziché ricostruire il tempo trascorso sul filo del ricordo, lo rivive sull'onda di una memoria inventiva. Non solo: nonostante il racconto retrospettivo dell'infanzia, il romanzo accoglie al suo interno «un diario dell'opera o del momento contemporaneo alla redazione dell'opera»[1]. Alternando, infatti, all'imperfetto del ricordo il presente dell'invenzione, il narratore inserisce nel racconto commenti, divagazioni e vere e proprie dichiarazioni di poetica. Possiamo collegare idealmente l'invenzione autobiografica di Fo a quella di Aldo Palazzeschi, che ne *Il piacere della memoria* affida ad una scrittura aerea l'ironica rievocazione di luoghi, volti e atmosfere dell'infanzia fiorentina. Il poeta saltimbanco rivive il tempo dell'infanzia e della giovinezza servendosi di una prosa mimetica, spesso inframezzata da canzoni, e al contempo rievoca il

* Università di Palermo.

1 PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 13.

contesto culturale e artistico dell'epoca, che aveva a Parigi il suo centro propulsivo. Altro possibile modello di Fo è l'eclettico Alberto Savinio, che nei romanzi autobiografici *Tragedia dell'infanzia* e *Infanzia di Nivasio Dolcemare* rivive, fra memoria e immaginazione, la sua infanzia mitica in Grecia. *Tragedia dell'infanzia* si compone di una serie di quadri collegati dalle varie figurazioni del mito, che si presentano agli occhi del narratore bambino, mentre *Infanzia di Nivasio Dolcemare* è una rivisitazione ironica e grottesca dell'adolescenza vissuta dall'autore. In un articolo pubblicato nel 1946 sul «Corriere della sera», Savinio racconta il mitico viaggio degli Argonauti che, secondo lo scrittore surrealista, salparono proprio dalla città della sua infanzia, Volos[2]. Analogamente Fo, rievocando nella sua autobiografia il viaggio degli Argonauti, racconta che gli eroi, navigando controcorrente, approdarono nel suo paese d'origine, Porto Valtravaglia. E tuttavia Savinio rappresenta la *tragedia dell'infanzia*, la dolorosa scoperta della frattura fra il mondo dei bambini e quello degli adulti, laddove Fo celebra la *commedia dell'infanzia*, la riscoperta di quel tempo favoloso che continua idealmente nella *revêrie* dell'artista. Proprio il drammaturgo lombardo cita espressamente Savinio ne *Il paese dei mezaràt*, allorché rievoca la figura di un venditore ambulante conosciuto durante l'infanzia:

> Quando arrivava, pareva un monumento inventato da Savinio… una costruzione gigantesca, a due piani: il bottino derivato dalla distruzione di un esercito medievale. Lui ci stava sopra e, intanto che offriva la merce, discuteva con i clienti e inventava storie, proverbi, massime e tirava fuori aneddoti straordinari[3].

Un altro accenno allo scrittore surrealista è contenuto invece in un manoscritto preparatorio a *Il paese dei mezaràt*: «UOMINI raccontate la vostra Storia {SAVINIO}Raccontare è come vivere»[4]. Il riferimento al celebro libro *Narrate, uomini, la vostra storia*, è indicativo dell'operazione inventiva compiuta da Fo. Savinio raccoglieva in quel libro le vite di tanti eccellenti pittori, attori,

---

[2] ALBERTO SAVINIO, *Pitture pompeiane del Museo di Napoli*, in «Corriere della sera», 11 agosto 1946, ora in *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di Leonardo Sciascia e Franca De Maria, introduzione di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 1989, p. 333.

[3] DARIO FO, *Il paese dei mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, a cura di Franca Rame, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 64.

[4] Manoscritto consultabile nell'archivio on-line www.archivio.francarame.it

scrittori, tutte accomunate dall'eccezionalità e dalla predestinazione. A partire dal ritratto di Felice Cavallotti, «piccolo predestinato» poeta antimonarchico, vissuto tra Milano e il «glauco Verban»[5], ovvero il Lago Maggiore. Fo compone la sua singolare autobiografia presentando gli avvenimenti dell'infanzia come il segno di un inevitabile destino. Sin dalle prime pagine del romanzo emerge infatti tutta la carica trasfigurante della narrazione. Il futuro Nobel viene al mondo alle sette del mattino, tra il fischio di un omnibus e quello di un treno merci, a pochi passi dalla stazione di San Giano dove il padre, ferroviere, era stato trasferito. Il pargolo nasce tutto avvolto nella placenta della madre, «segnale che nelle antiche tradizioni lacustri è di ottimo auspicio». Preannuncia il suo destino teatrale la nascita a San Giano che, come racconta lo stesso autore, prende il nome da «Giano bifronte, antico dio romano, che si trasforma in un santo cristiano completamente inventato, per di più presunto protettore dei fabulatores-comicos»[6]. Da San Giano, in provincia di Varese, la famiglia Fo si trasferisce a Pino Tronzano, al confine con la Svizzera. Il nuovo paese delle meraviglie, oltre che rappresentare per il futuro attore e drammaturgo un ottimo laboratorio linguistico – «Parlavano tutti in un dialetto duro, pieno di zeta»[7] – scatena tutta la sua carica inventiva. I familiari gli fanno credere che la Svizzera, che si vede da Pino, sia fatta tutta di cioccolato. Naturalmente è una burla, ma il piccolo Fo crede realmente che le case del Canton Ticino siano di cioccolato e marzapane, che il paese intravisto col cannocchiale sia una «sponda del Bengodi», o addirittura un eden terreno, un paradiso laico «con tutto quel ben di Dio»[8]. La suggestione è così forte che il bambino sogna che si apra il Lago Maggiore e che la famiglia al completo raggiunga la Terra Promessa, in una delle tante parodie dell'immaginario biblico che l'autore inframezza al racconto retrospettivo dell'infanzia. L'autobiografismo inventivo de *Il paese dei mezaràt* risiede dunque nella narrazione in chiave comica o fiabesca delle avventure del piccolo protagonista. Al di là dell'identità fra autore, narratore e personaggio principale, l'autobiografia di Fo esibisce una forte carica

[5] ALBERTO SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 2005, p. 14, p. 25.
[6] DARIO FO, *Il paese dei Mezaràt*, cit., p. 11, p. 9.
[7] Ivi, p. 15.
[8] Ivi, p. 20, p. 21.

trasfigurante. A ciò concorre anche la descrizione dei luoghi dell'infanzia, che si contraddistinguono per la loro singolarità. Eccezionale è Porto Valtravaglia, il «paese dei mezaràt», cioè dei mezzi topi, i pipistrelli. In questo paese all'incontrario tutti gli abitanti, soffiatori di vetro, pescatori, contrabbandieri, vivono e lavorano di notte. I maestri soffiatori sono tutti «foresti», cioè stranieri, provenienti da Francia, Spagna, Boemia, Ungheria. Un crogiolo di culture, lingue e tradizioni che confutava «il passo biblico della tragica confusione scoppiata sulla torre di Babele», che agli occhi smaliziati di Fo «si rivelava una subdola invenzione di un mitico bugiardo»[9]. Ancora una volta l'autore prende a prestito episodi della sua vita trascorsa per rovesciare miti e leggende dell'immaginario biblico, opponendovi la sua visione laica e materialistica. Eccezionali, come tutti gli abitanti di Porto Valtravaglia, sono anche i familiari del protagonista, a cominciare da Felice Fo, il padre capostazione del piccolo Dario. Responsabile del Comitato di Liberazione nazionale dell'Alto Verbano, Pa' Fo si preoccupava di far oltrepassare i confini della Svizzera ai fuoriusciti antifascisti, ed era in contatto con un gruppo di anarchici. Dal padre il futuro attore erediterà una mentalità scevra da pregiudizi e una forte coscienza civile. Figura singolare è anche quella della madre di Fo: la sua straordinaria sensibilità le consentiva di prevedere gli eventi e di entrare in contatto coi parenti defunti. Ma i personaggi più eccezionali sono i nonni di Dario, fondamentali per la formazione del futuro scenografo e regista teatrale; da quello paterno, un muratore alto un metro e novanta, che insegnava come plasmare la materia a figli e nipoti, al nonno materno, Bristìn, un vero artista dell'innesto. Non soltanto quest'ultimo era un maestro nello sperimentare innesti di frutta di forma e colori diversi – nel suo eden campeggia un "albero della creazione" con prugne gialle, rosse, blu – ma era soprattutto un fabulatore, contastorie o contaballe, che vendeva i suoi prodotti inscenando ogni volta una pantomima, una farsa. Fucina di «contastorie» e «frottolanti», è appunto Porto Valtravaglia, e cioè la «Valle del "travaglio"»[10], secondo la leggenda che farebbe risalire l'origine del paese addirittura all'impresa degli

[9] Ivi, p. 58.
[10] Ivi, p. 131.

Argonauti. In questo «Master dei Giullari»[11] Fo apprende l'arte dell'improvvisazione, del paradosso e soprattutto l'attitudine a prendere «a prestito storie mitiche per trattare della realtà quotidiana e degli avvenimenti della cronaca più recente giocando di satira e di grottesco»[12]. I maestri fabulatori, che popolavano di notte le osterie e le sale da biliardo, raccontavano storie a partire da fatti di cronaca spicciola, innestandovi situazioni sempre più assurde e paradossali, come nell'episodio della pesca miracolosa che si conclude con un imprevisto bottino: le campane del campanile di Cannero.

Dietro i maestri di conta e improvvisazione, fonte diretta per il futuro attore, che trae dalle loro esibizioni spunti narrativi e tecniche interpretative, le montagne e i fiumi lombardi recano anche le voci di grandi letterati, come Pescapé, Jacopo da Tradate e Bonvesin de la Riva, autore, quest'ultimo, del *De magnalibus urbis Mediolani*. Proprio Bonvesin – scrive Fo nel 1997 – si esprime «con una lingua che ha dentro tutta la Padania; ci sono termini che vengono dalle montagne del Bergamasco, c'è dentro tutto»[13]. A proposito di *padanità*, la componente dialettale è uno degli elementi caratterizzanti lo stile "maccheronico" del romanzo. La lingua piana e colloquiale con cui l'autore si racconta è spesso infarcita di regionalismi e dialettismi lombardi, segnalati nel testo fra virgolette ("foresto", "ghez", "spalloni", "magüt", "narcisata" ecc…), e reca anche espressioni del dialetto di Porto Valtravaglia, segnalate invece in corsivo (*ritzòpora, bergeròt, tràmpen, stappìch, sfulk* ecc…). Non si dimentichi che a Porto gli abitanti erano quasi tutti «foresti», e dall'impasto dei loro dialetti scaturiva un vero e proprio *gramelot*, in cui si inserivano discorsi, dialoghi, lazi, paradossi. Interessante, a riguardo, è la seguente dichiarazione dell'autore:

> Era bellissimo sentire catalano, tedesco e boemo insieme al lombardo che si parlava lì. Ma nel nostro dialetto ci sono retaggi perfino di parole greche. Infatti sul lago esisteva una colonia greca installatasi al tempo dei romani: Pallanza, che sta proprio di fronte a Porto ci ricorda i greci che l'hanno fondata. Ma

[11] Ivi, p. 59.
[12] Ivi, p. 57.
[13] DARIO FO, *Alla scuola di Valtravaglia. Fantasia, intreccio, linguaggio, gestualità. Dario Fo racconta le sue radici di grande affabulatore*, in «etruria oggi», XIV, (1997), p. 40.

> attenzione, questo linguaggio non è un arbitrario sproloquio; è, se vogliamo, fatto di regole elastiche e libere nel gioco della ristrutturazione […]. Nessuno si indigna, è una libertà accettata, ognuno si inventa i propri lessici, ecco cos'è la ricchezza del dialetto […]. La struttura del dialetto bisogna studiarla per l'arricchimento che può dare alla lingua che parliamo oggi[14].

Dialetto come arricchimento della lingua, come libertà d'invenzione, condotta però con misura e rigore, senza tradursi in «un arbitrario sproloquio». In più di un'occasione Fo si è soffermato sulla libertà del recitare, che consiste nell'introduzione di linguaggi diversi, una recitazione senza regole fisse ma dominata dal rigore e dalla sintesi[15]. Alla libertà del recitare fa da contraltare, in questo caso, la libertà del narrare. Il racconto, infatti, non procede in modo lineare e cronologico, ma per illuminazioni, lampi di memoria; è come se Fo, mentre scrivesse, abbozzasse figure e situazioni da teatro, o tracciasse affreschi di vita quotidiana vivaci e pieni di colore. Il trattamento tematico dell'autobiografismo[16] – il romanzo è strutturato infatti in capitoletti ordinati per argomento – è funzionale all'individuazione dei momenti salienti della formazione del futuro artista. E difatti, nel *Prologo* al romanzo, rivolgendosi direttamente ai lettori, l'autore avverte che materia del racconto non sarà «la storia della mia vita d'attore, autore e capocomico, ma piuttosto un frammento della mia infanzia. Anzi è solo l'inizio: il prologo della mia avventura»[17]. Fedele alla sua vocazione teatrale, Fo alterna diegesi e mimesi, riproducendo direttamente i discorsi dei personaggi, e intercalando alla descrizione il dialogo. Al tempo imperfetto della rievocazione si sostituisce spesso il tempo presente della rappresentazione, comica e grottesca, delle avventure del giovane protagonista. Non mancano i tentativi di stabilire una complicità col lettore («Quella che vi propongo»; «credetemi»; «Avrete già indovinato»), così come non mancano, alla fine di ciascuna digressione, marche enunciative che ripristinano la temporalità interrotta («Ma torniamo al nostro primo trasloco»;

[14] Ivi, pp. 39-40.
[15] Ivi, p. 41.
[16] Si fa qui riferimento al concetto di «autobiografismo tematico», elaborato da Natale Tedesco a proposito dell'invenzione autobiografica di Italo Svevo. Cfr. NATALE TEDESCO, *La coscienza letteraria del Novecento. Gozzano Svevo e altri esemplari*, Palermo, Flaccovio, 1999, pp. 105-109.
[17] DARIO FO, *Il paese dei Mezaràt*, cit., p. 7.

«Ma tornando a Bedelìa»). Le vicende stesse, così rocambolesche, si prestano all'elaborazione stilistica del racconto, che procede per accumuli e moltiplicazioni di piani. Come nella recitazione è la sintesi del gesto a dare il giusto ritmo alla rappresentazione, così, a mantenere il controllo della narrazione romanzesca è il ritmo, l'andamento "musicale". Un esempio, fra tanti, è costituito dal seguente brano:

> Dopo quella avventura, la mamma non vedeva certo di buon occhio che io me ne andassi a sguancia fra i bricchi con quella banda di piccoli landrou. Ma il vietarmelo brutalmente andava contro il suo modo d'essere e quindi, sveglia com'era, ha trovato uno scamocchio di sicuro effetto: quando intuiva che di lì a qualche ora avrei cominciato a scalpitare per l'inevitabile "richiamo della foresta", stendeva sul tavolo di cucina una mazzetta di fogli bianchi, rovesciava una quantità di pastelli, matite colorate e, invitandomi all'orgia, esclamava: «Vai bel teston, spantegami una frappata di belle figure!» E io, via che mi buttavo a stendere colori sul foglio bianco, a rincorrere con giravolte di righe, immagini che montavano una dietro l'altra come le avessi stampate nella memoria. Man mano che entravo nel gioco degli incastri e coloravo spazi, mi prendeva uno sballo d'incanto[18].

L'inserzione, nel tessuto linguistico italiano, di regionalismi e dialettismi lombardi come «a sguancia fra i bricchi», «landrou», «Vai bel teston», ci restituisce appieno i suoni dell'infanzia. La narrazione è affidata a Fo bambino, dietro cui si cela però il punto di vista del maturo scrittore, che con leggerezza e profondità riproduce il candore del *puer*. Una leggerezza, quella che si respira nelle pagine del romanzo, che per certi versi riecheggia le levità delle storie raccontate da Piero Chiara, originario come Fo del Lago Maggiore, e abile narratore della vita di provincia, fra idilli lacustri, intrighi erotici e avventure di viaggio. Ma un tono nostalgico si avverte nella sua rievocazione di «un mondo provinciale ormai scomparso»[19], fatto di sale da biliardo, bische clandestine, fughe rocambolesche in Svizzera di antifascisti e fuorilegge. Se Fo è incline alla rappresentazione di personaggi eccezionali, Chiara si concentra invece su un'umanità antieroica, che dietro l'esuberanza del vivere cela un profondo tedio

[18] Ivi, p. 17.
[19] PIERO CHIARA, *Le corna del diavolo*, Milano, Mondadori, 1977, p. 9.

esistenziale. Un riso amaro percorre le pagine di quest'autore, da *Il piatto piange* a *Le corna del diavolo*, mentre la rievocazione inventiva di Fo è all'insegna dell'enfatizzazione parodica e dissacrante. All'eccezionalità delle situazioni corrisponde l'eccedenza del segno, e la funzione dirompente e catartica del riso è spia della visione anticonformistica dello scrittore. Una tecnica praticata nel romanzo è, infatti, quella del ribaltamento comico e parodico. Il repertorio di storie posseduto da Fo sedicenne, studente all'Accademia di Brera, consisteva in grotteschi rifacimenti di imprese storiche, come la spedizione dei Mille con le navi ferme a Quarto perché mancavano all'appello tre garibaldini, o l'avventura di Ulisse che andava a cercarsi apposta le tempeste per vivere «in continuo sballo d'avventura»[20]. L'ironia e la vocazione satirica consentivano al futuro teatrante di ribaltare determinati miti, soprattutto vicende di eroi, dei e dee, per approdare dal mito alla storia. Nella sua autobiografia, come chiarisce il sottotitolo *I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Fo ripercorre anche episodi dell'adolescenza e della giovinezza, come l'esperienza della seconda guerra mondiale. Agli anni felici dell'infanzia subentrano quindi gli anni difficili della guerra. E tuttavia l'autore, proprio in virtù delle sue doti istrioniche, riesce a sopravvivere alle disavventure militari; emblematico l'episodio del trasferimento alla scuola di paracadutisti di Tradate, ottenuto confezionando timbri falsi, da vero artista fingitore. Con un lungo slittamento temporale il romanzo si chiude con la rievocazione della morte di Felice Fo, padre dell'artista, scomparso nel 1987. La narrazione, imperniata come si è visto sul ribaltamento comico delle situazioni, che sfiorano spesso l'assurdo, non poteva che concludersi col funerale "impossibile" del padre capostazione dell'autore. Lo scambio fra il corteo funebre di Pa' Fo e quello di Piero Chiara, evocato significativamente a conclusione del romanzo, sigla, con perfetta coerenza teatrale, l'incredibile avventura della narrazione, il viaggio memorabile di Fo alla ricerca dell'eden perduto dell'infanzia.

[20] DARIO FO, *Il paese dei Mezaràt*, cit., p. 124.

RANIERO SPEELMAN*

Fuori dei lager:
l'"altra" memorialistica ebraica

Introduzione

Probabilmente meno conosciute delle testimonianze dei lager come *Se questo è un uomo*, la letteratura italoebraica conosce numerose opere che descrivono in prima persona la vita di chi riuscì ad evitare l'arresto e la deportazione, attraversando i confini italiani, nascondendosi o cambiando identità. Non tutti questi libri trascendono l'ambiente familiare, mentre alcuni testi meritano lo status di testo letterario.

Ciò che accomuna tutti i testi è la loro origine. Un gruppo d'italiani ancora recentemente integrati nel nuovo Regno d'Italia e capaci di dare al Paese tanti funzionari e intellettuali di alto grado, fu colpito da insensate leggi razziali in maniera disumana, per diventare poi vittima della ferocia nazi-fascista. Questi sono perfetti ingredienti di un dramma che quasi ogni famiglia ebrea italiana ha vissuto.

Comuni tra gli scritti sono il tessuto sociale borghese e la collocazione geografica, generalmente a Nord della linea Roma-Pescara. E, almeno apparentemente, i testi condividono un lieto fine, costituendo altrettante "commedie" nel senso aristotelico della parola.

Un fatto che distingue questa produzione dalle testimonianze dei lager è il periodo in cui è nata o pubblicata. Si sa che i libri di Primo Levi, Bruno Piazza, Giuliana Tedeschi e Liliana Millu nacquero quasi subito dopo la guerra,

* Università di Utrecht (*Universiteit Utrecht*).

malgrado le difficoltà di pubblicazione. Il gruppo di testi di cui ci occuperemo qui ha invece una data di pubblicazione di molti anni posteriore. Anche se non mancano testimonianze dell'indomani della guerra, si tratta di pochi libri. Gli altri risalgono in gran parte agli anni Novanta e successivi, con qualche antecedente negli anni Settanta o Ottanta. Così poteva succedere a Renzo De Felice di lamentarsi ancora nel 1983 della scarsezza delle testimonianze ebraiche «per quel che concerne gli aspetti più propriamente morali e culturali»[1]. Spesso le memorie sono state scritte a distanza di molti anni, quando gli autori avevano avuto tutto il tempo per reinserirsi nella società, di farsi o riprendere una carriera e di fondare una famiglia. Fra i primi testi si trovano *Memorie di vita ebraica* di Augusto Segre (1979), *Ricordi di un ebreo bolognese* di Giancarlo Sacerdoti (1983), fra gli ultimi *Fuga a due* di Erika Rosenthal-Fuà (2004) e *Il violino rifugiato* di Gualtiero Morpurgo (2006), e non credo che il flusso si arresterà presto.

Questa distinzione è, a mio avviso, fondamentale. Ci porterebbe forse a negare l'urgenza del messaggio degli autori. Certo non sempre si trattava di "tornare, mangiare, raccontare" nella famosa triade leviana, bensí di una sapiente rielaborazione, spesso con l'aiuto di diari del periodo bellico, di un'esperienza giudicata importante per lo scrittore, per i suoi o per i posteri.

Per motivi di spazio mi occuperò qui solamente di scrittori rifugiati in Italia. Si potrebbe fare poi un'ulteriore distinzione tra i racconti degli adulti e il piccolo gruppo di testimonianze di bambini, assai interessanti per il punto di vista ingenuo con cui vengono visti gli avvenimenti e per la spesso dolorosa maturazione che presto sopravviene. La bibliografia offre al lettore indicazioni di tutti questi titoli. Il prospetto ha carattere antologico, poiché molti sono gli autori, e il *corpus* di testi trovati non può vantare alcuna completezza.

[1] Nella prefazione a SACERDOTI 1983, p. 5.

Nascosti o sfollati in Italia e cambiati d'identità

Giancarlo Sacerdoti

I *Ricordi di un ebreo bolognese. Illusioni e delusioni (1929-1945)* di Giancarlo Sacerdoti (Roma, Bonacci, 1983) appartiene ai primi testi di memoria del presente *corpus*.

Sacerdoti apparteneva alla buona borghesia imprenditoriale ed intellettuale italoebraica. La descrizione dettagliata delle vita di questo gruppo sociale molto assimilato ma riluttante a lasciare l'ebraismo e l'Italia, che si trovava sempre più circondata dalle disposizioni discriminatorie del regime, è una preziosa testimonianza.

Il 25 luglio, quando tutta l'Italia esulta alla caduta del regime, il padre dell'autore ha i suoi dubbi: «I tedeschi non la manderanno giù senza reagire. [...] Potremmo avere bisogno di nasconderci» (p. 108). E ha visto bene. I Sacerdoti trovano una casa nell'Appennino bolognese, in un posto chiamato "le Rocche", dove vanno a stare appena iniziano i rastrellamenti tedeschi e rimangono fino alla liberazione.

La vita alle Rocche è monotona, di un'ansiosa attesa che non pare mai realizzarsi, con gli alleati fermi sul fronte di Cassino. Quando fa bel tempo, Giancarlo va col padre nel bosco con libri di studio o di letteratura e il padre li spiega al figlio. Il giorno più importante della settimana è però quello in cui la mamma fa il pane, sempre buonissimo e sicuramente più buono che in città.

La guerra però raggiungerà i rifugiati e nei dintorni aumenteranno rastrellamenti e combattimenti. Non mancano i partigiani. Quando Giancarlo viene fermato dai tedeschi per un controllo e non può presentare i documenti in quanto quattordicenne, un soldato austriaco gli dà una pacca sulla spalla e lo lascia andare con un «Viva Mussolini!» (p. 138). Nella non lontana Marzabotto i tedeschi ammazzano l'intera popolazione civile. Ormai gli sfollati si trovano in una specie di terra di nessuno, ove saranno presto liberati da sudafricani e indiani.

Renzo Segre

Il piemontese Renzo Segre si rifugiò prima nel santuario di Graglia nel biellese e dopo in una clinica psichiatrica nel Canavese. Il libro *Venti mesi* (Palermo, Sellerio, 1995) scoperto come manoscritto dopo la morte dell'autore dalla figlia, è interessante perché costituisce un resoconto da molto vicino della vita di una coppia italiana in provincia sotto la RSI. Sconcertante è il racconto delle crudeltà commesse dalle milizie fasciste a titolo di rappresaglie. Siamo testimoni di rastrellamenti ed esecuzioni, bombardamenti, tradimenti ed altre vessazioni. Che tutto ciò avvenisse sotto gli occhi di un uomo dichiarato dal governo nazifascista suddito di uno stato nemico, e che perciò correva il rischio di prigionia e deportazione, getta sul libro un'ombra ancor più scura. Nella clinica dove Segre era stato accettato come finto paziente, con sua moglie accanto a sé per assisterlo, si trovavano anche infermieri e medici filofascisti, delatori comuni, morfinomani disposti a tradire in cambio di denaro o droga, ed altri elementi pericolosi. Per non distinguersi dagli altri, Segre si sottomise alle terapie, prendeva iniezioni e subiva elettroshock. In tal modo, sviluppò sintomi di veri disordini psichici che non sarebbero passati nemmeno dopo la guerra. Se anche emergono dal testo ritratti di uomini coraggiosi, il testo pare illustrare che non tutti gli italiani erano affidabili e la RSI poteva contare su non poco appoggio di cittadini normali.

Mario Lattes

Il torinese Mario Lattes (1923-2001), scrittore, pittore e editore, pubblicò nel 1975 *Il borghese di ventura* (Torino, Einaudi). Non è facile dire se il testo vada considerato come un romanzo o come un libro di memorie. Per la sua impostazione piuttosto espressionista, i numerosi *flash-back* che interrompono il flusso narrativo, il suo stile energico, con frasi per lo più brevissime, ripetutive e lapidarie, con stragrande prevalenza di paratassi e talvolta mancanza di verbo, pare chiaro il carattere letterario e narrativo del testo. Ciò non toglie la possibilità di leggerlo come autobiografia nel periodo bellico.

La storia comincia con i tentativi falliti del giovane protagonista di trovare un rifugio presso amici di suo padre. Alle fine, riuscirà a congiungersi all'esercito alleato in arrivo e ad avere un posto di interprete e assistente di un colonnello. Così percorrerà gran parte della penisola con le forze di liberazione, viaggio epico e pieno di eventi piccoli e grandi. Il libro finisce con la festa della Vittoria. Citiamo un esempio:

> Quando arrivo alla carrozzabile, sopra il monte si affaccia una nuvola bianca. La carrozzabile sa di benzina. Cammino sulla carrozzabile e a una svolta vedo l'elmetto tondo degli inglesi. Dio. La nuvola bianca ne ha fatta, di strada. L'elmetto è coperto da una reticella, è un soldato indiano, non mi guarda nemmeno. Con quello della benzina c'è anche un altro odore dolce. La nuvola è cresciuta ancora. Per un pezzo non incontro più nessuno. Poi degli altri indiani. Due, tre, adesso. Cammino sulla carrozzabile sotto la nuvola e questi gruppetti si fanno sempre più numerosi, chi ha il turbante e la barba, chi è senza barba e ha l'elmetto. Sulla manica hanno un trifoglio giallo. In spalla portano una cassettina che sembra una radio, e in mano tengono un'asticciola rivolta verso il bordo della strada, come i contadini delle mie parti per il verderame delle viti. A me non badano[2].

Memorie di toscani: Memo Bemporad, Enzo Tayar e Elio Salmon

Abbiamo nel presente *corpus* più di una testimonianza di ebrei toscani. La più vecchia è quella di Memo Bemporad, *La Macine* (Roma, Carucci 1984). Bemporad era di vecchia ma assimilata ed agiata famiglia ebraica senese. Nel suo libro volle descrivere sessant'anni di storia famigliare. Gli anni della guerra ne formano la parte più interessante, narrata in gran parte in forma di diario, e comprendono un buon terzo del testo.

In una prosa scorrevole e dal tono colloquiale l'autore racconta gli eventi occorsi a Firenze e fuori nel periodo della caduta del fascismo e le persecuzioni naziste. Da uomo intelligente Bemporad capì nel novembre 1943 di dover fuggire verso sud e portò i suoi in salvo prima verso Norcia, e poi verso Ofena in Abruzzo. Si sistemò nella casa di un fabbro, un bravo protestante con ovvie

[2] LATTES 1975, p. 56.

simpatie per il mondo del Vecchio Testamento. Gli alleati erano veramente a due passi:

> Facendo qualche chilometro sulla strada per Chieti, quando si arrivava in cima alla salita di "Forca di Penne", si potevano vedere, infondo alla vallata opposta, gli accampamenti degli inglesi della VIII Armata e i soldati che giocavano a calcio![3]

Però il fronte è assolutamente immobile per oltre sei mesi. I Bemporad vivono una vita di stenti e di attesa, e al contempo sono testimoni delle crudeltà dei tedeschi che violentano donne locali e trascinano prigionieri e partigiani dietro le loro macchine.

Avendo alla fine dell'inverno avuto un'ingiunzione ufficiale di lasciare Ofena, la famiglia decide di non aspettare più gli alleati ma di muoversi verso il paese di Caramanico nella Majella, viaggio che Bemporad descrive con dettagli talvolta crudi:

> Ovunque rovine, case diroccate, pali spezzati che sullo sfondo nero sembravano tante forche, e ovunque relitti di carri armati, di camions, di carri militari, di cannoni, e carcasse di cavalli e di buoi bruciati o sventrati dalle bombe.
> Presso la stazione di Bussi [...] una scena apocalittica: vagoni rovesciati, un treno "morto" coi fanali ancora accesi dentro una galleria, ruderi di casa, di magazzini. Alla fioca luce di una lampadina chiusa come restata accesa, in una casa sventrata si vedeva una carrozzina da bambini appesa a qualcosa che le aveva impedito di sprofondare come tutta la casa[4].

In realtà la famiglia è testimone della ritirata tedesca, che farà sì che un mese dopo, a Caramanico, entreranno le truppe alleate. Il fronte tedesco è in deciso crollo, e presto l'autore ottiene dal *Town Mayor* di Chieti permesso di viaggiare a Firenze per ritrovare i suoi parenti ivi rimasti. Bemporad segue gli angloamericani a Siena e indi verso Firenze. La descrizione della ritirata germanica e della graduale liberazione strada per strada della città è un documento affascinante per chi conosce Firenze e ha qualità quasi fotografiche. Bemporad ritrova le molte case della famiglia e di parenti ebrei quasi tutte

[3] Ivi, p. 83.
[4] Ivi, pp. 108-109.

depredate e le stalle svuotate, ma è ancora in vita la nonna, mentre alcuni membri della famiglia sono riusciti a nascondersi, tra cui una zia, al pari di Renzo Segre, in un manicomio. Di altri manca ogni traccia. Grande preoccupazione costituisce lo stato dell'abitazione della famiglia, messa a soqquadro ed occupata da una famiglia di sfollati che aggrediscono l'autore. L'intera fase del lento riavvio della vita e del ripristino del benessere viene raccontata minuziosamente, con tanti nomi di persone coinvolte.

Lungi dal costruire un testo letterario, Bemporad ha dato alla memorialistica ebraica pagine ricche di dettagli della fase più tormentata della sua storia.

Il fiorentino Enzo Tayar, nato nel 1922, è stato attivo nel commercio e in progetti di benificenza. È di recente pubblicazione la sua autobiografia *1943. I giorni della pioggia* (Firenze, Edizioni Polistampa 2001), basata, come il libro di Bemporad, sul diario tenuto dall'autore nel periodo della persecuzione. L'autore riproduce il testo del diario, seguito dalla sua elaborazione. Un esempio (sarà chiaro l'evento cui si riferisce l'appunto):

> 26 LUGLIO 1943: Andato in ufficio. Assistito dal balcone a una manifestazione che mai dimenticherò. Sceso poi a manifestare. Fatte dieci fotografie. Incontrati amici e amiche per strada. In Firenze regna il massimo del tripudio e gioia folle. Dopo sono andato a casa di Gianna. C'erano Fioralba, Giuliana etc. e con loro sono uscito a dimostrare. Scene commoventi. Tornato a casa per le 20. Giornata per me unica nella vita[5].

Il diario è dunque in stile telegrafico. Quando l'autore dopo il 1° novembre 1943 è costretto a rifugiarsi in campagna, gli appunti di diario hanno fine. Servendosi della sua eccellente memoria, Tayar dà un resoconto dettagliato dei mesi passati in quattro rifugi diversi e della conseguente liberazione. Al centro della narrazione stanno, piuttosto delle vicende belliche, i personaggi con cui egli si era trovato a convivere: per di più, bravi contadini, cui l'autore ha voluto fare un omaggio ricordandoli nel suo libro.

Un altro fiorentino a descrivere gli anni della persecuzione fu Elio Salmon (1895-1974), ex ufficiale e come tale appartenente alla categoria degli "ebrei

[5] TAYAR 2001, p. 151.

discriminati", vale a dire, trattati in modo privilegiato dal fascismo. Come si sa, i nazisti e repubblichini non andarono tanto per il sottile, e la famiglia si nascose nella sua villa "La Colombaia" in Valdarno, non distante dal fronte, e dai frequenti bombardamenti dovuti alla posizione strategica di Pontassieve. Il testo pubblicato a distanza di tanti anni dopo la sua morte (*Diario di un ebreo fiorentino* 1943-1944, Firenze, Giuntina 2002) nacque come una lunghissima lettera alla cognata emigrata in Palestina. Siccome la comunicazione era diventata molto difficile, se non impossibile, la lettera cresceva e prese la forma di un diario di quasi 400 pagine.

Mario Tagliacozzo

Il diario di guerra dell'agente di commercio romano Mario Tagliacozzo fu presentato dai figli e nipoti nel 1997, 18 anni dopo la morte dell'autore, al concorso per diari inediti a Pieve Santo Stefano, dove vinse il primo premio e fu poi pubblicato come *Metà della vita. Ricordi della campagna razziale 1938-1944* (Milano, Baldini & Castoldi 1998). Si tratta di un documento di 345 pagine piene. Colpisce nel testo l'elevato grado di precisione: ci sono date, distanze, quantitativi, nomi, titoli di libri. Mancano eventi drammatici.

Documento destinato ai propri famigliari e scritto in uno stile colloquiale, il libro non ha pretese letterarie, ma il merito di una testimonianza fedele del periodo. Forse non è intenzionale l'effetto provocatorio del lungo e dettagliato passo dedicato alla macellazione di un maiale, definito "parentesi scherzosa" dall'autore:

> Ora che ne so quanto un norcino non mi resta che fare onore a tanta grazia di Dio […]. La coppa, la tanto pericolosa e velenosa coppa romana, è qui una deliziosa ghiottoneria che si può mangiare impunemente perché fatta di puro suino. Posso continuare elencando le salsicce ed i salami e poi, per quanto sarà tempo, i prosciutti e le lonze[6].

È chiaro che Tagliacozzo si trova lontanissimo da ogni tradizione ebraica. Segna nel suo diario di aprile '44 Vigilia di Pasqua, Domenica di Pasqua e

[6] Ivi, p. 208.

Lunedì di Pasqua, ma non c'è riferimento a Pesach. D'altronde, i membri della famiglia Tagliacozzo e lo stesso autore avevano trovato ospitalità in vari conventi.

Fra i partigiani: Franco Fortini, Marco Herman e Guido Weiller

Raggiungere i partigiani e lottare per la propria libertà è un ideale che soprattutto molti giovani condividevano (si pensi a Calvino, Fenoglio e Primo Levi). Anche Franco Fortini (1917-1994) ha descritto le proprie esperienze di partigiano. Dopo esser rimasto internato già alla fine del 1946 apparve su un giornale locale, «La Gazzetta del Nord», il suo testo *Una conversazione in Valdossola*. Questa pubblicazione appartiene dunque ai primissimi racconti a sfondo partigiano, probabilmente preceduto solo da qualche testo di Calvino, Vittorini e Caproni. Il testo fu ripubblicato col titolo *Sere in Valdossola* (Milano, Mondadori, 1963) e incluso nella recente antologia *Racconti della Resistenza* curata da Gabriele Pedullà (Torino, Einaudi, 2005).

Una testimonianza che solo per la lingua di scrittura potrebbe esulare dal presente *corpus* è il libro del giovanissimo Marco Herman (*Diario di un ragazzo ebreo*, prefazione di Primo Levi, Cuneo, L'Arciere, 1984), ebreo di Lwow scappato come unico della sua famiglia ai rastrellamenti tedeschi e finito tra i soldati italiani che seguì dopo la smobilizzazione in Italia. Arrivato in Piemonte, Herman divenne partigiano. Dopo la guerra, riuscì a raggiungere Israele e andò a vivere in un kibbutz. La sua autobiografia, scritta in ebraico nel 1956 e tradotta in italiano, è un documento affascinante raccomandato da Primo Levi, che l'aveva presa come soggetto per un racconto-saggio, *La storia di Avrom*[7]. Il milanese Augusto Weiller e i suoi preferirono non aspettare i tedeschi nella loro città ma andarono nella zona della Val d'Ossola e si misero sotto la protezione dei partigiani, che per qualche tempo governarono la zona come una specie di terra franca, mentre il diciottenne Guido si aggregò ai combattenti. Eventualmente, i Weiller varcarono il confine elvetico, ma il libro che Guido scrisse più di un mezzo secolo dopo, *La bufera* (Firenze, Giuntina, 2002), è

[7] PRIMO LEVI 1997, pp. 43-47, apparso prima in *Lilìt ed altri racconti* (1981)

dedicato all'esperienza in Italia, non a quella svizzera. Il libro affascina per il suo ritmo incessante, il suo gusto del particolare, la vivace descrizione della vita in montagna, i ritratti umani ma non meno per il protagonista, il ragazzo che grazie all'esperienza paramilitare divenne esperto di arme da fuoco.

> Nel 1937 ero stato premiato per la velocità con la quale, a occhi bendati, ero riuscito a smontarla e a rimontarla. Ricordavo persino il nome dei pezzi: bottone zigrinato, tubetto con nasello, cane con guida, percussore con molla…[8]

Questo passo sembra riecheggiare un racconto del 1986 di Primo Levi, *Fra Diavolo sul Po*, in cui si parla dello stesso moschetto:

> Uno di loro aveva composto strofe amabilmente oscene in cui ricorrevano i nomi surreali delle parti in cui si smontava il già nominato moschetto, "cane con guida", "bottone zigrinato", "tubetto con nasello", ed altre che non ricordo perché, di fatto, il moschetto non veniva mai smontato[9].

Nel periodo partigiano l'adolescente Weiller era troppo vecchio per vedere il mondo da una prospettiva infantile, ma respinge una posizione diversa da quella del testimone oculare.

Marcella Levi Bianchini

Marcella Levi Bianchini, vedova di un ufficiale di marina, abitava a Roma nel giorno della famigerata retata fascista del 16 ottobre 1943 e fu salvata grazie ad una coraggiosa donna che la ospitò nella sua casa, e riuscì a lasciare la città su uno dei pochi treni in partenza. Su questo treno incontrò il ferroviere aretino Luigi Gori che la ospitò a casa sua e poi in quella della sorella a Chiusi. Dopo la liberazione, il 15 luglio 1944, la Levi Bianchini scrisse il resoconto dei mesi passati. Cinquant'anni dopo il non lungo testo (*E ora dove vado? Storia di un'ebrea italiana*, Roma, Edizioni Associate, 1994) fu pubblicato dalle due figlie Regina e Angela, quest'ultima intanto diventata scrittrice, per onorare il Gori e dar voce alle esperienze della madre.

[8] WEILLER 2002, p. 125.
[9] PRIMO LEVI 1997, p. 1312.

Elio Toaff

Rav Elio Toaff è stato per molti anni la "carta da visita" dell'ebraismo italiano in quanto rabbino capo di Roma. Scrisse una bella autobiografia, *Perfidi Giudei. Fratelli maggiori* (Milano, Mondadori, 1987) che assume toni di vera avventura nelle descrizioni della vita randagia durante la guerra, che sono quasi il cuore del libro.

All'arrivo dei tedeschi in ottobre 1943, Toaff è rabbino ad Ancona. Il giorno di Kippur tiene la sinagoga chiusa per paura di rastrellamenti, decisione caratteristica della sua prudenza ed intelligenza. Toaff, la moglie Lia e il loro figlio lasciano la città, prima per Fabriano dove trovano una camera. Passano il tempo scrivendo un libro di preghiere e la sera ascoltano Radio Londra. Quando la guerra si avvicina, decidono di lasciare la cittadina. Però per la partenza in treno è richiesto il permesso delle SS. Lia cambia i nomi sulle carte d'identità e riescono così ad ottenere biglietti per Fossato di Vico, da dove proseguono per la Toscana, regione di provenienza del rabbino che desidera ricongiungersi ai suoi, sfollati nei pressi di Livorno. È un viaggio spettrale per un paese devastato:

> Arrivando [a Firenze] vedemmo la stazione di Campo di Marte semidistrutta e le case ridotte ad ammassi di macerie, e mi ritornò vivissima in mente l'immagine dell'allucinante spettacolo di Ancona bombardata e dei suoi morti allineati sul marciapiede. Chissà perché quelle povere figure goffe, inerti e abbandonate sul marciapiede mi erano apparse come marionette lasciate dal burattinaio sul pavimento del palcoscenico dopo lo spettacolo. Forse perché non c'era quell'atmosfera che di solito si crea intorno ai morti, non c'erano parenti né amici, non una preghiera né il pianto di qualcuno privato dell'affetto del figlio, dei genitori, della moglie del marito. C'era solo una macabra indifferenza[10].

A Pisa, la situazione è ancor peggio e i Toaff(i) si trovano in mezzo ad un bombardamento della stazione. Riescono alla fine ad arrivare ad Orciano, ma dopo pochi giorni sono costretti a fuggire, avvertiti da un carabiniere che sarebbe venuto ad arrestarli quello stesso pomeriggio. Per strada sono fermati dai tedeschi che vedono la lampada di Hanuccà prendendola per una

[10] TOAFF 1987, p. 67.

pappagalliera. «“Dove essere pappagallo?” domandò uno di quei soldati tedeschi. Rimanemmo un po’ perplessi, ma poi io risposi con grande faccia tosta: “Pappagallo kaputt”. [...] Risero e ci lasciarono andare» (p. 73).

Il libro di Toaff è ricco di simili avvenimenti, raccontati spesso con umorismo. Il capitolo più eccitante del libro è *I giorni della resistenza*, nel quale Toaff racconta gli eventi della primavera e l’estate del 1944. Quando nella villa in Versilia, accanto a quella in cui si nasconde la famiglia viene stabilito un comando delle SS, capiscono di non essere più sicuri ed ha inizio la fase successiva delle avventure.

I Toaff si spostano a Valdicastello, dove conoscono un avvocato attivo nella Resistenza. Il giovane rabbino accetta una missione che quasi fallisce perché i partigiani sbagliano parola d’ordine. La prossima missione è l’arresto di un delatore pericoloso, ma l’individuo risulta assente. Intanto aumentano i rastrellamenti delle SS. Una notte, anche Toaff si trova arrestato. È rinchiuso con i compagni di sorte in una casa in un paese di montagna, e vede come la SS danno alle fiamme le altre case. Il gruppo viene portato a Camaiore e trattato molto male: gli uomini sono costretti a spogliarsi, le SS li picchiano ogni notte con il calcio dei fucili, con la baionetta e con i piedi. Mangiano roba sottratta ai maiali. Infine sono costretti a scavare una fossa comune.

> Le SS ritirarono pale e picconi e ci dissero di entrarvi dentro. La fossa era profonda ottanta o novanta centimetri e noi avevamo la testa e le spalle fuori di essa. Accadde allora una cosa che non dimenticherò mai. Mentre alcune SS ci domandavano dove volevamo essere colpiti, appoggiandoci il loro mitragliatore alla testa o al cuore, altri ci orinarono addosso. […]
> All’improvviso, in tutto quell’orrore, il capitano tornò e, mentre i suoi uomini si disponevano in fila, come un plotone d’esecuzione, si avvicinò alla fossa e mi fece un cenno della mano, dicendo: «*Raus*!» Poiché stentavo a capire, mi porse la mano e mi tirò fori dalla fossa[11].

Il capitano, che aveva interrogato Toaff, pare si fosse convinto delle sue affermazioni di non essere un partigiano ma un avvocato con moglie e piccolo bambino. Perciò l’ha lasciato andare all’ultimo momento, mentre tutti gli altri

[11] Ivi, pp. 103-104.

sono uccisi dai mitra. Dopo qualche giorno viene rilasciato e ritrova i suoi. Prima della liberazione da parte degli americani (giugno 1944) dovrà ancora affrontare parecchi pericoli.

Il libro di Toaff può essere considerato uno dei testi più interessanti della memorialistica ebraica del Novecento.

Bibliografia selezionata

Rifugiati o sfollati in Italia

BEMPORAD, GUGLIELMO, *La Macine*, Roma, Carucci, 1984.

GINZBURG, NATALIA, *Lessico famigliare*, Milano, Mondadori, 1986.

LATTES, MARIO, *Il borghese di ventura*, Torino, Einaudi, 1975.

LEVI BIANCHINI, MARCELLA, *E ora dove vado? Storia di un'ebrea italiana*, Roma, Edizioni Associate, 1994.

PACIFICI, EMANUELE, *Non ti voltare*, Firenze, Giuntina, 1993.

ROCCA, ENRICO, *Diario degli anni bui*, Udine, Gaspari, 2005.

SACERDOTI, GIANCARLO, *Ricordi di un ebreo bolognese*, Roma, Bonacci, 1983.

SEGRE, CESARE, *Per curiosità*, Torino, Einaudi, 1999.

SEGRE, RENZO, *Venti mesi*, Palermo, Sellerio, 1995.

TAGLIACOZZO, MARIO, *Metà della vita*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.

TAYAR, ENZO, *1943. I giorni della pioggia*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2001.

TOAFF, ELIO, *Perfidi giudei, Fratelli maggiori*, Milano, Mondadori, 1987.

Con i partigiani

FORTINI, FRANCO, *Sere in Valdossola*, Milano, Mondadori, 1963.

HERMAN, MARCO, *Diario di un ragazzo ebreo*, Cuneo, L'Arciere, 1984.

WEILLER, GUIDO, *La bufera*, Firenze, Giuntina, 2002.

Ricordi di bambini

LEVI, DONATELLA, *Vuole sapere il nome vero o il nome falso?*, Padova, Il Lichene, 1995.

LEVI, LIA, *Una bambina e basta*, Roma, Edizioni e/o, 1994.

RIMINI, CESARE, *Una carta in più*, Milano, Mondadori, 1997.

TREVES ALCALAY, LILIANA, *Con occhi di bambina*, Firenze, Giuntina, 1994.

ZARGANI, ALDO, *Per violino solo. La mia infanzia nell'Aldiqua 1938-1945*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Fuorusciti in Svizzera

LEVI, FRANCO, *Il giorno dell'erba amara*, Genova, Marietti, 1990.
LOPEZ, GUIDO, *Il campo*, Milano, Mondadori, 1946.
ROSENTHAL FUÀ, ERIKA, *Fuga a due*, Bologna, Il Mulino, 2004.

Emigrati in Palestina

DI CORI, BRUNO, *Vi porterò sulle ali delle aquile*, Roma, Lamed, 1998.
SEGRE, VITTORIO, *Storia di un ebreo fortunato*, Milano, Bompiani, 1985.
SEGRE AMAR, SION, *Il mio ghetto*, Milano, Garzanti, 1987.
VARADI, MAX, *L'arca*, Firenze, Giuntina, 1983.
VOGHERA, GIORGIO, *Quaderno di Israele* (1967), Pordenone, Studio Tesi, 1986.

Emigrati in America

BIANCHINI, ANGELA, *Capo d'Europa*, Milano, Frassinelli, 1998.
CAGLI SEIDENBERG, ENE, *Il tempo dei Dioscuri*, Bologna, Edizioni BORA, 1996.
JONA, DAVIDE & FOA, ANNA, *Noi due*, Bologna, Il Mulino, 1997.

LUCINDA SPERA*

Memoria dei luoghi e luoghi della memoria nelle pagine autobiografiche di Italo Calvino

> Il mio paesaggio era qualcosa di gelosamente mio…
> un paesaggio che nessuno aveva mai scritto davvero.
> (prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947)

In questa lettura de *La strada di San Giovanni* – la prosa del 1962 che dà il titolo alla raccolta di scritti apparsa postuma nel 1990[1] – la questione della natura del recupero memoriale nella declinazione calviniana viene indagata a partire dalla sua natura fondamentalmente descrittiva, tesa a privilegiare i luoghi: lo spazio – più che il tempo – sembra infatti rappresentare la cifra personale della memoria per Calvino, «uno degli scrittori più "visuali" della nostra letteratura»[2].

La strada di San Giovanni è un testo dedicato al paesaggio ligure, che viene ricostruito attraverso il racconto del rapporto col padre condotto nell'ambito di una ricerca continua della memoria[3]. Costituisce un proficuo punto di partenza di questo attraversamento testuale un intervento di Calvino del 1984 sul pittore

* Università per Stranieri di Siena.

1 La raccolta include cinque testi – sorta di "esercizi di memoria" – indicati da Calvino in un appunto autografo dal titolo *Passaggi obbligati*. Il primo, quello che dà il titolo al volume, era apparso per la prima volta in «Questo e altro» (numero 1 del 1962).

2 MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. X.

3 Calvino apre così la prosa intitolata *Ricordo di una battaglia*: «Non è vero che non ricordo più niente, i ricordi sono ancora là, nascosti nel grigio gomitolo del cervello, nell'umido letto di sabbia che si deposita nel fondo del torrente dei pensieri […]. Da anni non ho più smosso questi ricordi, rintanati come anguille nelle pozze della memoria» (in ITALO CALVINO, *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori («Oscar»), 2002, p. 59).

Leonardo Cremonini dal titolo *Il ricordo è bendato*[4], ascrivibile a un settore della sua officina particolarmente fervido, che da un certo punto in poi si fa più costante e sistematico. Ha notato a questo proposito Claudio Milanini:

> Questi scritti rifiutano ogni etichetta usuale. Mirano a far scaturire una storia da superfici d'ogni tipo […], mettono in luce il percorso mentale da cui è nata la singola immagine[5].

In questo caso, in particolare, Calvino mette a punto un procedimento volto al recupero della memoria valido non solo individualmente, ma nella sua oggettività, e ripercorribile all'infinito. Ecco alcuni dei passaggi più significativi:

> Il ricordo ha bisogno di prendere posto tra elementi che dividono lo spazio in un dentro e un in fuori, in un sopra e in un sotto, in una successione di piani e di lontananze, perché è solo tra questi elementi che può apparire qualcosa a qualcuno, affacciarsi, prendere forma […]. Certo l'esterno è molto importante, ma perché il ricordo non sfugga la prima cosa da fare è predisporre un interno in cui catturarlo, delimitato irregolarmente da segmenti rettilinei e superfici piane, da aperture che costituiscono una continuità con l'esterno […]. Se il procedimento seguito è giusto, tutto il resto avverrà di conseguenza […]. La mia memoria deve subito essere dunque fissata a impalcature, a sostegni: […] le gambe umane che appaiono tra le sbarre della ringhiera, uno zoccolo che penzola fuori sospeso a un piede di donna. […] L'immensità è fatta di confini, di limiti: il mare nelle giornate di calma immobile e piatta. Per questo è inutile che cerchi di risalire nella memoria sperando di ritrovare un momento in cui il ricordo mi si presenti in piena vista, senza cornici […]. Lascerò che la memoria si concentri per prima cosa sulle maniglie delle porte […]. Poi le sedie […]. Lasciatemi compiere tutto il percorso della memoria verso qualcosa che conta proprio perché è sempre nascosta in un angolo morto e se ne scorge soltanto ciò che si può indovinare da un'ombra proiettata sul muro…[6]

I nuclei di riflessione che tornano con maggiore determinazione ai fini di una delineazione del processo di recupero memoriale sono i seguenti:

---

[4] ITALO CALVINO, *Il ricordo è bendato (sul pittore Leonardo Cremonini)*, in ID., *Romanzi e racconti*, ed. dir. da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, vol. III, Milano, Mondadori («Meridiani»), 1994, pp. 430-436. Il testo uscì inizialmente nel catalogo della mostra di Spoleto (*Cremonini. Opere da 1960 al 1984*, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni, 1984) e, il 26 giugno dello stesso anno, su «La Repubblica».

[5] CLAUDIO MILANINI, Prefazione a *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, cit., p. XXII.

[6] ITALO CALVINO, *Il ricordo è bendato (sul pittore Leonardo Cremonini)*, cit., pp. 430-435.

(1) la centralità della descrizione;

(2) la rilevanza degli spazi, intesi non nella loro compiutezza, ma come incorniciati all'interno di punti di vista prospetticamente delimitati, con lo scopo di agevolare la memoria, la cui parzialità e settorialità non permette di recuperare gli ambienti nella loro totalità;

(3) l'attenzione quasi ossessiva verso gli oggetti, considerati una sorta di stimoli per il recupero, nel ricordo, di situazioni e sensazioni[7].

Sulla scorta di queste considerazioni, che mostrano la lunga durata, nella riflessione calviniana, dell'intreccio tra puntualità della descrizione, spazio e ricordo, è a questo punto possibile "percorrere" *La strada di San Giovanni*. I punti chiave attraverso cui l'analisi verrà condotta sono essenzialmente tre.

1. Il contrasto padre-figlio

Il problematico rapporto tra i due si manifesta, sotto il profilo spaziale, attraverso la doppia contrapposizione *alto* vs *basso* e *campagna* vs *città*.

Si parte dalla collocazione della casa dei Calvino[8], posta «come a frontiera tra due continenti»:

> in giù, appena fuori del nostro cancello e della via privata, cominciava la città coi marciapiedi le vetrine i cartelloni dei cinema le edicole, e Piazza Colombo lì a un passo, e la marina; in su, bastava uscire dalla porta di cucina nel beudo […] e subito si era in campagna, su per le mulattiere acciottolate, tra muri a secco e pali di vigne e il verde[9].

È così che Calvino sembra fissare inizialmente quei confini visivi su cui tornerà anni dopo nell'intervento su Cremonini, quell'intelaiatura dello sguardo

[7] È interessante ricordare che nel 1969, nel progettare un'antologia scolastica con Giambattista Salinari, Calvino aveva curato la sezione *Osservare e descrivere* (GIAMBATTISTA SALINARI & ITALO CALVINO, *La lettura. Antologia per la scuola media*, Bologna, Zanichelli) nella convinzione che nell'oggetto più umile si può leggere come in un libro, e che il descrivere con esattezza può servire a capire qualcosa in più non solo del mondo, ma anche di se stessi.

[8] La villa dei Calvino, La Meridiana, si trovava appena sopra il centro di Sanremo.

[9] ITALO CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit., p. 7.

che gli permette di attivare il procedimento del ricordo. In queste pagine – «risuonanti della rumorosa e lontana presenza paterna»[10], la divisione tra i due mondi sembra concretizzarsi visivamente anche in una opposta direzione di marcia:

> Era sempre di là che usciva mio padre […]. Per mio padre il mondo era di là in su che cominciava, e l'altra parte del mondo, quella di giù, era solo un'appendice […]. Io no, tutto il contrario: per me il mondo […] andava da casa nostra in giù[11].

Dopo aver descritto la passione del già anziano genitore (agronomo e direttore della Stazione sperimentale di floricoltura di Sanremo) per la coltivazione e la caccia nota ancora:

> Capite come le nostre strade divergevano, quella di mio padre e la mia. Ma anch'io, cos'era la strada che cercavo se non la stessa di mio padre scavata nel folto d'un'altra estraneità.

L'elemento narrativo del testo – deliberatamente ridotto al minimo – è funzionale a riflessioni personali sul passato e sui rapporti familiari: durante l'estate il giovane Italo e il fratello devono, a turno, accompagnare il padre, all'alba, su per la strada che porta al loro podere, per aiutarlo poi a portare a casa le ceste colme di frutta e verdura. Ma

> Al nostro dovere mattutino eravamo riusciti a strappare una tacita dilazione: anziché accompagnarlo finivamo per raggiungere nostro padre a San Giovanni, mezz'ora o un'ora dopo, cosicché i suoi passi che s'allontanavano per la salita di San Pietro erano il segno che ancora ci restava un rottame di sonno cui aggrapparci[12].

Il contrasto tra i due mondi è profondo ed evidente, e approda – ora, nella maturità – a un senso di perdita che si incrocia con quella passione per la nomenclatura, di cui si parlerà più estesamente in seguito, la quale, in modi e ambiti diversi, finisce però per accomunare il ragazzo al padre:

[10] Ivi, p. 15.
[11] Ivi, pp. 7-8.

> continuavo a seguire in silenzio mio padre, che additava certe foglie di là da un muro e diceva: «Ypotoglaxia jasminifolia» (ora invento dei nomi; quelli veri non li ho mai imparati), «Photophila wolfoides» diceva, (sto inventando; erano nomi di questo genere), oppure «Crotodendron indica» (certo adesso avrei potuto pure cercare dei nomi veri, invece di inventarli, magari riscoprire quali erano in realtà le piante che mio padre andava nominandomi; ma sarebbe stato barare al gioco, non accettare la perdita che mi sono io stesso inflitto, le mille perdite che ci infliggiamo e per cui non c'è rivincita). (Eppure, eppure, se avessi scritto qui dei veri nomi di piante sarebbe stato da parte mia un atto di modestia e di pietà, finalmente un far ricorso a quell'umile sapienza che la mia gioventù rifiutava per puntare su carte ignote e infide, sarebbe stato un gesto di pacificazione col padre, una prova di maturità, e invece non l'ho fatto, mi sono compiaciuto di questo scherzo dei nomi inventati, di quest'intenzione di parodia, segno che ancora una resistenza è rimasta, una polemica, segno che la marcia mattutina verso San Giovanni continua ancora, con il suo dissidio, che ogni mattina della mia vita è ancora la mattina in cui tocca a me accompagnare nostro padre a San Giovanni[13].

In questo continuo alternarsi di passato e presente (*continuavo, additava, sto inventando, ci infliggiamo, rifiutava, è rimasta, continua ancora, è ancora*…), di un tempo trascorso in grado di fornire le chiavi interpretative della propria condizione esistenziale attuale, si intravede un ulteriore punto di contatto profondo tra i due. Diversamente dalla madre, animata da un senso del dovere che non ammette «spreco» né «passione» – e che per questo non esce mai «dal giardino etichettato pianta per pianta, dalla casa tappezzata di bouganvillea, dallo studio col microscopio sotto la campana di vetro e gli erbari» – padre e figlio sono mossi da una passione che spinge il primo ad arrampicarsi «ogni mattina su per la strada di San Giovanni» o ad addentrarsi nei boschi, «aprendosi la strada, quella strada segreta che solo lui sapeva e che passava attraverso tutti i boschi, che univa ogni bosco in un bosco solo, ogni bosco del mondo in un bosco al di là di tutti i boschi»[14], e il secondo ad avventurarsi «giù per la via… e ad addentrar[s]i in un labirinto di muri e di carta scritta»[15]. Sembra elemento rilevante la scelta di proiettare queste opposte passioni all'interno di due

[12] Ivi, p. 14.
[13] Ivi, p. 13.
[14] Ivi, p. 11.
[15] Ivi, p. 16.

ambienti (due cronotopi) complessi quali bosco e labirinto: il primo, un intrico vegetale vasto ma delimitato, dunque perfettamente dominabile da chi sia dotato di esperienza, il secondo, privo di vie d'uscita, in grado di suscitare in chi lo percorre una condizione di spaesamento tutta cittadina e letteraria.

Questa estraneità del ragazzo al mondo della natura è per il padre motivo di cruccio, di «furia», anzi. L'appartenenza del figlio «all'altra parte del mondo, metropolitana e nemica» gli genera dolore per la consapevolezza che «questa sua ideale civiltà di San Giovanni non la si poteva fondare con i suoi figli e fosse per ciò senza un futuro»[16], poiché mai essi avrebbero accettato di «aiutarlo in tutto, per imparare come si governa una campagna, per assomigliare a lui, come è giusto che i figli assomiglino al padre»: presto infatti, commenta Calvino, «s'era capito da una parte e dall'altra che non avremmo imparato niente, e l'idea di educarci all'agricoltura era stata tacitamente dimessa»[17]. Nel momento del ritorno la «furia» caratterizza invece lo stato d'animo del giovane, che si butta a precipizio per la discesa, quella che lo libererà dall'incombenza paterna per portarlo, finalmente, al mare. Di fronte al ricordo di un se stesso-ragazzo che pensa «ad altro», Calvino acquisisce la consapevolezza che quello che stava allora confusamente cercando era «un rapporto che sarebbe stata la letteratura a dar[gl]i, restituendo significato a tutto, e d'un tratto ogni cosa sarebbe divenuta vera e tangibile e possedibile e perfetta, ogni cosa di quel mondo ormai perduto»[18]. E infatti, nel ricordo di un giovane che, di fronte ai richiami del padre affinché gli porti questo o quello strumento di lavoro, si disorienta tra i filari e si perde nel suo, lo scrittore commenta: «Ora sì, dall'alto degli anni, vedo ogni fascia, ogni sentiero, ora potrei indicare la strada a me che corro tra i filari, ma è tardi, ormai tutti se ne sono andati»[19]. La commozione dura però un attimo: subito riappare il figlio che non ascolta ciò che il padre dice sulla mignolatura degli olivi, e pensa solo che tra un'ora sarà alla spiaggia, dove le ragazze «lanciano palloni con le braccia lisce»[20].

[16] Ivi, p. 22.
[17] Ivi, p. 23.
[18] Ivi, p. 27.
[19] Ivi, pp. 27-28.
[20] Ivi, p. 28.

2. La nomenclatura.

L'atto di nominare (oggetti, luoghi, edifici, persone…) è finalizzato ne *La strada di San Giovanni* a (a) evidenziare una particolare attitudine del padre: la tendenza a nominare le singole piante per affermare il proprio controllo sul mondo naturale (specularmente all'attitudine di Calvino a nominare-scrivere per conoscere); (b) attivare la memoria, rimettendo in movimento il ricordo.

Sulla centralità, in questo cammino (reale e metaforico), del nominare – verbale o trascritto su carta – s'è già anticipato qualcosa. Nel delineare inizialmente il panorama che si vedeva da casa sua, tra cui «la torre di ferro dell'antica fabbrica d'ascensori Gazzano», scrive: «i nomi, ora che le cose non esistono più, si impongono insostituibili e perentori sulla pagina per essere salvati»[21]. Il nome come modo per salvare il passato, dunque, o per possedere il mondo: una propensione che lo accomuna al padre, che «in questo nominare le piante metteva la passione di dar fondo a un universo senza fine»[22]. L'omissione dei nomi può indicare conseguentemente una disposizione dell'animo oltre che della mente: è per questo che, nel passaggio (precedentemente riportato) in cui inventa i nomi delle piante evocati dal genitore, il mancato sforzo di ricostruirli nella loro scientificità e non solo in un susseguirsi quasi onomatopeico di suoni latineggianti sottintende un atteggiamento di distacco, di contrasto irrisolto, infine, di perdita definitiva. Per il Calvino scrittore nominare significa dunque considerare il foglio uno spazio privilegiato sul quale ricreare gli spazi-tempi del vissuto. L'operazione che egli attua è però ben più complessa di quella, usuale, di una ricerca nei vicoli meno frequentati della memoria di una vicenda intima e personale. In primo luogo, e non contraddittoriamente, si può infatti affermare che

> Il ricordo non è in Calvino tanto recupero del passato, memoria privata di un soggetto, quanto ricordo di uno spazio, topologia del paesaggio mentale, dove si disloca, istante per istante, la narrazione; anzi, la narrazione è effetto della

[21] Ivi, p. 8.
[22] Ivi, p. 9.

> disposizione di quello spazio, e gli atti descritti sono il susseguirsi di avvenimenti che accadono nello spazio della mente[23].

Siamo in presenza di un privilegiamento dei luoghi che avviene, certamente, nel tempo, ma anche di un «pathos della distanza»[24] (temporale e fisico-geografica) in cui l'elemento spaziale assume un ruolo prioritario. Come avrà modo di scrivere qualche tempo dopo, in un intervento dedicato a Octavio Paz per il suo settantesimo (*Dimentica e ricorda*, 1984), lo scrittore è colui che connette il passato e il futuro, l'oblio e il ricordo, e il suo ruolo «è quello di aiutare a ricordare il dimenticato; ma per far questo deve prima aiutare a dimenticare ciò che ricordiamo troppo: idee ricevute, parole ricevute, immagini ricevute, che ci impediscono di vedere e pensare e dire il nuovo»[25]. L'obiettivo è quello di mettere al bando l'ovvio, e di recuperare – attraverso un sapiente dosaggio di complessità e semplicità nella lettura del mondo e di se stessi – quella «limpidezza dello sguardo» che rappresenta una delle cifre più originali della scrittura calviniana. Ricordare non è mai dunque, per Calvino, un modo per dar sfogo al sentimentalismo, alla nostalgia intesa nella sua accezione più comune. E infatti, davanti al foglio di carta che dovrebbe rievocare un mondo che non esiste più, descrivendo con accuratezza il contenuto delle ceste piene da portare a casa, egli nota con disincanto:

> Insignificanti allora queste ceste ai miei occhi distratti, come sempre al giovane appaiono banali le basi materiali della vita, e invece, adesso che al loro posto c'è soltanto un liscio foglio di carta bianca, cerco di riempirle di nomi e nomi, stiparle di vocaboli, e spendo nel ricordare e ordinare questa nomenclatura più tempo di quanto non facessi per raccogliere e ordinare le cose, più passione… – e non è vero: credevo mettendomi a descrivere le ceste di toccare il punto culminante del mio rimpianto, invece niente, ne è uscito un elenco freddo e previsto: invano cerco di accendergli dietro un alone di commozione con queste frasi di commento: tutto rimane come allora, quelle ceste erano già morte allora e lo sapevo, parvenza d'una concretezza che non esisteva già più, e io ero già quello che sono, un cittadino delle città e della storia – ancora senza città né

[23] MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 221.
[24] L'espressione viene dal titolo di uno studio di CESARE CASES del 1958, *Calvino e il pathos della distanza*, ora in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987.
[25] «La Repubblica», 11 settembre 1984.

> storia e di ciò sofferente –, un consumatore – e vittima – dei prodotti dell'industria – candidato consumatore, vittima appena designata –, e già le sorti, tutte le sorti erano decise, le nostre e quelle generali, però cos'era questo rovello mattutino di allora, il rovello che ancora continua in queste pagine non completamente sincere? Forse tutto avrebbe potuto essere diverso […] se quelle ceste non mi fossero state già totalmente estranee, se il crepaccio tra me e mio padre non fosse stato così fondo? Forse tutto quello che sta avvenendo avrebbe preso un'altra china, – nel mondo, nella storia della civiltà –, le perdite non sarebbero state così assolute, i guadagni così incerti?[26]

Anche la sfera edenica dell'infanzia sembra dunque rimanere sullo sfondo, lasciando spazio, semmai, a un velo di rimpianto:

> La mela è già stata morsa, dal momento che né l'infanzia di Pin è una vera infanzia, […] né la strada di San Giovanni è, nel ricordo, lo «spazio bianco» dell'infanzia, spazio «senza significati», su cui incidere il *topos* dell'innocenza del «senza parole». Ritorna infatti nel ricordo a posteriori il racconto dei tragitti infantili percorsi insieme al padre e l'immagine del cesto con le vivande, i frutti e le verdure al cui posto c'è ora «soltanto un liscio foglio di carta bianca»[27].

3. La descrizione del percorso e dei luoghi.

Ne *La strada di San Giovanni* il percorso è innanzitutto metafora di un processo di avvicinamento-allontanamento (dal padre, dalla giovinezza, dalla memoria), modo per salvare ciò che non esiste più. La sua descrizione vera e propria inizia circa a metà del testo: «A San Giovanni da casa nostra si poteva arrivare in molti modi…»[28]. Condotta con dovizia di particolari, essa serve a ricreare nei suoi tratti non banali né scontati un ambiente umano, antropologico oltre che naturale:

> parlando di cose noi descriviamo anche sempre paesaggi umani; parliamo, anche senza volerlo, di rapporti tra uomini, cioè tra entità che si costituiscono, per quel

[26] ITALO CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit., pp. 24-25.
[27] MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 79.
[28] ITALO CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit., p. 16.

che ne sappiamo, dentro una rete di scambi, di comunicazione, di interazioni, che è anch'essa fatta di cose materiali e in continuo mutamento[29].

Per via si potevano infatti incontrare i vecchi dell'Ospizio Giovanni Marmaglia (si noti, anche qui, la cura per il dettaglio preciso, per il nome che, evocato, potrebbe dare accesso a una delle camere della memoria), le monache, le bambine in fila delle colonie milanesi, i parenti dei malati che salivano al Nuovo Ospedale… su su, fino ad una umanità che poco ha a che fare con la realtà cittadina di Sanremo: quei contadini che, «incontrandosi…si salutavano, anche tra sconosciuti… con un'espressione generica di riconoscimento dell'esistenza altrui»[30]. Le strade per raggiungere il podere in realtà erano due, e vengono entrambe ripercorse, poste a confronto e individualizzate, ciascuna col suo paesaggio, il suo livello di difficoltà e il suo contesto umano:

> Più in là si poteva scegliere tra due strade, a seconda se si riattraversava o no il torrente su un antico ponte a schiena d'asino. Non passando il ponte, si prendeva per certi tratti di beudo e scorciatoie fiancheggianti fasce coltivate, e si raggiungeva la mulattiera di San Giovanni attraverso una salita a gradini […]. Questo percorso era preferito per la discesa; salendo eravamo più attratti dall'altro: passato il ponte, la salita era quella della mulattiera di Tasciaire, ripida e soleggiata anch'essa, ma ritorta e varia […]; alcuni casolari ne erano proprio a ridosso e camminando quasi ci si entrava dentro, mescolandosi alle vite di quelle famiglie…[31]

Infine, una volta entrati «nel nostro», scrive Calvino, nel «solo luogo che [il padre] sentiva suo», il paesaggio si popola di oggetti: la tavola dove si posava la frutta, la vigna, gli ulivi, la sorgente, la grotta… e «altre meraviglie che non erano più per me meraviglie, e ora lo sono ritornate, ora che al posto di tutto questo si estende squallida geometrica e feroce una piantagione di garofani»[32].

Nel corso di questa lettura si è più volte fatto riferimento, oltre che ai contenuti della descrizione e alle sue finalità, alle modalità e agli strumenti con

---

[29] GIUSEPPE DEMATTEIS, *Dal Marco Polo di Italo Calvino al linguaggio delle cose nella geografia d'oggi*, in *Italo Calvino la letteratura, la scienza, la città*, Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo (28-29 novembre 1986), a cura di Giorgio Bertone, Genova, Marietti, 1988, pp. 94-100, cit. da p. 98.
[30] ITALO CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit., p. 19.
[31] Ivi, pp. 19-21.
[32] Ivi, p. 26.

cui il ricordo è ri-attivabile (l'atto del nominare, la tendenza a descrivere dettagliatamente gli oggetti …). La questione del "modo" in cui si descrive – una delle questioni di fondo della sua produzione – è stata esplicitamente affrontata da Calvino all'interno di un breve scritto del 1985 dal titolo *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*[33]. In queste pagine lo scrittore mette a punto un'ipotesi di metodo, evidenziando che la sua importanza è pari a quella dei contenuti. I principi fondamentali sono così riassumibili:

1. non accettare nulla che non sia evidente;
2. scindere tutte le operazioni in operazioni semplici;
3. enumerare le parti che compongono l'operazione;
4. guardare all'operazione come a un tutto.

All'inizio del procedimento c'è, anche qui, come già ne *Il ricordo è bendato*, la delimitazione di una porzione di spazio, che deve essere accuratamente descritta. Ma, si chiede lo scrittore, è meglio descrivere stando fermi, come un pittore, o spostandosi, creando così una moltiplicazione dei punti di vista? Il secondo modo è considerato quello giusto, perché l'occhio umano non è in grado di abbracciare la totalità con un solo sguardo. Inoltre, parallelamente all'attività degli occhi che, per leggere, si muovono avanti e indietro seguendo la linea delle lettere, egli ipotizza l'esistenza di una sorta di vista interna, occhi virtuali che corrono tra i ricordi sparpagliati nella memoria, con lo scopo di dare una successione ai momenti discontinui che essa conserva come straniati dalla loro vera dimensione, quella spaziale. Calvino pone in questi termini – su un piano teorico – il problema (e la speranza?) della possibilità di un recupero della memoria e della sua continuità smarrita, proprio come nelle pagine di tanti anni prima, in cui la sua scrittura andava ripercorrendo tragitti compiuti centinaia di volte: gli stessi che, in gioventù, lo avevano condotto per la strada di San Giovanni.

[33] ITALO CALVINO, *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, in AA.VV, *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 11-12.

BRIGITTE URBANI*

Scrivere per capirsi ?
Lalla Romano, *Le parole tra noi leggere*

Una memoria «affettiva»

La memoria, si sa, è la colonna portante di tutta la produzione letteraria di Lalla Romano. Con *La penombra che abbiamo attraversato* la scrittrice ripercorre il tempo della propria infanzia, ne *Le parole tra noi leggere* racconta il rapporto difficile col figlio; *L'ospite* è dedicato al nipote, *Inseparabile* evoca il divorzio dei genitori del bambino, *Nei mari estremi* rammenta gli ultimi mesi di vita del marito ecc. Anche i romanzi veri e propri che, a prima vista, sembrano allontanarsi dalla tematica della memoria familiare, come *Una giovinezza inventata*, *Tetto murato* o *L'uomo che parlava solo*, sono intessuti di ricordi, fatti, avvenimenti vissuti dalla scrittrice. Da qui l'aspetto autobiografico della sua produzione, che tuttavia non è sufficiente a ricondurla a mera autobiografia – e Lalla Romano tiene a sottolinearlo. L'autrice non racconta narcisisticamente la propria vita; scrive per capire, per approdare a una filosofia non solo personale ma eterna, da condividere coi lettori. Predilige il tema della famiglia per il semplice motivo che vi è affezionata[1]. Da qui la felice espressione di Carlo Ossola che per lei

* Université de Provence (Aix-Marseille 1).

1 «Per me solo le persone familiari sono interessanti. Aleggia intorno ad esse un segreto, magari ignoto anche a loro. Lo sento nei loro silenzi, nelle loro abitudini, nei loro tic. Più le vedo, più le sento segrete, più conservano il loro mistero. Scontrandomi con la persona più vicina e più lontana, più intima e più estranea (mio figlio), mi sono pure scontrata con me stessa (una particolare me stessa). E chi più intimo di noi a noi stessi, eppure chi più oscuro?» (VITTORIO SERENI, *Colloquio con Lalla Romano*, in *Intorno a Lalla Romano, Saggi critici e testimonianze*, a cura di Antonio Ria, Milano, Mondadori, 1996, p. 440).

parla non di «tempo effettivo ma di tempo affettivo»[2].

Quindi una seguace di Proust? In un certo senso, come lo dimostra il titolo *La penombra che abbiamo attraversato*, citazione proustiana. Nondimeno, la differenza essenziale sta nel fatto che la scrittrice non effettua una «ricerca del tempo perduto», non prova nostalgia di un'epoca, desiderio di strappare un tempo remoto (e quindi mitizzato) all'oblio; né c'è, da parte sua, «memoria involontaria», ma sempre anamnesi, sforzo di memoria. E soprattutto costante è l'analisi – sempre distanziata – di fatti, parole, momenti nati da questo sforzo di memoria. Lalla Romano ricerca segni di un tempo *remoto*, non perduto ma dissolto, *dissipato*, da riesumare, da analizzare, da capire alla luce del presente, un tempo *disperso* (come i luoghi sono dispersi nello spazio) da raccogliere, da riordinare, per ridargli una coerenza non percepita allora ma che la luce del presente, forse, potrà conferirgli[3]. Per lei non si tratta tanto di ritrovare il tempo perduto quanto di capirlo, non di appropriarsene *come era* ma di esaminarlo come le appare *al momento presente*. Per lei (come per Bergson) ricordare significa "mettersi in prospettiva".

Tutta l'opera scritta di Lalla Romano nasce dalla memoria; è fatta di strati temporali accumulati, inscatolati, registrati, riordinati. Memorie prevalentemente familiari, poetiche (la storia è sullo sfondo, mai in primo piano). Ma anche memoria culturale, come dimostra la ricca intertestualità (letteraria e pittorica) di molte pagine (fin dai titoli). Infine, memoria intratestuale : tempi e personaggi spesso riaffiorano da un libro all'altro.

Nell'ambito di questo contributo ci limiteremo all'esame di un libro, *Le parole tra noi leggere* (1969)[4], che ripercorre una trentina d'anni di vita col figlio, dal 1933 (nascita) fino al 1964 : l'esplorazione della loro «lunga guerra»[5]. Un libro, questo, capace di parlare a molte madri che hanno condiviso le stesse sofferenze: un libro di «aspetto autobiografico», certo, ma che trascende i limiti

[2] CARLO OSSOLA, *Stanze e vedute*, in *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 37.
[3] Mi riferisco alla distinzione stabilita da PAUL RICOEUR in *Temps et récit*, vol. III, *Le temps raconté*, Paris, Seuil («Points»), 1985, p. 236.
[4] Le citazioni sono tratte dall'edizione tascabile Einaudi, Torino, 1996. Le pagine saranno indicate nel testo, tra parentesi.
[5] Uno scontro non concluso con la pubblicazione del libro, tutt'altro, poiché il successo riportato non fece che acuire la tensione tra madre e figlio.

di una singola vita, perché l'autrice, pur esprimendosi in prima persona, è perfettamente riuscita a «tirarsi fuori». Un'opera interessante, tuttavia, anche per la tecnica narrativa, che inaugura una nuova era nella serie dei libri di memoria della scrittrice, per l'uso massiccio che in esso si fa di «documenti» e perché più che altrove vi si applica la «memoria come metodo».

Un tempo scandito da «documenti»

Il libro è cronologicamente diviso in sei parti, corrispondenti più o meno alle tappe del romanzo di formazione : infanzia, pre-adolescenza, adolescenza, innamoramento, ricerca del lavoro, matrimonio. Lalla Romano non usa calendari né date. Parla piuttosto di «epoche». Il libro è cosparso di indicatori temporali estremamente imprecisi quali: «In quel tempo dei suoi sette otto anni… Nei suoi testi di allora… Fu in quell'ultimo anno di Torino…». Sono «epoche» legate ai luoghi (le varie abitazioni), agli amici, alle passioni di Piero (i metalli, i treni, la moto). La narrazione non è scandita in capitoli tradizionali, ma si snoda attraverso brani brevissimi, episodi autonomi, giustapposti senza transizione, neppure collegati da connettivi quali «mi ricordo…», «rammento che…». Ne risulta un tempo frammentato, come un mosaico dai tasselli accostati ma non aderenti l'uno all'altro. Perciò si è parlato per quest'opera di «scrittura impressionistica», «sintassi a lampi», stile «a sbalzi»[6].

Ne *La penombra che abbiamo attraversato* Lalla Romano aveva già cominciato a sperimentare questo tipo di scrittura. Ma la novità essenziale del nostro libro risiede nell'uso sistematico di «documenti» che l'autrice tratta come documenti storici, tracce eterogenee di un passato da riordinare e analizzare. Essi rappresentano una percentuale molto alta nell'economia generale del libro. Si tratta in maggioranza di lettere (ai genitori, alla nonna, alla fidanzata…), di diari della madre, di temi scolastici, di disegni, fotografie, oggetti fabbricati dal figlio. La narratrice dichiara (e non abbiamo motivo di non crederle) l'autenticità di questo materiale, spiegata con la sua mania di conservare ogni cosa che porti

[6] MARCO VALLORA, *Lalla Romano o l'arte dell'interpunzione*, in *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 183.

traccia di una persona amata[7]. Tali documenti assumono, per usare una parola coniata da Bachtin, il valore di cronotopi, luoghi dove si è impressa la traccia del tempo. Sono documenti di un «passato» da intendere nei due significati distinti da Paul Ricoeur: passato cronologico (altro tempo), ma anche topografico (traccia del passaggio di una persona)[8].

La profusione dei documenti consente una moltiplicazione dei punti di vista. Infatti, se il punto di vista che sovrintende all'insieme è quello della narratrice, temi, lettere, disegni, esprimono sincronicamente quelli dei vari interlocutori che lei, in qualche modo, fa dialogare. Ma non è tutto. Il dialogo è anche diacronico, grazie a un costante andirivieni tra passato e presente, tra documento "storico" e scrittrice; tra la lettura che ne diede allora e quella che ne dà oggi, ammettendo spesso di aver sbagliato, di non averne saputo apprezzare il giusto valore. Diversi paragrafi sono strutturati attraverso l'antinomia «allora… adesso», che permette all'autrice il confronto tra la sua reazione di «allora» e l'interpretazione, tutta diversa, di «adesso». Infine questa sorta di "dialogo" tra epoche diverse si realizza anche indirettamente, con l'inserimento di brevi battute scambiate tra madre scrivente e figlio, a proposito di episodi del passato risorti dai documenti.

Ne risulta la scoperta – l'invenzione (nei due significati della parola, 'scoperta' e 'creazione') – di un tempo 'altro', sfocato, poroso, attestato dalle tracce lasciate dagli individui, ma di interpretazione elastica, come testimonia la pluralità dei punti di vista.

La «memoria come metodo»

Secondo Lalla Romano, la memoria è nostra madre, ma anche nostra figlia. È madre in quanto deposito culturale, «misura principe di ogni narrazione, come di ogni vita». «Senza memoria non saremmo umani», scrive[9].

[7] «Ogni tanto io mi rifiuto di buttare, di distruggere. L'atto di strappare una lettera – una lettera che rechi traccia vera di una persona, […] mi pare delittuoso» (*Le parole tra noi leggere*, p. 119).
[8] Paul Ricoeur parla di «felice omonimia» (*Temps et récit*, cit., p. 218).
[9] LALLA ROMANO, *Un sogno del Nord*, in EAD., *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1991, p. 1566.

Ed è figlia in quanto è lacunosa: opera delle scelte che condizionano sia l'esistenza che la creazione artistica. Così intesa, la memoria diviene un metodo: nell'immenso materiale raccolto Lalla Romano opera delle scelte in funzione del suo progetto di scrittura. Per il libro oggetto della nostra analisi, ha selezionato ricordi e documenti utili a illustrare (e illuminare) la sua lunga «battaglia» col figlio. Tale scelta determina il filo rosso attorno al quale si snoda l'intera vicenda.

Corollario essenziale della «memoria come metodo» è il distacco con cui la scrittrice tratta gli argomenti, attenendosi a uno stile estremamente controllato. I documenti sono analizzati freddamente, con l'occhio del presente, e inducono a determinate conclusioni. Ciò vale sia per le lettere, che per i componimenti scolastici, i disegni, le fotografie, gli oggetti… nella misura in cui essi sono «significanti»[10]. La narratrice "legge" immagini e oggetti «scientificamente», come lo studioso legge un libro[11], senza esprimere commozione né nostalgia. Per lei ogni tipo di documento, qualunque sia la sua natura, ha valore in quanto testimone involontario[12].

La presentazione e l'analisi del documento è organizzata secondo un modello sempre uguale che può essere sintetizzato nella seguente formula: documento-deduzione-conclusione. Infatti, come ha evidenziato Flavia Brizio, lo schema ricorrente è questo: la narratrice trascrive una frase, una lettera o un tema del figlio; esamina il processo mentale, riconoscendogli (sempre,

[10] Opera in questo modo fin dal primo vero e proprio documento cronologicamente esaminato: un disegno di Piero bambino. Dallo stampatello deduce la data, poi, da brava storica dell'arte, evidenzia certi elementi stilistici e tecnici destinati a rivelarsi costanti : «Nel retro del foglio è disegnata una locomotiva con un vagone merci. Il carattere di lui è rivelato dalla sicurezza del disegno e dall'importanza data ai respingenti e alla manovella dei freni» (p. 13). Infatti il treno (e più generalmente la meccanica) sarà una grande passione del figlio. Annamaria Catalucci scrive che Lalla Romano effettua un'«analisi gnoseologico-estetica degli oggetti creati dal Figlio» (ANNAMARIA CATALUCCI, *Invito alla lettura di Lalla Romano*, Milano, Mursia, 1980, p. 76).

[11] «Per me, dunque, le immagini, accompagnate o meno da un testo scritto che le commenti, appartengono alla parola» (LALLA ROMANO, *Io e l'immagine*, in *Un sogno del Nord*, cit., p. 1600).

[12] Scrive PAUL RICOEUR: «N'importe quelle trace laissée par le passé devient pour l'historien un document, dès lors qu'il sait interroger ses vestiges, les mettre à la question» (*Temps et récit*, cit., p. 214). «La source d'autorité du document, en tant qu'instrument de cette mémoire, c'est la *signifiance* attachée à la trace». (ivi, p. 217). Ma – e Ricoeur cita Levinas – « *la trace signifie sans faire apparaître*» (ivi, p. 227). Tocca dunque all'indagatore scroprire la «signifiance» di questa traccia. È quello che Lalla Romano cerca di fare.

implicitamente) una logicità estrema, da adulto; trae conclusioni che possono risolversi in un'autoaccusa. Da tali analisi, arricchite, quando capita, da opinioni o reazioni di altri personaggi, emergono con chiarezza le due personalità, quella del figlio e quella della madre[13]. Un esempio: le amiche di lei trovano Piero non ostico ma «estroso e interessante»; e il ferramenta, da cui la narratrice compra con riluttanza un trapano (regalo supremo!), le fa i complimenti: «Suo figlio […] se ne intende molto» (p. 57).

Da qui la ricostruzione di un passato "inventato" nel duplice significato della parola. Come i racconti che gli storici fondano sui documenti e che sono in realtà soltanto *ricostruzioni* più o meno veridiche di ciò che un tempo fu realtà[14].

Capita, a volte, che i documenti facciano venire alla luce dei fatti rilevanti ma dimenticati[15]. La loro lettura tuttavia non fa scattare la proustiana memoria involontaria. La narratrice persiste nel non ricordare e cerca di capire il perché di tali rimozioni: paura? vergogna? Come quando scopre di aver più volte ricattato il figlio minacciando di buttarsi dalla finestra o di tagliarsi le vene:

> Non dico niente. Il fatto è che avevo dimenticato tutto. Dev'essere vero che si dimenticano certe cose che non si vogliono ricordare. […] Se ero tanto disperata, avrò fatto davvero quelle scene di cui lui soffre ancora adesso (p. 33).

Lo stesso accade per qualche rarissimo momento di grande felicità; rileggendo una lettera del figlio che si chiude – cosa assolutamente fuori dall'ordinario – con parole di augurio per un suo libro, commenta:

> Se non avessi ritrovato la lettera, non l'avrei mai immaginato possibile, e nemmeno […] osato sognarlo. […] Si ripresenta la domanda: come ho potuto dimenticarlo? […] Non so rispondere; ma arrischio un argomento. Le cose troppo belle si dimenticano, vengono scartate come le troppo brutte, forse proprio perché, non avendo avuto un seguito, sono ormai dolorose (p. 137).

---

[13] FLAVIA BRIZIO, *La scrittura e la memoria (Lalla Romano)*, Milano, Selene edizioni, 1993, pp. 86-88.
[14] Cfr. PAUL RICOEUR, *Temps et récit*, cit., p. 183.
[15] La memoria è «stimolo per il recupero di verità quasi cancellate e forse rivelatrici» (CESARE SEGRE, *Introduzione* a LALLA ROMANO, *Opere*, vol. I, cit., p. XII).

Memoria come ri-flessione dunque, nel doppio significato della parola (ritorno indietro e meditazione). Ma anche memoria che aiuti a ripercorrere proustianamente il buio corridoio in fondo al quale si spera di trovare la luce. Penombra è l'infanzia, come indicava il precedente libro, *La penombra che abbiamo attraversato*. Lo è stata anche quella del figlio Piero, una penombra ormai illuminata dai bagliori del presente. Il titolo del nostro libro, *Le parole tra noi leggère*, è tratto da una poesia di Montale, *Due nel crepuscolo*, ne *La Bufera*, dove si tratta di due innamorati. Infatti, se burrascosa è stata nella realtà la relazione tra madre e figlio, crepuscolare (tra ombra e luce) può essere definito lo spazio temporale riattraversato, in cui la narratrice tenta di riprendere un dialogo che non vuole pesante, ma "leggero", di comprensione e di pace. Ma l'aggettivo «leggere» contiene un'ambiguità, in quanto omografo del verbo "leggere": è evidente l'allusione ai documenti analizzati, grazie ai quali la Romano spera di poter "leggere il figlio". Leggere per cogliere la verità, dunque.

Una «verità metaforica»

La verità che si delinea da tale analisi, insieme spietata e distanziata, del passato è, secondo l'espressione dell'autrice stessa, «metaforica». Ella scrive per cogliere elementi permanenti ed essenziali e metterli in rilievo, così da fornire una «metafora di vita» che riguardi non solo i due personaggi ma anche i lettori.

Emerge dall'indagine che madre e figlio non si capiscono perché hanno troppe somiglianze, le quali purtroppo non combaciano. Donde la loro «lunga guerra».

Fin dall'*incipit* affiora il vocabolario della lotta:

> Io gli giro intorno: con circospezione, con impazienza, con rabbia. […] Adesso, gli giro intorno ; un tempo invece lo assalivo. […] La mia collera di ora dev'essere un residuo delle antiche battaglie (p. 5).

Parole quali «guerra, lotta, rabbia, irritazione, contrasto» percorrono l'intero testo, mentre i momenti felici sono rarissimi.

> Ma il più del tempo litigavamo «come due poveri». Così si dice a Cuneo e significa un litigio senza motivo, fra compagni di pena. Non so più come facesse a provocarmi [anche] per la strada, cosa potesse fare. Ricordo solo il mio furore, la sofferenza anche… (p. 87)

Per capire il perché di tante tensioni, la narratrice, l'abbiamo detto, analizza documenti selezionati. Fra i motivi che spiccano dal corpus i più ricorrenti sono: quello dei «bulloni, viti, chiavarde» – e più in generale tutto quanto riguarda la passione per la meccanica (rottami, armi, treni, moto) –, quello del «disastro scolastico», e infine, collegato ad entrambi, quello dei contrasti culturali.

Il figlio, infatti, come la madre pittrice e scrittrice, dimostra notevoli doti artistiche. Ma i disegni suoi sono infarciti di meccanica, e le sculture e oggetti da lui fabbricati, nonostante la loro estrema precisione, si collegano all'arte povera anzitempo. Fino al matrimonio, Piero visse i suoi momenti migliori nella sua «camera-tana-laboratorio», occupata da un bancone: nella parte superiore arnesi (trapani, lime, chiodi) accuratamente disposti, e nella parte inferiore rottami e rifiuti di ogni tipo, materiali per le future creazioni artistiche. I suoi scritti hanno sempre accenti trasgressivi, violenti, contestatori.

«Lamiera, catrame e fuoco sono sempre stati elementi della sua cultura» scrive la narratrice. «Di cardini, chiavarde, lucchetti furono sempre muniti anche tutti gli oggetti che fabbricò lui stesso» (p. 23). Trascrivendo un componimento del figlio sul tema della cartella, la madre rileva il fatto che in esso libri e quaderni appaiono cose trascurabili mentre elementi essenziali sono la serratura, il lucchetto, le viti. Ancora, la narratrice evoca certe passeggiate in campagna dalle quali lei tornava con un mazzo di fiori, e lui con «un pezzo di rotaia», «pesantissimo, ed era tutto rosso e sudato, ma felice» (p. 37).

Parallelamente al motivo delle meccaniche passioni, quello del «disastro scolastico» percorre l'intero libro. Un rifiuto della scuola che è anche rifiuto delle costrizioni legate alla necessità di avere un lavoro «per vivere». Tali tensioni, rispetto alle attese della madre, letterata, scrittrice, pittrice, non possono che generare attriti, incomprensioni, esplosioni. Basti illustrarle con due esempi rivelatori.

Il contrasto più evidente, iterativo, può essere sintetizzato in due parole: latino e moto. La madre, appassionata di latino, vuole ad ogni costo aiutare il figlio, sempre rimandato in questa materia. Il figlio invece odia il latino, ma prova una vera e propria passione per la moto. Il latino per entrambi diventa un'ossessione. E la moto invade tutta la sfera privata del figlio. Alla luce del presente la narratrice, ormai lucida, riferisce con un certo umorismo gli elementi della lunga contesa, come rivela, ad esempio il commento a una frase tratta da una lettera del figlio:

> « […] Preferirei aver da scavare una buca profonda dieci metri che fare una frase di latino».
> Il latino era la mia passione, per cui mi faceva soffrire l'avversione di lui.
> Il guaio era che il latino era l'unica materia in cui sapevo e perciò volevo assisterlo: da ciò l'ossessione (p. 45).

Mentre l'argomento dell'odiato latino percorre molte pagine, una cospicua parte del romanzo è occupata dalla passione di Piero per la moto: l'autrice trascrive lunghe lettere del ragazzo al padre, colme di dettagli sul buono o cattivo funzionamento di tale o talaltro pezzo. In realtà, riproducendo integralmente e in modo volutamente noioso alcune di queste lettere, la narratrice dimostra quanto fosse competente il figlio in questo campo antipoetico. E, confessando la propria cecità, conclude con una certa ironia:

> L'epistolario di quell'estate fa un gran parlare della moto, argomento per me noioso quasi come per lui il latino (p. 122).

Un altro conflitto, che a posteriori può essere anche visto con umorismo, riguarda i viaggi. Viaggiare, per Lalla Romano, significa scoprire le bellezze culturali di una regione. Non così per Piero quando parte col suo migliore amico:

> Erano andati a Venezia, che lui definì «molto banale». […] Erano stati anche a Bologna «da mezzanotte alle quattro» ; poi al Brennero «per andare fino al confine». Ma anche lì non avevano visto niente: appena arrivati erano tornati indietro, scesi da un treno e saliti su un altro perché «non avevano più soldi» (p. 112).

Lo stesso accade a Firenze dove i due non vedono niente, tranne un ferramenta, per aggiustare la moto. A Ravenna, non hanno visto i mosaici, non li hanno «trovati» (p. 161). Anche a Burgos, dove Piero andrà in seguito con la fidanzata, non «troveranno» la porta della cattedrale (p. 260). Ma la rabbia provata «allora» è svanita, la narratrice «adesso» capisce le motivazioni diverse di quel modo di viaggiare:

> Adesso capisco: il viaggio non aveva altro scopo che il viaggio. Ma allora sicuramente mi sarà sembrato il viaggio di due cretini che soltanto l'enormità salvava dal sospetto di una perfetta idiozia (p. 112).

Dal canto suo Piero scherniva la madre per la sua attività di scrittrice: insomma l'incomprensione era reciproca. Ma il presente (il figlio ormai lavora, scrive libri e continua ad essere esperto di meccanica e fabbricazione d'oggetti)[16] getta una nuova luce su tutta la vicenda; grazie ad essa e alla distanza temporale che permette di ridimensionare le cose, Lalla Romano porta uno sguardo diverso su un passato per entrambi doloroso.

Questo sguardo è duplice. Da una parte asserisce di aver sofferto (definisce «torturatore», «perverso» [p. 31] il figlio bambino), e di soffrire ancora. Dall'altra si autoaccusa, facendo risalire i propri errori alle prime settimane di vita del neonato, e riconoscendo di essersi lasciata distrarre dal suo mestiere, dalla passione per la pittura, dall'amore per il marito, di avere una «scarsa vocazione materna» (p. 34), di aver vissuto come una tragedia «la convivenza con un bambino, il suo disastro scolastico» (p. 36). La trascrizione e il commento dei temi scolastici e delle lettere, la descrizione e l'analisi di disegni e oggetti fabbricati da Piero hanno per scopo, certo, di sorprendere il lettore per l'incongruità dei contenuti, ma soprattutto di dimostrare quanto il figlio, nonostante i suoi atti «pinocchieschi», nonostante il suo eterno atteggiamento da «bastian contrario», fosse invece intelligente, lucido, logico, libero soprattutto.

[16] La madre continua ad assalirlo, ma si tratta di « assedi ormai più che altro ammirativi » (p. 5).

Il tempo chiarisce e lenisce… e, con esso, l'esperienza dovuta all'età[17]. Ne risulta un libro che, a una prima analisi, potrebbe sembrare alquanto caricaturale. Ma la caricatura rientra nel progetto metaforico di non raccontare solo una storia privata e piattamente pettegola, ma una parabola eterna, valida per molti.

Memoria eterna, eterno presente

L'esplorazione della memoria privata ha permesso a Lalla Romano di costruire un bel libro, che ebbe successo, non di riuscire a penetrare meglio nell'animo del figlio. Grande è la distanza tra vita e arte. Come rappresentare il «disordine» dell'esistenza ? s'interroga la scrittrice (p. 161). L'opera vi introduce una certa coerenza, ma la coerenza è dell'opera, non della vita. Alla fine del libro, se il lettore ha seguito bene il filo della dimostrazione, crede di capire i motivi dell'incomunicabilità tra madre e figlio. Invece, in una delle pagine finali (che fa da contrappunto all'*incipit*), l'autrice-narratrice confessa di «avere appena scalfito – o forse nemmeno – il blocco della sua [del figlio] personalità» e di «avergli girato intorno, come nella vita» (p. 259). Cesare Segre rammenta : «Solo l'onniscienza dei romanzieri della grande epoca poteva rendere un personaggio "comprensibile": appunto perché il personaggio era un'invenzione, anche se esistito»[18]. Per la scrittrice, Piero, nel libro, è solo un «personaggio», cioè «un'astrazione, uno stilema né più né meno di una metafora» (p. 264).

Lalla Romano non ha voluto «inscatolare» il figlio in un romanzo di successo in sintonia con la contestazione giovanile della fine degli anni Sessanta. Ha voluto esprimere un'idea, disegnare una metafora che non riguardasse solo lei e lui, ma anche il suo pubblico. In ciò risiede il fascino della lettura: la memoria affettiva (e culturale) dei lettori ha punti di contatto con la memoria della scrittrice, e ne deriva una naturale identificazione.

---

[17] Se la madre fu sempre preoccupata o disperata, la nonna, invece, era fiduciosa, tranquilla: «Il tempo ha finalmente chiarito che quello che a lei pareva positivo lo era davvero, e la sua indulgenza per i difetti giusta» (p. 62).

[18] CESARE SEGRE, *Introduzione*, cit., p. 38.

> Quello che avviene coi miei libri e i loro lettori è una coincidenza. Non abbiamo gli stessi ricordi, ovviamente ; ma respiriamo nella stessa vasta, materna memoria[19].

Leggendo, importa non seguire pedissequamente una vicenda raccontata, ma capire «la filosofia di un libro, la visione del mondo di chi ha scritto e che va oltre le vicende specifiche narrate»[20]. Ogni lettore ha le proprie esperienze, ma può ritrovarsi nei libri di Lalla Romano: i fatti raccontati «diventano di tutti»[21]. Anzi, l'uso della memoria come strumento e metodo permette di annullare le distanze temporali e di vivere «un eterno presente nel quale noi ritroviamo il nostro passato, le nostre passioni, le sofferenze passate, superate»[22].

[19] LALLA ROMANO, *Un sogno del Nord*, cit., p. 1567.
[20] SANDRA PETRIGNANI, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1996 [1984], p. 17.
[21] LALLA ROMANO, *L'eterno presente. Conversazione con Antonio Ria*, Torino, Einaudi, 1998, p. 64.
[22] Ivi, p. 69.

GABRIELLA VESCHI*

Storia e autobiografia nell'opera di Emilio Lussu

Durante l'esilio trascorso a Parigi dal 1929 al 1943 circa, Emilio Lussu, scrittore e uomo politico sardo, compone con lo pseudonimo di Tirreno opere a carattere narrativo, trattati politici e articoli che vengono pubblicati in inglese, francese, spagnolo, ma che in Italia escono solo nel 1945, dopo la caduta del regime.

Per comprendere pienamente le motivazioni della scrittura lussiana, ci sembra opportuno ripercorrere brevemente i momenti più significativi della sua carriera di affermato uomo politico e poi di perseguitato esule antifascista.

Lussu nasce ad Armungia presso Cagliari nel 1890, si laurea in giurisprudenza e, allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, si dichiara interventista democratico; tale posizione favorevole all'entrata in guerra dell'Italia è motivata dal desiderio di riscattare le terre irredente ancora in mano agli Austriaci e di ottenere l'indipendenza e la sovranità dei popoli oppressi dalla dominazione straniera. Non dobbiamo inoltre dimenticare che da più parti questa guerra era vista come la necessaria conclusione del Risorgimento italiano.

Nel 1919 torna dal fronte, dove si è distinto per il valore di comandante della brigata Sassari, composta quasi esclusivamente da sardi, e dove ha modo di formare una più matura coscienza politica; è quindi tra i fondatori del Partito Sardo d'Azione, finalizzato essenzialmente al rinnovamento e al progresso della Sardegna, ma che viene ben presto soffocato dal nascente fascismo. Eletto deputato nel 1921 e nel 1924, Lussu, in seguito all'assassinio di Giacomo Matteotti, partecipa alla Secessione dell'Aventino, descritta in *Marcia su Roma*[1].

* Università di Macerata.

1 EMILIO LUSSU, *Marcia su Roma e dintorni*, Torino, Einaudi, 2002.

La catena (1929), *Marcia su Roma e dintorni* (1933), *Un anno sull'altipiano* (1938), costituiscono una trilogia di racconti autobiografici nei quali Lussu rievoca la situazione politica italiana, dalla guerra che sconvolse la nazione nel 1915-1918, fino alla dittatura di Mussolini e alla propria fuga dall'Italia, avvenuta nel 1929.

Si tratta pertanto di un arco di tempo di circa un quindicennio quello preso in esame in questo ciclo dallo scrittore, il quale sembra intento ad una ricostruzione storica che procede all'indietro, poiché egli inizia la narrazione dagli avvenimenti a lui contemporanei per allontanarsene sempre di più.

Emblematici alcuni titoli: *La catena* si riferisce infatti alla catena di eventi che egli è costretto a subire, compresa l'aggressione di un gruppo di fascisti nel 1926 a Cagliari, alla quale reagisce uccidendo il suo attentatore con un colpo di pistola. Per questo viene condannato prima al carcere, poi a cinque anni di confino nelle isole eolie.

In *Marcia su Roma e dintorni*, Lussu esamina ampiamente la vita politica italiana dal 1919 al 1929, indaga le cause dell'affermazione fascista, la violenza dello squadrismo; descrive i soprusi, gli orrori e le atrocità commessi da uomini politici, esponenti del regime e non trascura le responsabilità di intellettuali e uomini di cultura, tra i quali il più disprezzato appare Gabriele D'Annunzio, secondo Lussu artefice del progetto della Marcia su Roma.

Viene altresì descritta l'evasione dalle Lipari e la fuga compiuta nel 1929 insieme a Fausto Nitti e a Carlo Rosselli a Parigi, dove, insieme a Gaetano Salvemini e ad altri fuoriusciti italiani, fondano il movimento «Gustizia e Libertà», con lo scopo di condurre un'attività politica antifascista che possa rovesciare il regime e che egli fa coincidere con la Resistenza[2].

A questo periodo risale l'incontro con la futura moglie, Gioconda Salvadori, *alias* Joyce Lussu: nel 1932 Joyce, allora ventenne e bellissima, deve consegnare un documento a Mr. Mill (questo il nome di Lussu clandestino); Joyce entra quindi a far parte di «Gustizia e Libertà» e nel 1938 avviene il

[2] Lussu aveva esposto queste opinioni in *Teoria dell'insurrezione*, del 1936.

secondo incontro con Lussu, d'ora in poi suo compagno fino alla morte e con il quale condividerà la vita politica clandestina prima della Liberazione[3].

Dopo la morte di Carlo e Nello Rosselli, uccisi nel 1937 da sicari di Mussolini, Lussu riorganizza il movimento, trasformandolo successivamente nel Nuovo Partito d'Azione. Nel 1940, dopo l'invasione nazista della Francia, è costretto a fuggire da Parigi; inizia così una serie di viaggi avventurosi in tutta Europa, con lo scopo di realizzare il progetto di liberazione dei popoli oppressi. Tornato in Francia nel 1943, è uno dei più attivi capi della Resistenza; nel secondo dopoguerra diviene ministro durante il governo Parri, nel 1947 entra nel PSI e continua a pubblicare soprattutto scritti politici, sempre attento alla difesa della democrazia e del progresso della Sardegna. Muore a Roma nel 1975.

Un anno sull'altipiano è l'opera che ha riscosso maggiore successo di pubblico e di critica e che narra le esperienze vissute dal protagonista, ufficiale di brigata, sull'altopiano di Asiago dal 1916 al 1917, durante la guerra contro gli Austriaci. L'opera è il frutto di una nuova e più matura posizione ideologica che induce lo scrittore a ripudiare le guerra, ma ciò che colpisce è soprattutto la notevole distanza tra i fatti narrati e il momento in cui l'autore decide di scrivere; lo stesso Lussu, nella prefazione a *Un anno sull'Altipiano,* dichiara di aver scritto l'opera fra il 1936 e il 1937, in un sanatorio di Clavadel, in Svizzera, dove era stato ricoverato per una malattia polmonare contratta durante la reclusione in carcere[4].

Naturalmente, nel suo caso la distanza tra il tempo della storia e il tempo del discorso è legata *in primis* alla difficile (per non dire tragica) situazione della cultura italiana nel ventennio fascista. Dal 1926 infatti, le promulgazione delle leggi fascistissime avevano provocato la soppressione dei partiti e della libertà di stampa. Il libro esce dunque per la prima volta nel 1938 a Parigi, poiché sarebbe stato impossibile in questo periodo pubblicarlo in Italia.

È evidente inoltre come il ricorso all'uso della prima persona grammaticale presupponga un tu al quale l'opera è destinata e che coincide con

[3] La romanzesca storia d'amore tra i due scrittori è rievocata da Silvia Ballestra ne *La storia di Emilio Lussu e Joyce all'ombra della lotta antifascista,* in «Corriere della Sera», 24 agosto 2001.
[4] EMILIO LUSSU, *Prefazione* a *Un anno sull'altipiano*, Torino, Einaudi, 2000, p. 7.

il pubblico contemporaneo e in particolare straniero, nell'intento di mostrare alle democrazie occidentali gli errori commessi dalla classe dirigente italiana ed evitare così di ripeterli[5]. Il lettore nei testi lussiani non è mai implicito, ma spesso viene interpellato direttamente e con uno scopo ben preciso:

> Io non ho raccontato che quello che ho visto e mi ha maggiormente colpito. Non alla fantasia ho fatto appello, ma alla mia memoria; e i miei compagni d'arme, anche attraverso qualche nome trasformato, riconosceranno facilmente uomini e fatti[6].

Lussu dichiara di non avere pretese storiografiche e si propone di raccontare la guerra così come egli stesso l'ha vissuta, mostrando nello stesso tempo di avere una visione lucida, chiara e realistica degli avvenimenti, descritti così come si sono effettivamente svolti.

Un anno sull'altipiano si configura come testimonianza di questo periodo così tormentato e che ha presentato notevoli difficoltà di interpretazione da parte degli studiosi, poiché, come afferma M. R. Stern «Ora, i giovani di oggi, per i quali la Grande Guerra è più lontana della luna, in questo libro trovano quello che i testi scolastici non dicono, quello che i professori non insegnano, quello che la televisione non propone»[7].

Inoltre, la distanza temporale di circa venti anni che separa la realtà dall'epoca dei fatti contribuisce a evidenziare quanto l'io narrante sia cambiato rispetto all'io personaggio: il protagonista non è quasi mai indicato con il nome, ma con la definizione di tenente o comandante della decima brigata, a testimoniare la diversità delle posizioni ideologiche da quelle di Lussu capo

---

[5] «Il fascismo che io descriverò è il fascismo che ho visto sorgere, progredire, affermarsi. Molti aspetti mi sono certamente sfuggiti; ad altri ho probabilmente dato maggiore importanza. Ma questo è inevitabile a chi guarda con occhi di parte. Solo il tempo consentirà, forse, una critica meno soggettiva: oggi ciascuno di noi porta in sé non solo idee ma anche e soprattutto passioni. Noi possiamo offrire la nostra testimonianza e le nostre impressioni: agli altri, il giudizio.
Il lettore straniero, seguendo le vicende che si sono svolte attorno ad un oppositore democratico, può farsi un'idea, a grandi linee intuitive, del fascismo, dell'antifascismo e della stessa civiltà italiana.
Ma non bisogna generalizzare. Un popolo non può essere rappresentato dai contrasti di un'ora, né la civiltà di una nazione può essere dedotta da un frammento di secolo» (EMILIO LUSSU, *Prefazione* a *Marcia su Roma e dintorni*, cit., pp. 9-10).

[6] EMILIO LUSSU, *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 9.

[7] MARIO RIGONI STERN, *Introduzione* a *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 3.

dell'opposizione nel momento in cui scrive e Lussu interventista durante la Prima Guerra Mondiale[8].

Subito siamo immersi nella pesante atmosfera di guerra dove prevalgono scenari inquietanti; l'*incipit* naturalmente introduce la principali categorie narrative, cioè lo spazio e il tempo:

> Alla fine maggio 1916, la mia brigata – reggimenti 399° e 400° – stava ancora combattendo sul Carso. Sin dall'inizio della guerra, essa aveva combattuto solo su quel fronte. Per noi, era diventato ormai insopportabile[9].

Le prime immagini sono quelle di pericolo e di morte:

> Ogni palmo di terra ci ricordava un combattimento o la tomba di un compagno caduto. Non avevamo fatto altro che conquistare trincee, trincee e trincee. Dopo quella dei «gatti rossi» era venuta quella dei «gatti neri», poi quella dei «gatti verdi». Ma la situazione era sempre la stessa. Passata una trincea, bisognava conquistarne un'altra.

Come sempre accade però nelle opere autobiografiche incentrate sulla memoria, i ricordi non possono che presentarsi in maniera frammentata e discontinua; così a poco a poco il teatro della guerra viene rimesso a fuoco e i luoghi si trasformano in luoghi mitici, indimenticabili, poiché qui si compie il sacrificio di migliaia di soldati. Leggiamo infatti poco più avanti:

> Era finita la vita di trincea: ora si sarebbe contrattaccato, manovrando, ci avevano detto e in montagna. Finalmente! Fra di noi, si era sempre parlato della guerra in montagna come di un riposo privilegiato. Avremmo dunque anche noi, visto alberi, foreste e sorgenti, vallate ed angoli morti, che ci avrebbero fatto dimenticare quella grande petriera carsica, squallida, senza un filo di erba e senza una goccia di acqua, tutta eguale, sempre eguale, priva di ripari, con solo qualche buco, le «doline, calamita dei tiri di artiglieria di grosso calibro, in cui si sprofondava alla rinfusa, uomini e muli, vivi e morti[10].

[8] Cfr. KOENRAAD DU PONT, *Il motivo del cognac in «Un anno sull'altipiano» di Emilio Lussu*, in *Soavi sapori della cultura italiana*, «Civiltà Italiana», n.s., 1, Firenze, Cesati, 2000, pp. 273-287.
[9] EMILIO LUSSU, *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 13.
[10] Ivi, pp. 19-20.

La narrazione delle prime venti pagine è di tipo scenico, poiché si svolge come se i fatti accadessero davanti ai nostri occhi; il narratore autodiegetico riesce in qualche modo ad eclissare la sua presenza, percepita soprattutto per il ricorso ad aggettivi possessivi (*mia, nostro*). Solo alla fine del secondo capitolo il narratore rivela la sua presenza di testimone oculare: «Inosservato io guardavo la scena»[11]. Egli tenta in questo modo di rappresentare nel modo più obiettivo possibile i fatti e di mostrare i personaggi principali, del racconto come della storia, e cioè uomini semplici coinvolti nell'immane tragedia loro malgrado, costretti ad obbedire agli ordini, a volte privi di senso, dei loro superiori. Lo scrittore lascia così che siano le cose a parlare e i personaggi si rivelano gli uni attraverso gli altri, per mezzo delle loro azioni e delle loro parole.

Peculiari cifre stilistiche lussiane sono anche il sarcasmo e l'amara ironia con la quale si descrivono le azioni militari e i comandi dei generali, anche attraverso racconti che evidenziano la molteplicità dei punti di vista. Così, se per tutto il corso della narrazione il comandante della decima brigata avverte la guerra come una strage assurda ed inutile, le frasi più frequenti pronunciate dai generali riguardano la bellezza della morte in nome della patria. Per questo non si esita a mandare a morte anche i propri sottoposti, sia soldati che ufficiali, consapevoli di doversi fare uccidere anche a scopo dimostrativo, poiché la guerra di logoramento si basava sulla ferrea disciplina e la logica dell'obbedienza a qualsiasi costo.

Emerge da tutta l'opera anche il punto di vista dei militari, costretti a vivere in una situazione spersonalizzante quale poteva essere la vita di trincea e che si riflette nel motivo dello sguardo, uno sguardo alienato che riflette l'estraneità dei soldati, costretti a subire la folle logica di guerra, di una guerra che, pur potendo contare su innovazioni tecnologiche di enorme portata, sfrutta invece al massimo come strumento bellico il materiale umano[12].

L'azione inizia in *medias res*, ma con una serie di anacronie narrative, l'autore viaggia nel tempo, poiché gli eventi non sono inseriti una lineare successione cronologia, come ci si potrebbe aspettare in un racconto ad

[11] Ivi., p. 23.
[12] KOENRAAD DU PONT, *Il motivo del cognac in «Un anno sull'altipiano» di Emilio Lussu*, cit., p. 285.

impostazione autobiografica. La rappresentazione del tempo è quindi di tipo soggettivo, tale da consentire un continuo dialogo tra presente e passato, ancora nitido nella memoria di chi racconta. Il particolare uso della categoria temporale determina un'inevitabile tendenza al frammento; la divisione in capitoli, trenta, appare legata all'esigenza di soffermarsi su episodi importanti per catturare l'attenzione di chi legge mettendo in luce determinati temi o situazioni. Trapela così anche la consapevolezza della staticità della guerra di usura, durante la quale le truppe di terra son letteralmente inchiodate alle loro posizioni; anche se vengono indicate le date degli avvenimenti più importanti, sembra che il tempo non scorra, il ritmo del racconto è lento e ripetitivo, accadono più o meno sempre le stesse cose. La guerra per i soldati vissuti per anni nei fossati delle trincee, vicino ai reticolati di filo spinato, consapevoli di potere essere colpiti in ogni momento dalle mitragliatrici nemiche attraverso le feritoie, diviene interminabile: il libro non prevede una conclusione, ma termina anzi con la ripresa della guerra, si accenna anzi nella battute finali alla controffensiva sull'altipiano della Bainsizza[13].

Gli eventi descritti appaiono in ogni caso dolorosi e traumatici e la loro riattualizzazione provoca un acuirsi delle percezioni sensoriali, in particolare uditive. Lussu ricorre frequentemente all'uso di verbi e aggettivi onomatopeici che riproducono suoni metallici, rumori sordi, striduli, quali quelli a cui gli uomini erano abituati a prestare attenzione come presagi di morte, quando l'eco dell'artiglieria suscitava angoscia e paura.

I suoni tuttavia riportano la brigata momentaneamente alla realtà, risvegliando i soldati dal torpore mentale che li avvolge. Strumenti musicali del tutto particolari danno il segnale della battaglia:

> Una tromba, fatta con una grande caffettiera di latta, squillò il segnale d'attenti cui rispose l'accordo degli strumenti più svariati.Erano tutti strumenti improvvisati. Abbondavano quelli che facevano maggior chiasso per accompagnare il passo. I piatti erano rappresentati da coperchi di gavetta. I tamburi erano avanzi di vecchie ghirbe di salmeria, fuori uso, sapientemente adattate. Pistoni, clarini e flauti erano ricavati dai pugni chiusi, in cui gli

[13] EMILIO LUSSU, *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 212.

> specialisti, aprendo ora un dito, ora l'altro, sapevano soffiare nelle forme più efficaci. Ne risultava un insieme mirabile di musicata allegria di guerra[14].

Spesso ricorrono metafore uditive basate sulla tecnica analogica, che danno luogo a sinestesie con l'associazione di vista e udito, come ad esempio il «tintinnare degli speroni»[15] o «il cigolio di carri»[16] o quando il protagonista ordina di lanciare una bomba a mano contro il nemico: «La bomba scoppiò bene, cadendo dall'alto, con un fragore che la foresta rese più cupo. Le schegge si dispersero con sibili stridenti: un miagolio di gatti»[17].

La contrapposizione tra la morte avvertita come inutile e il desiderio di vivere sembra in qualche modo veicolato proprio dalla presenza della musica e dal suo potere ristoratore; il coro festoso dei soldati che intona *Quel mazzolin di fiori*[18] si interrompe solo di fronte alla schiera dei contadini in fuga, esuli nella propria terra, intenti all'evacuazione delle loro case, abbandonate alla devastazioni della guerra e per descrivere i quali Lussu utilizza una similitudine marina, quella dei naufraghi, nella consapevolezza che il loro esodo diviene simbolo della solitudine e del dolore di un'umanità tormentata[19].

Riscontriamo inoltre alcuni dei principali temi comuni a tutta la letteratura di guerra, come quelli della fraternità e della solidarietà, non solo nei confronti dei commilitoni, ma anche del nemico, che appare spesso come un nemico invisibile, difficile da individuare. Nel XIX capitolo, in uno degli episodi più belli di tutto il libro, Lussu esprime ciò che prova di fronte ai soldati che si muovono in una trincea nemica:

> Ecco il nemico ed ecco gli austriaci. Uomini e soldati come noi, fatti come noi, in uniforme come noi, che ora si muovevano, parlavano e prendevano il caffé, proprio come stavano facendo, dietro di noi, in quell'ora stessa, i nostri stessi compagni. Strana cosa. Un'idea simile non mi era ami venuta alla mente. Ora prendevano il caffè. Curioso! E perché non avrebbero dovuto prendere il caffè? Perché mi appariva straordinario che prendessero il caffè? E, verso le 10 o le 11

[14] Ivi, p. 17.
[15] *Ibid.*
[16] Ivi, p. 21.
[17] Ivi, p. 29.
[18] Ivi, p. 19.
[19] Ivi, pp. 20-21.

avrebbero anche consumato il rancio, esattamente come noi. Forse che il nemico può vivere senza bere e senza mangiare? Certamente no. E allora, quale la ragione del mio stupore?[20]

Egli esprime la sua esitazione prima di tirare ad un ufficiale austriaco:

Avevo di fronte un ufficiale, giovane, inconscio del pericolo che gli sovrastava.Non lo potevo sbagliare. Avrei potuto sparare mille colpi a quella distanza, senza sbagliarne uno. Bastava che premessi il grilletto: egli sarebbe stramazzato al suolo. Questa certezza che la sua vita dipendesse dalla mia volontà, mi rese esitante. Avevo di fronte un uomo. Un uomo!
Un uomo!
Ne distinguevo gli occhi e i tratti del viso. La luce dell'alba si faceva più chiara ed il sole si annunziava dietro la cima dei monti. Tirare così, a pochi passi, su un uomo... come su un cinghiale!
Cominciai a pensare che, forse, non avrei tirato. Pensavo. Condurre all'assalto cento uomini, o mille, contro cento altri o altri mille è una cosa. Prendere un uomo, staccarlo dal resto degli uomini e poi dire: «Ecco, sta' fermo, io ti sparo, io t'uccido» è un'altra cosa. Uccidere un uomo, così, è assassinare un uomo.
Non so fino a che punto il mio pensiero procedesse logico. Certo è che avevo abbassato il fucile e non sparavo.In me s'erano formate due coscienze, due individualità, una ostile all'altra. Dicevo a me stesso: «Eh! Non sarai tu che ucciderai un uomo, così!»[21]

Nonostante la varietà della produzione letteraria lussiana, l'elemento comune a tutti i testi, sia narrativi che politici è dato dalla sua regione, la Sardegna e dall'aspirazione ad un progresso avvertito come quasi impossibile da raggiungere. Inoltre tutti i testi sono contraddistinti da uno stile fluido, scorrevole, dalla semplicità di espressione che non ignora però il ricorso ad un linguaggio sobrio ed elegante, con la presenza di metafore che ricordano l'Ungaretti di *Allegria di naufragi*.

Concludendo, ricordiamo che per lungo tempo Lussu è stato considerato come uno scrittore difficile da classificare, quasi un «irregolare della letteratura»[22]; a nostro avviso, Lussu è tra i primi ad intendere la letteratura come strumento di lotta politica e ad accogliere l'invito del suo conterraneo

[20] Ivi, p. 135.
[21] Ivi, pp. 137-138.
[22] SIMONETTA SALVESTRONI, *Introduzione* a *Il cinghiale del diavolo*, Torino, Einaudi, 1976, p. XIV.

Antonio Gramsci, il quale aveva ribadito dai *Quaderni del carcere*, pubblicati nel 1926, quale dovesse essere il nuovo ruolo dell'intellettuale, non più chiuso nella sua torre d'avorio, ma utile alla società.

SUSANNA VITALI*

La memoria “aperta” di Goliarda Sapienza

A dieci anni dalla morte di Goliarda Sapienza, e a fronte di notevoli successi di pubblico nell’ultimo periodo, sia in Italia che all’estero (soprattutto in Francia), sembra opportuno occuparsi di questa scrittrice, anche perché la memoria gioca un ruolo importante nella sua opera. Dei sei testi editi, infatti, ben quattro riguardano la memorialistica e fanno parte di una sorta di vero e proprio ciclo autobiografico. Il libro su cui mi soffermo si intitola *Lettera aperta* ed è il primo incentrato sul recupero della memoria. L’opera, iniziata nel 1963, viene pubblicata per la prima volta nel 1967, due anni dopo la sua conclusione, ed è riedita dalla casa editrice Sellerio nel 1993. Il segmento temporale indagato è quello più lontano, ma più determinante per la formazione dell’individuo: l’infanzia.

Lettera aperta è il discontinuo snodarsi delle prime volte di Goliarda, nata a Catania nel 1924, bambina intelligente, creativa e problematica, figlia dell’avvocato sindacalista Giuseppe Sapienza (detto Peppino) e della storica sindacalista Maria Giudice, segretaria della camera del lavoro di Torino negli anni Venti. La famiglia della piccola Goliarda è una famiglia sopra le righe: anticonformista, liberale, colta, allargata, ma, come tutte, accompagnata da qualche mistero e contraddizione, di cui la scrittrice non nasconde l’esistenza. Anzi è proprio con tali contraddizioni che l’autrice deve fare i conti. Questo libro non è, infatti, un’autocelebrazione delle proprie origini; l’autrice non intende, per così dire, “lustrare la facciata”. Goliarda si immerge nel recupero memoriale e ci offre quanto riemerso così come ella riesce a portarlo alla luce,

* Università di Macerata.

attraverso un flusso continuo di memoria. Il libro si presenta, in primissima istanza, come l'occasione di liberarsi del gravoso fardello del passato:

> Ho pensato che sfogarsi con qualcuno sarebbe stato meglio, se non per gi altri almeno per me. E che faccia bene parlare delle proprie cose, ho dovuto sperimentare che ha qualche fondamento reale. […] i primi vent'anni di questi quarant'anni, a furia di volerli scientemente ignorare, si sono così ingarbugliati che non riesco a districarli, a fare ordine[1].

Fallito il tentativo di una "ricerca solitaria", che l'autrice riconosce portarla «alla morte», ella sceglie di comunicare il recupero memoriale di quei «passati che […] [la] schiacciano come una mosca la muro»[2]. La scrittura è da privilegiarsi perché, se da un lato è una forma di comunicazione allargata che permette un'ampia condivisione del messaggio, dall'atro non lascia spazio a repliche offensive o severe. La pagina scritta funziona come un'armatura che consente alla Sapienza di sentirsi «corazzata dietro questi fogli»[3].

Se la scrittura rappresenta il canale di sfogo del ricordo, ricordare è necessario per fare «un minimo di ordine»[4]. L'occasione si presenta, infatti, con l'esigenza di riordinare la casa piena di oggetti del passato: «libri naturalmente, quadri, specchi, tavoli che uno sta sull'altro, oggetti inutili»[5]. Quando la donna delle pulizie, Dina, nello spolverare un «piccolo animale stilizzato» esclama sottovoce «Quanto è brutto!»[6], Goliarda comprende la reale necessità di affrontare l'argomento. Naturalmente all'ordine materiale da ripristinare in casa, segue parallelamente quello metaforico da operare sui ricordi:

> Mi è venuto il sospetto che non ci si voglia mai disfare delle cose brutte che ci cascano fra le mani perché pensiamo che la nostra vicinanza le possa migliorare. E così, con questo sospetto che ha tarlato la mia sicurezza, ho buttato via l'animaletto e mi sono decisa a parlarvi. Scusate ma ho bisogno di voi per essere

[1] GOLIARDA SAPIENZA, *Lettera aperta*, Palermo, Sellerio, 1993, p. 15.
[2] *Ibid*.
[3] Ivi, p. 40.
[4] Ivi, p. 16.
[5] Ivi, p. 15.
[6] Ivi, p. 16.

> in grado di sbarazzarmi di tutte le cose brutte che ci sono qui dentro. […] Ho detto un minimo di ordine non di verità[7].

Nel momento delle spiegazioni preliminari, quindi, la scrittrice ci ammonisce a non confondere la parola «ordine» con la parola «verità»[8]. Il suo non è di certo il tentativo di scoprire, riproporre, celebrare la verità! Secondo la lezione pirandelliana, cara alla scrittrice, infatti, la realtà come verità non esiste o è umanamente imperscrutabile. Le presunte verità che ci vengono raccontate sono solo un cumulo di verità aleatorie, di bugie. «Mi sono state dette […] più bugie che verità, come potrei io, ora, sperare di parlarvi illudendomi di arrivare ad un ordine-verità? […] [Quanto scriverò] sarà una belle sfilza di bugie»[9]. Tutto quanto sia riconducibile alla ricerca di senso, alla rassicurante organizzazione della realtà, come le regole, le ideologie, i saperi offerti dalla scuola, è solo riduzione di significato, mera sovrastruttura e, pertanto, menzogna. Da intendersi, pur con questa consapevolezza, la Sapienza sostiene che qualche bugia vada accettata per sopravvivere; entro certi limiti, però, altrimenti l'autoinganno sarebbe totale: «Una, due, tre, quattro bugie sono la vita, la chiarezza. Ma dieci, cento il regno dei sogni, il paradiso, l'evasione nella fantasticheria, la menzogna sistemata in ideologia. No, non sono bugiarda fino a questo punto»[10].

L'idea di non poter offrire la verità, nel testo, può altresì essere legata alla concezione scientifica della memoria. Ugo Fabietti e Vincenzo Matera, nel libro *Memorie ed identità*, scrivono che la memoria va intesa «non come semplice "registrazione" del passato, ma come una rappresentazione di quest'ultimo attraverso il ricordo da un lato e l'oblio dall'altro»[11]. Ricordo ed oblio, in continua evoluzione e assestamento tra loro, generano la memoria, che pertanto risulta un processo che non può mai dirsi concluso. Ogni presente alimenta una memoria mai uguale a se stessa: la coscienza è situazionale. Goliarda, che conosce Freud, visto che aveva cominciato la psicanalisi un anno

[7] *Ibid*.
[8] *Ibid*.
[9] Ivi, pp. 15-16.
[10] Ivi, p. 68.
[11] UGO FABIETTI & VINCENZO MATERA, *Memorie ed identità*, Roma, Meltemi, 2000, p. 14.

prima della stesura del libro – frutto letterario di quest'esperienza è *Il filo di mezzogiorno*[12]–, sa bene che non esiste «un segno di realtà nell'inconscio, così che è impossibile fare distinzione tra verità e finzione emozionale»[13]. Da qui nasce l'esigenza della scrittrice di lasciare una lettera "aperta". Non chiuderla implica la possibilità di costante ridefinizione e aggiornamento dei contenuti della memoria, dei punti di vista da assumere.

La funzione della memoria, in quest'opera, ha una valenza prevalentemente psicologica. In effetti, il processo di riacquisizione dell'infanzia si snoda, a nostra insaputa, parallelamente alla psicanalisi iniziata dalla scrittrice nel '62, come già detto. L'esigenza della terapia psicanalitica per Goliarda nasce in seguito ad una serie di elettro-shock che le avevano procurato gravi danni alla memoria e scarsi risultati contro la depressione.

Spiega Arnaldo Petterlini parafrasando Freud, «di menzogna (cioè di oblio) il soggetto si ammala, e di verità (cioè di ricordo) guarisce»[14]. Il ricordare, perciò, ha un'azione catartica, salvifica, se siamo stati malati di oblio. In effetti, quell'avere deciso «scientemente di ignorare», da parte di Goliarda, i primi vent'anni della sua vita manifesta chiaramente una resistenza alla rimemorazione di fatti traumatici accaduti durante l'infanzia. La scrittrice deve liberarsi di quei ricordi che per anni aveva allontanato dalla sfera cosciente; di quegli avvenimenti che ella aveva rimosso nell'intento di sfuggire alla sofferenza di averli vissuti. Un ricordo legato ad un lacerante sospetto è quello che la perseguita e che leggendo, di pagina in pagina, pur nel multiforme cumulo di pensieri, prende forma, fino a raggiungere la sua pienezza. Dopo una decina di facciate, il lettore si imbatte per la prima volta, improvvisamente e bruscamente, nel ricordo della madre della scrittrice, ormai in manicomio, che, col «suo grido intatto» urla «Non la stuprare!»[15] «Avevo dimenticato quel grido. A chi gridava così? Cerco ancora oggi di non capire, ma so a chi era rivolto. Non posso mettere ordine. Non voglio riascoltare quel grido: sarei costretta a

[12] GOLIARDA SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno*, Milano, Garzanti, 1969; poi Milano, La tartaruga edizioni, 2003.
[13] SIGMUND FREUD, *Le origini della psicanalisi. Lettera a Wilhelm Fliess*, vol. I, 1887-1902, a cura di Marie Bonaparte, Anna Freud ed Ernst Kris, tr. it. di Giulio Soavi, Torino, Boringhieri, 1968, p. 113.
[14] ARNALDO PETTERLINI, *Il ricordare in Freud*, in *Il tempo della memoria*, Torino, Marietti, 1987, p. 226.
[15] GOLIARDA SAPIENZA, *Lettera aperta*, cit., p. 29.

riconoscere il viso al quale era rivolto. È stato un errore cominciare»[16]. Questo è evidentemente un momento topico, un nodo importante che la scrittrice deve sciogliere. Se l'oblio è la malattia e il ricordo la guarigione, allora proprio la riacquisizione di tale evento può garantirle la catarsi. Lo stesso rifiuto a portare alla luce il ricordo in questione è indicativo della rimozione ancora in atto, non ancora superata; come della necessità di non fuggire più per ristabilirsi. Quel grido spesso ritorna, ma Goliarda non mostra la forza di affrontarlo: «il grido? Si è perso nell'aria, la finestra era aperta e c'era molto sole. Penserò dopo a quel grido»[17]. Solo alla fine la liberazione avviene e la Sapienza ricorda:

> Quel grido «Non la stuprare!» che mia madre ripeteva legata nel letto del manicomio, era rivolto a mio padre. Oggi riesco ad ascoltarlo e a capire quello che non volevo accettare. Probabilmente l'avvocato si era innamorato di qualcuna delle figlie di mia madre[18] e per questo le due ragazze scapparono verso il continente. A me sembrò terribile quel grido, tanto da seppellirlo nel fondo dello stomaco, intatto, senza averlo ascoltato[19].

La piccola Goliarda aveva cominciato a nutrire odio per il padre nell'infanzia, improvvisamente, tanto che per l'autrice il genitore aveva perso la sua connotazione familiare («da quella sera mio padre fu l'avvocato»[20]). Il momento di rottura avviene in seguito ad un periodo di malattia. Al rimettersi, dopo quattro mesi di difterite, Goliarda si sente diversa, «grande»[21], e la vista del padre le genera rabbia. Anche se una reazione simile è frequente nei bambini – l'autrice stessa afferma: «sembra abbastanza comune che una bambina, a un certo punto, cominci ad odiare il proprio padre, e, se vi interessa, consultate qualche trattato di psicanalisi»[22]– Goliarda non sa darsi sul momento spiegazioni logiche a tale odio. Quello che l'autrice sa è che: «Dallo specchio una donna coi capelli bianchi […] diceva, anzi scriveva sullo specchio: devi uccidere l'avvocato tuo padre. Sulla lavagna la maestra coi capelli bianchi

[16] *Ibid.*
[17] Ivi, p. 49.
[18] Si tratta di figlie di primo letto.
[19] Ivi, p. 133.
[20] Ivi, p. 61.
[21] *Ibid.*
[22] *Ibid.*

scriveva: devi uccidere tuo padre, l'avvocato»[23]. Il lettore impiega poco ad identificare la donna dai capelli bianchi, la maestra, con Maria Giudice, madre di Goliarda. Nel testo, infatti, la donna che era stata maestra prima di divenire sindacalista, è descritta sempre coi capelli bianchi ed intenta a studiare: «mia madre non si vedeva mai […] chissà perché studiava ancora, avendo tutti i capelli bianchi!»[24] Da un punto di vista psicanalitico è l'autrice stessa, nell'opera successiva, *Il filo di mezzogiorno*, ad illustrarci il significato di tale variante edipica, attraverso le parole dello psicanalista alle cure del quale ella si sottopose:

> Lei sentendo di non poter possedere sua madre così potente e distante, si identificò con suo padre, e questo perché sentiva segretamente che solo lui poteva possederla… questa è anche la chiave, ad un livello, del suo odio per suo padre, che altro non era che il desiderio di essere come lui. Ma sentendo anche che questo era impossibile, ne era gelosa e mascherava questa gelosia con "odio". Lei voleva essere come suo padre per possedere questa donna che non si concedeva e che l'opprimeva con la sua statura ferrea e la sua intelligenza[25].

Da un altro punto di vista, quello che si trovava ad affrontare Goliarda è probabilmente un lacerante conflitto culturale tra i sessi, amplificato dal modello femminile innovativo che aveva sotto gli occhi in casa e dal grado superiore di cultura che caratterizzava l'intera famiglia della scrittrice. L'emancipata Maria, dal giudizio generale della gente che emerge nel testo, è «impareggiabile, intelligente più di un uomo e coraggiosa più di un uomo»[26]. A lei «la troppa intelligenza non la fa dormire mai»[27]. Di lei sappiamo che guidava le lotte sindacali e che, mentre fomentava le folle, lasciava i suoi numerosi figli al giovane Gramsci. «Fu condannata e chiusa in prigione assieme ad altri prestigiosi socialisti come Pertini e Terracini dopo la famosa rivolta operaia del 1917. Fu anche direttrice de giornale "Il popolo"»[28]. Venne, infine, mandata in Sicilia per riorganizzare il partito socialista, in quanto elemento di spicco del sindacato. Le altre donne, a suo confronto, sono delle «donnette che non sanno

[23] *Ibid.*
[24] Ivi, p. 42.
[25] GOLIARDA SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno,* cit., p. 113.
[26] GOLIARDA SAPIENZA, *Lettera aperta*, cit., p. 138.
[27] Ivi, p. 144.
[28] DACIA MARAINI, *Ricordo di Goliarda Sapienza*, in GOLIARDA SAPIENZA, *Lettera aperta*, cit., p. 10.

fare altro che aspettare un marito». Ecco perché Goliarda afferma: «io non volevo un marito, volevo un compagno, come lei […]. Sarei stata come mia madre. Avrei parlato come lei con gli uomini»[29]. La donna è vista in chiave costantemente negativa. Gli uomini si riferiscono prevalentemente a lei come all'«animaletto femmina»[30] e la considerano un essere per sua natura inferiore. Goliarda stessa si sente dire: «anche se intelligente sempre femmina sei»[31] oppure si vede prospettare dal misogino e colto professor Isaya che sarà «una donna imbecille come tutte le altre, ma molto carina»[32]. Anche le donne, però, hanno scarsa considerazione di sé e si arrendono al ruolo ad esse preposto, arrivando a percepire, nel migliore dei casi, che «nascere femmina» sia una «disgrazia», perché vuol dire essere dipendenti dagli uomini; come sostiene la zia Grazia: «si ha sempre bisogno di loro»[33].

Il confronto tra la realtà storico-culturale della Sicilia degli anni Venti e Trenta e quello della famiglia di appartenenza della scrittrice è, dunque, stridente: «casa nostra era considerato luogo di perdizione: "le donne studiano e in luoghi pubblici, anche!"»[34] L'uomo e, dunque, il suo rappresentante maschile per eccellenza nei bambini, cioè il padre, ne esce come persecutore. Se a questo si aggiunge l'intuizione del fatto che Peppino Sapienza aveva degli atteggiamenti biasimabili sul piano personale, ancora una volta a danno del sesso femminile, attraverso il suo inguaribile dongiovannismo[35], si comprende bene il risentimento di Goliarda nei confronti del padre. Quest'odio appare, dunque, tanto dirompente perché alle naturali vicende del complesso edipico, s sovrappongono conflitti di tipo socio-culturale:

> Non volevo vederlo, né andare con lui e con quell'altro. Perché non c'era mia madre, se ero stata brava? […] Perché solo quei due uomini? Ero in mano loro. […] Non avevo bisogno di loro, anche se ero femmina. […] E se mi avesse

[29] GOLIARDA SAPIENZA, *Lettera aperta*, cit., p. 110.
[30] Ivi, p. 63.
[31] *Ibid.*
[32] Ivi, pp. 22-23.
[33] Ivi, p. 56.
[34] Ivi, p. 62.
[35] Pare che Peppino Sapienza avesse concepito fuori dal matrimonio numerosi figli, alcuni dei quali tardivamente riconosciuti, come Nica.

costretto? Allora avrei dovuto ucciderlo. Non volevo sposare quell'avvocato come Licia e andare nel continente, non volevo nessuno[36].

Stilisticamente più volte ho ribadito che il testo procede in maniera frammentaria. Questo perché esso si snoda fra cesure e censure, fra reticenze e commenti, associazioni di immagini e salti temporali che vanno dal presente al passato al passato remoto. Il ricordo, dunque, non è né cristallizzato né idealizzato, ma è in costante recupero. Esso non segue un ordine cronologico o di altro tipo né nuclei tematici particolari; segue solo l'esigenza psichica del rimemorare. L'azione del ricordare della scrittrice è restituita senza apparenti filtri; Goliarda si abbandona quasi in una sorta di *trance* per disseppellire i ricordi spesso vergine della sua infanzia, e si immette in una dimensione temporale limbale, da lei definita «tempo-coma»: una sorta di piega spazio-temporale, una finestra che permette il rapido spostamento da uno spazio-tempo all'altro. Di quanto emerso da tale stato di semi-incoscienza l'autrice riporta diremo tutto, anche quello che altri autori avrebbero cassato dal gesto della scrittura, come gli errori della mente nel ricordare. Goliarda, infatti, nel difficile tentativo di immergersi completamente nella memoria, cerca di restituire anche il caotico meccanismo che la regola: «Uno scambio delle rotaie dei miei pensieri non ha funzionato […]. Tornerò indietro»[37]. Oppure: «"una persona sola è la solitudine, l'impotenza. In due si forma già un sindacato". No, questo non lo diceva il professor Isaya, lo dicevo mia madre, era lei la sindacalista»[38]; o ancora: «mi accorgo che ho perduto qualcosa che non so dirvi. Cos'era?»[39] Spesso, infatti, i paragrafi o le sezioni narrative iniziano proprio con i tre puntini di sospensione, ad indicare il tempo trascorso tra l'ultimo scritto e l'attuale, ma, più di frequente, un *incipit in medias res*; l'impossibilità di trovare un inizio, un punto primo da cui si origina la memoria e cui fare riferimento, fa sì che la narrazione intervenga quando l'azione del ricordare è in atto nel suo complesso, intricato, mutevole e discontinuo snodarsi.

[36] Ivi, p. 61.
[37] Ivi, p. 21.
[38] Ivi, p. 31.
[39] Ivi, p. 21.

Fare un po' di ordine nella memoria è difficile: i volti, le parole, i ricordi si sovrappongono. La memoria è, infatti, resa più volte con l'immagine avviluppante e caotica del labirinto. Quest'ultimo, secondo la nota vicenda del mito classico, era l'antica reggia di Minosse costruita per imprigionare il Minotauro. Dal labirinto Teseo riesce ad uscire solo con l'aiuto di Arianna e del suo filo. Così come Teseo, anche la Sapienza ha bisogno di un aiuto per districarsi dal labirinto dei ricordi:

> Ho perso lo spago dei ricordi, e mi perdo in questo mare chiaro, pulito, di voci e di volti come in un labirinto […]. Aspetterò Giovanna e le chiederò consiglio. […] Chiederò a lei un filo di Arianna per uscire da questo labirinto chiaro e senza voci. Adesso che parlo a voi di lei mi si fa presente alla memoria: somiglia ad Arianna[40].

«Giovanna-Arianna»[41], però, amica ed infermiera di Goliarda, nel suo ruolo di scortare fuori dal suo personale dedalo l'autrice, rappresenta, però, per esteso, il lettore. Ne *Il filo di mezzogiorno* la Sapienza spiega bene come l'amica avesse celato i volti dei futuri lettori di *Lettera aperta:* «vidi dietro di lei una folla di visi ignoti… una folla di amici nuovi che avrebbero ascoltato come Giovanna se solo avessi saputo raccontare»[42].

Anche il mare è usato per rappresentare la vastità e l'insondabilità della memoria; ma esso, con il suo elemento acquatico simbolicamente natale e rigenerante, rappresenta bene altresì la vita e la bellezza che nascono dall'immersione mnemonica. Proprio la presenza del mare, infatti, scandisce le pagine del testo più legate ai meccanismi del funzionamento del ricordo, soprattutto presenti nelle parti finali del libro. L'immagine marina è molto forte in *Lettera aperta* anche perché in essa confluiscono, da un lato, i tratti reali della Sicilia lambita per intero dalle acque trasparenti del Mediterraneo, dall'altro, l'immagine freudiana del mare inteso come psiche, in cui il sommerso, l'oscuro sono simbolo dell'inconscio, mentre l'emerso, il limpido sono simbolo del conscio. Nella metafora «il mio polipo se ne va giù nel mare nero di ricordi: si

[40] Ivi, pp. 99-100.
[41] *Ibid.*
[42] GOLIARDA SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno,* cit., p. 176.

spampina bianco come un fiore»[43], il colore nero degli abissi simboleggia la densità inespressa e caotica del vissuto, ma l'immersione si riappropria subito del suo significato positivo nel «polipo che si spampina bianco» e che è un aprirsi rigenerante, un cadere che conduce a rinnovata purezza. L'esito dello scrivere è altamente poetico, da un punto di vista letterario; a questa immagine fanno da sapiente contrappunto visioni di placide e splendide marine reiterate in abili modulazioni: «un mare trasparente»[44], un «mare lucente»[45], un «mare» che «luceva trasparente»[46], «il mare limpido» che «traspariva le meduse fosforescenti»[47].

Ma il lasciarsi andare alla memoria non è, chiaramente, totale e senza resistenze; più volte ci imbattiamo negli intendimenti della scrittrice di abbandonare il lavoro. Questo non significa, però, interrompere il lavoro di scrittura, o almeno non direttamente; significa bensì interrompere l'azione della memoria. Proprio quando sta per affrontare il rimosso, il giudizio sempre vigile e teso di Goliarda agisce come autocensura e allora leggiamo: «Ho fatto male a cominciare»[48].

Eppure il processo del rimemorare sembra inarrestabile e basta poco per rimettersi in moto, anche senza stabilire una direzione. Il meccanismo procede *sua sponte* e il suo confuso incedere è necessario, perché «per fare ordine bisogna toccare prima il fondo del disordine»[49]. Allora basta un viso un nome, un singolo *flash* che il pensiero «mi riporta ad altri visi nomi, anni nei quali facevo teatro», ad esempio. Spesso è trainante la tecnica dell'associazione per immagini o per concetti, come abbiamo visto anche per «Giovanna-Arianna» o dagli errori prodotti dal ricordo, in cui le battute si scambiato tra personaggi che hanno le caratteristiche simili.

Il ritmo della narrazione, nonostante la scrittura sia piena di interruzioni (puntini di sospensione, righe bianche e suddivisioni in brevi capitoli), è molto

[43] GOLIARDA SAPIENZA, *Lettera aperta*, cit., p. 99.
[44] Ivi, p. 100.
[45] Ivi, p. 103.
[46] Ivi, p. 104.
[47] Ivi, p 117.
[48] Ivi, pp. 33-34.
[49] Ivi, p. 31.

veloce e fluido. La velocità della narrazione non riguarda solo la rapidità degli spostamenti spazio-temporali, ma anche quelli relativi alla focalizzazione, regolata da un continuo alternarsi tra io narrante e io narrato e, in taluni casi, altri personaggi del racconto.

La bravura dell'autrice riguarda, soprattutto, l'efficacia del raccontare raggiungendo straordinari effetti di densità narrativa – con i conseguenti effetti poetici in piccola parte citati. Naturalmente la densità genera complessità e, a volte, oscurità; non siamo così in grado di comprendere i nessi di ogni singolo evento riportato. Molto chiaro, però, pur non godendo di una trattazione diretta, risulta la cornice storica degli eventi narrati. Il valore della memoria in *Lettera aperta* assume una valenza ulteriore a quella soggettiva e diviene, anche, ritratto dell'Italia vessata dal fascismo e testimonianza di una strenua lotta contro di esso in Sicilia. I genitori dell'autrice, con il loro impegno politico, hanno scritto pagine importanti dell'antifascismo. Essi redigevano clandestinamente un giornale: l'unica voce libera e autonoma dell'isola e, per questo, furono più volte oggetto di attentati da parte delle brigate nere.

Maria Giudice era convinta che il duce avrebbe prima o poi commesso l'errore che avrebbe affondato il regime, confidando sull'estremo narcisismo di Mussolini. La previsione di Maria si realizzò con la partecipazione al conflitto mondiale dell'Italia: «finalmente ha fatto l'errore: questa guerra lo distruggerà. Non è mai stato un politico, è troppo vanitoso. Andare a combattere per lui è come combattere contro di lui»[50].

La caduta del fascismo viene raccontata dalla scrittrice, ormai fuggita nella capitale per fare l'attrice, come una sorta di diserzione totale dalla vita di sempre: «Correvo per le strade vuote di Roma, piene solo di carte bianche, di negozi vuoti, polverosi. Perché tutte quelle carte bianche? Presi dal panico avevano buttato dagli uffici carte, pratiche, note compromettenti»[51].

Questo momento segna tanto più a fondo le vicende autobiografiche di Goliarda se si pensa che alla fine della strenua lotta al regime Maria impazzisce, «proprio quando il tuo nemico cadde distrutto»: «Cadendo lui, ti si ruppe la

[50] Ivi, p. 157.
[51] Ivi, p. 145.

tensione d'acciaio per la quale hai vissuto estraniandoti da te stessa, dalla tua carne; cadendo il contraddittore che ti permetteva di non ascoltare i particolari, le virgole delle tue vicende»[52]. La morte della madre e l'abbandono della Sicilia, che arriverà ad essere dolorosamente terra straniera per Goliarda, segnano l'ultima tappa di *Lettera aperta*. In sintesi, quando l'infanzia può dirsi pienamente conclusa, il rimemorare della scrittrice si placa. Proprio come un ciclo psicanalitico, «la conclusione pratica […] è relativa all'acquisizione di un frammento di senso come idea regolativa, come trascendimento inesausto dell'Es ad opera dell'Io»[53]. Non vi sono verità né un senso assoluto, ma se «il compito della memoria è sollecitare l'uomo a diventare ciò che è» e, dunque, «il senso del ricordare è in funzione dell'autenticità del vivere»[54], Goliarda ci lascia da donna nuova: «oggi rinasco o forse nasco per la prima volta»[55]. Ma è solo un «arrivederci»[56] quello della scrittrice a fine romanzo. La memoria è *in fieri* e anche il processo della scrittura che riguarda la memoria non può dirsi mai finito, definito o definitivo; ad una memoria aperta risponde l'esigenza di una *Lettera aperta.*

[52] Ivi, p. 146.
[53] ARNALDO PETTERLINI, *Il ricordare in Freud*, cit., p. 233.
[54] Ivi, p. 235.
[55] GOLIARDA SAPIENZA, *Lettera aperta*, cit., p. 146.
[56] Ivi, p. 159.

III.

ESPERIENZE DI MIGRAZIONE

MARILISA BIRELLO*

Canzoni nella valigia

1. Breve contestualizzazione storica[1]

Dal 1861 a oggi 30 milioni di italiani hanno abbandonato il Paese perché la situazione personale e sociale che stavano vivendo era diventata insostenibile. Le motivazioni non erano solo la miseria e la sovrappopolazione, ma anche l'amplificazione del mercato del lavoro, l'aggancio dell'offerta nazionale a quella internazionale e intercontinentale, le vicissitudini della società agraria.

La mobilità non era comunque un fenomeno inedito: gli spostamenti individuali e collettivi erano stati frequenti anche nei secoli passati. Erano però nuovi l'ampiezza della popolazione coinvolta, l'addensarsi delle partenze in un lasso di tempo relativamente breve, l'affollarsi sull'altra sponda dell'Atlantico. Si deve però tener presente che la formazione di quel serbatoio di manodopera libera proveniente dalle campagne, determinante per la realizzazione della trasformazione industriale dell'Occidente, non fu del tutto lineare; l'agricoltura, in effetti, non smise di offrire per lungo tempo delle opportunità di lavoro risolutive per una popolazione spesso sull'orlo della crisi.

Possiamo delineare tre linee fondamentali riguardanti l'emigrazione italiana: (a) l'emigrazione interna, (b) l'emigrazione transalpina, e (c) l'emigrazione transoceanica.

* Universitat de Barcelona.

1 Cfr. ALBERTO BEVILACQUA, ANDREINI DE CLEMENTI & EMILIO FRANZINA (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, 2001, 2 voll.; GIAN ANTONIO STELLA, *Odissee. Italiani sulle rotte del sogno e del dolore*, Milano, Rizzoli, 2004; ID., *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, Rizzoli («BUR»), 2003.

Per quanto riguarda l'emigrazione interna, fin dal primo decennio dell'Ottocento emerge l'importanza del lavoro migrante, che in Italia aveva fondamentalmente due aree di attrazione: la parte occidentale della valle del Po (Piemonte, Lombardia), con epicentro nelle risaie vercellesi, dove si riversavano gli agricoltori dell'Appennino ligure, del Piemonte e delle zone alpine; e la zona costiera centrale da Piombino al Circeo, comprendente la Maremma e la Campagna Romana, dove arrivavano lavoratori dall'Appennino, dall'Abruzzo, dall'Umbria, dalla Calabria. I flussi migratori interni registrarono una forte ripresa nel periodo fascista: quanto avviene tra il 1922 e il 1940 è la premessa al grande spostamento dal Sud al Nord, alla ricerca di un lavoro in fabbrica o, comunque, in città e soprattutto nel secondo dopoguerra, rivolti essenzialmente verso il Nord d'Italia.

Ma già all'inizio dell'Ottocento si registra la presenza di movimenti migratori al di là delle Alpi. Molti lavoratori piemontesi, infatti, si recavano in Francia e dalle Alpi orientali si riversavano verso i territori dell'Impero Austro-ungarico. Percorso che viene poi ripreso in maniera tumultuosa alla fine della Seconda Guerra mondiale, quando gli italiani si riversano in Francia, Belgio, Svizzera, Germania in cerca di un'opportunità di lavoro.

La mobilità transalpina non è quindi un fenomeno recente, ma dal 1888 al 1945 si riduce drasticamente: iniziano, infatti, le migrazioni nel continente americano, soprattutto Argentina e Brasile, per cui partono dapprima i Veneti. Gli Stati Uniti esercitano fino alla fine del secolo una debole attrazione sull'area settentrionale, mentre fin dal 1881 l'America accolse emigranti provenienti dal Sud, soprattutto dalla Campania. L'emigrazione transoceanica era protesa all'integrazione temporanea, escludendo in linea di massima qualsiasi forma di inserimento e socializzazione nei paesi d'arrivo. Spesso i nuovi arrivati spendono le loro energie nel ripudio della società americana e nel concepire un'alternativa del tutto simile a quella lasciata in Italia (*Little Italy*). Lo stesso succede nel mercato del lavoro: mediante la trama di localismi e parentele, per essere assunti in una fabbrica o in un cantiere non c'è bisogno di parlare nemmeno una parola d'inglese.

Dai primi anni del secolo alla Prima Guerra Mondiale l'emigrazione aumenta e vede in testa gli abitanti del Meridione. Le migrazioni interregionali, transalpine e subappenniniche non vengono interrotte, ma diminuiscono.

Il ventennio fascista è caratterizzato dalla tendenza a trasferirsi definitivamente. L'emigrazione settentrionale si riduce, mentre quella meridionale si rafforza non tanto verso l'estero, quanto dentro la Penisola, in particolare verso i centri industriali del Nord. Quanto avviene tra il 1922 e il 1940 è la premessa alla ripresa dell'emigrazione verso l'estero dopo il 1945 e al grande spostamento dal Sud al Nord, alla ricerca di un lavoro in fabbrica o, comunque, in città. Negli anni del secondo dopoguerra i flussi verso l'Europa (Francia, Belgio, Svizzera, Germania) e verso il Nord d'Italia sono tumultuosi. Solo a partire dagli anni Settanta decrescono tutte le forme di emigrazione interna ed estera, persino il movimento frontaliero si contrae progressivamente.

1.1. Dai canti di emigrazione ai canti sull'emigrazione[2]

Verso la fine degli anni Ottanta dell'Ottocento compaiono le prime canzoni e narrazioni in musica che descrivono le grandi emigrazioni. *Le Maremme* ne sono le prime manifestazioni, una sorta di filone protomigratorio in cui si intreccia anche il tema della rivendicazione e della protesta. È probabile che gli emigranti all'estero abbiano cantato canzoni di matrice maremmana, entrate a far parte dell'immaginario degli emigranti non tanto per motivi tematici, ma per la forza d'uso che spingeva i partenti a cantare qualsiasi canzone conosciuta e amata. Gli emigranti, insomma, cantano di tutto, riprendendo i suoni del loro patrimonio culturale e aggiungendovi i temi del lavoro e della subalternità sociale. Nascono così quelle che per noi sono le canzoni dell'emigrazione, trasmesse anche a chi non è emigrante. I canti dell'emigrazione, di fatto, non hanno un'unità formale, per cui si definiscono prevalentemente per gli elementi tematici: l'addio, le peripezie del viaggio, l'impatto con la nuova realtà, la nostalgia delle persone e dei luoghi cari.

[2] Cfr. VIRGILIO SAVONA & MICHELE STRANIERO, *Canti dell'emigrazione*, Milano, Garzanti, 1976.

Il passaggio dai canti dell'emigrazione ai canti sull'emigrazione si verifica all'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento, in cui compaiono la maggior parte di quelle canzoni a cui ancora oggi colleghiamo spontaneamente l'idea della partenza, del viaggio e dell'insediamento in terre lontane. In questo periodo i canti dell'/sull'emigrazione cominciano a manifestare componenti più specifiche, ben evidenti nelle famosissime *Mamma mia dammi 100 lire*, *Trenta giorni di nave a vapore* (inno dell'emigrazione italiana), *Il tragico affondamento del Sirio* (avvenuto nel 1906).

Si tratta di canzoni della tradizione popolare destinate a reggere fino all'avvento della canzone d'autore sull'argomento. Canzone d'autore che fornisce un repertorio prettamente commerciale, che non si misura veramente con l'esperienza dell'emigrazione, ma si mantiene piuttosto a un livello romantico-evasivo, dominato dal tema della nostalgia (*Fox trot della nostalgia*, *La porti un bacione a Firenze).*

1.2. Perché affrontare l'argomento dell'emigrazione attraverso la canzone

In generale, parlare della canzone significa tracciare un quadro non solo delle vicende musicali, ma anche delle vicende storiche dell'ultimo secolo della storia italiana, con interessanti riferimenti alle trasformazioni della lingua. Siamo di fronte, insomma, a uno specchio privilegiato, che ci consente di fare riflessioni feconde da molti punti di vista. Nel caso specifico dell'emigrazione, abbiamo scelto di affrontare un argomento così complesso per mezzo delle canzoni innanzitutto perché ci permette di rendere la lezione più piacevole e accessibile, soprattutto nel caso sia rivolta a studenti di italiano LS. A ciò si aggiunge il fatto che le canzoni sono indubbiamente un approccio alla conoscenza della cultura italiana. Risulta evidente, quindi, che il nostro obiettivo è fondamentalmente di tipo socioculturale, ma senza trascurare la ripresa di argomenti già trattati, come per esempio verificare o rinforzare strutture grammaticali o lessicali, o la creazione di un contesto di comunicazione per l'attività del parlato.

Abbiamo scelto di concentrarci in particolare sul tema della partenza e della traversata, tema molto attuale, dato il gran numero di arrivi in situazioni a volte tragiche degli immigranti che arrivano nel sud Europa, sia in Italia, sia in Spagna e dunque molto presenti allo studente spagnolo che frequenta abitualmente le lezioni d'italiano. I riferimenti, infatti, non si limitano alle notizie di cronaca, ma coinvolgono anche il cinema (p.es. *Titanic*, *Lamerica*, *Quando nasci non ti puoi più nascondere*), la letteratura, contemporanea e no (*Sull'Oceano* di De Amicis, *I Malavoglia* di Verga, *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana, *Emigranti* di Corrado Alvaro, *Vita* di Melania Mazzucco), e canzoni recentissime (*Ebano* dei Modena City Ramblers è del 2005, *Pane e coraggio* di Ivano Fossati è del 2003...).

2. Una proposta: *Il tragico affondamento del Sirio*

Vogliamo proporre qui un esempio di lavoro a partire da una canzone dell'emigrazione. Abbiamo scelto questo canto per varie ragioni. Innanzitutto, come abbiamo già accennato in precedenza, il tema della partenza e della traversata legata alla tragedia è, purtroppo, molto attuale. Sono, infatti, molto frequenti le notizie che appaiono su giornali, radio e TV di barconi di emigranti che arrivano e che spesse volte naufragano, ma anche perché quest'anno ricorre il centenario del naufragio del Sirio e perciò se ne è parlato in qualche rivista o giornale.

2.1. Breve storia del Sirio

Il vapore Sirio salpò il 2 agosto del 1906 da Genova. Ufficialmente a bordo c'erano 695 passeggeri più 127 uomini dell'equipaggio, ma in realtà non si seppe mai quanta gente ci fosse a bordo. Il giorno dopo si fermò per alcune ore a Barcellona per imbarcare decine di emigranti spagnoli e ripartì in direzione di Cadice e Gibilterra. Sulla rotta della nave si trovava l'arcipelago delle Isole Hormigas, situato davanti a un promontorio il Cabo de Palos, zona molta pericolosa in quanto vi sono una serie di piccoli scogli sotto il pelo

dell'acqua, dove già erano naufragate molte navi e imbarcazioni. In realtà sembra che a bordo non ci fossero carte nautiche sufficientemente dettagliate in cui apparissero questi scogli. Il Sirio ci mise 16 giorni per affondare, la tragedia si sarebbe potuta evitare o per lo meno limitare se il capitano e l'equipaggio avessero saputo reagire e affrontare coraggiosamente lo scontro e le sue conseguenze.

3. Metodologia

La metodologia utilizzata per questa proposta è la cosiddetta *task approach*. Il "compito" (nella terminologia usata da Quadro Comune Europeo di Riferimento) è così definito da David Nunan «un lavoro in classe che coinvolge gli apprendenti nel comprendere, manipolare, produrre o interagire in L2 mentre la loro attenzione è concentrata principalmente sul significato anziché sulla forma»[3].

In questa attività abbiamo integrato varie abilità; evidentemente, trattandosi di una canzone, la comprensione auditiva, ma anche la comprensione scritta e l'espressione orale. L'attività potrebbe anche comprendere l'espressione scritta se richiediamo agli studenti di presentare uno scritto. Le tipologie di testo possono essere varie, a seconda del gruppo e del livello (un breve articolo su una notizia che riguarda l'emigrazione o un testo argomentativo in cui gli studenti spiegano il loro punto di vista).

Questa attività è pensata per studenti con un livello A2 e B1. L'obiettivo principale è di introdurre contenuti socioculturali a livello storico (uno spaccato dell'emigrazione italiana a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento) e a livello musicale, in quanto si parte da una canzone tradizionale dell'emigrazione ripresa da uno dei grandi cantautori italiani degli ultimi decenni.

[3] DAVID NUNAN, *Designing Tasks for the Communicative Classroom*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 10.

3.1. Attività: ITALIA: PAESE DI EMIGRAZIONE ED IMMIGRAZIONE

A. Il tragico naufragio della nave Sirio

Secondo te di cosa parla questa canzone? Osserva anche queste immagini tratte da giornali dell'inizio del secolo.

(http://www.odissee.it/sirio.spm)

- Cosa sai dell'emigrazione europea verso le Americhe? E dell'emigrazione italiana?
- Da dove partivano?
- Secondo voi com'era lo stato d'animo di queste persone che abbandonavano tutto e partivano?
- Prova ad ascoltare le prime due strofe di questa canzone, corrispondono alle tue ipotesi?

E da Genova il Sirio partivano
per l'America, varcare, varcare i confin.
Ed a bordo cantar si sentivano
tutti allegri del suo, del suo destin.

- In base al titolo della canzone come può andare avanti il testo di questa canzone popolare? Fa' le tue ipotesi e confrontale con un compagno.

B. Adesso ascolta la canzone completa e controlla con le ipotesi che avete fatto.

Il tragico naufragio del vapore Sirio

(Di Francesco De Gregori; Album: *Il fischio del vapore*; 2003)

E da Genova
In Sirio partivano
Per l'America varcare
Varcare i confin

Ed a bordo
Cantar si sentivano
Tutti allegri
Del suo destin

Urtò il Sirio
Un orribile scoglio
Di tanta gente
La misera fin

Padri e madri
Bracciava i suoi figli
Che si sparivano
Tra le onde del mar

E fra loro
Un vescovo c'era
Dando a tutti
La sua benedizion.

C. Leggi questo articolo tratto da Panorama che parla della tragedia del Sirio.

Quando gli albanesi eravamo noi

Di Damiano Iovino

Scoperti i resti del piroscafo Sirio, che affondò 100 anni fa carico di emigranti italiani che cercavano una vita migliore.

I primi a morire furono i signori che riposavano nelle cabine di lusso, a poppa. Poi i poveracci della terza classe, che si godevano il sole sul ponte di prua, furono scagliati in mare e affogarono. La nave era il transatlantico Sirio, della Compagnia generale di navigazione italiana.

C'erano 1.300 persone a bordo, quasi tutti emigranti italiani diretti in Sud America: alle 16.30 del 4 agosto 1906 il piroscafo finì contro una delle secche più note del Mediterraneo, al largo di Capo Palos, sulla costa sud-orientale della Spagna, mentre era diretto allo Stretto di Gibilterra.

La nave era rimasta come un cavallo mentre salta l'ostacolo, con la prua a 20 metri dall'acqua e la poppa immersa. Ci sarebbe rimasta per 17 giorni, prima di spaccarsi in due e colare a picco.

Ma in quei momenti di disperazione nessuno diede ordini, la gente impazzì di paura: qualche ricco si sparò, intere famiglie si gettarono in mare senza saper nuotare. I registri dei Lloyd's di Londra segnalano 292 morti, ma sono più di 500 le tombe italiane con quella data nei cimiteri della costa.

Il Sirio non era una carretta del mare: era un transatlantico di lusso, navigava dal 1883, ma era stato adattato per trasportare le migliaia di italiani che andavano a cercare fortuna in Sud America. Cent'anni fa gli albanesi eravamo noi italiani, costretti come i migranti di oggi ad affrontare il mare in cerca di fortuna.

Anche Edmondo De Amicis aveva viaggiato sul Sirio e ne aveva ricavato spunti per il libro «Cuore». E al Terribile naufragio della nave Sirio Francesco De Gregori ha dedicato una canzone.

Quella nave era piena di clandestini. Non avevano cabine, ma solo stanzoni dove vivevano come bestie per i 30 giorni della traversata.

Nel piccolo museo che a Capo Palos hanno dedicato alla tragedia della Sirio ci sono i volantini che pubblicizzavano anche le soste fuori programma per caricare i clandestini. Senza quelle tappe, la nave sarebbe passata al largo del micidiale Bajo de Fuera, la Secca di Fuori che dal fondo sale a 3 metri di profondità.

Il Sirio era comandato dal capitano Giuseppe Piccone. Aveva 68 anni, baffi all'insù, un ufficiale vecchio stampo. Il terzo ufficiale, che era di guardia, si rese conto che

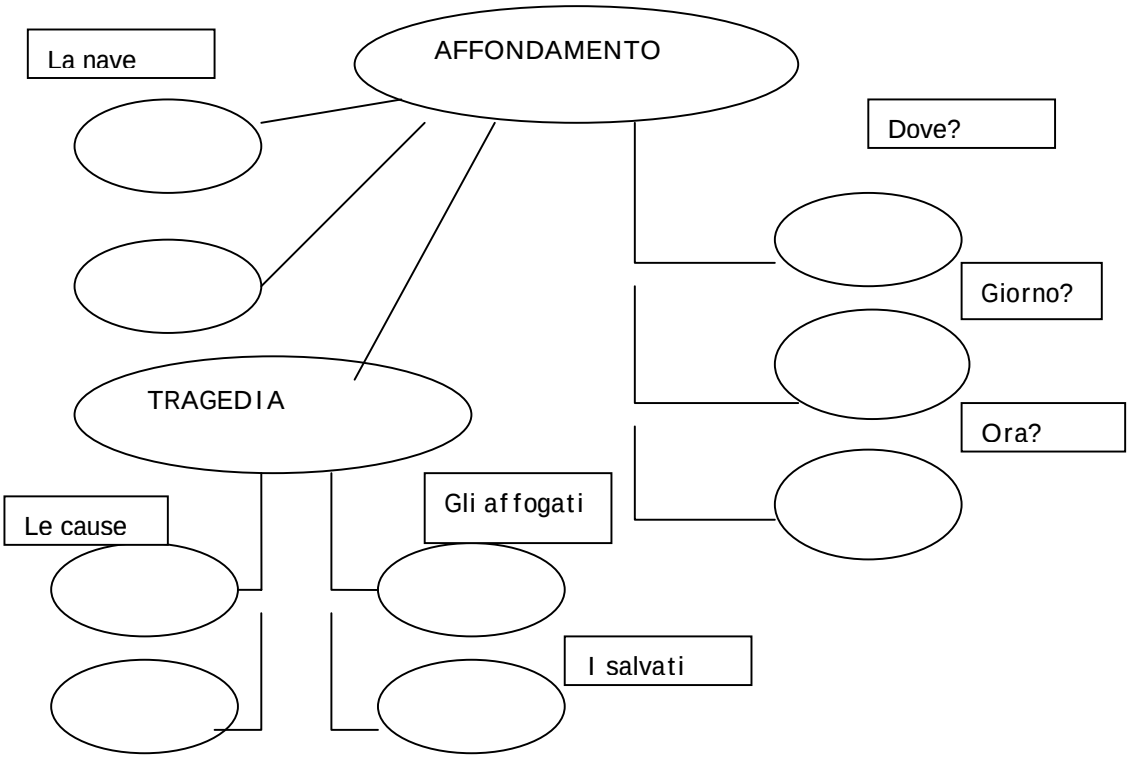
erano troppo vicini alla costa e fece chiamare il comandante che riposava in cabina. «Avanti a tutta forza» ordinò Piccone, che voleva rispettare i tempi: pochi minuti dopo la sua nave si incastrava. Sembrava avesse perso la ragione e non diede alcun ordine.

Si salvò, ma due mesi dopo morì di crepacuore. Meno fortunati furono i 500 che morirono affogati, quando, sopraffatti dal terrore, si gettarono in acqua. Mentre quasi tutto l'equipaggio fuggiva con le scialuppe, alcuni marinai tentarono di fermare la folla impazzita. I preti davano l'estrema unzione a chi saltava in acqua, un uomo si salvò restando a galla attaccato alla sua fisarmonica, centinaia di persone furono salvate da un contrabbandiere, che riuscì a farle salire sul suo veliero.

Una vicenda che ricorda i 1.000 morti del traghetto Al Salam Boccaccio 98, affondato il 3 febbraio scorso nel Mar Rosso, mentre l'equipaggio fuggiva senza prestare soccorso ai passeggeri.

A 100 anni di distanza due tragedie simili, centinaia di persone morte perché un equipaggio di vigliacchi e incapaci le ha abbandonate. (*Panorama, 9 marzo 2006*)

D. Leggi l'articolo e completa lo schema che trovi qua sotto:



E. Trova nel testo i verbi al passato remoto e organizzali in questo schema:

1ª coniugazione	2ª coniugazione	3ª coniugazione

F. Riprendi il testo e prova a dare il significato o la traduzione delle parti che trovi sottolineate nel testo e indicate qua sotto:

colare a picco_____

carretta del mare _____

incastrarsi _____

morire di crepacuore _____

sopraffatti dal terrore _____

scialuppe _____

dare l'estrema unzione _____

restare a galla _____

G. Ora leggi i titoli di alcuni articoli apparsi recentemente su alcuni quotidiani italiani:

- **Ondata di arrivi clandestini sei barconi avvistati in poche ore** – «La Repubblica» (29 ottobre 2003)

- **Tunisia, si capovolge barca 22 morti e 42 dispersi** - «La Repubblica» (4 ottobre 2004)

- **Sicilia, è uno sbarco continuo arrivati trecento clandestini** - «La Repubblica» (16 dicembre 2004)

- **Immigrazione. Naufragio al largo delle coste ragusane. Tre morti** – http://www.rainews24.rai.it (24 marzo 2005)

- **Immigrazione. Naufragio in Sicilia: sei morti. "Ci hanno detto di lanciarci in mare". Scafisti accusati di strage** - http://www.rainews24.rai.it (24 marzo 2005)

H. Sono cambiate le cose rispetto a quanto descritto dalla canzone “Il tragico naufragio della nave Sirio”?

I. Pensa a una notizia sullo sbarco di immigranti in Italia o nel tuo paese che hai sentito alla radio o alla televisione o che hai letto sul giornale e prova a scrivere un breve componimento / articolo in cui la descrivi.

4. Altri esempi di lavoro

Tenendo presente quindi che il nostro obiettivo è fondamentalmente socioculturale, le attività proposte sono soprattutto di tipo deduttivo, nel senso che ruotano essenzialmente intorno al testo (senza dimenticare che si tratta di un testo cantato e quindi tenendo sempre presente la sua relazione con la musica, anche se presa in considerazione a un livello essenzialmente evocativo) per stimolare gli alunni a creare un contesto di comunicazione e riflessione, che solo in un secondo tempo può passare ad un piano più analitico, con l'esame e l'uso di strutture grammaticali o lessicali. Questo perché la nostra intenzione è quella di mantenere la posizione centrale dell'alunno all'interno del processo di apprendimento: di fatto, ciò appare evidente anche da quanto detto prima a proposito della scelta di affrontare la questione emigrazione in quanto argomento ovviamente vicino al background degli studenti.

Facciamo alcuni esempi. Se prendiamo la celeberrima *Mamma mia dammi 100 lire*, possiamo proporre come attività introduttiva di immaginare il contenuto della canzone, prima di ascoltarla o di leggerne il testo, fornendo alcune parole presenti nel testo: *mamma, figlio, bastimento, affondare, mare, tradire, fondo, pesci, sangue, bere, addio*. Basterebbe questo semplice elenco per mettere in luce il carattere evocativo (con poche parole riassume una storia), epico (trasforma una vicenda personale in una vicenda universale) e sociale (parla di un popolo) della canzone.

O ancora, se prendiamo in considerazione *Trenta giorni di nave a vapore*, si può stimolare la riflessione sulla durezza della traversata e sulle condizioni di vita degli emigranti al loro arrivo, ma nello stesso tempo guidare alla deduzione del desiderio di cominciare una nuova vita (mito americano), e della consapevolezza di contribuire, come popolo, cioè in quanto italiani, allo sviluppo di un altro paese (definizione dell'identità nazionale, immagine collettiva positiva...). Tutto ciò si può fare invitando gli studenti a raccogliere in una tabella le caratteristiche della vita degli emigranti e dell'America presenti nel testo, fornendo, se necessario, un elenco di parole tra le quali scegliere. Oppure

proporre una produzione orale in gruppo, riguardante l'immagine che gli emigranti hanno di se stessi in questa canzone, proponendo, se si vuole, una scaletta.

Il fatto stesso che queste due canzoni abbiano almeno due versioni diverse, potrebbe essere utilizzato per organizzare una serie di attività che portino a riflettere sul carattere eminentemente "d'uso" di queste canzoni, che potrebbero essere completate a casa o in aula di informatica attraverso lo svolgimento di una piccola ricerca sui canti dell'emigrazione, sulla provenienza regionale degli emigranti, sul rapporto italiano/dialetto, sui regionalismi. Argomenti di certo complessi, ma che opportunamente guidati possono essere affrontati senza eccessive difficoltà anche dagli studenti di italiano LS, per non parlare di quelli della scuola secondaria.

MARIA CARMELA D'ANGELO*

Gli italiani a Wolfsburg: testimonianze dell'arrivo di lavoratori alla Volkswagen nel lavoro teatrale di Francesca De Martin

Nascita e sviluppo del Progetto

> Dal 1997 replico con una certa consuetudine i miei pezzi di teatro o cabaret anche a Wolfsburg, talvolta invitata dall'*Ausländeramt* o, molto più frequentemente, dall'Associazione italo-tedesca *Deutsch-italienischer Freundeskreis e.V*. Mi sono recata a Wolfsburg anche il 21 giugno 2004, in occasione di una rappresentazione per il 25mo anniversario dell´organizzazione *Ausländerausschuß* e *Hausaufgabenhilfe* - Doposcuola per figli di emigrati. Associazione per la quale avevo preparato un pezzo, in parte inedito, sul tema «Identità e lingua». In quella circostanza feci un'esperienza per me del tutto nuova: per la prima volta, dopo lo spettacolo ero circondata da spettatori italiani. Cominciammo a raccontarci episodi, più o meno comici, sul nostro "essere stranieri" in Germania e, un po' alla volta, queste gentilissime persone, uomini e donne, iniziarono a narrare le loro esperienze di emigrati nella Germania degli anni '60. Si trattava dell'assunzione selettiva effettuata nel Sud d'Italia attraverso il Vaticano per conto della Volkswagen[1].

Francesca De Martin racconta così l'inizio di quello che sarà il percorso di indagini, ricerca, scrittura del testo e messa in scena del pezzo teatrale intitolato *Aufmarsch der Itaker – Invasione degli emigranti*[2] – la cui Prima, datata al

* Università di Groninga (*Rijksuniversiteit Groningen*).

1 Testimonianza di Francesca De Martin, Progetto teatrale *Italiani a Wolfsburg.*

2 «Il termine *Aufmarsch* proviene dall'ambito militare, e l'ho scelto per rispecchiare anche "le paure" avute dalla popolazione, dato che a Wolfsburg arrivava ogni notte un treno con immigranti italiani;

29 settembre 2005, in occasione del cinquantenario della sigla dell'accordo stipulato tra Germania e Italia, ha avuto luogo nella *Schwankhalle* di Brema. Infatti, racconta la stessa De Martin,

> dopo questa serata indimenticabile, mi sono proposta di raccogliere questi racconti, questi "paesaggi" di storia italo-tedesca non ufficiale, prima che vengano dimenticati, e di raccontarli in un pezzo teatrale. Sta di fatto che dalle ricerche già effettuate, ho scoperto che molti tedeschi, anche i più politicizzati, non conoscono questo pezzo di storia social-economica della loro Germania, che si svolge a Wolfsburg dal 1962 al 1973, e questo è stato forse l´*input* più forte che mi è stato dato per cominciare l´ideazione di questa *orazione civile*, come la chiamerebbe Marco Paolini.

L'autrice, insieme alla Dott.ssa Linda Moreschi[3], dà così il via ad una lunga serie di interviste agli operai italiani, tutti maschi, di prima generazione, cioè quelli direttamente coinvolti nell'esperienza alla Volkswagen, e ai tedeschi datori di lavoro, ma anche altri che hanno in qualche modo vissuto la stessa esperienza di quegli anni. Alle 78 ore di interviste raccolte, si aggiungono poi tutte le ricerche di archivio relative alla documentazione fotografica e televisiva nonché dei giornali dell'epoca, svolte nella città di Wolfsburg che ha messo a disposizione le sue strutture, mentre con la stessa VW è stato possibile solo uno scambio di corrispondenza elettronica, non essendo permesso l'accesso agli archivi dell'azienda. Non mancano le fonti private: foto personali, lettere e documenti offerti dagli stessi protagonisti di quelle vicende. Dalla rielaborazione di tutto il materiale nasce lo spettacolo che porta come sottotitolo appunto: *Una biografia collettiva*, e ha l'intento di «dar vita a voci che raccontino storie, impressioni e sensazioni, quasi al di là del bene e del male».

Ma facciamo un piccolo passo indietro per delineare la personalità artistica di Francesca De Martin e i suoi precedenti formativi, anche per cercare di capire meglio secondo quali criteri drammaturgici l'autrice crea i suoi pezzi teatrali.

---

così si giustifica la traduzione italiana *invasione*. Il termine l´ho trovato in un articolo della *Wolfsburger Nachrichten 1962*», secondo la testimonianza di Francesca De Martin.

[3] La dott.ssa Moreschi svolge da anni ricerche sull'immigrazione italiana a Wolfsburg.

La personalità artistica di Francesca De Martin

Francesca De Martin[4] nasce a Vittorio Veneto nel 1961 e già molto giovane, dopo una formazione autodidatta in Italia, lavora nell'ambito della Commedia dell'Arte e del Teatro di strada; nel 1981 si trasferisce in Germania dove è cofondatrice e attrice della Compagnia del *Zelttheater Fliegende Bauten* ('costruzioni volanti') ad Amburgo. Dal 1985 è attrice nonché autrice dei testi recitati da lei e da altri attori. Nel 1989, come interprete di Dario Fo, vince con *Mistero Buffo*, che alterna nella versione *grammelot* tedesco e italiano, il premio di Lüdenscheid. Nel 2004 scrive *Ibericus*, testo plurilingue tedesco-spagnolo-italiano, interpretato da Alvaro Solar, attore legato al successo della rappresentazione di *Johan Padan scopre l'America*, su testo di Dario Fo. Vive attualmente a Brema.

Da questo percorso sono chiaramente intuibili le modalità drammaturgiche di Francesca De Martin che si rifanno sostanzialmente alla tradizione del teatro di strada e della fabulazione, nonché del racconto orale.

Anche in questa *pièce* la De Martin, pur iniziando con un *excursus* storico di circa 10 minuti, laddove cita varie fonti letterarie (da Tacito a Dante e Machiavelli, fino a Goethe, Schopenhauer e Eichendorff, sottolineando che alcuni di loro non hanno mai messo piede in Italia) sia tedesche sia italiane che hanno trattato dell'amore-odio tra Italia e Germania, passa poi ad altro, dicendo: « Ma a me interessa ascoltare e raccontare storie, le storie degli italiani che sono venuti a Wolfsburg e dei tedeschi che li hanno accolti». Prima infatti, dichiara lei stessa, ha citato dei *clichés* e questo non aiuta certo a identificare i mezzitoni, che sono quelli che aiutano a ricomporre la realtà dei rapporti intercorsi tra le due comunità.

Da qui alla tradizione giullaresca il passo è breve: la piazza è diventata il teatro, un luogo dove, a differenza della televisione, la censura trova meno spazio e il contatto con la gente, in questo caso tedeschi e/o italiani, è diretto.

[4] WEB site: http://www.francescademartin.de/index.php. È notizia dell'ultima ora che Francesca De Martin comincerà presto a recitare di nuovo in Italia, presentando proprio l'opera teatrale oggetto di questo saggio.

L'Attrice è solita rivolgersi direttamente al pubblico, ne chiede la reazione, si aspetta e vuole suscitare un dialogo.

L'altro grosso richiamo è quello all'orazione politica, quella tanto per fare dei nomi noti, di Marco Paolini[5] citato dalla stessa autrice in sede di elaborazione del progetto e con il quale ha collaborato direttamente nel 1985, come regista del suo primo pezzo *Putzfrau***:** come già detto, partendo da una ricerca di fonti documentarie scritte e visive, e da interviste dei diretti protagonisti delle due "parti", viene ricostruito «Un pezzo di autentica storia (tedesca) – *Ein Stück authentischer (Deutschland) Geschichte*», altro sottotitolo dello spettacolo. Come quasi tutta la produzione della De Martin, anche qui si tratta di un monologo nel quale, in questo caso specifico, vengono inseriti, attraverso una serie di supporti multimediali, brani delle interviste raccolte, foto e articoli d'epoca, brevi video, quasi a sottolineare la veridicità di quanto viene raccontato, ma anche a conferire un calore umano immediato alle testimonianze stesse.

Lo spettacolo e il testo

Già nel titolo *Aufmarsch der Itaker – Invasione degli emigranti*, ci sono una serie di premesse importanti. *Itaker* infatti, come documentato dall'uso stesso del nome, veniva applicato agli italiani come sinonimo di 'traditore' in quanto richiama alla Seconda Guerra Mondiale, quando nel settembre del '43 le truppe italiane in Grecia (Itaca, Cefalonia, Corfù) si ritirarono dall'alleanza con i tedeschi[6].

---

[5] Ricordiamo a titolo esemplificativo, MARCO PAOLINI, *Vajont 9 ottobre '63*, Torino, Einaudi Stile libero, 1999.

[6] Altri appellativi utilizzati in tutto il mondo si possono trovare in GIAN ANTONIO STELLA, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, Rizzoli («BUR»), 2004, App. 2, *Piccolo dizionario dei nomi più insultanti*. Segnaliamo qui altri nomi utilizzati per lo più in ambiente germanico: *Ithaker*, secondo l'interpretazione dell'Autore, evidente gioco di parole tra Italia e Itaca, nel senso dispregiativo di *giramondo senza patria*, vagabondi come Ulisse; *Katzelmacher*: *fabbricacucchiai* (Austria e Germania; nel senso di stagnaro, artigiano di poco conto ma anche "fabbricagattini" forse perché gli emigranti figliavano come gatti. Decenni di turismo tedesco in Italia hanno fatto sì che, negli ultimi anni, si sia aggiunto per assonanza un terzo significato che gioca con la parola italiana "cazzo"); *Maccheroni*, *Macaroni*, *Macarrone*: *mangia pasta* (in tutto il mondo e tutte le lingue, con qualche variante); *Mafia-*

Ed è proprio con un gioco di parole che la De Martin entra in scena: «*Liebe Feinde*, ehm, ehm, *Liebe Fremde* ehm, ehm, - e finalmente- *Liebe Freunde*», che in italiano risulta: 'Cari nemici, ehm, ehm, Cari amici…' quasi a sottolineare attraverso l'ambiguità del linguaggio, un'analoga ambiguità nella storia dei rapporti tra Italia e Germania, ma soprattutto tra italiani e tedeschi.

Dopo il breve *excursus* storico-letterario al quale si è prima accennato, il pezzo teatrale prosegue con lo sviluppo degli eventi secondo un ordine cronologico. Si ricorda come la produzione automobilistica della Volkswagen sia stata voluta proprio da Hitler già negli anni Trenta e che alla costruzione della stessa città contribuirono da subito lavoratori edili italiani[7]. Ma il grosso boom dell'emigrazione cominciò a partire dagli inizi degli anni Sessanta, dopo l'accordo stipulato tra il Governo di Roma e quello di Bonn nel 1955[8]. Non a caso lo spettacolo è stato programmato anche per celebrare la ricorrenza del cinquantenario della sigla dello stesso accordo; tale coincidenza, sottolinea ancora di più la necessità di un'affermazione della memoria di quanto è accaduto in quanto parte della storia delle relazioni tra i nostri due popoli.

Questa stessa necessità di affermazione della memoria viene ribadita dall'attrice nel momento in cui racconta come è nato lo spettacolo, non solo come necessità sua di autrice, ma anche sotto forma di richiesta degli stessi protagonisti sia italiani che tedeschi, che insistentemente ripetevano: «*Frau De Martin, vergessen Sie nicht zu sagen*….» ('Mi raccomando, non dimentichi (di dire)….'). Da questa espressione si ricavano varie impressioni: il desiderio, quasi ansioso, di ricordare, o meglio di non dimenticare, di lasciare una traccia "pubblica", non solo privata o ristretta a piccoli circoli quale è quella del racconto in famiglia o tra amici, di quanto è successo.

---

mann: *mafioso* (Germania); *Spaghettifresser*: *sbrana-spaghetti* (mondo tedesco; da sottolineare che il termine "*fresser*" per indicare l'atto del mangiare, si usa solo per gli animali.)

[7] BRUNELLO MANTELLI, *L'emigrazione di manodopera italiana nel Terzo Reich*, pp. 343-351, in AA.VV., *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Roma, Donzelli editore, 2001, p. 344 «È importante sottolineare come, fino a questo punto [i.e. fino al 1939], l'Italia cerchi di utilizzare la domanda di manodopera (per ora nell'ordine di alcune decine di migliaia – di braccianti, lavoratori industriali, edili e minatori) da parte della Germania per scaricarvi quote di disoccupazione e per ricavarne rimesse».

[8] *Vertrag Bonn-Rom. Anwerbung von Gastarbeitern*. L'accordo fu siglato il 20 dicembre 1955. Il 15 gennaio 1962 fu assunto alla Volkswagen di Wolfsburg il il primo emigrato italiano, originario della Sardegna.

Arriviamo così alla decisione di partire, presa quasi sempre per motivi economici, a volte quasi di sopravvivenza, spesso unita al desiderio di un miglioramento nella posizione sociale: la scelta della Germania deriva sì dalla mancanza di lavoro[9] ma anche dal rifiuto, nella stessa Italia, della comunità settentrionale («a Torino non vogliono i terroni»), e dalla prospettiva di una permanenza breve o perlomeno temporanea («vado per alcuni anni, mi faccio i soldi e torno»), ma favorita anche dalle alte sfere governative, dato del quale forse non tutti sono a conoscenza. Quello che gli storici italiani esprimono scientificamente in questi termini: «La programmazione economica dei primi governi della Repubblica contemplava perciò l'emigrazione come "necessità vitale" del paese, e Alcide De Gasperi sollecitava gli italiani a "riprendere le vie del mondo"» e gli studiosi tedeschi con questi altri «An die italienischen Arbeitslosen - besonders aus Süditalien, Sizilien und Sardinien - richtete sich der damalige Ministerpräsident De Gasperi mit der Losung "Lernt eine andere Sprache und geht fort"»[10], De Martin traduce sulla scena con l'imitazione del Ministro italiano che dice: «Imparate una lingua e *hau ab*, in italiano, smammate, toglietevi di torno!»

Si giunge così al primo grande momento: la visita medica a Verona, durante la quale venivano controllati anche i denti degli "arruolati": «Ci trattavano più duramente che alla visita per il servizio militare». Come gli italiani che vogliono lavorare nel continente americano, anche i futuri operai della VW

---

[9] «Alle origini di questa emigrazione dal Sud al Nord dell'Europa vi era, nell'immediato dopoguerra, una certa complementarietà tra la massiccia disoccupazione italiana e un'urgente, ma limitata, richiesta di manodopera non qualificata in taluni mercati» (FEDERICO ROMERO, *L'emigrazione operaia in Europa (1948-73)*, in AA.VV., *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Roma, Donzelli, 2001, p. 398).

[10] Ivi, p. 402; e ancora, p. 403 «Che l'emigrazione dovesse salire a livelli assai più alti – "di portata la più vasta possibile" – era ben chiaro all'interno del governo. Una minore disoccupazione e un più alto tenore di vita avrebbe diminuito i conflitti sociali e stabilizzato il consenso politico […]. In questo senso, eminentemente politico, il periodo postbellico si distingue dall'epoca precedente dell'emigrazione italiana. L'organizzazione istituzionalizzata dei flussi d'uscita, la loro negoziazione in sede internazionale e la loro organicità all'intera manovra di politica economica…. configuravano un'inedita estensione della sfera d'intervento dello Stato nazionale» (ANNE VON OSWALD, «*Venite a lavorare con la Volkswagen!*». *Gastarbeiter in Wolfsburg 1962-1974*, in http://www.dhm.de/ausstellungen/aufbau_west_ost/katlg21.htm; 10 ottobre 2006); vedi anche ANNE VON OSWALD, «*Venite a lavorare alla Volkswagen!*». *Strategie aziendali e reazioni degli emigrati italiani a Wolfsburg, 1962-1975*, in «Annali / Fondazione Giangiacomo Feltrinelli», 33 (1997), *Tra fabbrica e società. Mondi operai nell'Italia del Novecento*, a cura di Stefano Musso. *Parte Seconda. Mondi operai, studi di caso*, pp. 695-740.

sono sottoposti ad un severo controllo sanitario dato che si cercavano solo uomini sani, forti e senza alcuna specializzazione, manodopera sicura per le catene di montaggio.

Segue l'arrivo e l'accoglienza nelle baracche. Il primo impatto e l'incontro, visto dalle due "parti": all'espressione italiana «Madonna! Dove sono sbarcato (*gelandet*)?», i tedeschi rispondono con un «Oh Gott! Die Italiener kommen!». Quando poi si passa alla ricostruzione di quanti *fuochi*, o meglio *piastre elettriche*, fossero stati messi a disposizione nella cucina comune, come in altre occasioni, il ricordo si fa confuso, le testimonianze discordano, ma forse sono le percezioni ad essere diverse – erano sufficienti questi fuochi o no? Per alcuni evidentemente si, per altri no –; o forse questo numero è cambiato nel tempo.

De Martin traduce le interviste in testo teatrale trasformandole in dialoghi fittizi, del tipo botta e risposta, o ricostruendo racconti orali. A volte richiama in scena lo stesso zio a parlare della sua esperienza, a dimostrare che lei stessa è coinvolta in prima persona nella vicenda. La parola passa dall'uno all'altro dei testimoni che quasi se la rubano, o come un testimone di staffetta: «aspetta, questo lo racconto io» e che il narratore cambia lo si capisce a volte anche solo dal cambio di accento regionale: dal romano al veneto al napoletano.

Viene descritto il villaggio delle baracche di legno, il c.d. *Berliner Brücke*[11], da alcuni elegantemente definito *Italienerdorf*, costruito su un'area recintata con una *Zaun* nella quale si apriva un ingresso, posizionato nella parte occidentale, quella rivolta verso gli stabilimenti VW, dove era consentita l'entrata e l'uscita ai lavoratori dietro presentazione di un Tesserino di riconoscimento, rilasciato dalla stessa fabbrica, alla *Werkschutz* – "sentinella" di turno. Gli operai italiani non protestarono mai per queste misure, mentre ancora oggi la VW risponde

[11] L'area dell'insediamento ove era stato costruito il villaggio era di circa 23 ettari e si trovava nella zona Nord-Est della città oltre il *Mittellandkanal*; il nome del villaggio deriva dal ponte che scavalca il canale e la linea ferroviaria. L'intera area di *Berliner Brücke* era recintata ed esisteva una sola portineria di ingresso nella parte occidentale, quella rivolta appunto verso gli stabilimenti VW. Le case erano 46 e potevano ospitare circa 4000 lavoratori. All'interno del villaggio c'era la fermata dell'autobus per Wolfsburg.
Una testimonianza reale dell'esperienza di un operaio italiano a Wolfsburg, non compresa tra quelle consultate da Francesca De Martin, ma da me "scoperta" navigando nel web, si può trovare nel sito (10 ottobre 2006) http://web.freepass.it/agavioli/ sito di italiani a Wolfsburg. *Un viaggio tra ricordi del passato e realtà del presente nella città della Volkswagen* a cura di Alberto Gavioli. «Questo *non è* un sito professionale (l'avrete notato), è soltanto il mio album personale dei ricordi».

acribicamente su questa forma di sorveglianza, facendola passare come sorta di "protezione". Ma la De Martin, sempre vigile, (si) chiede: «Protezione di chi e da cosa?» D'altra parte, sono proprio alcuni giornalisti tedeschi dell'epoca a denunciare sulla stampa locale diversi aspetti discriminatori ai quali vengono sottoposti i lavoratori italiani, e a descrivere la situazione di isolamento degli stessi.

Gli stessi operai raccontano poi di quando andavano in città – "andare in città", certo, poiché il "villaggio" dista circa un chilometro dal centro abitato. L'attrice non commenta in modo esplicito ma l'espressione del viso la dice tutta. Lo stesso villaggio viene definito *Lager*, un termine che per motivi storici mantiene una forte connotazione negativa e rispetto al quale pesa ancora oggi un forte tabù linguistico; sta di fatto che dalle interviste risulta che sia gli italiani, ma molto più spesso i tedeschi – ben 172 volte – lo usino come termine generico per indicare uno spazio circoscritto, di fatto un ghetto. Di nuovo l'autrice si rivolge al pubblico chiedendo il perché di questo tabù, pur essendo chiari i motivi storici, nel tentativo di suscitare un piccolo dibattito o per lo meno una riflessione comune.

Si passa al racconto della vita quotidiana come risulta dalle interviste: il furto dei salami tra gli stessi operai, il contatto con le inservienti tedesche nel Campo, la convivenza in una comunità fatta tutta di giovani uomini soli[12]. In alcuni casi è la proiezione di foto nello schermo allestito sul palco a corroborare ulteriormente la testimonianza orale. Altre volte sono la lettura dei testi originali o la riproduzione a viva voce delle interviste a sottolineare questi momenti.

De Martin: «Nei racconti di queste persone si mescolavano la gratitudine per il lavoro ricevuto, la depressione causata dal vivere sotto stretta sorveglianza in un "*lager*", ed anche le ambizioni frustrate». Intervento «Integrarsi? Ci si voleva integrare... e come? Se lavori alla catena di montaggio e la sera vivi in un ghetto di soli italiani?» De Martin: «Ma c'erano anche racconti più ottimisti». Intervento: «Per le ragazze tedesche eravamo più belli!» E le

[12] Secondo i dati dell'epoca, raccolti dalla stessa Francesca De Martin, Wolfsburg risulta essere la città con la percentuale più alta di abitanti di sesso maschile, con una netta maggioranza rispetto a quelli di sesso femminile.

stesse ragazze: «..und die waren auch so traurig...und alle ja so klein! Und ich bin 1.73 gross!»

Intervento: «Il sabato, quando ci lavavamo, indossavamo giacca e camicia e andavamo a Wolfsburg...» De Martin: «Scusa: come a Wolfsburg? Non vivevate a Wolfsburg?» Intervento: «Eh... no. Per noi, andare a Wolfsburg, era come andare "fuori"... In un'altra città. Andavamo... in Germania! E a Wolfsburg, si può dire che avevamo successo! Almeno con le ragazze... anche se poi non si sapeva dove portarle a bere – e un articolo dello «Stern» del 1962 commentava *Nix amore in Castellupo* –, perché in quasi tutti i locali a Wolfsburg c'era un cartello appeso sulla porta: "Italiani non graditi". O, ancor più chiaro: "Italiener bleiben draussen!", ma cosa vuoi, divertiti ci siam divertiti lo stesso!»

A questo proposito, la De Martin, ricordando come l'identica espressione l'avessero trovata gli italiani meridionali già a Torino, interviene con una nota personale facendo presente ai "tedeschi" come le cose possano cambiare nel tempo. In linea con la sua tradizione giullaresca – quella per la quale un tempo si raccontava nelle piazze, a mo' di televisione, qualcosa del passato anche recente, per farlo sapere a tutti, senza dimenticarsi del presente – cita e porta in scena articoli attuali e avverte, con grande garbo e senso dell'*humor*: «Attenti, potrebbe arrivare anche per voi il momento in cui non troverete lavoro in Germania e dovrete emigrare (cosa che d'altronde sta già succedendo) o che non vi ammetteranno nei ristoranti stranieri, in quanto non graditi». D'altronde per gli stessi italiani in Germania la situazione è cambiata: ora sono *Lieblings* o *Luxusausländer* di cui essere orgogliosi; ogni famiglia tedesca ne ha, o cerca di averne, uno nella sua cerchia di amici.

L'autrice continua con le testimonianze: tutte le macchine acquistate dagli italiani ricevevano – casualità o solerzia di un zelante impiegato? – la targa con una *Z* iniziale in modo da essere subito riconosciute; le visite nelle case di tolleranza di Braunschweig e Magdeburg per soddisfare i bisogni di tutti questi ragazzi senza famiglia e fidanzate, pur di non interferire con le normali relazioni tra tedeschi, ma la macchina acquistata dagli italiani era la Mercedes per via del grosso bagagliaio dove si poteva mettere di tutto, anche ragazze! Si parla poi delle compere, del passeggiare su e giù senza meta nella *Porschestrasse* sotto

l'occhio strabiliato dei tedeschi che commentano: «Ma cosa fanno quelli? Con questo freddo e pioggia, con i mocassini leggeri e il vestito della festa?», facendo fatica a comprendere l'importanza che poteva avere per un giovane italiano vestirsi con eleganza almeno nei giorni festivi. È in questi punti del racconto che viene fuori lo stridente contrasto tra le due diverse mentalità e il tentativo di confinare il momento dell'incontro a specifiche situazioni: finché gli italiani sono nel *Lager* o in fabbrica non ci sono problemi. D'altra parte, tutti i tedeschi sono concordi nell'affermare che gli italiani sono "lavoratori e gentili" e molti di loro, entrando in contatto personale con alcuni operai, ne riconoscono e apprezzano l'affabilità e il calore umano al punto da invitare i loro stessi concittadini a fare altrettanto, così come ad accoglierli nelle loro case, comprare negli stessi negozi e assaggiare le specialità italiane.

Il nodo centrale delle difficoltà di comunicazione tra questi due mondi culturali così diversi non sembra risiedere nei contatti più personalizzati ma in un atteggiamento generalizzato rispondente alle differenti *formae mentis*: per i tedeschi il desiderio di ordine, controllo, organizzazione, per gli italiani la necessità di entrare in un contatto più intimo, più familiare, più emotivo.

È quasi sempre la forma del dialogo che sostiene la De Martin nel trasferire in testo teatrale i diversi punti di vista. In scena, il cambio dei personaggi è scandito da un cambio del tono o del timbro di voce, da un accento regionale, da un modo di camminare; o ancora da un mettersi o togliersi il cappello o dallo sbattere per terra della valigia, che rimane sempre in scena, e che ogni tanto l'Attrice prende in mano o, viceversa, sulla quale si siede ogni tanto, quasi a simboleggiare la mancanza di radici. Si siede invece al tavolino messo in un angolo della scena, e inforca gli occhiali, trasformandosi per brevi momenti in "studiosa", solo quando legge dei documenti dell'epoca.

Per finire

Il ritorno sognato? Pochi ci sono riusciti; al suo posto, a volte la fine amara dopo tanti anni in un andare e venire senza tregua, non sono più italiani né tanto meno tedeschi. Alcuni hanno ricavato grandi benefici legati

soprattutto ad un miglioramento socio-economico, ad un benessere che ha, in alcuni casi, consolidato i legami con il paese ospitante, al punto da crearsi una famiglia in loco sposando una delle allora "ragazze" tedesche; altri, semplicemente, non ce l'hanno fatta.

Come non citare Carmine Abate, forse l'Autore più rappresentativo di questa generazione di *Gastarbeiter* italo-tedeschi e la sua *Festa del ritorno*[13], dove è la stessa valigia di finta pelle a simbolizzare anche concretamente questo viaggiare continuo. Non per niente il titolo è preso da quella stessa «Festa» che ogni anno lo stesso Abate organizza con altri amici nel suo luogo d'origine, Carfizzi, paese calabrese di lingua e cultura albanese, in un «tentativo di dialogo e riconciliazione tra chi resta e chi parte». L'autore, che esordisce in Germania nel 1984 con la raccolta di racconti *Den Koffer und weg* oggi esaurito, pubblicato in Italia[14] con un'edizione ampliata e il titolo, anch'esso significativo *Il muro dei muri*, al limite dello s-paesamento, si chiede: «… ho avuto voglia di salire sul primo treno e fuggire da tutti i muri che mi soffocano, anche da quelli caduti e rinati più alti e robusti. Fuggire soprattutto dal muro dei muri……. Il treno è partito….. È fatta, cosa? Libero, da che?, Vado, dove?». E il richiamo ai treni speciali organizzati dalla stessa VW a Natale e in estate per gli operai italiani, è immediato.

Francesca De Martin segue tutto, passo per passo, fino ad arrivare ai giorni nostri alla nuova generazione: i bambini della scuola bilingue italo tedesca (*Deutsch-Italienischen Gesamtschule*, Wolfsburg) che, interrogati su «Come sono l'Italia e gli italiani per te?» parlano del paese dove, oltre al resto, si mangia

---

[13] CARMINE ABATE, *La festa del ritorno*, Milano, Mondadori, 2004, p. 163. ID., *Il muro dei muri*, Lecce, Argo, 1993.

[14] Anche lui, come la De Martin e altri autori italiani, alterna nei suoi scritti lingua italiana e tedesca, inserendo a volte anche termini di altre lingue – nella fattispecie l'*arbäresh* (albanese di Calabria). Il tema delle scelte linguistiche, peraltro molto interessante ma complesso, esula dal *focus* del presente saggio, ma testimonia comunque la problematicità dell'identità delle persone che vivono in diverse realtà nazionali. La stessa problematicità si avverte in tutti gli autori "italo-tedeschi" come si evince dalla lettura di uno tra i saggi, disponibile in rete (10 ottobre 2006), che tratta questo tema: http://www.webgiornale.de/Biblioteca%20della%20letteratura%20decentrata/Chiellino/2%20interculturalita.htm

la pasta più buona del mondo, ripetendo così i famosi *clichés* con i quali era iniziato lo spettacolo.

La stessa De Martin osserva che

> certamente, nei decenni successivi al primo *Gastarbeiteranwerbung* per la VW, molto è stato scritto sul "caso Wolfsburg". Molto è anche stato fatto per facilitare l´integrazione degli stranieri, in questo caso degli italiani, sia a livello sociale che politico, come ad esempio il diritto, per i cittadini dell'UE, a votare nelle elezioni per il consiglio comunale di Wolfsburg, «la città italiana più al nord del Brennero».

Ciononostante l'attrice si stupisce e (si) chiede: «Wo sind die Deutschen geblieben, die damals meinen Onkel beschimpft haben? » ('Dove sono andati a finire i tedeschi che a quel tempo sbraitavano contro mio zio?'); non contenta, chiede al pubblico, a scena aperta, perché dopo tanti anni, ancora oggi non si ha il coraggio di parlarne; perché nessuno spettatore, tedesco o italiano che sia, si alza per intervenire, anche criticamente, sul suo lavoro teatrale, perché si vuol far finta che niente sia successo, solo perché le cose sono cambiate.

Ancora una volta i perché restano sospesi nell'aria.

STEFANIA GIOVANDO*

Identità e memoria nell'opera di Carmine Abate

Tra gli scrittori italiani di ultima generazione, quello che meglio di ogni altro ha saputo rendere la sua scrittura un crocevia di culture, «un luogo dove s'incontra l'altro nella sua pura essenza, che è linguistica, e nella sua ricchezza interiore, che è memoriale[1], è Carmine Abate.

Nei libri di Abate all'intersezione linguistica fra italiano, arbëresh (la lingua parlata nelle enclaves albanesi d'Italia), calabrese, tedesco e *germanese*, corrisponde una forte consapevolezza dell'appartenenza a diverse culture e del loro inevitabile mescolarsi in un'entità da un lato nuova e più ricca, perché meticcia, ma dall'altro più dolorosa, perché frutto di smarrimento culturale e di conflitto con sé stessi e con gli altri. Scrive lo stesso Carmine Abate[2]: «Le storie che mi ronzano in testa continuo a sentirle in una Babele di lingue: l'arbëresh, che è la lingua in cui penso e sogno, l'italiano della mia scolarizzazione, il calabrese, il tedesco, il "germanese", cioè la lingua ibrida degli emigrati; e poi le parole e i modi di dire dei tanti luoghi in cui ho vissuto. Perciò sono costretto, di storia in storia, a reinventare una mia lingua, stando attento a non perdere la musicalità delle storie e delle lingue che ho dentro».

D'altra parte, lo scrivere in una lingua che non è la madrelingua, ha anche il vantaggio di operare un distacco, una sorta di filtro, che impedisce un approccio banale e scontato ai temi trattati, che sono quelli dell'emigrazione e delle minoranze. Il suo intento è quello di denunciare l'ingiustizia della costrizione ad emigrare, recuperando nel contempo la memoria dell'identità personale, attraverso una felice sintesi linguistica, per cui le frasi e le parole in

* La Spezia.

1 GIUSEPPE TRAINA, *La moto, il ballo, l'aquila e i due mari*, in «Segno», settembre-ottobre 2002.

2 *Ibid.*

tedesco, arbëresh, calabrese o *germanese* si inseriscono naturalmente e spontaneamente nel tessuto linguistico italiano, senza stridori, senza forzature, compiacimento o ammiccamenti folcloristici, «facendo dell'autore un novello pifferaio di Hamelin»[3], nato per raccontare storie incantevoli ed avvincenti.

Nel romanzo *Il ballo tondo* si racconta la storia di una famiglia attraverso l'ottica narrativa del bambino Costantino Avati, che all'età di nove anni viene portato dal nonno materno sulla spiaggia dove cinque secoli prima erano sbarcati gli avi, costretti ad abbandonare la madrepatria invasa dai Turchi, e qui vede l'aquila bicipite, la stessa che campeggia sulla bandiera dell'eroico condottiero Scanderbeg, che, secondo il racconto del nonno, dopo aver consigliato ai suoi di rifugiarsi nell'Italia del sud, rimase a fronteggiare l'avanzata dei Turchi con un pugno di coraggiosi e fedeli compagni. Per Costantino questa visione è una vera e propria rivelazione, che gli fa comprendere il valore della propria identità culturale e della memoria che ne deriva. Il padre di Costantino è Francesco, detto il Mericano, perché partito alla vigilia delle nozze per deporre un fiore sulla tomba del padre, a sua volta emigrato in America e morto nel crollo di una miniera, e perché assomigli molto al Clarke Gable di *Via col vento*, di cui si sono innamorate tutte le donne di Hora, rubandone gli sguardi sullo schermo. Francesco è emigrato in Germania dalla nativa Hora (toponimo sostitutivo di Carfizzi), «un luogo – non luogo, un paesaggio dell'anima che vive in un tempo sospeso come l'indimenticabile Macondo di Màrquez o il villaggio chagalliano degli Innamorati di Minsk»[4]. Egli, ogni volta che torna in Calabria, scarica dalla vecchia Mercedes regali e sogni, rabbie e desideri, in un continuo andirivieni che è la metafora della condizione esistenziale di questi immigrati/emigranti che si spostano dall'Albania all'Italia e da qui altrove, nel mondo. In Calabria sono rimaste la madre, grande preparatrice di cibi piccantissimi, le due sorelle Orlandina e Lucrezia e il nonno Nani Lissandro, ultimo depositario di un'epoca e di un mondo che vanno scomparendo. Nel suo andirivieni tra Calabria e Germania, Francesco porta con sé anche un regalo per la figlia Orlandina: un giovane robusto contadino

[3] FRANCA ELLER, *«Il ballo tondo», grandioso romanzo corale*, in «L'Adige», 23 gennaio 2001.
[4] *Ibid*.

trentino che la condurrà sposa tra i monti ed i meli della sua terra. Nella vita di Costantino irrompono il vecchio rapsodo Luca Rodotà, il maestro Carmelo Bevilacqua, innamorato di Lucrezia, ma anche del patrimonio folcloristico di Hora, e infine la sensuale e sfuggente Isabella, con la quale il protagonista conoscerà l'amore. Sullo sfondo di queste vicende familiari, l'andirivieni dei *germanesi*, le leggende e le tradizioni secolari, il ballo tondo, l'aquila a due teste, i riti natalizi, le rapsodie, che l'autore riporta come affettuoso omaggio ad un mondo visionario e incantato. Scrive Abate: «Come Costantino, il protagonista di questo romanzo, sono affascinato dalle rapsodie: sono storie tutta polpa, veloci e leggere, piene di metafore semplici ma efficaci»[5].

A qualcuno l'operazione potrebbe sembrare anacronistica: che senso ha – si potrebbe chiedere – con l'Europa unita e con la crescente omologazione che avanza su scala planetaria, rivangare il passato di una minuscola comunità del nostro Mezzogiorno? La risposta è insita nel concetto stesso di globalizzazione: essa provoca negli scrittori una sfida, quella di riappropriarsi della loro e della nostra identità, narrando storie di sapore locale, radicate in un preciso territorio geografico e letterario. Il «ballo tondo» del titolo, quello delle feste nuziali, diventa in pratica la metafora ideale di un mondo che non c'è più ma il cui ricordo è necessario per guardare avanti. Questa fusione tra realtà e fantasia, tra antico e moderno, tra grande storia e quotidianità, tra racconto personale – in cui irrompe la dimensione del mito – e della fiaba – che affronta il tema pregnante dell'incontro/scontro fra culture diverse – rappresenta, infatti, l'epopea di una minoranza, metafora universale di ogni popolo che combatte per trovare un suo nuovo posto nel mondo di oggi senza perdere le sue radici.

Nel romanzo *La moto di Scanderbeg* il confronto tra passato e presente confluisce nella figura del padre di Giovanni Alessi. Giovanni è sempre scappato: dalla sua famiglia, da Hora, il suo paese, dalla sua lingua, l'arbëresh, da se stesso e dai fantasmi del proprio passato. In Germania raggiunge Claudia, la donna di cui è innamorato fin da ragazzino e che ha giurato di rompere con il suo passato calabrese, e qui torna con la memoria a ripensare alla sua storia e a quella di suo padre, soprannominato Scanderbeg, avventuriero strampalato e

[5] CARMINE ABATE, *Il ballo tondo*, Roma, Fazi, 2001, p. 217.

affascinante, con la «testa piena di grilli»[6], sempre in sella alla sua indistruttibile moto Guzzi Dondolino, leader delle rivolte contadine nell'Italia del dopoguerra, prima di morire per un'assurda scommessa, con grande soddisfazione dei maggiorenti locali. La storia di Scanderbeg, del suo amore immortale per Lidia, la moglie con «la voce da sirena»[7], e le vicende di Giovanni e Claudia s'intrecciano con la misteriosa figura di Stefano Santori, il ragazzino dagli occhi calamita, il veggente che costituisce un ponte tra passato e futuro, e con la saga del *Tempo Grande*, quando il primo Scanderbeg condusse le lotte degli albanesi contro i turchi. Le lotte di quegli anni, costate morti e feriti, sia nel passato più remoto, che in quello più prossimo – come la strage di Melissa[8] – si concludono con la perdita, l'abbandono della terra, verso l'Italia, anticamente, verso nord, in un passato recente. Emigrazione, storie di smarrimento culturale, di crisi e di sospensione di identità, tanto più dolorosa e sofferta quanto più ricercata e respinta. Dice Claudia al fidanzato Giovanni: «Non ne posso più di vederti nuotare in questo mare di storie ammuffite. Hai la testa attaccata all'indietro. Devi cancellarlo, questo passato catarroso che ci soffoca, fare tabula rasa una buona volta, come ho fatto io, via via, tutto cancellato». È questo il problema e il dramma del nostro tempo, nel mondo occidentale: l'obbligo della cancellazione del passato, di ogni memoria, per poter vivere nel presente. Giovanni riesce a superare questa sorta di condanna alla cancellazione della memoria attraverso la scrittura, così come farà Stefano Santori, che narrerà il mondo e l'epopea contadina di Hora.

Scrive Vincenzo Consolo[9]: «Libro meridionale e meridionalista, metafora di ogni meridione del mondo, La moto di Scanderbeg è […] un attualissimo romanzo sullo smarrimento della nostra identità e sulla necessità del recupero della memoria». E tuttavia la questione dell'identità non è occasione di rimpianto per le radici lontane nel quale affogare la propria depressione ed il

---

[6] CARMINE ABATE, *La moto di Scanderbeg*, Roma, Fazi, 2001, p. 81.
[7] Ivi, p. 118.
[8] A Melissa (Crotone) il 29 ottobre 1949 i contadini, esasperati dalla fame e dall'estrema indigenza, abbandonarono il paese per occupare pacificamente le terre incolte da quattordici anni a Fragalà, distante 11 km. Furono attaccati dalla celere, negli scontri morirono tre contadini e molti altri furono feriti.
[9] VINCENZO CONSOLO, *Abate e la metafora del Meridione*, in «Il Quotidiano», 21 settembre 2001.

proprio rancore per un mondo che non comprende e che non sa capire. «Perfetto è l'uomo per cui l'intero mondo è un paese straniero»[10] dice Yvonne a Giovanni. Emigrazione ed immigrazione, lingue imprestate, d'origine o acquisite, identità e ricerca di se stessi: sono questi i temi cari ad Abate, egli stesso nomade che parla tre lingue e crede nella contaminazione culturale. Identità e ricerca di se stessi, però, non significano chiusura autarchica e invalicabile, ma, al contrario, forte, intenso desiderio di comunicazione, con l'altro, per il quale, a sua volta, ognuno di noi è altro. In questo senso, il distacco dalla terra d'origine e l'incontro con altre persone e altre culture è vissuto come un'opportunità e non come una disgrazia: altre culture che significano altre abitudini, altre lingue, altri cibi, altri contatti umani. Non a caso un tempo le vecchie calabresi delle comunità linguistiche arbëresh, nel tenere viva la figura dell'antico condottiero Scanderberg, ricordavano ai nipoti il suo prezioso consiglio: «Se io muoio e i turchi vi sconfiggono, andatevene in Italia»[11]. Le occasioni che la vita offre sono vissute con lo spirito di chi pensa che la propria casa non si risolva in pochi metri quadrati, ma che la spinta a conoscere, ad esplorare, a capire, a comunicare, che seminò i nostri antenati preistorici per le vie del mondo, non abbia ancora esaurito – e forse non esaurirà mai – la sua funzione primaria, che è quella di portarci gli uni verso gli altri, con gli altri, per gli altri, percorrendo tutti insieme lo stesso cammino.

La conseguenza è la circolarità della struttura, che coinvolge la temporalità: con il proprio passato ed il proprio presente innestati su e con quelli della storia e che trascorrono con fluidità l'uno nell'altro, senza soluzione di continuità, da *ballo tondo*, con gli occhi che guardano lontano, dentro l'intero mondo, assunto come paese straniero, in cui cercare.

Nel romanzo *Tra due mari* manca, almeno apparentemente, la dimensione mitico-favolistica, che tuttavia viene recuperata attraverso la tenace fedeltà alle memorie familiari e l'adozione del punto di vista narrativo infantile (già presente nei romanzi precedenti), da cui deriva una deformazione straniante per

[10] CARMINE ABATE, *La moto di Scanderberg*, cit., p. 125. La frase, in realtà, appartiene ad Ugo di San Vittore (secolo XII).
[11] Ivi, p. 22.

fatti e individui della realtà e una notevole naturalezza con la quale vengono presentati luoghi fiabeschi, aspetti magico-simbolici, tesori nascosti.

Il protagonista, Giorgio Bellusci, ha il sogno di ricostruire il Fondaco del Fico, una locanda nei pressi di Roccalba, paesino della Calabria «appoggiato come un ferro di cavallo su una collina tra due mari, lo Ionio e il Tirreno»[12]. Qui, un giorno di ottobre del 1835, ai tempi del suo bisnonno, si fermarono tre uomini ed un cane: uno dei tre uomini era Alexandre Dumas. Nel secondo dopoguerra, in questa stessa Calabria così martellata dal sole e scandita da rovi, boschi, burroni, arriva Hans Heumann, giovane fotografo tedesco in cerca di luce, di paesaggi, di ispirazione. Giorgio Bellusci lo accompagna alla scoperta di questa terra remota. Il loro rapporto di amicizia durerà anche negli anni a venire, finché il figlio di Hans sposerà la figlia di Giorgio. Da questo matrimonio nasce Florian, diviso tra due mondi e due culture, tra la Germania e la Calabria, che racconta in prima persona la storia del nonno, intrecciata a quella del Fondaco del Fico e cadenzata da viaggi leggendari.

In questo romanzo, a differenza dei primi due, c'è ancora la Calabria, c'è ancora la Germania, ma manca, o, meglio, è più nascosta la dimensione arbëresh, che sopravvive, scrive Giuseppe Traina[13], «nel nocciolo ingenuo e fascinoso di un mondo che guarda al passato come patrimonio di archetipi ancora riproponibili – in qualche arduo modo – nel presente». Il paese non è più quello di Hora, ma un altro, altrettanto piccolo e povero, dove i discendenti del locandiere Bellusci custodiscono come una reliquia il diario di viaggio di Alexandre Dumas. La locanda, distrutta dalle truppe regie inviate a reprimere il brigantaggio, diviene il simbolo di un sogno, quello di Giorgio Bellusci, appunto, che vuole costruire su quei ruderi così intrisi di memoria un moderno albergo. La sua storia e quella del suo sogno sono la spina dorsale attorno alla quale si avvitano tutte le altre. Il suo progetto si scontra con la realtà violenta della 'ndrangheta, che vuole imporre all'uomo la legge del *pizzo*. Giorgio si ribella e uccide il mafioso che lo minaccia e per questo farà otto anni di prigione, finché, scontata la pena, non riesce a conquistare alla sua causa il

[12] CARMINE ABATE, *Tra due mari*, Milano, Mondadori, 2002, p. 10.
[13] GIUSEPPE TRAINA, *La moto, il ballo, l'aquila e i due mari*, cit.

nipote Florian. Questi, in realtà, fa fatica a capire il sogno del nonno, verso il quale, anzi, inizialmente prova una sorda ostilità, che, gradualmente, si trasforma in ammirazione, prima, e in condivisione, dopo. È aiutato nella realizzazione del progetto da Martina, splendida solare ragazza dagli occhi verdi come i lecci, che incarna gli aspetti positivi dell'esistenza, e dal nonno materno Hans, il vecchio amico di Giorgio, che ha una parte fondamentale nella riedificazione del Fondaco del Fico. La conclusione, tuttavia, non è del tutto lieta, perché la vendetta della 'ndrangheta raggiungerà Giorgio e il suo amico Hans.

I personaggi del romanzo, e non solo quelli principali, ma anche quelli secondari, le comparse, così importanti per l'intreccio narrativo e lo sfondo scenografico della vicenda, sono persone speciali, che scoprono e conservano il diorama di due mondi, di due popolazioni, di due colori, il blu del Tirreno e il verde dello Ionio, ma anche l'azzurro calore del Mediterraneo ed il grigio algore del Mare del Nord, poli spaziali entro cui si distende l'intera vicenda.

Di loro scrive Domenico Cacopardo[14]: «gente che è un ossimoro vivente: l'isolamento della cima e l'incontro con coloro che, da tutto il mondo, sono animati dalla stessa volontà di ricerca». Tutto il romanzo, del resto, è strutturato sul tema del viaggiare: da due viaggi (quello di Dumas e del suo amico pittore Jardin e quello di Hans e Giorgio) muove tutta la vicenda e sui tragitti Germania–Calabria di Florian e dei suoi familiari sono scanditi i capitoli del libro. Viaggiano i personaggi, viaggiano anche le narrazioni, sempre sotto l'insegna dell'oralità, in uno studiatissimo gioco di equilibri e di sorprese.

Ne emerge una Calabria inedita, multiculturale, terra di contatto e di incontro, che possiede qualcosa di magnetico e di selvaggio, in cui rovi, tamerici, cardi e fichi d'India crescono alla rinfusa, tra distese di viti e di olivi e fiumare sassose, in cui aleggia l'onnipresenza di Eros, con l'allegria e la solarità di una passione mediterranea, e l'ombra scura di Thanatos, con la realtà brutale di una terra insanguinata. In questo mondo fuori del mondo e nel contempo così intrinseco al mondo, si inserisce il Fondaco del Fico, da sempre il luogo dei due mari, «una sputazzata nell'occhio, un muro di pietre abbrustolite che fa

[14] DOMENICO CACOPARDO, *Tra il blu del Tirreno ed il verde dello Ionio*, in «l'Unità», 9 aprile 2002.

brutta mostra di sé tra roveti e cespugli di fico selvatico»[15]. È un luogo mitico e realissimo, che rappresenta, in sintesi, il desiderio degli emigranti di tornare a casa, di farsi la casa della vecchiaia, anche se spesso, quasi sempre, questa casa non li vedrà mai, perché il tempo, i figli, i nipoti li legheranno indissolubilmente a nuove patrie. È quest'amore che pervade tutto il romanzo, in un continuo andirivieni tra Amburgo e Roccalba, l'amore per le pietre, i rovi, il bergamotto, i paesaggi della regione dello Stretto, quella che – metafora della vita – si affaccia, appunto, tra due mari, rimanendovi come in bilico, a metà, su una specie di crinale della vita e della memoria.

La storia entra prepotentemente nel romanzo: quella ottocentesca, con Garibaldi, l'unità d'Italia, il brigantaggio, l'emigrazione nelle *Meriche*, e quella novecentesca, con le questioni sociali che fanno da sfondo alle vicende personali e forti dei protagonisti.

Ciò che colpisce, in questo libro, infatti, è la sua dimensione fortemente narrativa, che prende le mosse da qualcosa di lieve, in un abile dosaggio di mito e di realtà, ma lo segue andando avanti e indietro nel tempo, aprendo continuamente nuovi orizzonti, nuove realtà, nuove vicende. Le storie sono centrali, nel libro; esse non esistono perché discendono da una volontà di denuncia, ma ci sono prima di tutto, e la denuncia – lo sradicamento dalla propria terra, il drammatico problema della legalità e del pizzo – pur presente e vibrante, è per così dire di fianco. Abate non ne fa un teorema, ma ce le sbatte in faccia insieme alle vicende dei suoi personaggi, tra le quali acquistano particolare rilievo la narrazione di quel particolare momento della vita che è l'adolescenza, vista come un guado verso la maturità, e la presenza forte e scioccante delle storie d'amore, appassionate, fulminanti, carnali, ritratte in quella dimensione profonda che ha a che fare con l'inevitabile e l'inspiegabile, e del sesso, inteso quale sana espressione vitale, come dice Giuseppe Traina[16], «senza alcuna implicazione sofistica, grottesca o cyber – ansiosa».

La lingua di Abate non conosce indulgenze e forzature né dialettismi barocchegianti e false originalità, essa, al contrario, ha il tono magico della

[15] CARMINE ABATE, *Tra due mari*, cit., p. 11.
[16] GIUSEPPE TRAINA, *La moto, il ballo, l'aquila e i due mari*, cit., p. 19.

fiaba, reso sia attraverso il modo del raccontare sia dall'uso dei modi verbali che collocano la storia in un'atmosfera favolosa, in un affascinante andamento a spirale che svela la realtà per tocchi progressivi e che fa dire a Giuseppe Colangelo[17]: «un linguaggio pieno di energia, di estro, di movimento».

«Le scintille ci avvolgevano, sembravano sciami d'api crepitanti; poi si azzittivano spegnendosi e ci cadevano sui capelli e sui vestiti come una bufera di neve, e mio padre diceva che un fuoco così non si era mai visto, pare fatto apposta per schiaffarci dentro i ricordi più malamenti, diceva, e appicciarli in un lampobaleno, per sempre»[18]. Inizia così il romanzo *La festa del ritorno*, nel quale lo scrittore analizza il rapporto tra un padre ed un figlio in un periodo che sta tra gli anni cinquanta e gli anni sessanta – settanta del novecento, anche se la narrazione di Abate, basata com'è su continue commistioni tra reale a fantastico, non prevede gabbie cronologiche troppo precise. Nella notte di Natale, davanti ad un grande fuoco acceso sul sagrato della chiesa di Santa Veneranda di Hora, con accanto la cagnolina Spertina, attraverso tutta una serie di appassionanti *flash back*, il padre, Tullio, racconta la sua vita di emigrante, sospesa tra partenze e ritorni, tra Francia e paese, il figlio, Marco, appena tredicenne, ricorda il suo spaesamento e la rabbia nei periodi in cui il padre era lontano, ma anche la sua infanzia incantata in un paesaggio vivo ed esuberante. Il clima sembra pacifico e tranquillo, ma qualcosa di segreto e di strano serpeggia fra i due e coinvolge l'intero gruppo familiare: entrambi nascondono un segreto, legato ad un personaggio misterioso e ad Elisa, la figlia maggiore. Lungo l'arco del diagramma narrativo, l'enigma assume parvenze e ritmi da romanzo poliziesco ed il segreto si va via via scoprendo, fino all'inattesa conclusione.

Il fuoco nasconde dentro di sé molti simboli: passione, che avvolge e fa sentire vivi, ma anche consuma, trasformando in cenere, e transitorietà, con la sua caratteristica di elemento instabile, volubile, che dipende sempre da un intervento esterno e per questo forse collegato al sacro, allo stare insieme, al raccontare. Tutti questi aspetti sono presenti nel libro: la festa è quella del

[17] GIUSEPPE COLANGELO, *Abate, è vera festa*, in «L'Adige», 20 aprile 2004.
[18] CARMINE ABATE, *La festa del ritorno*, Milano, Mondadori, 2004, p. 11.

Natale, ma anche quella che permette la vicinanza tra padre e figlio, che in questa terra non è condizione quotidiana. Da sempre terra di emigranti, la Calabria anche in questo romanzo compare con tutta la sua selvaggia bellezza, nel rimpianto dell'uomo che sempre la deve lasciare – ma anche sempre vi ritorna – e nelle narrazioni del figlio, che, pur bambino, la ama già di un amore viscerale, uterino, ancestrale. È un romanzo che parla di contrasti e contrapposizioni: la Francia dove si trova lavoro e il paese dove restano le radici, l'età adulta del padre e l'incanto dell'infanzia del figlio, la lingua italiana con cui si scrive e si lavora e quella calabrese e arbëresh con cui si parla, creando un intarsio di parole e ritmi plurilinguistici. Abate riesce a farci sentire tutto questo attraverso una lente poetica e lieve, senza cadere nel facile sentimentalismo, ma con una freschezza che sembra far accadere le cose nel momento stesso in cui vengono vissute attraverso gli occhi di un ragazzo. «Ero seduto sul muretto del vicolo di casa e annusavo il vento che scappava inseguito dal mio cane»[19] e più avanti «Entrai in casa. La porta era aperta come sempre e il profumo di zagara aveva inondato l'ingresso»[20] oppure «Il giorno della Pasquetta andammo in campagna e portammo due grandi ceste stracolme di këcupe e di pane, salcicce, soppressate, lasagne al forno, frittata, prosciutto, sardella, olive nere e verdi, bottiglie di vino e aranciata»[21] e, ancora, «La mattina ripetevo il mio rito scaramantico: mi svegliavo prima di tutti, andavo al lettone e controllavo che mio padre fosse ancora lì; a volte gli sfioravo i capelli con le dita, gli carezzavo la spalla»[22].

La lingua è un altro esempio del felice impasto tra italiano e termini imprestati dal dialetto, con alcune intrusioni di arbëresh, in una sintesi che non ha nulla di artificioso e di voluto, ma è spontanea e naturale ed ha il sapore fresco e vivace dell'oralità, che permette di sentire con più vita e vivacità una vicenda ed un modo di vivere che è toccato in sorte a molti, in Calabria come altrove. Il padre, per esempio, usa delle metafore molto efficaci, per far comprendere al figlio la costrizione a partire. Gli dice così: «Immagina che un

[19] Ivi, p. 15.
[20] *Ibid.*
[21] Ivi, p. 23.
[22] Ivi, p. 25.

uomo senza scrupoli, un bagasciaro nato, ti punta la pistola alla tempia e ti dice: "O parti o premo il grilletto! Tu che fai?"». Il ragazzo non vuole rispondere, così il padre si risponde da solo: «"Parti, naturalmente, come sono partito io e tanti giovani del paese, ché non avevamo scampo"»[23]. In questo dialogo c'è tutto il dramma dell'emigrato, che è costretto lasciare la propria terra e che si porta nel cuore questa ferita per sempre. La fuoriuscita dalla propria comunità, dal proprio territorio d'origine, è vissuta come un qualcosa che non bisognava fare, una reale trasgressione a leggi non scritte, ma scolpite nei valori della comunità stessa. A causa dell'infrazione la famiglia rischia di distruggersi, come ne *I Malavoglia* – anche se Abate, al contrario di Verga, non esalta l'ideale dell'ostrica, perché l'allontanamento crea anche progresso, modernità, apertura, quindi cultura, nel senso più proprio del termine – perciò si pone la necessità del ritorno, dapprima temporaneo, poi definitivo. Nella parte finale del romanzo, infatti, il padre, l'emigrato inquieto, butta la valigia nel fuoco e annuncia solennemente, in pubblico, che non emigrerà più: la festa del ritorno potrà così continuare per sempre. Con quest'immagine Abate non vuole regalarci un happy end nel senso tradizionale del termine: il dubbio che anche Marco partirà – questa volta, però, per scelta, non per obbligo – rimane; infatti Tullio, quando lo vedrà, a diciott'anni e mezzo, con un valigia in mano, lo ammonirà in modo dolce e discreto «"Senti a me, bir, non partire"»[24].

L'ultimo lavoro di Abate, *Il mosaico del tempo grande*, si svolge nuovamente ad Hora, nella cui piazza assolata un giorno d'estate si ferma un autobus dal quale scende una bella ragazza bionda con un bambino in braccio. Ad assistere al suo arrivo c'è Michele, neo–laureato, che sta trascorrendo al paese l'ultima estate, prima di emigrare al nord in cerca di un lavoro. È proprio Michele, con la sua forte coscienza del valore creativo del passato, a scoprire il segreto di Laura, figlia di Antonio Damis, l'unico depositario di una tradizione antichissima, al centro d'un turbine di risentimenti oscuri che potrebbero costargli anche la vita e che vorrebbe tornare nell'Albania dei padri, sulle sponde di quel lago dove egli crede possa trovarsi la città delle origini. Questo

[23] Ivi, p. 32.
[24] Ivi, p. 161.

suo emigrare al contrario, che può sembrare un gesto nostalgico e un po' sdolcinato, è in realtà, come dice Giuseppe Colangelo[25], «un atto di conoscenza nonché di riappropriazione di un patrimonio di storie, di tradizioni, di miti capaci di alimentare quella memoria comunitaria che egli sente come l'unica possibile base per la sopravvivenza dell'identità del suo popolo». Accanto a questi personaggi, un turbine di altre figure, come quella di Gojàri, cioè Boccadoro, l'artista che ha mille storie nella bocca, tutte vere e preziose come i tasselli del grande mosaico a cui sta lavorando da tempo e che rappresenta il *Moti i Madh*, il Tempo Grande, appunto, quello della resistenza ai Turchi invasori e della diaspora, fino all'arrivo in Italia, ma che metaforicamente rappresenta anche tutto il tempo di un popolo, che è sempre grande, se lascia una traccia dentro. Boccadoro narra a Michele le vicende degli antenati albanesi, dall'eroe Scanderbeg al coraggioso papàs Dhimitri Damis, che, conducendo con sé la moglie incinta, guida un'intera comunità nella fuga dalla minaccia dell'invasione ottomana alla fine del Quattrocento. Mille sono le storie e mille le tessere colorate, in un continuo alternarsi e fondersi di passato e di presente – un paese saccheggiato, le imbarcazioni dei profughi che attraversano il mare, l'Albania di Enver Hoxha, i giorni dell'agonia del regime, la fuga d'amore oltrecortina di una ballerina di Tirana, un gommone carico di disperati che affonda per colpa dello scafista, il senso di identità e di appartenenza, la memoria del passato e la vita del presente, la tradizione trasmessa di padre in figlio, il mistero di un tesoro nascosto, l'odio, la passione, la vicenda di un pugnale d'oro, fino al momento della resa dei conti. E, in mezzo a tutto e a tutti, il *mare nostro*, come è chiamato familiarmente (e non nell'antico senso imperiale e imperialista) dalla gente che vi si riflette, un mare di popoli, dunque, popoli delle acque adriatiche e ioniche, che cercano di comporre e ricomporre la propria storia. Un mare *di mezzo* per gente *di mezzo*, gente sospesa tra passato e presente, tradizione e novità, lingua natia e lingua acquisita, emigrazione e ritorno, progetti e nostalgia. Erranza di gente, incontro di memorie e immaginazione, tessere di un mosaico che disegna una grande identità, un'identità plurale, perché, dice Gojari, «i mosaici durano più degli affreschi, più

[25] GIUSEPPE COLANGELO, *Abate, questo è capolavoro*, in «L'Adige», 25 marzo 2006.

dei quadri e delle parole, più di noi»[26]. Storie nelle storie, specchi che si riflettono ognuno negli altri, sogni che s'intrecciano, si disperdono, si ricompongono nella consapevolezza forte e sicura dell'appartenenza ad un gruppo, ad una comunità, ad un popolo, perché, dice papàs Dhimitri Damas, «non ci siamo persi e non lo faremo, fino a quando conserveremo memoria di chi eravamo e da dove veniamo»[27]. Scrive Giuseppe Goffredo[28]:

> Così, nell'epica circolare de *Il mosaico del tempo grande*, gli approdi, da una parte e dall'altra, fra i due mari, finiscono per essere non arrivi, ma ritorni. Nostos del ritorno. Eterno ritorno, di un tempo perduto e ritrovato, di vecchi, giovani, di padri, figli, generazioni, culture, civiltà.

L'importante è non dimenticare e quando tra il "tempo grande" della fuga e l'oggi si frappone un vuoto di memoria, c'è sempre qualcosa – un'antica icona nella nuova chiesa per esempio – o qualcuno – come il novello aedo Boccadoro– a risuscitare la memoria collettiva, insieme alla scoperta che «abbiamo avuto un destino comune, insieme abbiamo sofferto o gioito e in fondo siamo più uniti di quanto crediamo»[29].

Questo senso dell'identità comune e anche dell'identità individuale è sentito con molta forza dallo scrittore: ognuno è se stesso, ma non è un sé chiuso e immutabile, anzi, si evolve, si modifica, si arricchisce di partenze e di ritorni, di incontri e di contrasti, di passato e di presente. L'identità non è una maglietta da poter indossare e togliere e piacimento, l'identità è dinamica, movimento, trasformazione, è metamorfosi, è memoria proiettata verso il futuro, è sapere da dove si è partiti e, nel contempo, ignorare gli approdi futuri del proprio viaggio, è come dice lo scrittore nel capitolo 15:

> una fuga senza meta, l'ombra di vento che ti insegue ovunque, oppure uno sguardo innamorato e il sapore della liquirizia, la felicità che appena la sfiori si allontana di un passo come un orizzonte dispettoso. Ecco: queste tracce

[26] CARMINE ABATE, *Il mosaico del tempo grande*, Milano, Mondadori, 2006, p. 193.
[27] Ivi, p. 28.
[28] GIUSEPPE GOFFREDO, *L'Odissea arbëreshe, un mosaico tra i due mari*, in «Paese Nuovo», 27 aprile 2006.
[29] CARMINE ABATE, *Il mosaico del tempo grande*, cit., p. 196.

dobbiamo cercare e seguire. Queste braci vive, in un cerchio, sotto una montagna di cenere. Per andare dove, amici, non lo sa nessuno[30].

[30] Ivi, p. 116.

VERA HORN*

Memoria e reinvenzione della patria nella narrativa di Carmine Abate

> Forse gli altri scrittori nella mia stessa situazione, esuli o emigrati o espatriati, sono perseguitati dallo stesso senso di perdita, da un forte desiderio di riappropriazione, di guardare indietro, anche a rischio di venir tramutati in colonne di sale. Ma se guardiamo indietro, dobbiamo farlo sapendo – e ciò genera incertezze profonde – che la nostra alienazione fisica dall'India significa quasi inevitabilmente non essere in grado di recuperare esattamente le cose che abbiamo perduto; e che, in breve, creeremo delle fictions al posto delle vere città o paesi, fictions invisibili, patrie immaginarie, Indie della mente.
> (SALMAN RUSHDIE, *Patrie immaginarie*)

> Dopo gli strappi dell'emigrazione.
> (GIUSEPPE UNGARETTI, *Mio fiume anche tu*)

Il romanzo *Il ballo tondo* (Marietti, 1991, poi Fazi 2000 e Mondadori 2005) di Carmine Abate[1] narra il processo di formazione di Costantino scandito dalle assenze del padre emigrato, Francesco Avati, detto il Mericano, e dai suoi ritorni provvisori, e dalle leggende e memorie del nonno, il nani Lissandro. La

* Università degli Studi di Pisa.

[1] Carmine Abate è uno scrittore italiano di madrelingua *arbëresh*; nato in una paese *arbëresh* – Carfizzi, nel crotonese – è emigrato in Germania, dove a sua volta era emigrato anche il padre negli anni della sua infanzia; in quel paese ha lavorato anche come insegnante d'italiano ai figli degli immigrati italiani. È tornato in Italia da oltre dieci anni e vive nel Trentino, a metà strada tra la Germania, dove tuttora risiede una parte della famiglia, e la Calabria, la sua terra d'origine. Per le tematiche immigratorie delle sue opere e per il suo vissuto da immigrante è spesso associato al filone degli scrittori migranti. La parola *arbëresh* indica la lingua delle popolazioni originarie dalle immigrazione albanesi in Italia a partire dal XV secolo, le popolazioni stesse, le loro tradizioni e cultura.

doppia figura paterna, insieme a quella del rapsodo Luca Rodotà, oltre che dell'immagine archetipale dell'aquila bicipite guidano Costantino per mano nella fase di crescita, ma anche nell'iniziazione all'identità *arbëresh*. In una cornice a mo' di rapsodia, il romanzo si evolve in un tempo ciclico, come d'altronde tende a svilupparsi la narrativa di Abate. I cicli segnano il romanzo; il romanzo si apre e si chiude con una *vallja*, quella di *Kostantini i vogël*; nell'apertura, le ragazze che eseguono un ballo tondo segnano il ritmo del romanzo, come uma *vallja*[2]; la struttura dell'opera procede come per cerchi; i destini dei personaggi delle rapsodie si rispecchiano in quello dei personaggi; il Costantino della *vallja* (*Kostantini i vogël*) si sdoppia in quello del romanzo; il matrimonio del Mericano con *zonja* Elena radoppia quello della rapsodia, anche nei tempi – il nove è presente in entrambe le storie; le partenze e i ritorni segnano la vita di Costantino, ma anche di tutta la popolazione di Hora, paesino immaginario della Calabria che popola grande parte della narrativa di Abate, quella anziana che emigra – i germanesi –, e quella giovane che partirà in futuro; Costantino vede l'aquila bicipite per due volte, a nove e a diciotto anni (come Dante nella *Vita nuova* in relazione a Beatrice); il numero nove ricorre più volte, a partire dalla *vallja* di *Kostantin i vogël*. Il nove, negli scritti di Omero, ha un valore rituale, sembra essere la misura delle gestazioni, delle ricerche fruttuose e simboleggia il coronamento di tutti gli sforzi, il termine di una creazione, la perfezione, la completezza. Il nove annuncia allo stesso tempo la fine e il reinizio, ovvero, il cambiamento verso un nuovo livello, la fine di un ciclo, morte e rinascita insieme[3]; nel romanzo, la morte non è carica da funesti presagi, ma avviene naturalmente nella curva del tempo, lasciando spazio ad un nuovo inizio, in un

[2] Le *vallje* sono l'espressione di un popolo che celebra le proprie radici e ricordano la battaglia di Scanderberg contro l'esercito turco. Le comunità *arbëresh* sogliono rinnovare ogni anno questo senso di appartenenza, di cui la *vallja* è uno degli appuntamenti più significativi. Da un ricordo bellico è stata trasformata in una particolare danza cadenzata e eseguita in coro da gruppi di uomini e donne che di dispongono in semicerchio e si tengono per mano o mediante fazzoletti. La *vallja* per il popolo *arbëresh* acquisisce anche il significato di una evocazione storica e di giustizia sociale; un'identità etnica ed una dichiarazione di esistenza. È un affascinante accostamento tra passato e presente vissuto in prima persona dalle popolazioni *arbëresh* consapevoli della loro identità. Cfr. EMANUELE PISARRA, *Le Vallje*, «Gazzetta del Sud», aprile 2000, ora in www.acalandrostour.it/documentisito/scheda%20vallje.pdf .

[3] JEAN CHEVALIER & ALAIN GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, trad. Silva, Barbosa, Melim, Rio de Janeiro, José Olimpio, 1995, pp. 642-644.

perpetuo divenire, un cerchio, un ballo tondo. La morte del vecchio Lissandro avviene in una festa, proprio durante l'esecuzione di un ballo tondo, e a fianco di Paolino, il giovanissimo nipote di Costantino:

> Il vecchio non riuscì a terminare la parola e probabilmente non sentì il finale del canto [...]. La sua bocca senza labbra e senza denti era una piccola cavità perfettamente tonda, un terzo occhio scuro, immobile come gli altri due. 'E poi?' lo scrollava spazientito Paolino. «E pra?» (p. 215)

Il ritorno sempre provvisorio del Mericano introduce un argomento caro alla narrativa di Abate, ovvero, l'emigrazione come costrizione, come partenza forzata: «Resistetti circa tre anni, ma alla prima occasione feci i bagagli e partii per la Germania, intenzionato a ricostruirmi la casa con i risparmi» (p. 38). Il romanzo *La festa del ritorno* (Mondadori, 2004) ripropone la stessa situazione, nonostante si cambi la geografia dell'emigrazione: Tullio, il padre di Marco, il bambino in formazione, emigra in Francia: «Partii, naturalmente, come sono partito io e tanti giovani del paese, ché non avevamo scampo. Il lavoro del contadino, con quel poco di terra che abbiamo, ci bastava appena per non morire di fame» (p. 32). Il processo di emigrazione ne *Il ballo tondo* è allo stesso tempo frattura e ferita: frattura per l'emigrante; ferita per il figlio che resta – ferita per l'emigrante; frattura per il figlio che resta. Alla fine anche le partenze sono cicliche, anche i giovani, maturatisi, sono in procinto di partire, perché al paese il lavoro è scarso, ma anche questa partenza sa di amaro e viene anticipata da un senso di angoscia:

> Era ovvio che Vittorio avesse un nodo alla gola. Doveva partire alla fine di agosto: destinazione Francoforte, dove da un paio d'anni era emigrato il fratello maggiore [...] Costantino gli mise un braccio sulla spalla ed era questo che ci voleva in quel momento, il braccio di un amico sulla spalla. Ora anche lui aveva un nodo alla gola. A novembre avrebbe lasciato il paese per andare a studiare all'università di Roma; Mario, per lavorare ad Amburgo, metà della gente che affollava la piazza si sarebbe sparsa per il mondo entro due, tre settimane (pp. 196-197).

Le partenze sono cicliche e inesorabili: «Oggi, [...] per le ferie ritorniamo entrambi a Hora dalle città forestiere in cui lavoriamo» (p. 11). La partenza

rimanda allo discontinuo, mentre i ritorni, seppur provvisori, ristabiliscono la coscienza di una partecipazione nella totalità. Le parole del Mericano vogliono ristabilire con la comunità (nella fattispecie, quella *arbëresh* di Hora), un risarcimento identitario frantumato a causa dell'espatrio. Bisogna, semmai, *riconoscersi*, afferma Augé[4].

Questo risarcimento fa parte della maturazione di Costantino e della sua iniziazione all'apprendimento delle memorie e della cultura *arbëresh* – la formazione di Costantino è anche il risarcimento per il Mericano: «Questo fascio di luce era il racconto di nani Lissandro che gli faceva scorgere delle radici storiche e mitiche, fino allora del tutto ignorate" (p. 11). Costantino ha come una rivelazione in quel momento, a partire del quale inizia ad acquisire coscienza della cultura degli avi, dalla quale eredita non solo il compito di divenirne il custode, ma anche di salvaguardarla e tramandarla: «e attese con calma di poter tramandare ciò che aveva visto ai figli, quando tutto sarebbe diventato "una cosa del passato"» (p. 91). Di fronte all'inevitabile smarrimento culturale […], crisi e sospensione di identità»[5], non solo per via degli strappi dell'emigrazione di cui parla Ungaretti[6], ma anche per via dell'oblio intessuto nelle pieghe del tempo, Costantino ripropone il recupero di miti e radici, che altrimenti si andrebbero perse, per dare un senso al presente, ma proteso verso il futuro, di cui la frase finale del libro, detta in *arbëresh* dal giovanissimo Paolino, è una ferma speranza. Secondo Giuseppe Traina, «non si tratta di un recupero fine a se stesso, anzi, i personaggi portavoce che riescono a realizzare tale sintesi lo fanno per riproporre con rinnovato entusiasmo nuove scommesse esistenziali, pur senza ignorare le contraddizioni del presente»[7].

Sono diversi gli elementi che pongono un risarcimento alla frattura della partenza forzata, che ricreano un legame saldo con la terra e vivificano il senso di appartenenza smarrito nella parola *Itaker* con cui in terra tedesca vengono chiamati gli italiani, isolandoli così in una dolorosa estraneità: la lingua, le

---

[4] MARC AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, tr. Dominique Rolland, Milano, Eléuthera, 2000, p. 45.
[5] Cfr. VINCENZO CONSOLO, *Abate e la metafora del Meridione*, in «Il Quotidiano», 21 settembre 2001.
[6] GIUSEPPE UNGARETTI, *Mio fiume anche tu*, in *Il dolore*, Milano, Mondadori, 1974, p. 58.
[7] GIUSEPPE TRAINA, *La moto, il ballo, l'aquila e i due mari. Appunti sulla narrativa di Carmine Abate*, in «Segno mensile», Palermo, settembre-ottobre 2002. Ora disponibile in http://www.celeste.it/abate/

tradizioni orali, i riti, i miti e i simboli, la cucina, la famiglia, la *gjitonia* – il vicinato (la comunanza) e i luoghi del paese, le feste. Il deperimento della vita comunale e del condividere la propria storia culturale avvenuto con l'allontanamento della propria terra riguadagna senso con la reintegrazione della memoria culturale, con la partecipazione alle «feste del ritorno»: «zjarri i Natavellet, il grande falò che veniva acceso davanti alla chiesa» (p. 127), come anche in *La festa del ritorno* – festa del paese come momento propiziatorio per l'individuo, che si reinserisce nella sua comunità e nei suoi valori, ricreandola, ritrovando il suo luogo antropologico (cioè, la costruzione concreta e simbolica dello spazio che l'individuo rivendica come suo, che riassume il suo percorso culturale e che è allo stesso tempo identitario, di relazione e storico[8]). L'emigrato, distaccato dalla sua terra, alla quale desidera fare ritorno, segnato dal tradimento che lo lega ad essa per le battaglie compiute altrove per undici mesi all'anno, ricrea la sua *vallja*.

Ne *Il ballo tondo*, il recupero della memoria ha un carattere collezionistico e si ricollega alla questione della riconquista identitaria. Per Lucilia Delgado, attraverso una inter-relazione dinamica, storia e memoria sono i supporti delle identità individuali e collettive. La memoria è, altresì, l'elemento che permette il riconoscersi dell'individuo come persona e come membro di una comunità. In questo modo, la storia e la memoria, intessute nella trama della ricostruzione temporale e spaziale, contribuiscono al consolidamento della coscienza del senso di appartenenza. Il riscatto della memoria è specialmente fruttuoso per il riconoscimento dei legami identificativi, giacché contribuisce alla percezione dei significati e delle esperienze[9]. I primi tasselli del patrimonio culturale *arbëresh* sono offerti a Costantino dal nonno, il nani Lissandro, rivelati come se fossero «una verità sacra» (p. 15): «Solo molti anni dopo, raccogliendo i canti e le rapsodie *arbëreshe*, si sarebbe accorto che il racconto del nani era un miscuglio di antiche rapsodie, i tasselli iniziali delle radici mitiche del suo mondo» (p. 16). Durante una fiera estiva il nonno porta Costantino alla Marina, dove bacia la

[8] MARC AUGÉ, *Nonluoghi*, cit., pp. 43-52.
[9] LUCILIA DE ALMEIDA NEVES DELGADO, *História oral: memória, tempo, identidades*, Belo Horizonte, Autêntica, 2006, pp. 38-47.

spiaggia dove erano sbarcati i loro antenati albanesi cinque secoli prima In questo modo, l'anziano introduce il giovane nipote all'antica *Arbëria* e alle sue tradizioni: fino ad allora il nipote conosceva soltanto la storia di *Kostantini i vogël* (appartiene alla tradizione orale in lingua *arbëresh* e può essere tradotta come Costantino il Piccolo). Nella stessa occasione, Costantino vede per la prima volta l'aquila bicipite, il simbolo mitico dell'Arbëria[10]: «L'aquila! L'aquila! L'aquila a due teste! Guardate, è là!» (p. 19) Solo Costantino vedrà il famoso simbolo anche una seconda volta, perché sarà lui a custodire la memoria della loro cultura, perché non vada perduta, come avvertiva il rapsodo Luca Rodotà di Corone, che gira per i paesi cantando vecchie rapsodie al suono della *lahuta* per tenere insieme i pezzi della diaspora, il «sangue disperso» (p. 82): «e nello stesso tempo ricordavo chi siamo, perché già d'allora si cominciava a dimenticare» (p. 82), ma anche perché l'aquila sarà l'elemento guida della sua formazione. L'aquila è il simbolo primitivo e collettivo del padre, di tutte le figure della paternità. L'immagine archetipale del padre è anche associata a quella dell'Iniziatore[11]. Per Franca Sinopoli, «in Abate, la patria è intesa come ricostruzione del filo delle generazioni e delle patrie»[12]. Il nani Lissandro replica a Costantino: «Noi abbiamo lo stesso *gjak*, lo stesso sangue di quelle genti» (p. 15).

Lo stesso desiderio di tenere insieme i pezzi di tradizione ricollega il rapsodo alla figura del maestro Carmelo Bevilacqua, arrivato da un altro paese, ma ossessionato dal collezionismo degli elementi che fanno riferimento alla cultura *arbëresh*, di cui prendeva frequenti note nelle sue «agendine sgualcite». La figura del maestro riporta ad un personaggio successivo di Abate, Stefano Santori, de *La moto di Scanderbeg* (Fazi, 1999, poi 2001), ragazzo di Hora poi divenuto storico delle epopee locali. Il maestro cerca inoltre di ricreare le tradizioni, non solo indossando il vecchio costume *arbëresh* per la festa del suo fidanzamento con Lucrezia, la sorella di Costantino, ma anche ricostruendo, a

[10] Il vessillo della famiglia Castriota (la famiglia a cui appartiene Skanderbeg), l'aquila nera bicipite in campo rosso, divenne la bandiera del popolo albanese.

[11] Cfr. JEAN CHEVALIER & ALAIN GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*., cit, p. 22-26.

[12] FRANCA SINOPOLI, *Diaspora e migrazione intraeuropee in Luigi Meneghello, Carmine Abate e Jarmila Ocakayova*, In ARMANDO GNISCI & NORA MOLL (a cura di), *Diaspore europee & Lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, p. 183.

partire da due aquilotti impagliati, l'aquila a due teste, in modo bizzarro e vagamente mitico. Bevilacqua è anche l'artefice della disposizione in piazza del busto di Scanderberg, mitico condottiero del popolo albanese contro i turchi nel XV secolo, divenuto eroe per il popolo *arbëresh*; sua è anche l'idea di aprire un museo che custodisca «tutte le belle cose che stanno scomparendo» (p. 195), le *cohe*, le coperte, telai, l'artigianato tipico di Hora insomma. Il recupero di miti del passato è da collegarsi al risarcimento identitario a cui si accennava prima.

Da piccolo, Costantino collezionava nuovi particolari sulla comparsa dell'aquila bicipite sempre che a scuola gli si offriva l'occasione per scrivere un tema a riguardo. Nella fase di crescita, il ragazzo diventa "registratore di eventi", percorrendo il paese con un registratore, in cerca di rapsodie, come un collezionista:

> Fu il nani a indirizzarlo da vecchie zonje della loro e di altre gjtonì, più brave e con più memoria di lui, che aveva esaurito in mezza cassetta il suo repertorio di frammenti di rapsodie in prosa e in versi [...]. Raccogliere rapsodie divenne il suo passatempo preferito. Lo faceva con la stessa passione con cui certi ragazzi raccolgono conchiglie, francobolli, cartoline, figurine di calciatori (pp. 183-184).

Il suo registratore ha la stessa valenza delle rapsodie di Luca Rodotà e delle agendine sgualcite del maestro: lo stesso senso di collezionismo nel desiderio di ricollegare i tempi, piccoli e grandi, di ricostruire l'identità. Tali elementi (registratore, canti, rapsodie, agende) ripropongono il recupero dell'identità culturale *arbëresh* e rappresentano riferimenti e radicamento vitali all'atto del ricordare[13].

Lo spazio e i luoghi sono anche indici della costruzione e del consolidamento delle identità: Il sagrato della chiesa, dove a Natale si accende il fuoco: «Costantino fissava con gli occhi trasognati quella scena, come l'avesse vissuta già un'altra volta: il fuoco, le piume di neve, la gente sulla scalinata del sagrato, il nani, i genitori, Lucrezia e il signor maestro intorno al fuoco, persino la vecchia zonja con la *coha* di festa che cantava da sola» (p. 128); i vicoli; il Palacco; la *gjitonia*, il vicinato; *rahjin*, la piazza; il bar: «ciò che mi manca, là, ripeté quattro o cinque volte, è il calore di gente così» (p. 146); la casa: «la

[13] LUCILIA DE ALMEIDA NEVES DELGADO, *História oral: memória, tempo, identidades*, cit., p. 47.

processione dei visitatori non era ancora terminata. Tranquilli e sorridenti, bevevano un paio di cognac o di bicchieri di vino o di latte di mandorla o di aranciata e, fino all'ora di pranzo o di cena, pendevano dalle labbra del Mericano in continuo movimento. Francesco Avati era irriconoscibile: non era più l'uomo taciturno, musone, impacciato, che il trentino conosceva in versione tedesca […]. Era il Mericano ora: allegro, chiacchierone, arrogante, con gli occhi di un altro colore, di un verde luminoso» (p. 36); il paese: «perché qui sono seppelliti i nostri morti, questa è la nostra terra» (p. 83).

Il Castello del Piccolo, descritto da nani Lissandro come un «rudere immerso in un roveto», avvolto da un alone fiabesco (p. 55), e acquistato dal Mericano con i soldi germanesi, «spillati dentro il materasso» (p. 55) costituisce un punto saldo tra le sue partenze e i suoi ritorni e diventa il desiderio di stabilirsi nella terra, di sanare il dolore degli strappi, la radice da far attecchire profondamente. In questo senso, il Castello del Piccolo svolge una funzione analoga al successivo Fondaco del Fico, di *Tra due mari* (Mondadori, 2002), la locanda dove, secondo la trama, Alexandre Dumas ha sostato in compagnia del pittore Jadin; diventato a sua volta un rudere, viene ricostruito dal discendente del primo proprietario, Giorgio Bellusci. La terra è quindi il punto saldo – «i soldi se ne vanno e la terra resta» (p. 55) –, la radice, per l'appunto, in contrapposizione al crollo della vecchia casa della famiglia Avati e la conseguente partenza forzata del Mericano per la Germania come modo di racimolare i soldi necessari alla ricostruzione.

Il racconto e il recupero delle tradizioni vengono espressi nella narrativa di Abate in una lingua intrisa di termini *arbëresh*, che si fondono all'italiano con grande naturalezza; d'altronde il linguaggio è una componente significativa dell'identità, ma anche fondamentale indice della differenza culturale. I termini *arbërseh* adoperati da Abate nella narrativa ricreano la cultura della comunità, la ridefiniscono, la caricano di un marchio di diversità, inserendola nella storia e facendo da contrappunto al *litisht*, l'italiano. Secondo Alfonso Berardinelli, «la

lingua (della comunità albanese) fa parte del mondo narrato e quel mondo poteva essere raccontato soltanto in quella lingua»[14].

Domenico Nunnari, recensendo l'ultimo romanzo di Abate, *Il mosaico del tempo grande* (Mondadori, 2006), che per l'appunto recupera il tempo grande della storia, definisce la trama, che vede nella ricostruzione di un mosaico il recupero della storia *arbëresh*, un «riappropriarsi delle radici, nell'intreccio tra patria antica e patria nuova»[15]); tale prospettiva si verifica anche ne *Il ballo tondo* anche se in misura più ridotta. In effetti, Abate recupera in un presente carico di incertezze, come la costrizione ad emigrare, e mosso da frettolose dinamiche di velocità, una tradizione antica, «mitizzandola» (p. 88). La memoria è allo stesso tempo un' intersezione tra collezione personale e racconto storico, riportando, a tratti, le *Arbërie* della mente a cui accenna Rushdie a rispetto dell'India in *Patrie immaginarie*.

I romanzi *Il ballo tondo*, *La festa del ritorno* e *Il mosaico del tempo grande* formano, ognuno con la propria specificità, un pannello complementare sotto il segno della continuità. In tutti e tre, la narrativa è incasellata in una cornice (la rapsodia, il falò di Natale, il mosaico); tutti i tre sono romanzi del tempo ciclico; in tutti e tre ethos e mito sono fortemente intrecciati, soprattutto nel primo e nell'ultimo; tutti i tre hanno come scenario il paese Hora; tutti i tre romanzi sono carichi dell'epos che non si snoda nelle forme, ma nella sostanza, «nel nocciolo ingenuo e fascinoso di un mondo che guarda al passato come patrimonio di archetipi ancora riproponibili […] nel presente»[16]; in tutti i tre si celebra «zjarri i Natallevet», il fuoco di Natale; in tutti e tre il protagonista è alle prese con un processo di formazione, in tempi diversi; in tutti e tre, i tempi (passato e presente) sono intrecciati – secondo Delgado, nel processo del ricordo sono presenti diverse dimensioni temporali, le quali costituiscono la dinamica delle traiettorie individuali e collettive dei soggetti nella Storia. Ritrovare le temporalità significa anche ritrovare luoghi e identità[17]; in tutti i tre

[14] ALFONSO BERARDINELLI, *«La festa del ritorno» di Carmine Abate. Una bella storia, un vero narratore, un ritmo perfetto, forse troppo*, in «Il Foglio», 14 settembre 2004.
[15] DOMENICO NUNNARI, *Il nuovo romanzo di Carmine Abate. Il tempo che non passa narrato come un mosaico*, in «Gazzetta del Sud», 13 febbraio 2006.
[16] GIUSEPPE TRAINA, *La moto, il ballo, l'aquila e i due mari*, cit.
[17] LUCILIA DE ALMEIDA NEVES DELGADO, *História oral: memória, tempo, identidades*, cit., p. 46, p. 120.

si ha a che fare con l'amore come visione romantica e con l'incontro dei protagonisti in formazione con ragazze formose e passionali, che completano la loro formazione; in tutti i tre si esalta la «felicità del ritorno» contro il «buio della nuova partenza» e si compatisce la durezza dell'obbligo di partire, di lasciare il paese: «A me sembra di toccare con mano l'ingiustizia della fuga del proprio paese e il male che fa la partenza forzata» (*Il mosaico del tempo grande*, p. 83; 216); tutti i tre celebrano la comunanza, il vicinato, il paese come luogo della riconciliazione; Il Luca Rodotà de *Il ballo tondo* si replica nel Gojàri de *Il mosaico del tempo grande*, entrambi cantastorie del tempo: «tessera dopo tessera, Gojàri stava disseppellendo la nostra memoria, ci costringeva a ricordare» (p. 82); in tutti e tre si celebra il ritorno alle origini e si parte alla riscoperta della memoria e delle radici tramite un rincorrere di tessere: «le storie le abbiamo dentro e attorno a noi, io non faccio altro che raccoglierle come frutti da un albero e poi le fisso nel mosaico perché durino il più a lungo possibile» (*Il mosaico del tempo grande*, p. 193).

Ma è *Il mosaico del tempo grande* che recupera in definitiva i tasselli mancanti, ovvero le figure e i passaggi della storia della fuga dall'Albania a seguito dell'invasione turca e dell'insediamento degli albanesi in Italia.

Le tessere del mosaico che Gojàri compone durante lo svolgere della trama recupera la preistoria del paese, da quando, alla fine del Quattrocento, dopo la sconfitta contro l'invasore turco, papàs Dhimitri Damis decide di lasciare la sua Hora, in Albania, e parte nella direzione dell'Italia, approdando poi nella Calabria, dove fonda la nuova Hora, assieme al gruppo che l'aveva seguito. Abate recupera , attraverso il mosaico di Gojàri, una delle tappe delle migrazioni albanesi in Italia, avvenute durante un periodo di circa tre secoli in più ondate[18] in un processo che si avvale della storia per ricreare il luogo mitico

[18] I turchi ottomani, dopo aver occupato il regno di Serbia, si prepararono ad assorbire il territorio albanese; la resistenza albanese fu organizzata da Giorgio Castriota (1405-1468), detto Skanderbeg, che per due decenni riuscì a tenere testa al nemico. Dopo la morte del leggendario condottiero, i turchi tornarono alla dominazione del territorio albanese, ad eccezione di Valona e Durazzo, che appartenevano a Venezia. Tuttavia già nel XV secolo, in seguito all'occupazione turca, migliaia di albanesi si diressero verso l'Italia meridionale, dove fondarono interi villaggi. Una seconda ondata migratoria avvenne nel XVI secolo, con la stessa destinazione, più precisamente la Calabria. I discendenti di quegli emigranti vivono ancora oggi in quelle località e vengono chiamati arbëresh. L'arrivo di Skanderbeg in Italia si deve al re di Napoli, Alfonso I di Aragona, che chiese l'aiuto di

di Hora. La storia raccontata da Gojàri si basa quindi sui fatti accaduti in Albania nei secoli XV-XVI, ma la ricreazione dei luoghi (le due Hora, quella albanese e quella calabrese) e la ricostruzione della storia della stirpe Damis vengono affidate dall'autore all'affabulatore Gojàri, che arricchisce la trama del suo mosaico di dinamiche romanzesche. Lo stesso Gojàri diventa protagonista di un'altra di queste ondate migratorie in tempi recenti (anni Novanta), fuggendo dall'Albania durante la dittatura di Enver Hoxha. Nel romanzo, a fare da collante tra il passato dei primi esuli albanesi guidati da papàs Damis e il presente del mosaico nel complesso intreccio di personaggi e tempi composto da Abate, è la figura di Antonio Damis, erede della stirpe Damis, sulla quale incombono misteri e rancori antichi. Collegare il passato al presente è vitale per dare un senso al tempo grande, contro la «perfidia della partenza», che «recide tutti i ponti alle tue spalle e cancella le orme dei tuoi passi» (p. 81). La rievocazione mitica e favolosa dell'antica Hora e la sua ricostruzione speculare nella terra d'approdo intrecciano leggenda e memoria in una tensione interna intenta a recuperare l' identità culturale dei popoli *arbëresh* dispersi con la diaspora. In questo romanzo l'intreccio tra patrie antiche e patrie nuove di cui parla Nunnari ha la sua massima espressione, con l'incrocio delle storie degli albanesi e degli *arbëresh* nella curva del tempo: l'Arbëria antica, l'Albania contemporanea, la nuova Arbëria in Calabria. Nella narrativa di Abate, il tempo della memoria è un tempo lungo, è il tempo grande che rivive nella scrittura:

> Non importa quando succedono i fatti, il tempo è grande se ti lascia una traccia dentro. Per esempio, una fuga senza meta, l'ombra del vento che ti insegue ovunque, oppure uno sguardo innamorato e il sapore della liquirizia, la felicità che appena la sfiori si allontana di un passo come un orizzonte dispettoso. Ecco: queste tracce, dobbiamo cercarle e seguire. Queste braci vive, in cerchio, sotto una montagna di cenere (*Il mosaico del tempo grande*, p. 116).

Il Mericano, ne *Il ballo tondo*, sembra a tratti disprezzare quelle radici che ciononostante lo avvinghiano alla terra e dalle quali non può fare a meno: «ma

Skanderbeg per sedare una rivolta nei pressi di Crotone. In seguito tra il condottiero e il monarca continuarono le relazioni di mutuo aiuto (cfr. ROLAND JACE, *Albania. Storia economia e risorse. Società e tradizioni. Arte e cultura. Religione*, Bologna, Pendragon, 1998, pp. 12-55).

l'*arbëresh* a che ti serve? E il buffo era che tutte queste raccomandazioni e l'ultima, la più importante, la fece in *arbëresh*» (p. 133), ma la lingua conserva il suo essere comunità e perfino lui, l'uomo dalle mille partenze, il cui destino era «tornare, partire, demolire, costruire, tornare, demolire, partire» (p. 183), ma con salde radici conficcate nella terra, si ritrova a cantare i versi della rapsodia finale, quella di *Kostantini i vogël*, che riannoda i fili del romanzo, in un cerchio perfettamente compiuto, come una *vallja*. Ma non solo, la *vallja* è anche evocazioni delle radici *arbëreshe* e rivendicazioni della propria identità, accostamento tra passato e presente, un modo di dire il passato nel «presente prosaico» che «li schiacciava senza pietà» (p. 19). Hora vive nella storia, non fa storia, come afferma Augé[19]; come luogo antropologico coniuga identità, relazione, storia. L'uomo dislocato si riconosce nei suoi riti, simboli, tradizioni e nel suo passato epico, rivendicati in un presente dai contorni desolanti e pregni di atti protesi a cancellare i segni dell'identità dal suo territorio, come le partenze cicliche. Intorno a Costantino, tante «linee si chiudono in un cerchio perfettamente tondo come la *vallja*» (p. 155), e anche lui, da grande continua a «raccogliere, a ordinare, a tradurre in italiano le antiche rapsodie *arbëresh* e poi le memorizza al computer del suo ufficio» (p. 11), compiendo un altro cerchio iniziato nell'infanzia. Ma tutte le storie finiscono con l'espressione «E poi?» («E pra?»), tutta giocata sull'esigenza di restituire valore alla tradizione, sia cantata da un rapsodo, che raccolta in quaderni o agendine o anche raccontata nelle tessere di un mosaico.

Nei romanzi di Abate, il bisogno primario di riconoscersi in una tradizione storico-culturale è strettamente associata al conservare e al tramandare della memoria: «Non ci siamo persi e non lo saremo fino a quando conserveremo memoria di chi eravamo e da dove veniamo» (*Il mosaico del tempo grande*, p. 28). La rievocazione del passato storico di Hora, in chiave mitica o favolosa, corrisponde alla fondazione di un'identità e alla formazione di una coscienza identitaria con salde radici nella terra e nella memoria. Il recupero della storia, del tempo grande, e la sua necessaria rilettura nel presente delle nuove emigrazioni, che ha il suo apice nel romanzo *Il mosaico del tempo grande*, non

[19] MARC AUGÉ, *Nonluoghi*, cit., p. 53.

escludono tuttavia nei romanzi di Abate uno sguardo positivo ai processi di ibridazione culturale conseguenti ai processi di immigrazione.

IV.

MEMORIA E CINEMA

ELENA BORRELLI*

Per una rilettura di *Una pura formalità* di Giuseppe Tornatore

E scordare e scordare
È che perdi cose care
Ricordare, ricordare è come un po' morire
Tu adesso lo sai,
Perchè tutto ritorna anche se non vuoi
E scordare e scordare è più difficile
Ora sai che è più difficile
Se vuoi ricominciare
Ricordare, ricordare
È come un tuffo in fondo al mare
Quel che c'è da cancellare
Scordare è che perdi cose care
Finiranno gioie rare
Ricordare è come un po' morire…

Una pura formalità

Backwards, *à rebour*, a ritroso, *hacia atrás*: molte le parole che nelle varie lingue esprimono il percorso all'indietro attraverso cui vogliamo leggere *Una pura formalità* di Giuseppe Tornatore[1]. Il caso vuole che in francese e in italiano (tale infatti è la "nazionalità" di questo film, una coproduzione italo-francese la cui sceneggiatura reca l'impronta dello scrittore Pascal Quignard), le parole portino la traccia linguistica del prefisso "ri" con l'idea di "all'indietro, dall'inizio" ma anche "di nuovo", che troviamo disseminato nei dialoghi e particolarmente concentrato nella canzone *leitmotiv* della pellicola. Canzone che già suggerisce tutto del film, e che perfino ne lascia intendere persino il

* Rutgers University, New Brunswick, N.J., Stati Uniti.

1 *Una pura formalità*, regista Giuseppe Tornatore, sceneggiatura Giuseppe Tornatore e Pascal Quignard, Roma / Paris, C.G. Tiger, / Film Par, 1994.

significato simbolico ma che noi non comprendiamo se non alla fine, guardando all'indietro. Un percorso a ritroso, dunque, perchè il film non si intende se non nelle ultime scene, grazie ad un meccanismo di "smascheramento" che restituisce senso a ciò che precede: non soltanto, ma lo spettatore è chiamato inoltre a ri-percorrere la storia con la consapevolezza del finale, a rivederlo una seconda volta, benchè nel percorso rismarrisca poi parzialmente la conoscenza e riviva con Onoff il viaggio verso la scoperta della verità. A poco a poco, come succede al protagonista, gli indizi acquistano significato, rivelano pienamente la loro dimensione simbolica e diventano comprensibili.

La pellicola di Tornatore prende l'avvio da quello che sembra l'*incipit* di un *thriller* classico. Vediamo nelle prime sequenze il protagonista, Onoff, che corre sotto la pioggia, smarrito, immediatamente dopo un'inquadratura in primissimo piano di una pistola che spara un colpo. Successivamente lo vediamo fermato dalla polizia e condotto ad un posto di blocco dove subisce un lungo interrogatorio per chiarire il sospetto di omicidio che grava su di lui. Lo spettatore non conosce nè l'identità della vittima nè i dettagli dell'omicidio, nè vi è traccia alcuna di un movente. Il film diviene una ricerca nel passato di Onoff, fino a che la verità non emerge: l'accusato è in realtà vittima e colpevole allo stesso tempo poichè l'omicidio in questione è in realtà un suicidio. Il posto di polizia diviene allora, grazie all'inaspettato finale, una sorta di anticamera dell'aldilà ove le anime dei suicidi ritrovano la memoria del loro atto estremo prima di intraprendere il viaggio verso uno stadio successivo di esistenza.

À rebours è la chiave di lettura del film in molti modi e a svariati livelli. Ad un primo livello è il percorso "esterno" dello spettatore che è in qualche modo forzato a rivedere l'intera storia: ne è prova il fatto che i significati metaforici sono difficilmente coglibili ad una prima visione perchè affidati a dettagli microscopici e molto più alla parola che all'azione, all'immagine statica, "poetica", piuttosto che alla narrazione (numerose le inquadrature di particolari, i primissimi piani e le riprese con un forte effetto di sottolineatura simbolica). Come osserva William Hope, «in assenza di una rete riconoscibile di associazioni che possono portare a deduzioni logiche, gli oggetti assumono

qualità protoliriche, simboliche e allegoriche.»[2] Tutti elementi che acquistano il loro valore alla luce di una rilettura, di una lettura all'indietro. *Una pura formalità* è un film-libro, carico di citazioni, costruito con sapienza compositiva, in cui abbondano le allusioni letterario-filosofiche. Un primo riferimento da farsi, all'interno della letteratura italiana, è a Dino Buzzati, al racconto breve *Il Mantello* che, come *Una pura formalità* presenta un meccanismo di capovolgimento dell'aspettativa del lettore; da non dimenticare il modello di Kafka, sia per la valenza metafisica sia per l'atmosfera inquietante che si genera dal banale, dal quotidiano, da situazioni di ordinaria amministrazione: un posto di polizia, un controllo di documenti, una "pura formalità", appunto. Il *setting* della pellicola richiama l'avamposto militare del buzzatiano *Deserto dei Tartari*, da cui l'ufficiale Giovanni Drogo cerca più volte di allontanarsi ma che sembra misteriosamente trattenerlo a forza di imperscrutabili ragioni burocratiche. Il film si gioca tuttavia principalmente sulla costruzione di un oscuro disegno di indizi e su un meccanismo di agnizione finale che è tipico dei gialli. Anche il genere poliziesco, infatti, con cui il regista parzialmente "traveste" la storia, prevede in teoria una rilettura per ritrovare, disseminati qua e là, i dettagli che portano alla soluzione.

Un secondo livello di lettura "all'indietro" è costituito dal punto di vista "interno" del personaggio e dall'evoluzione della storia stessa. Narratologicamente *Una pura formalità* è un film che ritorna su se stesso. Il momento finale in cui viene rivelato il suicidio di Onoff riporta infatti lo spettatore alla sequenza iniziale dello sparo passando attraverso – e andando *à rebours* – non soltanto il giorno che precede il delitto ma la vita stessa dell'accusato. Insieme ad Onoff lo spettatore recupera pertanto la memoria del suicidio, una morte che però è anche ri-nascita perchè contiene la consapevolezza, cioè la reminiscenza che consente l'uscita dalla prigione-posto di blocco. Solo il ricordo infatti, elicitato dall'interrogatorio stringente del commissario, consente la liberazione dal limbo. La morte stessa viene qui rappresentata attraverso le immagini come una nascita: Onoff, privo di

[2] WILLIAM HOPE, *Giuseppe Tornatore, Emotion, Cognition, Cinema,* New York, Cambridge Scholars Press, 2006, p. 100. (La traduzione dall'inglese è mia.)

documenti, quindi senza nome, senza identità, come un neonato, viene condotto ad uno sconosciuto posto di blocco, dove per prima cosa viene avvolto in un panno e dove gli viene offerto del latte caldo. La simbologia della nascita prosegue anche nelle scene successive: lo scalciare scomposto di Onoff, il «farsela addosso» – «succede quando si è vecchi», commenta l'uomo, ma in realtà anche quando si è bambini – ricordano i primi momenti del venire alla luce. Senza contare il fatto che Onoff arriva al posto di blocco, come scopriamo successivamente, il giorno del suo compleanno, vale a dire muore il giorno della sua nascita, il 3 febbraio.

Se è vero che il procedimento "a rivelazione finale" non è nuovo, anzi, come si è detto, è tipico del genere giallo, occorre però precisare che se in un poliziesco classico è teoricamente possibile comprendere "avanti" e intuire la soluzione del dilemma, nel film di Tornatore questo non può avvenire poichè l'intera vicenda ricostruita si svolge all'interno del protagonista, è una sua propria reminiscenza che passa attraverso le sue stesse menzogne e reticenze. Lo spettatore pertanto non possiede dati sufficienti per ricostruire la verità: addirittura durante il racconto di Onoff ad un certo momento le parole non corrispondono ai *flashback* che vediamo e che rappresentano le sue immagini mentali[3]. Lo spettatore è "disarmato" e "ingannato" e segue con fatica il percorso frammentato attraverso i ricordi, percorso non cronologico ma analogico, affidato alla capacità di anamnesi del protagonista e agli indizi che vengono offerti dalla maieutica del commissario.

Del genere poliziesco il regista si serve come canovaccio, come struttura esteriore ma anche come primo livello di una metafora molteplice. Onoff viene interrogato dal commissario, (frequenti le allusioni al genere giallo cinematografico più commerciale, che viene parodiato: Polanski «non è Humphrey Bogart», «un commissario fuma sempre la pipa [...] mastica un sigaro», a Onoff sembra, sulle prime, «di essere in un film americano») tuttavia, come nota il protagonista, l'inchiesta assomiglia almeno all'inizio ad

[3] LEE HILLIKER & THOMAS J. DI SALVO, *Keeping Your Head above Water. Truth and Fiction in Giuseppe Tornatore's «Una pura formalità»*, in «Journal of the Department of Italian Studies, University of Reading», (1999), pp. 284-297, p. 288.

un'intervista. E certamente può esserlo: un'intervista che parte dalla letteratura, da una gara di citazioni tratte dalle opere del grande scrittore Onoff e raggiunge, proprio grazie alla distruzione della sua identità letteraria fittizia, l'identità reale dell'uomo e la verità dell'accaduto. «Le interviste sono inutili, servono a sentire cose che già si conoscono solo per il gusto di farsele ripetere». Così Onoff definisce sprezzantemente i tentativi di inchiesta del commissario. In realtà questo commento, come anche i successivi nel corso dell'interrogatorio, rivelano le ulteriori e più profonde stratificazioni metaforiche della vicenda, l'idea della reminiscenza platonica, la struttura del dialogo maieutico e insieme l'analogia con il trattamento psicoanalitico. La sovrapposizione e commistione del poliziesco, del percorso psicoanalitico e del retroterra platonico, rintracciabile nel tessuto linguistico dei dialoghi e nelle immagini è possibile grazie ad un'affinità non soltanto formale ma anche di contenuti: c'è un omicidio – ma è verso se stessi, un trauma che va portato alla luce attraverso un cammino a ritroso nel tempo. Contemporaneamente l'interrogatorio si configura come un percorso verso il socratico *gnothi sautòn*. Infatti l'inchiesta non solo risale al passato per ricostruire gli eventi che precedono il delitto, come avviene nelle indagini di polizia, ma ricompone per frammenti la storia personale del protagonista fino alla nascita e poi subito dopo alla morte attraverso la decostruzione di un'identità falsa. Alle proteste dell'accusato contro l'insistenza pressante dell'interrogatorio il commissario si limita a rispondere che deve procedere in tal modo nell'interesse di Onoff stesso. L'evoluzione che il personaggio del commissario compie nel film rivela a poco a poco l'accumulo delle sue funzioni e arriva solo alla fine a rivelare la sua ultima cifra simbolica, quella di custode di questa fortezza-limbo metafisica, passando attraverso un ruolo che richiama da un lato quello dello psicoanalista incaricato di vincere le resistenze del paziente, dall'altro la metafora platonica e socratica della levatrice che porta alla luce conoscenze apprese prima della nascita. O, potremmo dire, prima di questa morte che è anche, come abbiamo visto, una sorta di nascita. Il riferimento platonico è *in nuce*, e coinvolge l'interesse del coautore Pascal Quignard[4] per la funzione gnoseologica della

[4] La sfiducia nel linguaggio umano compare vistosamente nelle opere di Quignard. Nel suo romanzo

parola scritta che costituisce un altro dei temi principali della pellicola. Il processo di anamnesi che il film sviluppa attraverso la struttura portante dell'interrogatorio dialogico richiama immediatamente sullo sfondo la teoria della reminiscenza delle anime attraverso l'operazione maieutica di domanda e risposta che il personaggio Socrate porta a compimento nelle opere di Platone, e che viene teorizzata in particolare nel *Menone*, nel *Fedro*, nel *Fedone* e nel *Teeteto.* Particolarmente significativa per la nostra analisi è la metafora della levatrice che ritroviamo nel *Teeteto*:

> La mia arte maieutica ha le stesse caratteristiche di quella delle levatrici: differisce solo per il fatto che aiuta a partorire gli uomini e non le donne, e che si prende cura delle loro anime in travaglio e non dei loro corpi. Essa poi ha una capacità enorme: riuscire a verificare con ogni artificio se la mente di un giovane dà alla luce un pensiero illusorio e falso o se ne genera uno di genuino e vero. [...] Perchè sotto questo aspetto io sono davvero nella stessa situazione delle levatrici: non genero sapienza.. Ed è vero ciò che molti ormai mi hanno rimproverato: che, pur interrogando gli altri, non mi pronuncio mai riguardo a nulla, con la motivazione che non sono affatto sapiente[5].

E rivediamo in questa luce il fatto che non è il commissario a scoprire la verità, come succede nella maggior parte delle *detective stories*: ma egli la fa ritrovare ad Onoff grazie alle domande dell'interrogatorio.

Il gioco del regista è un gioco di immagini ma molto più di parole: il film è un testo, un libro giallo in cui gli indizi sono contenuti nell'allusività delle battute nel corso dell'interrogatorio / seduta psicoanalitica / processo di anamnesi: «È un reato non ricordare?» domanda Onoff. «Si lavora per perdere coscienza» proclama ancora lo scrittore e lamenta: «Domande, ma non sapete fare altro che domande?» E all'affermazione del commissario «Lei non sa niente eppure sarà lei a dirci la verità» si aggiunge l'ironica, ambigua risposta di Onoff,

---

del 1991 *Tous les matins du monde* (tr. ingl. *All the World's Mornings. A novel*, trad. James Kirkup, St Paul, Minnesota, Graywolf Press, 1993), il protagonista Sainte-Colombe progressivamente abdica al linguaggio, considerato mezzo corruttibile e inadatto a comunicare la vera essenza delle cose, in favore di un altro mezzo più potente, la musica, cfr. anche LEE HILLIKER &THOMAS DI SALVO, *Keeping Your Head above Water*, cit., p. 290. L'idea ha le sue radici, come mostreremo, nella teoria della conoscenza espressa da Platone in particolare nella *VII Lettera.*

[5] PLATONE, *Teeteto*, trad. Luca Antonelli, Milano, Feltrinelli, 1994, 150 b-c, p. 53.

comprensibile tuttavia per lo spettatore solo *a posteriori*, «Farebbe meglio a farsi dire la verità dal cadavere».

La simbologia è sapientemente realizzata attraverso l'uso degli oggetti, degli ambienti e delle tecniche cinematografiche. Tutta la vicenda si svolge nel posto di polizia, un luogo irreale, anonimo, contraddistinto da «un senso di prigionia esistenziale»[6], a cui si correlano ad esempio la ricorrente immagine della trappola per topi, della tagliola nell'oscurità del bosco e la caratterizzazione di Onoff come «animale braccato»[7]. Fino al momento della rivelazione finale del suicidio e della liberazione verso un aldilà sconosciuto, Onoff è infatti prigioniero nel corpo-oblìo-oscurità. Le implicazioni platoniche di questa metafora risultano pertanto evidenti, se pensiamo inoltre che l'intero processo di reminiscenza avviene in uno stato intermedio tra la fisicità immemore della vita di Onoff e la liberazione della sua anima dopo aver acquisito la conoscenza di sè. Nel misterioso posto di blocco gli unici rumori sono lo scrosciare della pioggia incessante e il ticchettare della macchina da scrivere con cui un poliziotto diligentemente trascrive le deposizioni di Onoff. L'acqua e la scrittura sono nel film simboli complementari. L'acqua è il diluvio che permette di cancellare, affondare e sommergere le tracce del passato. A mano a mano che Onoff rilascia versioni sempre più contraddittorie dell'accaduto la pioggia si fa sempre più fitta, ad ogni menzogna l'acqua sembra cadere con più violenza. Quando Onoff intravede il cadavere portato dall'ambulanza –uno dei tanti indizi rivelatori a cui egli reagisce, corentemente con la propria reticenza-resistenza, tentando di fuggire – la luce si spegne e il giovane poliziotto commenta dicendo che «quando piove non si vede nulla». La pioggia pertanto è l'impossibilità di vedere, l'oblio, il lavacro non purificante ma mistificante: Onoff, dopo avere cercato di fare a pezzi e ingoiare la camicia insanguinata – metafora della rimozione interna e seppellimento del trauma – si lava le mani nella pioggia per non avere più nulla a che fare con il delitto. Lee Hilliker e Thomas di Salvo[8] leggono l'intera vicenda come un rito di passaggio

[6] LEE HILLIKER &THOMAS J. DI SALVO, *Keeping Your Head above Water*, cit., p. 287.
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 286.

nel quale l'acqua sarebbe invece il *medium* di purificazione. Tuttavia l'uso che il regista fa di tale immagine ricorrente sembra a nostro avviso contraddire questa interpretazione: vediamo infatti che all'acqua-oscurità-oblìo si contrappongono l'arrivo del mattino e la cessazione della pioggia allorchè l'accusato intuisce la verità. Nel *leit-motiv* musicale dell'inizio si accenna inoltre ad un «tuffo in fondo al mare», e anche qui l'acqua costituisce l'elemento da superare per fare riemergere quanto è stato sommerso. Lo stesso valore semantico è da attribuire alla barca che si intravvede fugacemente nelle prime sequenze, in quanto strumento per oltrepassare l'elemento acquatico e ri-approdare alla terraferma. La simbologia dei liquidi comprende, oltre all'acqua e al latte, anche il vino, il vino che è davvero «miracoloso», come afferma il poliziotto, poichè mentre scorre nel bicchiere (inquadrato in primissimo piano con sullo sfondo il viso di Onoff) i ricordi dell'accusato cominciano ad affiorare in un rapido flusso di immagini.

La scrittura invece dovrebbe rappresentare il fissaggio della memoria, l'azione che preserva l'evento dall'oblio. Il posto di polizia è ingombro di raccoglitori accatastati l'uno sull'altro a formare un archivio disordinato di deposizioni e testimonianze. Tuttavia non è la deposizione rilasciata da Onoff, lacunosa, incoerente, più volte reiterata e infine mai trascritta, ad aiutarne l'anamnesi. Al contrario, nel film ogni forma di scrittura, *in primis* la letteratura come fonte di mistificazione e occultamento dell'identità, viene svalutata e tale giudizio negativo coinvolge la struttura metaforica della vicenda in tutti i suoi livelli. Non solo viene infatti parodiata attraverso il personaggio di Sergio Rubini la figura classica del poliziotto che diligentemente riporta testimonianze senza neppure curarsi del senso delle parole ma molto più profondamente si allude ad una sfiducia gnoseologica nei confronti della parola scritta. «Il linguaggio» afferma Onoff «non serve più a niente. Si scrive perchè non si sa che altro fare». Non è ciò che Onoff scrive di sè e nemmeno gli eventi che come accusato egli "de-scrive" che contano, ma ciò che deve affiorare dalle profondità del suo inconscio ed è legato a immagini, immagini che ri-evocano memorie. Nel posto di polizia infatti le penne non scrivono. La chiave platonica ci illumina ancora di più sul significato di questa metafora qualora si

pensi a due luoghi fondamentali del *corpus* in cui si evidenzia la critica del filosofo alla parola scritta. Il primo è da ritrovarsi nel passo del *Fedro* in cui è narrato il mito di Theuth:

> Dunque questo è ciò che ho sentito dire. Tra gli antichi dei di Naucrati in Egitto ve ne è uno a cui è consacrato l'uccello chiamato ibis. Il nome di questa divinità è Theuth ed è stato il primo a scoprire il numero e il calcolo, la geometria e l'astronomia, così come pure il gioco degli scacchi e quello del dado, e soprattutto la scrittura. [...] La leggenda narra che Thamus parlò a lungo a Theuth, sia pro che contro ciascuna arte, cosa che sarebbe troppo lunga da ripetere. Ma quando si giunse alla scrittura, Theuth disse: « O re, qui vi è un'arte che, una volta appresa, renderà gli Egizi più saggi e migliorerà la loro memoria: ho infatti scoperto una pozione per la memoria e la saggezza». Thamus tuttavia replicò: « O molto esperto Theuth, uno può dar vita agli elementi di un'arte ma solo un'altra persona può rettamente giudicare se porteranno beneficio o danno a chi ne farà uso. Ora, dal momento che tu sei il padre della scrittura, il tuo amore per essa ti porta a desciverne gli effetti come esattamente contrari a ciò che essi sono in realtà. Infatti essa introdurrà smemoratezza nelle anime di coloro che la apprenderanno: non praticheranno l'uso della memoria perchè riporranno fiducia nella parola scritta, che è esterna e dipende da segni che appartengono ad altri, invece di provare a ricordare completamente con le loro forze»[9].

La scrittura rappresenta pertanto una cristallizzazione del processo fluido di reminiscenza-conoscenza che deve essere continuamente attivato all'interno dell'anima. Al tempo stesso tale cristallizzazione "esterna" i significati, creando costruzioni di senso a cui ci si affida passivamente progressivamente allontanandosi dal procedimento di verifica autonomo e autentico. In questa luce possiamo leggere le reticenti menzogne di Onoff che costituiscono le prime deposizioni e le sue stesse opere letterarie, che vengono così frequentemente citate all'inizio dell'interrogatorio, come l'abdicazione del protagonista alla conoscenza del sè, o, in altre parole, come il seppellimento del ricordo doloroso della propria esistenza attraverso la costruzione di un'identità fittizia che prende corpo nella letteratura.

---

9 PLATONE, *Fedro* in *Complete works*, ed. John M. Cooper, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1997, 275 a-c, pp. 551-552. (La traduzione dal greco è mia).

Ancora più significativa per delucidare le implicazioni filosofiche di *Una pura formalità* è la seconda critica esplicita alla parola scritta che troviamo espressa nel breve *excursus* sulla teoria della conoscenza all'interno della *VII Lettera* di Platone. Si ribadisce qui non solo la fallacia dello scritto ma anche il concetto che l'unico processo verso l'acquisizione della verità è quello maieutico e dialogico, la cui struttura essenziale noi troviamo nella pellicola reduplicata nell'analogica forma dell'interrogatorio di polizia. Per Platone prima dell'acquisizione dell'oggetto *in se* occorre passare attraverso quattro gradi, il nome, la definizione, l'immagine e infine la retta opinione riguardo all'oggetto. È significativo che nel film l'immagine, sotto forma di fotografia del passato, sia assai più vicina al disvelamento della verità che non la parola e l'identità dell'accusato affidata alla sua fama di scrittore, al suo "nome".

> Inoltre questi quattro gradi cercano di esprimere la qualità di ogni oggetto non meno che l'essenza reale, a causa della debolezza insita nel linguaggio; e per questa ragione nessun uomo d'intelletto oserà affidarli ai concetti della ragione, specialmente quando essi sono inalterabili come accade alle cose scritte in lettere. [...] Ma quando esse sono separate e l'anima cerca di conoscere non la qualità ma l'essenza, ciascuno dei quattro suggerisce all'anima in parole e in forme concrete ciò che non è richiesto.[...] E dunque, là dove per una cattiva educazione non siamo neppure abituati a ricercare il vero e ci accontentiamo delle immagini che ci si offrono, non ci rendiamo ridicoli gli uni di fronte agli altri, gli interrogati di fronte agli interroganti, capaci di disperdere e confutare i quattro; ma quando vogliamo costringere uno a rispondere e a rivelare il quinto uno che sia esperto nell'arte di confutare può, quando lo voglia, avere la vittoria e far apparire alla gran parte dei presenti che chi espone un pensiero o per discorsi o per iscritto, o con discussioni non sa alcunchè di quello che scrive.[...] E nel conoscere tali oggetti è necessario conoscere ciò che è falso e ciò che è vero di tutta l'essenza e questo attraverso una lunga investigazione e molto tempo per mezzo dell'esame di questi oggetti, comparandoli gli uni con gli altri, visioni e percezioni, esaminandoli attraverso oneste prove e impiegando domande e risposte prive di invidia. Per tali mezzi dunque la luce dell'intelligenza si accende. [...]
>
> Perciò chi è serio si guarda bene dallo scrivere di cose serie, per non esporle all'odio e all'ignoranza degli uomini. Da tutto questo si deve concludere, in una parola, che quando si legge lo scritto di qualcuno, siano leggi di legislatore o scritti di altro genere, se l'autore è davvero un uomo, le cose scritte non erano per lui le cose più serie, perchè queste egli le serba riposte nella parte più bella

> che ha; mentre se egli mette per iscritto proprio quello che ritiene il suo pensiero più profondo allora sicuramente, non certo gli dei, ma i mortali gli hanno tolto il senno[10].

Due pertanto sono i temi platonici di cui il regista si serve nell'elaborare il più profondo livello di lettura dell'interrogatorio di Onoff. Il primo, come abbiamo appena evidenziato, è il giudizio negativo nei confronti della letteratura, e, più in generale, della parola scritta. Platonicamente, la finzione letteraria non è che la copia della copia, una *mimesis* che «dista di tre distanze dalla vera realtà [...], facile a farsi per chi non conosce la verità»[11]. Nella pellicola l'alienazione nella scrittura ha portato progressivamente Onoff a perdere coscienza del proprio vero sè: «Si scrive per perdere coscienza». Inoltre la scrittura letteraria è duttile, aperta, infinitamente interpretabile e si dà in pasto al lettore che la manipola e la piega al proprio uso e consumo: «Se gli scrittori sapessero quali bocche vomiteranno di nuovo le loro parole, smetterebbero di scrivere libri». La stessa biografia del celebre scrittore, che tutto il mondo, afferma il commissario, conosce a menadito, è in realtà essa stessa una finzione letteraria, falsa così come falso è l'improbabile nome di Onoff: «La mia biografia è una menzogna dall'inizio alla fine. L'ho scritta io stesso». Lo stesso nome Onoff, ad una attenta analisi, rivela interessanti implicazioni: nome dal suono vagamente russo, che contribuisce a creare l'effetto di straniamento dato dall'identità letteraria fittizia, esso può anche essere letto come On-Off= intermittenza. L'intermittenza è, anche nella simbologia del film, in cui le luci sono interrotte dal temporale, la modalità in cui la verità affiora alla coscienza, attraverso la discontinuità del ricordo e la sollecitazione della domanda maieutica, prima di divenire chiarezza.

La decostruzione della dimensione letteraria è affidata al secondo elemento platonico, il processo di reminiscenza, attuato attraverso l'interrogatorio maieutico, affidato al dialogo orale ed un'ulteriore ausilio: l'identificazione e il ricordo indotti dall'amore. Nel caso delle fotografie che

---

[10] PLATONE, *VII Lettera,* trad. Richard Bury, London, New York, William Heinemann, 1929, 342-343, pp. 335-354. (La traduzione dal greco è mia).
[11] PLATONE, *La Repubblica,* a cura di Francesco Gabrieli, Firenze, Sansoni, 1950, 599a, p. 353.

Onoff è chiamato a riconoscere avviene esattamente quello che Platone descrive nel *Fedone*:

> Se uno, veduta una cosa o uditala o avutane comunque un'altra sensazione, non solamente venga a conoscere quella tale cosa, ma anche gliene venga in mente un'altra –un'altra di cui la cognizione non è la medesima ma diversa; ebbene, non s'adoperava noi la parola nel suo giusto valore quando dicevamo, a proposito di quest'altra cosa venutagli in mente, che colui 'se ne era ricordato'? "Come dici?" "Per esempio: altra è, tu ammetterai, nozione di uomo, altra è nozione di lira" "Senza dubbio" "Ebbene non sai che agli innamorati, se vedono una lira o un mantello o un altro oggetto qualunque di cui il loro innamorato fosse solito valersi, accade questo, che riconoscono la lira e al tempo stesso rivedono con la mente la figura dell'innamorato di cui era la lira?[12]

I volti che progressivamente Onoff riconosce nelle fotografie sbiadite appartengono a persone un tempo amate, il professore di matematica, una ragazza, il vecchio Faubin e infine sè stesso. E l'amore più profondo, quello per il proprio sè bambino e quindi più intimo e vero, è anche il motore del riconoscimento del suicidio, dopo la dimenticanza che viene con l'incarnazione-nascita, della cui simbologia il regista riveste la morte di Onoff.

Un'ulteriore riflessione sulla metafora dialogica dell'interrogatorio di polizia nasce se consideriamo tale struttura all'interno della riflessione sull'ermeneutica testuale che si sviluppa negli ultimi decenni del ventesimo secolo. La struttura analoga dell'interrogatorio, della seduta psicoanalitica e del processo maieutico che induce la reminiscenza-conoscenza, così come essa emerge dallo svolgimento di *Una pura formalità,* può essere ricondotta al suo denominatore comune, il processo di domanda e risposta. E forse, possiamo arguire, lo stesso titolo del film *Una pura formalità* può essere letto etimologicamente come una "pura forma", insistendo pertanto maggiormente sulla struttura più che sul contenuto, struttura con cui il regista gioca abilmente, dal momento che i dati della vicenda sono volutamente occultati allo spettatore. Secondo Hans Robert Jauss «la priorità che l'ermeneutica assegna al porre domande si estende sia alla comunicazione interpersonale nel dialogo diretto,

[12] PLATONE, *Fedone,* in *Opere Complete,* trad. Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1987, 9 voll., 93-185, XVIII, c-d, p. 123.

sia alla relazione tra passato e presente e alla comprensione dell'azione umana che può non essere articolata verbalmente»[13]. Nel tracciare la storia del processo di domanda e risposta come forma di comprensione dialogica dell'Altro, Jauss nota inoltre come esso si collochi *a posteriori* dell'esperienza estetica *tout court*, e ne costituisca uno stadio successivo: « l'elenco di supposizioni che Bultmann postula, estendendosi dalla lettura *naive* di un testo a questioni filosofiche, dall'interesse per la lezione storica di un testo e per il piacere derivato dalla narrativa a interessi di tipo psicologico, storico (ricostruzione del passato) e infine a domande concernenti il significato delle azioni divine, mostrano come l'interesse estetico sia ambivalente»[14]. Ad una prima funzione testuale, cioè, costituita dal piacere della narrativa e dall'esperienza estetica come forma di *catharsis* e liberazione dall'ansia generata dall' *Unheimlich*[15] succede una sorta di inchiesta volta a scoprire le nuove dimensioni del testo in questione, comprese in forma di risposta a domande che cambiano secondo l'orizzonte culturale di colui che le pone[16]. Tale inchiesta, possiamo dedurre come corollario a questa teoria, assume anche le caratteristiche di una ricerca di una verità, seppur ermeneuticamente transitoria, aldilà del piacere dell'immedesimazione che costituisce un prima lettura *naive* di un testo. Se ritorniamo a *Un pura formalità* vediamo realizzarsi un passaggio analogo. La letteratura è per Onoff la soluzione per dominare e reprimere la consapevolezza dolorosa della propria condizione di orfano. Non solo, ma l'appropriazione di un romanzo scritto da un altro (il capolavoro *Il Palazzo delle Nove frontiere* che Onoff ricava ricostruendo i disordinati taccuini del suo tutore Faubin), gli permette di nascondere completamente la propria vera identità dietro l'*allure* di facciata della personalità di un grande scrittore. Processo che sopprime il dolore per lasciarlo riemergere, poi, sotto forma della disperazione

[13] HANS ROBERT JAUSS, *Question and Answer. Forms of Dialogic understanding*. trad. Michael Hays, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 62. (La traduzione dall'inglese è mia.)
[14] Ivi, p. 64.
[15] Ivi, p. 59. L'autore fa riferimento al saggio freudiano sull'*unheimliche* e postula una risposta al problema della sublimazione dell'ansia attraverso la teoria aristotelica dalla catarsi. Il presentare situazioni che vengono normalmente represse in una forma artistica permette la temporanea liberazione dall'ansietà ad esse connaturata, sia per lo spettatore che per l'autore stesso.
[16] Ivi, p. 63.

che conduce al suicidio. All'inizio dell'interrogatorio vengono citati brani delle opere di Onoff che suscitano l'ammirazione del commissario-"lettore". In seguito, nel corso dell'inchiesta, la stratificazione che copre la reale identità di Onoff viene a poco a poco lacerata, ancora una volta, platonicamente, accorciando progressivamente la distanza tra la "copia" e il vero, tra la letteratura come "imitazione" della vita alla vita vera. A poco a poco, cioè, il commissario attua un procedimento simile a quello dell'ermeneutica testuale, che dal piacere del testo passa alla decostruzione del testo stesso e alle ragioni del suo essere. Lo stesso procedimento avviene, se ricordiamo i due livelli di lettura *à rebours* a cui possiamo sottoporre *Una pura formalità*, per lo spettatore la cui aspettativa riguardo al genere del film, un apparente poliziesco classico, viene progressivamente decostruita fino allo sfociare in un inaspettato orizzonte metafisico. In questo modo, lo spettatore è chiamato a rivedere l'intera vicenda possedendo la chiave interpretativa che permette di comprendere e apprezzare la ricchezza dei dettagli simbolici che vengono dispiegati nel corso dell'interrogatorio.

La peculiarità e insieme l'originalità nel film sta nell'avere sovrapposto i vari livelli di lettura sotto il travestimento di un genere cinematografico – e letterario – dalla formula nota, il romanzo giallo, nell'averlo decostruito dall'interno pur mantenendone la caratteristica fondamentale della circolarità e dello svolgimento "a ricostruzione" del passato, *à rebours.* Il romanzo giallo ha infatti un percorso all'indietro perchè tratta di un indagine per ri-salire alla verità e ri-costruire il corso degli eventi. La seduta psicoanalitica è un ritornare al trauma, una anamnesi del passato controcorrente rispetto al fluire della vita. La filosofia platonica è conoscenza all'indietro, ri-conoscimento del già visto, reminiscenza. Il non-ricordare, l'amnesia costituisce il polo opposto, simbolicamente espresso sia dall'acqua-oscurità sia dall'essere intrappolato, braccato, senza meta. Il regista prende a prestito proprio nelle prime sequenze del film la metafora della selva, parte di un immaginario mitopoietico che rimanda al «reame dell'inconscio e alle dinamiche di repressione e rivelazione»[17] e vi inserisce un simbolo di ritorno,la barca, identificata con Onoff stesso

[17] LEE HILLIKER, THOMAS J. DI SALVO, *Keeping Your Head above Water,* cit., p. 285.

attraverso le due inquadrature consecutive dei buchi nello scafo e degli occhi dell'uomo[18]. Qualche riflessione meriterebbe il nome fittizio che il commissario assume durante l'interrogatorio, Leonardo Da Vinci, forse da leggersi, dantescamente, come quello di una guida che è espressione massima della ragione umana e che è capace di condurre il pellegrino di questo peculiarissimo viaggio all'interno di sè stessi fino alla soglia di una sorta di Purgatorio ove le anime scontano il peccato di oblio e si preparano per il passaggio ultimo verso un aldilà che va oltre l'immaginazione, prefigurato dalla scena finale in cui Onoff viene trasportato verso sconosciute colline.

È certamente da notare, come fanno Hilliker e Di Salvo[19], che *Una pura formalità* segna un radicale distacco dalle altre pellicole di Tornatore, sia per quanto riguarda il *setting*, che non si colloca nella realtà e in particolare nella realtà italiana, sia per la tendenza alla sperimentazione metacinematografica a cui il titolo può fare riferimento. Non è soltanto a questo, tuttavia, che dobbiamo attribuire la tiepida accoglienza che la pellicola ha incontrato sia tra i critici che tra il grande pubblico, in particolare negli Stati Uniti. William Hope ha mostrato come *Una pura formalità* perlopiù deluda le aspettative emotive e cognitive dei consumatori del genere giallo, ai quali è negata sia l'identificazione empatica con i personaggi sia la possibilità di un coinvolgimento intellettuale nella soluzione del dilemma: «lo slittamento di per sè imprevedibile verso una dimensione metaforica, o metafisica, nella narrativa di *Una pura formalità* preclude ogni possibilità di una lettura "intelligente" degli entusiasti del genere giallo, le cui aspettative e proiezioni cognitive sono deluse.»[20]. Se consideriamo però che la dimensione del film è essenzialmente circolare e autoriflessiva, possiamo proporre la lettura all'indietro, e la re-visione come modalità richieste da questa particolare narrazione per disvelare pienamente la ricchezza simbolica e l'allusività dei dettagli, nonchè l'abile orchestrazione del *setting* e la polisemia dei dialoghi, rinunciando in questo modo, tuttavia, alla dinamica costitutiva del

[18] *Ibid.*
[19] Ivi, p. 284
[20] WILLIAM HOPE, *Giuseppe Tornatore,* cit., p. 103.

giallo tra coinvolgimento, ipotesi e rivelazione e facendola implodere nei binari del genere stesso.

MARINA SPUNTA*

La memoria dello spazio padano nei film di Carlo Mazzacurati: appunti su *Notte italiana*

Il regista padovano Carlo Mazzacurati (classe 1956) è una delle voci più interessanti del cinema italiano contemporaneo, soprattutto per il suo interesse per la memoria e lo spazio[1]. Se, come suggerisce Elena Esposito in un recente saggio sulla memoria sociale, «il problema della memoria, non è tanto [o non solo] il confronto con il passato, ma il rapporto con il presente»,[2] il cinema di Mazzacurati può essere definito un "cinema di memoria" sia per l'interesse a recuperare il passato rivisitando la tradizione cinematografica e letteraria, sia per l'impegno a rappresentare il presente – in particolare la crescente diversità sociale dell'Italia, soprattutto del Nord-Est, che egli fa emergere attraverso i temi del viaggio e del luogo. Il regista stesso rivela questi intenti in conversazione con Masoni e Vecchi nel 1995: «La cosa che mi interessava di più era riuscire a coniugare questo amore per il cinema e per la letteratura con il

* University of Leicester, Gran Bretagna.

1 Sul tema dello spazio/paesaggio nel cinema si vedano: ANTONIO COSTA, *Paesaggio e cinema*, in AA.VV., *Paesaggio. Immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981, pp. 339-57; ID. *Paesaggio e storia del cinema. Alcune questioni di metodo*, in *Il cinema in Padania. I luoghi, le immagini, la memoria*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989; SERGIO ARECCO, *Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almodóvar*, Genova, Le Mani, 2001; SANDRO BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002; MIRCO MELANCO, *Il motivo del viaggio nel cinema italiano (1945-1965)*, in GIAN PIERO BRUNETTA (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano: dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, pp. 217-308; ID. *Paesaggi, passaggi e passioni*, Napoli, Liguori, 2005; MYRTO KONSTANTARAKOS (a cura di), *Spaces in European Cinema*, Exeter, Intellect books, 2000; WENDY EVERETT & AXEL GOODBODY (a cura di), *Revisiting Space. Space and place in European cinema*, Berna, Peter Lang, 2005.

2 ELENA ESPOSITO, *La memoria sociale. Mezzi per comunicare e modi di dimenticare*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. vii. Sul tema della memoria si vedano anche PAUL RICOEUR, *La memoria, il passato, l'oblio*, Milano, Raffello Cortina editore, 2003, trad. Daniella Iannotta; PAOLO ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1991.

presente, con la normalità della vita quotidiana»[3]. Come suggerisce Brunetta per il film d'esordio *Notte italiana* (1987), Mazzacurati è un «narratore di una storia ben costruita, radicata nel passato e molto attenta al presente» – commento che possiamo estendere a tutta la sua opera[4]. Ed è forse per la sua attenzione «alla misura espressiva e alla semplicità del racconto», ovvero per la tendenza ad andare controcorrente a un "cinema giovane" ritenuto privo di memoria, che Mazzacurati si è costruito la fama di «regista schivo e sensibile»[5], apparendo raramente in primo piano, nonostante sia attivo da più di venti anni ed abbia diretto dieci film e tre documentari.

Un breve profilo del regista a questo punto occorre per illuminare la sua carriera. Dopo il primo mediometraggio, *Vagabondi* (girato auto-finanziandosi nel 1979, ma uscito solo nel 1987)[6], e dopo aver lavorato a Roma come soggettista e sceneggiatore (*Domani accadrà*, 1988, *Marrakech Express*, 1989), oltre che come attore[7], Mazzacurati trova nella neonata Sacher di Nanni Moretti un produttore per il suo primo lungometraggio, *Notte italiana*, che viene accolto bene nella settimana della critica a Venezia, ed ottiene il Nastro d'Argento per la miglior opera prima e il Ciak d'oro. Nel 1989 esce *Il prete bello*, libero adattamento del romanzo di Parise, che è accolto duramente a Venezia, ma che vince il primo premio al festival di Annecy. Nel 1992 Mazzacurati gira *Un'altra vita*, storia di un'immigrata russa ambientata nella periferia di Roma, che vince a Venezia il premio del pubblico e la grolla d'oro. *Il toro* nel 1994 ottiene il Leone d'argento a Venezia e la coppa Volpi per Roberto Citran, nel ruolo di Loris, un allevatore di bovini che aiuta l'amico Franco (Diego Abatantuono) nel tentativo disperato di portare in Ungheria un toro da riproduzione che Franco ha rubato, cercando così di risollevare le proprie sorti economiche. *Vesna va veloce*, del 1996, racconta l'avventura di una ragazza cecoslavacca attratta dalla prospettiva

[3] TULLIO MASONI & PAOLO VECCHI, *Carlo Mazzacurati*, Savignano sul Rubicone, Alphabet, 1995, p. 29.
[4] GIAN PIERO BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1993, pp. 562-63.
[5] GIANNI CANOVA (a cura di), *Le garzantine Cinema*, Milano, Garzanti, 2002.
[6] *Vagabondi* è definito da Filippi «un noir all'italiana troppo sperimentale e squilibrato» (ANDREA FILIPPI, *Mazzacurati*, S. Giminiano, Comune di S. Giminiano, 1995, pp. 34-5).
[7] I film di Nanni Moretti in cui Mazzacurati è apparso come attore includono: *La messa è finita* (1985), *Palombella rossa* (1989), *Caro diario* (1993), *Il grido d'angoscia dell'uccello predatore – 20 tagli d'Aprile* (2003), *Il caimano* (2006).

di una nuova vita in Italia, sogno che si scontra con l'ideale di vita semplice di Antonio (Albanese) e finisce tragicamente con un incidente. Nel 1998 Mazzacurati realizza *L'estate di Davide* – film TV che racconta la fine dell'adolescenza di un ragazzo che torna nel territorio padano della sua infanzia – e nel 1999 *La lingua del Santo*, una commedia con Fabrizio Bentivogli e Antonio Albanese ambientata nella nativa Padova, dove i due protagonisti disperati rubano la reliquia della lingua di Sant'Antonio. Tra il 1999 e il 2001 Mazzacurati lavora assieme a Marco Paolini a tre documentari-intervista, ritratti di scrittori contemporanei: Mario Rigoni Stern, Andrea Zanzotto e Luigi Meneghello. Nel 2002 gira *A cavallo della tigre*, remake del film di Comencini e nel 2004 *L'amore ritrovato* (2004), adattamento di un racconto di Cassola. È in preparazione un nuovo film, *La giusta distanza*, che sarà girato in Veneto[8].

Come emerge già da titoli, ambientazioni e trame dei suoi film, l'opera di Mazzacurati si presta ad una lettura in chiave della memoria e dello spazio – più che del tempo – ed in questo appare in linea col recente dibattito teorico in varie arti e discipline. Se nella modernità il fine era quello di costruire un'identità fissa, nella postmodernità l'abilità sta nel non fermarsi, nel continuo vagare, come emerge da tanta letteratura e cinema contemporanei, da Celati a Tondelli, da Salvatores a Mazzacurati, per citare solo alcuni. In questo continuo vagare, il problema è come mantenere un legame con il passato e con il luogo, ovvero come garantirsi un senso di appartenenza tramite narrazioni vivibili. Come la narrativa, il cinema contemporaneo italiano è attratto dalla rappresentazione dello spazio e del viaggio quali mezzi per esplorare a un tempo il presente e il passato, ovvero i continui e veloci cambiamenti socio-culturali dell'Italia, come pure il legame con una tradizione artistica/culturale che sembra svanire. Nell'affrontare questi temi, il cinema degli anni Ottanta e soprattutto Novanta (di registi quali Amelio, Salvatores, Soldini, oltre a Mazzacurati) combina una tensione di stampo neorealista verso il quotidiano e un interesse per la commedia, con un'ansia postmoderna verso il viaggio come riscoperta della propria identità.

[8] Mazzacurati ha anche girato il video-clip *Lusitania* per IVANO FOSSATI (1990) e curato la regia teatrale di *Conversazione senza testimone* di SOFIA PROKOFEVA (1998).

Su questa scia interpretativa si pongono i pochi scritti critici sull'opera del regista – le due brevi monografie di Filippi, e di Masoni e Vecchi (entrambe del 1995) ed il volume in occasione del premio "Cinema di poesia" di Recanati[9] – e soprattutto i saggi più recenti e ricchi di spunti critici di Laura Rascaroli (2003 e 2005)[10]. La studiosa, che lavora in ambiente anglosassone e in un'ottica comparatistica, legge l'opera di Mazzacurati (come quella di Soldini, Amelio e Moretti) in chiave del «new Italian road film», sostenendo che, soprattutto a partire dal neorealismo, questo sia un genere profondamente italiano e europeo, e non esclusivamente americano[11]. La tesi di Rascaroli è supportata da molta critica italiana, che, pur non parlando in termini generici di "road movie", ha spesso connesso la vitalità del cinema italiano con i temi della strada e del viaggio, quali retaggio della scuola neorealista. Partendo dalle tesi di Bauman sul passaggio dal tempo allo spazio come vettore principale della postmodernità[12], nei suoi saggi Rascaroli mostra come i registi citati usino il tema della strada per rivistare l'identità cinematica italiana ricollegandosi alla tradizione neorealista – ed aggiungerei della commedia – sia in termini visivi che etici. In quest'ottica,

---

9 Tra i maggiori saggi, articoli e interviste su Mazzacurati citiamo, in ordine alfabetico: GIANCARLO BELTRAME, *Il cinema spaesato di Carlo Mazzacurati*, in ID., EZIO LEONI & PAOLO ROMANO (a cura di), *Luci sulla città. Padova e il cinema*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 132-46; ROBERTA COLOMBO (a cura di), *Difficile è narrare.... A colloquio con Francesca Archibugi, Carlo Mazzacurati, Marco Risi*, in «Script», 3 (1993), pp. 11-21; ALBERTO FARASSINO, *Mazzacurati, fra le origini e l'altrove*, in LINO MICCICHÉ, *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 128-33; ANDREA FILIPPI, *Mazzacurati*, cit.; BENIAMINO GIGLI, PATRIZIA MASSA & PAOLO COPPARI (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, Incontri con il cinema di poesia, 2001; FRANCESCA GIOMBINI, *Per la sceneggiatura. Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in «Cinema&cinema», 62 (1991), pp. 103-6; TULLIO MASONI & PAOLO VECCHI, *Carlo Mazzacurati*, cit.; TULLIO MASONI & PAOLO VECCHI, *Carlo Mazzacurati: «La bellezza del foglio bianco»*, in «Cinecritica», 20 (2000), pp. 6-25; FRANCO MONTINI, *Intervista a Carlo Mazzacurati*, in «Cinecritica», 87 (1987), p. 86; FABRIZIO PICCININ & PAOLO VECCHI, *Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in «Cineforum», 269 (1987), p. 79; PAOLO VECCHI, *Gente del Po (e di altri lidi)*, in «Cineforum», 269 (1987), pp. 76-77.

10 LAURA RASCAROLI, *New voyages to Italy. Postmodern travelers and the Italian road film*, in «Screen», XLIV (2003), 1, pp. 71-91; *Carlo Mazzacurati, Silvio Soldini, and Gianni Amelio. Highways, side roads, and borderlines – the new Italian road movie*, in WILLIAM HOPE (a cura di), *Italian Cinema. New directions*, Bern/Oxford, Peter Lang, 2005, pp. 251-72.

11 Le principali differenze sono gli spazi e la natura delle strade (sconfinati in America, ristretti e delimitati da confini (regionali o nazionali) in Europa), il mezzo di trasporto (macchina invece di mezzi pubblici), e l'identità dei viaggiatori (per lo più fuorilegge, ribelli e emarginati in America, anche cittadini ordinari in Europa).

12 Si veda ZYGMUNT BAUMAN, *From Pilgrim to Tourist – or a short history of identity*, in STUART HALL (a cura di), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage, 1996, pp. 18-36.

Mazzacurati combina la tradizione americana del road movie, come pure del noir e del western – generi in cui il paesaggio è centrale come mito fondatore della nazione e origine di opposizioni binarie tra civiltà e natura – con la tradizione italiana del neorealismo e della commedia, soprattutto Antonio Pietrangeli, che Mazzacurati cita a modello in numerose interviste[13]. In particolare, Mazzacurati sfrutta il genere del "road movie" per ridare visibilità al paesaggio italiano e alla sua memoria filmica, che ritiene svanita proprio per l'impatto del cinema americano del dopoguerra e del disinteresse contemporaneo per la memoria.

Se la tradizione del *road film* d'emigrazione italiano va da sud a nord (e ritorno), la novità del cinema di Mazzacurati (come in parte quello di Amelio e Salvatores) è nell'esplorare una nuova traiettoria dello sviluppo socio-economico italiano, ovvero il viaggio ovest-est e viceversa, dove l'ovest (ovvero l'Italia negli occhi dei cittadini dell'est europeo) è associato al benessere economico (*Un'altra vita*, *Vesna va veloce*) e l'est al sottosviluppo quindi alle maggiori possibilità di investimento (*Il toro*). I protagonisti dei film di Mazzacurati – sia stranieri che italiani del Nord-est – sono nel migliore dei casi degli antieroi "appartati" (come Otello in *Notte italiana*), più spesso emarginati o disperati che tentano la fortuna per fuggire a una difficile situazione socio-economica e finiscono in una situazione di stallo o ambiguamente aperta, oppure in un finale tragico, nel caso di film con protagonisti stranieri (*Un'altra vita*, *Vesna va veloce*). Nei loro viaggi, questi personaggi non cercano solo di entrare in contatto con una realtà diversa, e conoscere se stessi, ma anche di riconnettersi a un senso di memoria collettiva, che sembra perso con la perdita di appartenenza a un luogo.

Il genere del *road movie* quindi è usato da Mazzacurati come mezzo per comprendere e rappresentare l'esterno, e scoprire i segni del passato nel

[13] Nelle parole di Mazzacurati: «Ammiro molto Pietrangeli. È uno dei registi più sensibili e preparati che abbiamo avuto. Se si analizza da un punto di vista visivo la sua composizione, è tra le più moderne» (TULLIO MASONI & PAOLO VECCHI, *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 34). La forte influenza del cinema di Pietrangeli appare nelle numerose citazioni e nella consonanza di uno stile medio, in "levare". Ciò emerge nella centralità di luoghi e persone (quasi tutti solitari o esclusi), nell'importanza del testo e della sceneggiatura, di cui entrambi i registi si sono occupati, nella preferenza per il realismo, con qualche licenza surreale.

presente, ovvero recuperare un senso di memoria inscindibilmente legato al luogo. Tutti i suoi film oscillano tra la rivisitazione del passato – in particolare negli adattamenti (*Il prete bello*, *A cavallo della tigre*, *L'amore ritrovato*) o nel ritorno al luogo d'infanzia che coincide con il diventare adulto in *L'estate di Davide* – e la ricerca di un nuovo spazio che mantenga le tracce del passato, in particolare di un passato rurale ormai scomparso – la valle padana in *Notte italiana*, la pianura pannonica in *Il toro*, la periferia romana che nasconde resti etruschi in *Un'altra vita* (in contrasto con le luci notturne di una Roma borghese), o la laguna veneta de *La lingua del Santo* che il protagonista Willy non riesce ad abbandonare, nonostante, ottenuto il riscatto per la reliquia, possa cercare di costruirsi una nuova vita altrove. Nel contrapporre realtà opposte – diversi luoghi ovvero diversa nazionalità, regione d'origine o classe sociale dei personaggi – come Pietrangeli, Mazzacurati adotta dichiaratamente uno stile realista teso a rendere credibile sia lo spazio che la psicologia dei personaggi grazie a un'attenzione al dettaglio ed una leggerezza stilistica che tende al minimo. In ciò il regista si iscrive nella tradizione cinematografica del paesaggio come significante di realismo – tecnica che sfrutta il potere affettivo dell'immagine del paesaggio e che è già insita nel cinema delle origini e in particolare nel neorealismo[14].

La credibilità di ambiente e personaggi è resa anche da un attento lavoro di sceneggiatura che Mazzacurati cura personalmente in collaborazione con i principali sceneggiatori italiani, quali Franco Bernini, Enzo Monteleone, Claudio Petraglia, Stefano Rulli, Umberto Contarello, e più tardi lo scrittore Claudio Piersanti (*Vesna va veloce*, *L'estate di Davide* e *L'amore ritrovato*). L'attenzione al testo deriva dalla passione del regista per la letteratura (e dal desiderio iniziale di diventare scrittore), come pure dal lavoro per la tesi di laurea sulla sceneggiatura di Age, che secondo Vecchi gli insegna «l'umiltà del "guardarsi intorno", [la] necessità di documentazione, del lavoro artigianale, [... e l'] attenzione minuta a "costruire" psicologicamente i personaggi senza fretta»[15]. Il regista stesso ci dà la chiave del proprio lavoro: «A me piace molto

[14] Su questi temi si veda ROSALIND GALT, *Italy's Landscape of Loss. Historical mourning and the dialectical image in «Cinema paradiso», «Mediterraneo» and «Il postino»*, in «Screen», XLIII (2002), 2, pp. 158-228.
[15] PAOLO VECCHI, *Gente del Po (e di altri lidi)*, cit., pp. 76-77.

lavorare sul testo e trovare lì la chiave del film»[16], ed anche: «Secondo me, la più grossa alchimia del cinema sta proprio nell'incantamento della strutturazione di una sceneggiatura»[17]. L'interesse per il realismo e il quotidiano, e la centralità dello spazio quale personaggio e dei veri e propri personaggi, pongono il regista sulla scia della tradizione italiana del neorealismo e della commedia – tradizione che Mazzacurati continua nella misura dello stile che per Masoni e Vecchi ne fa «il rappresentante più autorevole in Italia del recupero del classico»[18], nel «gusto classico dell'inquadratura, [nella] regia invisibile»[19], nel rispetto dei tempi narrativi e nell'uso sapiente del montaggio. Il recupero della tradizione cinematografica italiana emerge anche in numerose citazioni, soprattutto dei film di Pietrangeli, che contribuiscono a rendere il cinema di Mazzacurati un cinema di memoria.

In conversazione con Giancarlo Beltrame, il nostro regista rivela un forte legame con la tradizione, e con il suo spazio, a partire dal suo film d'esordio, *Notte italiana*, ambientato nel Delta del Po, quale luogo d'origine – e della memoria – sia del regista che del cinema italiano[20]. Nelle sue parole:

> Forse in maniera non conscia, questo radicamento con il cinema italiano fondante evidentemente c'è. La cosa interessante era che dopo molti anni dedicati agli spazi urbani si ripartiva da un luogo che era stato importante per il cinema italiano del neorealismo. C'è questa strana analogia, ma era assolutamente casuale. È dipeso tutto dal fatto che io avevo una grande passione per quel posto. Ci ero stato da piccolo perché mio nonno ci lavorava e vi trascorrevo parte dell'anno, quindi l'avevo un po' perlustrato e fatto diventare un

[16] FRANCO MONTINI, *Intervista a Carlo Mazzacurati*, cit., p. 86.
[17] FABRIZIO PICCININ & PAOLO VECCHI, *Conversazione con Carlo Mazzacurati*, cit., pp. 79-80. Altrove il regista afferma: «Io credo – per la mia esperienza e per quello che faccio io – che sia necessario avere una struttura molto solida di storia che funziona e poi avere abbastanza libertà, nelle fasi successive, di andargli anche contro, in un certo senso». (http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/index.php?url=redir. php?articleid=347). E ancora: «La sceneggiatura non è solo il testo dove sono scritte le azioni e i dialoghi: per me è un enorme contenitore di appunti, in cui ci sono racconti, ci sono atmosfere, approfondimenti di personaggi. [...] e mi serve a dare delle indicazioni, momento per momento [...] Quindi è come un faro, una cosa che illumina i miei propositi e dà una direzione a quello che avviene sul set» (FRANCESCA GIOMBINI, *Per la sceneggiatura*, p. 104).
[18] TULLIO MASONI & PAOLO VECCHI, *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 17.
[19] ANDREA FILIPPI, *Mazzacurati*, cit., p. 19.
[20] Su *Notte italiana* si veda in particolare GIANCARLO ZAPPOLI, *Notte italiana*, in «Segnocinema», 30 (1987).

> luogo dell'anima, un posto dove avevo fantasticato, dove le visioni dei film o le letture dei racconti o dei romanzi avevano trovato un'espansione visiva[21].

Notte italiana nasce proprio dal desiderio del regista di tornare in questo luogo dell'infanzia e della fantasticazione, e soprattutto dalla necessità di costruirsi un proprio spazio poetico in controtendenza al cinema di interni e di influenza americana[22], ovvero dalla volontà di riportare il cinema italiano allo spazio delle proprie origini:

> direi che la scelta dell'ambientazione ha perfino anticipato il film, nel senso che è nata in me prima la voglia di fare un film da quelle parti, e poi ho trovato quella particolare storia. Volevo raccontare la realtà di una piccola provincia italiana con le sue caratteristiche precise. E poi mi piaceva poter usare delle scenografie spoglie, pulite, fare un film come su un foglio bianco, disegnandovi solo gli elementi indispensabili alla storia. Tutto ciò è impossibile in un film metropolitano, perché, soprattutto con un budget contenuto come era il nostro, non si può modificare molto la realtà[23].

Non stupisce quindi che in *Notte italiana* il Delta diventi un vero e proprio protagonista, come suggerisce il regista: «Aderire a questo luogo e farlo diventare personaggio e protagonista assieme agli attori è l'elemento che più mi ha guidato, più mi ha dato forza nel fare il film»[24]. Nel suo carattere estremo e nella sua vaghezza – seppur citati, i luoghi dell'ambientazione (Camarera e Sabbioneta) sono resi come fuori dal tempo – questo territorio riflette il carattere dei protagonisti, in particolare Otello (Marco Messeri), il retto avvocato in un mondo di corrotti, incaricato di valutare un territorio del Delta

---

21 GIANCARLO BELTRAME, *Il cinema spaesato di Carlo Mazzacurati*, cit., p. 136.

22 Secondo il regista, «Quando ho cominciato era quasi impossibile riprendere l'Italia, noi eravamo cresciuti, cinematograficamente parlando, solo negli spazi del cinema americano» (TULLIO MASONI & PAOLO VECCHI, *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 24).

23 FRANCO MONTINI, *Intervista a Carlo Mazzacurati*, cit., p. 86. Altrove Mazzacurati insiste sulla metafora del foglio bianco: «*Notte italiana* nasce prima di tutto dall'idea di poter fare un film in un posto che è nulla, come un foglio bianco. Ho costruito quella storia per poterla realizzare in un ambiente assolutamente svuotato, come se uno potesse cancellare tutto e poi ricomporre tutto come meglio desidera. Era come se il paesaggio urbano non avesse dignità visiva, né lo spazio urbano, né gli interni delle case, o le periferie. Ho dovuto ricostruire un punto di vista per me e adesso sono molto contento di girare in questi spazi» (TULLIO MASONI & PAOLO VECCHI, *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 24).

24 GIANCARLO BELTRAME, *Il cinema spaesato di Carlo Mazzacurati*, cit., p. 136.

espropriato per costruire un parco naturale e di tenere d'occhio la presunta ex-estremista Daria (Giulia Boschi). Otello finisce per innamorarsi della donna e per smascherare una grossa estrazione abusiva di metano, che vent'anni prima aveva portato a un omicidio e che porta a un'altra morte nel finale. Mazzacurati rende personaggi e paesaggi con un tocco leggero, attento alle sfumature psicologiche, come all'apparente piattezza del territorio, con una trama che alterna azione e lirismo, tempi lunghi e accelerazione finale, inquadrature classiche che seguono il personaggio e un rapido montaggio, pieno di sottintesi, che rende il senso di sospensione evocato dal paesaggio padano[25].

Grazie alla tecnica del "levare", il ritmo narrativo del film, soprattutto in apertura, è piuttosto veloce nel porre le basi dell'azione e nell'inquadrare la vita solitaria di Otello, avvocato che passa il tempo libero a giocare a videogiochi o a fare scommesse con l'amico Checco (Memè Perlini). Arrivato nel Delta, il ritmo rallenta dando spazio al personaggio di ambientarsi e capire un mondo nuovo, per accelerare solo nel finale a sorpresa, in cui, dopo aver completato e consegnato la stima, Otello ha un'illuminazione e torna nel Delta a smascherare l'abuso. Come suggeriscono Masoni e Vecchi, *Notte italiana* è «un film di stratificazioni, sulle cose che sono sepolte, e che, via via lungo la storia, verranno dissotterrate»[26]. Ciò vale non solo per la trama, complessa e ben congegnata, ma anche per le numerose influenze che il regista tenta di fondere nella sua opera prima, nel porre le basi della sua poetica – ovvero, nelle sue parole: «il racconto ottocentesco di avventura a lieto fine, il film giallo, il film poliziesco [il western], fino alle macchinette e ai flipper»[27]. A ciò si aggiunge la memoria, più o meno esplicita, di molta tradizione cinematografica italiana, connessa inscindibilmente ai luoghi del Delta – dal neorealismo, Antonioni e Visconti, a Pietrangeli e Bertolucci – che Mazzacurati riprende nell'uso di una

[25] Su ciò si consideri COLOMBO (a cura di), *Difficile è narrare...*, cit., p. 16. Nelle parole del regista: «Non mi piace far vedere tutto, mi sembra più interessante lavorare in "levare", perché permette un rapporto più forte, più creativo con gli spettatori. Quando abbiamo realizzato *Notte italiana* per esempio, rispetto alla sceneggiatura, spesso e volentieri ho tolto una battura che chiudeva la scena, qualcosa che avrebbe "arrotondato". Ho preferito sottrarre qualcosa, tenere in sospeso, in modo che ci fosse un senso di maggiore apertura» (FRANCESCA GIOMBINI, *Per la sceneggiatura*, cit., p. 104).
[26] TULLIO MASONI & PAOLO VECCHI, *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 29.
[27] Ivi, p. 31.

prospettiva bassa e di lente carrellate e panoramiche in campo lungo sul paesaggio (ma anche di una veduta aerea di Sabbioneta che ricorda le prime fotografie di Antonioni sul Po), e di citazioni di *topoi* come la strada sull'argine, i filari di pioppi o la pompa di benzina di Daria e del padre Italo (che ricorda *Il grido* di Antonioni). Nonostante l'omaggio esplicito a questa tradizione – che emerge chiaramente fin dalla sequenza iniziale silenziosa e in bianco e nero, che ricorda i paesaggi di Rossellini e Antonioni – Mazzacurati riesce a fondere ironia e malinconia nel rendere paesaggi e personaggi, ovvero, secondo Brunetta, a «guarda[re] con dolore un mondo che non c'è più e [a] comunica[rlo] in modo così sottile e discreto che la componente autobiografica e il coinvolgimento personale non sono quasi percettibili»[28].

Come la sequenza iniziale in bianco e nero ci suggerisce, la chiave del film è la memoria di un luogo e tempo passati, ovvero di una rettezza morale difficile da mantenere nel presente, se non chiamandosi fuori come fanno in modi diversi Otello e Daria. Questa memoria emerge nella nostalgia di un'ideale di purezza infantile che apre il film con la soggettiva di Daria bambina in bicicletta sull'argine, testimone ignara della morte di un ispettore che precipita in macchina dall'argine del fiume. Con questa apertura, oltre a riallacciarsi alla tradizione del cinema padano, Mazzacurati chiede allo spettatore di guardare la realtà come per la prima volta, per poterne smascherare le tracce sepolte, seguendo l'esempio di Otello. La sequenza iniziale stacca su Otello che vediamo impegnato ai videogiochi da dietro la vetrina di un bar piena di torte, inquadratura che unisce un framing classico alla Antonioni all'ironia cinematografica di Moretti, in un montaggio che sottolinea la natura fanciullesca di Otello e la sua distanza dai giochi di potere. Otello è l'antieroe ligio alla morale che conserva in sé la memoria del bambino e sa comunicare con tutti – fa amicizia con Italo, il vecchio padre di Daria e sa giocare con Enzo (il figlio) che legge l'*Isola del tesoro* (altro influsso dichiarato del film), e si diverte con i bambini dello zingaro Gabor (Roberto Citran) che rincorrono un'oca, nonostante sia in abiti da lavoro. E in questo ruolo l'attore Marco Messeri – voluto con forza da Mazzacurati – è superbo, ed il suo accento toscano

[28] GIAN PIER BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, cit., p. 563.

contribuisce a renderlo un "diverso". Non stupisce quindi che Otello sia attratto da Daria, l'altro personaggio "diverso" nel film, in quanto costretta a rifugiarsi in provincia con il figlio, dopo essere stata indagata per un attentato (l'assessore Melandri che commissiona la stima a Otello). E non sorprende, visto il valore attribuito al paesaggio padano da Mazzacurati, che i due inizino a comunicare, e ad innamorarsi, in un luogo fuori dal tempo, in una zona di Sabbioneta ormai disabitata, dove Daria ha passato l'infanzia a giocare, ma che ora è venduta come zona residenziale estiva. La memoria della provincia è inoltre sottolineata da altri personaggi che appaiono più come macchiette – la locandiera curiosa (Silvano De Santis), i geometri/comici gemelli Ruggeri, lo zingaro Gabor, ritratto come ladro simpatico, e l'avaro industriale Tornova (Mario Adorf)[29], origine dell'abuso, che finisce per morire nel fiume, proprio come l'ingegnere di cui lui e Italo avevano causato la morte venti anni prima[30] – in una sequenza finale che rispecchia quella iniziale e che sottolinea la circolarità del film, che chiude con Otello ai videogiochi. Dietro l'apparente ritorno alla situazione iniziale, c'è però un cambiamento – lo stabilirsi di un nuovo nucleo di resistenza, seppur isolato, nell'unione di Otello, Daria e Enzo. Infine, il tema della memoria è sottolineato dalla nostalgica musica di fisarmonica di Fiorenzo Carpi che accompagna quasi tutto il film, compresa la sequenza in balera (altro topos ricorrente nel cinema di Mazzacurati, come pure in quello di Pietrangeli), che unisce momentaneamente tutti i personaggi del film, trasportandoli in un mondo di sogno.

Concludo riflettendo brevemente sulle parole del regista: «La memoria, mi rendo conto, è un tema persistente ed ossessivo che sta spesso alla base delle mie storie. Memoria e assenza di memoria, ricerca delle proprie radici, della propria identità. Forse nasce tutto da una sensazione di smarrimento che io vivo nel presente»[31]. Come antidoto a questo spaesamento, Mazzacurati recupera a un tempo il senso della memoria e quello dello spazio, riscrivendo lo

[29] È interessante notare che Mario Adorf appare già in due film di Pietrangeli, nel ruolo di Cucaracha, lo "scemo del villaggio", in *La visita* (1963) e nel ruolo del pugile timido in *Io la conoscevo bene* (1965). In *Notte italiana* il ruolo di Adorf è ancora quello di un diverso, in questo caso ossessionato dall'avarizia.
[30] La scena dell'auto che piomba nel fiume ricorda una simile sequenza iniziale nella commedia di Pietrangeli, *Souvenir d'Italie* (1956).
[31] TULLIO MASONI & PAOLO VECCHI, *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 34.

spazio padano come “spazio aperto” e “foglio bianco” sulla scia della tradizione neorealista[32]. Secondo Claudio Piersanti, ciò che contraddistingue il regista è «la malattia della pianura, insomma quella strana appartenenza a un luogo che è soprattutto un’essenza o un vuoto, e poi il nomadismo, la ricerca di un modo non ancora in scatola per guardare l’“atroce paese”, per cogliere la rotondità, la complessità degli uomini che ci navigano dentro»[33]. Nell’esplorare questo spazio come metafora esistenziale, Mazzacurati non solo si iscrive chiaramente nella tradizione cinematografica italiana, come pure americana, ma anche pone le coordinate della sua opera come cinema di memoria e di spazio, oltre che di sintesi di influenze diverse, esplicitando l’impegno etico/estetico di rinnovamento nei confronti della cultura italiana.

[32] Secondo il regista, «Non c’è memoria: abbiamo un cinema alle spalle straordinario, che ha raggiunto dei livelli di linguaggio altissimi, molto complessi e raffinati rimanendo popolari. Eppure è come se noi ballassimo come delle scimmie sul cadavere del nostro cinema» (FRANCESCA GIOMBINI, *Per la sceneggiatura*, cit., pp. 103-6).
[33] TULLIO MASONI & PAOLO VECCHI, *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 7.

MARIA BONARIA URBAN*

Memoria, nazione e identità: percorsi interpretativi nel cinema italiano degli anni Novanta

Introduzione

Nel corso degli anni Novanta il tema dell'identità ha assunto un ruolo centrale nel dibattito sul valore del passato e della memoria nella cultura europea, tanto da essere ormai considerato una caratteristica fondamentale del paradigma postmodernista[1]. L'importanza di questo soggetto venne prontamente recepito anche dagli intellettuali italiani che erano impegnati nello stesso periodo a trovare una chiave interpretativa della fase epocale che attraversava il nostro paese sotto la spinta di sconvolgenti fenomeni di vasta portata, quali la crisi della Prima Repubblica, la frattura tra la società civile e le istituzioni, l'ascesa della Lega Nord, la ripresa dei movimenti etnici nei Balcani e il processo di globalizzazione[2]. In quel momento l'identità della nostra nazione, minacciata dalle spinte separatistiche e da una sempre più evidente frantumazione sociale e culturale, tornò ad essere l'oggetto d'indagine privilegiato di chi si interrogava sui destini della patria[3].

* Università di Amsterdam (*Universiteit van Amsterdam*).

1 WENDY EVERETT, *Preface: Filmic fingerprints*, in *European Identity in Cinema*, a cura di Wendy Everett, Bristol, Intellect Books, 1996 (2005), p. 5.

2 Sulla situazione in Italia si rimanda a: PAUL GINSBORG, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, stato 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998 e a cura dello stesso autore, *Il tempo di cambiare. Politica e potere della vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2004.

3 Una ricostruzione dello scenario politico di quel momento si trova in *The New Italian Republic. From the Fall of the Berlin Wall to Berlusconi*, a cura di Stephen Gundle e Simon Parker, London, Routledge, 1996. Tra i testi più importanti pubblicati negli anni Novanta sulla nazione e l'identità nazionale si ricordano: GIAN ENRICO RUSCONI, *Patria e repubblica*, Milano, Il Mulino, 1997; ERNESTO GALLI DELLA LOGGIA, *L'identità italiana*, Milano, Il Mulino, 1998; DOMENICO DEMARCO, *Unità e*

Anche il cinema italiano si fece interprete lucido di questo dibattito con numerose produzioni di notevole valore artistico che, seppur incentrate sulle vicissitudini dell'italiano medio, offrivano in realtà uno squarcio realistico e amaro del malessere nazionale, affrontando aspetti differenti del discorso sull'identità come, per esempio, l'accettazione della diversità, la recente immigrazione e i problemi della convivenza in una società multiculturale. Il cinema, d'altronde, si era sempre dimostrato particolarmente attento ad analizzare le inquietudini del suo tempo, talvolta addirittura anticipando fenomeni che soltanto più tardi sarebbero stati recepiti dagli studiosi delle discipline storicosociali. Basta ricordare a proposito come la stagione forse più famosa della nostra cinematografia, il Neorealismo, contribuì in modo determinante a creare una nuova immagine della nazione italiana, gettando le fondamenta per quel sistema di valori che sarebbe rimasto pressoché intatto fino alla crisi politica degli anni Novanta. Il patrimonio culturale e morale del Neorealismo divenne il punto di riferimento per i cineasti delle generazioni successive in un'Italia profondamente cambiata[4].

In che modo allora il cinema contemporaneo ha trasferito sullo schermo la riflessione sull'identità? Lo spazio e il tempo si sono rilevati due fra i parametri fondamentali di questa proiezione, soprattutto il primo ha acquisito un ruolo di primo piano nella cinematografia europea dei nostri giorni. È sufficiente ricordare il successo dei *road movie*, anche nel cinema italiano, in cui la presa di coscienza del protagonista, il raggiungimento di certi obiettivi, avviene per mezzo di un viaggio, di uno spostamento nello spazio intercalato da ostacoli. In realtà, come è stato fatto notare da Anthony Smith, nella rappresentazione culturale e artistica il territorio diventa spesso un *etnopaesaggio*, un'incarnazione cioè delle caratteristiche morali e ideali di una etnia, il luogo

regionalistmo nella storia dell' Italia contemporanea 1859-1964, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1999; UMBERTO CERRONI, *Precocità e ritardo nell'identità italiana*, Roma, Meltemi, 2000; *Italian Regionalism. History, identity and politics*, a cura di Carlo Levy, Oxford, Berg, 1996.

[4] MILLICENT MARCUS, *Italian Cinema in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986. Si vedano anche le considerazioni di GIANPIERO BRUNETTA, *L'identità del cinema italiano*, in *Pagina, pellicola, pratica*, a cura di Rebecca West, Ravenna, Longo, 2000, pp. 11-22. Sul processo di costruzione dell'idea di nazione negli anni del boom economico: ANGELO RESTIVO, *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham-London, Duke University Press, 2002.

della memoria, dove la storia di un popolo, nel succedersi delle generazioni, prende forma[5]. L'Italia rappresenta da questo punto di vista un caso esemplare, perché da sempre scenario di civiltà, appare sospesa fra passato e presente e ancora oggi la sfida più grande è quella di trovare un equilibrio fra la dimensione locale e quella nazionale[6].

Muovendo dai presupposti teorici appena espressi, la nostra ricerca vuole interrogarsi sul modo in cui viene rappresentata la nazione italiana nei film degli anni Novanta e sul ruolo del passato nella costruzione dell'identità, tenendo conto in particolare del binomio unità e particolarismo, tanto radicato nella cultura italiana. Obiettivo di questo contributo sarà tentare di fornire una risposta a tali quesiti attraverso l'analisi di due film: *Stanno tutti bene* (1990) di Giuseppe Tornatore e *La lingua del santo* (1999) di Carlo Mazzacurati. Queste due opere affrontano chiaramente il tema dell'identità *portando in scena* la tensione fra la tradizione e la modernità e, al di là delle differenze stilistiche, proiettando queste inquietudini sul paesaggio, il primo offrendo uno squarcio totale dell'Italia degli anni Novanta, il secondo soffermandosi sulla realtà specifica del Veneto. Partendo dalle interpretazioni dei film si potranno così individuare alcune tendenze del cinema italiano contemporaneo nell'ambito del dibattito sul concetto di nazione e unità nazionale.

Stanno tutti bene **(1990)**

Il film di Tornatore racconta la storia di un vedovo, il siciliano Matteo Scuro, che decide di attraversare la penisola in treno per fare visita ai suoi cinque figli residenti rispettivamente a Napoli, Roma, Firenze, Torino e Milano. Spinto dall'orgoglio paterno ad intraprendere questa avventura, scoprirà però di essere stato tenuto all'oscuro di tante dolorose vicende e tornerà in Sicilia deluso. Tuttavia il suo viaggio non si risolve in un'esperienza privata, ci offre

[5] ANTHONY SMITH, *Nationalism and Myths of the Nation*, Oxford, Oxford University Press, 1999. Una rilettura del pensiero di Anthony Smith funzionale all'analisi filmica si trova in G. ELISA BUSSI & PATRICH LEECH, *Identità nazionale e cinema. Il sentimento di un tempo e di un luogo*, in *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*, a cura di G. Elisa Bussi e Patrich Leech, Torino, Lindau, 2003, pp. 7-25.

[6] ANGELO RESTIVO, *The Cinema of Economic Miracles*, cit., pp. 20-21.

infatti uno sguardo attento e critico sull'Italia del momento, per cui è lecito affermare che attraverso le vicende della famiglia Scuro scopriamo i vizi e i difetti di un intero popolo[7].

A prima vista colpisce subito il fatto che Matteo si cimenta in un percorso attraverso la modernità e scopre l'Italia nella sua dimensione *urbana*, caratterizzata dalle stazioni affollate e dalle autostrade, per poi avventurarsi nel mondo *sotterraneo* della metropolitana – una vera giungla pullulante di personaggi anonimi, indifferenti o pericolosi – fino ad essere rigettato nella realtà *disumana* delle case di cartone in una periferia abitata da un'umanità sofferente, composta da extracomunitari e straccioni[8]. Il *tour* non prevede comunque soste in aree verdi: la natura sembra non esistere, è come se fosse completamente scomparsa. Esemplare in questo senso è una scena che si svolge in autostrada: una folla si accalca per scoprire che cosa ha provocato l'ingorgo; in una sequenza carica di *suspense* la macchina da presa ci rivela che l'*invasore* è un cervo, capitato in quel luogo chissà come e perché. Quella visione, avvolta da un senso di mistero, lascia gli automobilisti senza fiato, possono soltanto contemplare in silenzio l'animale che forse ha perso l'orientamento perché la rete autostradale ha invaso quello che un tempo era il suo habitat naturale.

Eppure questo viaggio nella modernità è compiuto da un uomo anziano, dichiaratamente all'antica. Ogni sua parola, ogni suo gesto richiama la Sicilia, la lingua e la cultura della sua terra, e il paese natio di Castelvetrano diventa misura di riferimento per tutto. A dimostrazione della sua diffidenza verso ciò che è nuovo, basta ricordare che Matteo preferisce viaggiare in treno, perché non si fida degli aerei, dice che gli *fa schifo* il docciaschiuma moderno perché produce troppa schiuma e ha difficoltà ad usare la cintura di sicurezza.

In questo viaggio compiuto da un *vecchio* attraverso la *nuova* Italia, che immagine della storia e della memoria emerge nel film? E come si integrano con la modernità? Tornatore dissemina questa riflessione nel racconto, non

[7] All' inizio del film Matteo Scuro definisce la sua famiglia *un pezzo d'Italia*, in questo modo si esplicita sin da subito il parallelismo fra l'esperienza privata del protagonista e le vicende nazionali.
[8] GIANPIERO BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, vol. II, Bari, Laterza, 2004, p. 206.

solo grazie al contrasto che si crea fra il protagonista e il mondo che lo circonda, ma anche soffermandosi con una serie di inquadrature su edifici famosi che riemergono nel tessuto urbano come *topoi*, segnali di un passato ancora tangibile. Seppur la visione di questi monumenti provoca la reazione compiaciuta dello spettatore che, riconoscendoli, ne sta di fatto ammettendo il valore, tuttavia ci rendiamo conto che spesso assistiamo ad una vera e propria dissacrazione della loro funzione culturale. Esemplare a questo proposito è una scena che si svolge nel centro di Roma: la macchina da presa sembra inquadrare la scalinata di Trinità dei Monti, luogo tra i più famosi della capitale, eppure appena l'immagine si allarga, scopriamo trattarsi soltanto di una di quelle gigantografie utilizzate per nascondere i lavori in corso di un anonimo e grigio edificio. Matteo osserva con sguardo attonito la scena dal finestrino di un autobus: lo scarto fra il valore artistico del monumento e la trivialità del suo riutilizzo sono tali che lo spettatore non può che sorridere, ma il nostro è un sorriso amaro per la scoperta di una verità che ridicolizza il valore del luogo. A questa prima situazione insolita ne segue subito un'altra ancora più confrontante. Sempre osservando dal finestrino, il protagonista si trova dinnanzi un'opera marmorea imbrattata dallo smog. In seguito all'allargamento dell'inquadratura scopriamo trattarsi di alcune porzioni di una statua romana di notevoli dimensioni trasportata da un'Ape(!) nel traffico convulso della capitale. La sensazione che si prova è naturalmente contraddittoria, la reazione di stupore di Matteo è la stessa dello spettatore: ci assale quel senso di decadenza, di rovina che ha travolto la statua e, con essa, il *glorioso* passato romano. Il messaggio del regista è talmente esplicito che non sussistono dubbi: l'Italia moderna sta perdendo ogni legame con il passato e l'inquinamento che intacca la statua è il segno tangibile della distruzione provocata dalla modernità. L'erosione ineluttabile dei monumenti, seppur estremamente grave, diventa drammatica quando si avverte il suo significato più profondo: è la metafora della deriva dei valori, della fine della tradizione culturale che rappresentano.

Troviamo un'ulteriore conferma di questa interpretazione in un'altra scena della tappa romana di Matteo: le prime inquadrature mostrano una vasca vuota, senz'acqua, tappezzata di "oggetti neri" che si scoprono essere i cadaveri di

uccelli. Le inquadrature successive ci rivelano che quello strano cimitero è in realtà la fontana di Trevi, capolavoro d'arte e simbolo di un'intera epoca. Il contrasto fra il valore artistico e culturale della fontana e la sua rappresentazione nel film non potrebbe essere più stridente. Un netturbino spiega a Matteo che gli uccelli impazziscono quando sorvolano Roma e si buttano a capofitto nella fontana, provocando la propria morte. Questa macabra spiegazione, se sembra spostare nell'inverosimile le ragioni della strage, suscita ancora una volta un'ironia amara e ci spinge a riflettere sul significato di questa metafora: probabilmente la crisi, la perdita di valore della memoria e della storia comporta anche la deriva della cultura italiana, incapace di mantenere in vita i propri miti e sogni[9].

Durante tutto il film, attraverso lo sguardo curioso e sempre più sconcertato di Matteo, seguiamo un percorso parallelo che ci conduce al contempo alla scoperta dei suoi drammi familiari e di quelli nazionali. Il protagonista però non si rassegna agli eventi e cerca una spiegazione per la sventura che l'ha colpito. Ad aiutarlo a trovare la soluzione di questo rompicapo sarà sua madre in un dialogo immaginario nella salina di Castelvetrano. La donna, sdraiata su una collina bianca di sale, con un corpo e una voce da sirena, chiarirà la causa di tanta sventura:

> MADRE: Matteo, ma quante volte te l'ho detto? I soldi nella mano, i soldi nella mano, non te lo ricordi più? Quando nascono i figli, la prima volta che ci si tagliano le unghie ci devi fare stringere i soldi in mano, pure che un centesimo, così crescono forti e fortunati. Ma quante volte te lo devo dire?
> MATTEO: Hai ragione, mammà, me lo sono scordato!
> MADRE: Matteo, che c'è?
> MATTEO: Mi credevo che i miei figli erano felici, invece non è così. I sacrifici non sono serviti a niente, né i tuoi, mamma, e neanche i miei. Le raccomandazioni che ho dovuto cercare, gli onorevoli che ho dovuto pagare per gli esami, la laurea, i concorsi, i trasferimenti, i prestiti in banca, le case...

[9] In alcuni casi prevale nelle inquadrature di monumenti il gusto per la citazione e il riferimento culturale, come nell'incontro con la figlia Tosca, mentre sullo sfondo si delinea il profilo di Castel Sant'Angelo: il richiamo più diretto, naturalmente, è la Tosca di Puccini.

MADRE: Te l' avevo detto, Matteo, i soldi in mano ci devi mettere quando ci tagli le unghie la prima volta, pure che un centesimo[10].

La madre indica al figlio le ragioni della cattiva sorte e un modo per avere fortuna: soltanto il recupero degli antichi riti e la fedeltà alla tradizione può garantire il successo. Matteo non ha compiuto l'antico gesto propiziatorio del taglio delle unghie: questa è la causa della sventura. Presa coscienza del proprio errore, alla fine del film il vecchio protagonista consiglierà al nipote Antonello, che sta per diventare padre a sedici anni, di non fare altrettanto e non a caso il racconto si chiude con un finale positivo, pieno di speranza, in cui si assiste alla ripetizione di quel gesto antico, con cui si sancisce il patto di fedeltà tra le generazioni.

Il recupero della tradizione tuttavia non ha valore solo privato per la famiglia di Matteo, dal momento che non ci potrà essere vero progresso senza la ricerca di un punto di equilibrio con il passato. La generazione di Matteo ha creato le condizioni per lo sviluppo economico degli anni Sessanta, ma inseguendo il mito del benessere, proiettandosi nel futuro, si è dimenticata dell'importanza di trasmettere i valori del passato ai figli, privandoli di quell'orizzonte morale e culturale necessario per crescere con saldi principi. Al povero protagonista non resta che ammettere l'inutilità di tutti i suoi sforzi per ottenere vantaggi, raccomandazioni e privilegi a favore dei figli. Questi ultimi, costretti a nascondere al padre tante verità scottanti – lavori umili, rapporti sentimentali in crisi – per evitargli dispiaceri, ammettono a loro volta il proprio fallimento.

L'immagine che emerge dell'Italia è dunque molto contraddittoria: nonostante il progresso abbia garantito una crescita economica mai vista nel paese, non c'è stato altrettanto sviluppo dal punto vista umano e sociale. Le persone si trovano a vivere una realtà più dura, competitiva, nella solitudine e nell'anonimato delle metropoli. In altre parole, sono forse più ricche, ma probabilmente anche più infelici. L'insoddisfazione e l'isolamento non soltanto hanno colpito la dimensione sociale dell'individuo, ma lo feriscono negli affetti, privandolo del sollievo di comunicare con i propri cari, così come è costretto

[10] Nostra trascrizione del dialogo del film.

ad ammettere con rammarico Antonello, a proposito del rapporto con i genitori.

Nel dialogo fra nonno e nipote Tornatore mette in luce lo scarto generazionale che divide il protagonista dal tempo presente. Proiettato nel passato e legato, per sopravvivere, al ricordo della moglie defunta, Matteo non riesce a capacitarsi di come ci si possa sentire soli in una società dominata dall'informazione e dalla TV onnipresente, e accusa la *vecchiaia precoce* dei giovani di oggi che non hanno la forza morale per affrontare la vita. Per superare questa situazione di degrado diffusa nel paese, la nazione dovrà saper coniugare il passato e il presente, perché non ci sarà benessere senza la conservazione della memoria. Nella ricerca di un punto di equilibrio fra i due termini si gioca, secondo il regista siciliano, la partita della *vera* modernità italiana.

A questo proposito la cultura locale acquista un ruolo determinante nella costruzione dell'identità nazionale. L'appartenenza alla cultura siciliana garantisce al protagonista un quadro di riferimento morale che sembra ignorato dall'Italia moderna, omologata nella corsa folle verso il benessere economico, ma disintegrata nel suo corpo sociale e priva di fondamenta etiche[11]. Se il film *Paisà*, esempio fondamentale del Neorealismo, raccontava le vicende della liberazione con un percorso a tappe dal Sud verso il Nord, in cui si rompeva definitivamente con il passato per la costruzione di una nuova nazione, *Stanno tutti bene* è il viaggio della disillusione e prevede il rientro in Sicilia, infatti alla scoperta del malessere italiano si può sfuggire soltanto recuperando la tradizione, tornando alle origini e facendo della memoria la linfa vitale per alimentare il futuro[12].

La lingua del santo **(1999)**

Il film di Mazzacurati, focalizzando l'attenzione sulle dinamiche socioeconomiche del Veneto e attribuendo grande rilievo alla rappresentazione

[11] MIKE WAYNE, *The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, borders, diasporas*, Bristol, Intellect Books, 2002, p. 24.
[12] GIANPIERO BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 374.

del paesaggio, ci permette di affrontare il tema dell'identità nazionale da un punto di vista differente rispetto al discorso di Tornatore: mentre la storia di *Stanno tutti bene* si svolge in un'Italia omologata dalla modernità, le vicende de *La lingua del santo* si sviluppano totalmente nel contesto locale, di cui però si mettono in rilievo le contraddizioni interne e, di conseguenza, la difficoltà di elaborare un'identità condivisa.

Il film racconta la storia di due quarantenni padovani che vivono di piccoli furti, Antonio e Willy, i quali con un colpo di fortuna riescono a rubare la lingua di Sant'Antonio, la preziosa reliquia conservata nell'omonima basilica di Padova, e dopo varie peripezie, riescono ad intascare i soldi del riscatto vincendo finalmente la loro partita contro un destino avverso[13]. La voce narrante di Willy ci conduce in questo viaggio a caccia della fortuna che diventa al contempo la metafora della ricerca della propria identità[14].

Il regista è molto abile nel far muovere in ambienti ben definiti, personaggi le cui sorti sono legate indissolubilmente al contesto in cui si trovano ad agire; in questo modo il racconto si sviluppa come un percorso accidentato attraverso il Veneto, che diventa un *etnopaesaggio*, perché carico di memorie e capace al contempo di incarnare lo spirito degli abitanti. In realtà Mazzacurati si sofferma soprattutto sulle contraddizioni che si nascondono dietro le apparenze e mette a nudo i limiti, le ipocrisie dei suoi conterranei[15]. Sin dall'inizio vediamo contrapporsi il mondo urbano all'ambiente della laguna, e su di essi proiettarsi le ansie e le speranze dei protagonisti. Padova è un centro fiorente, in cui convivono il vecchio e il nuovo, ma si rivela una realtà chiusa ed

[13] È Willy all'inizio del film a spiegare brevemente come mai lui e Antonio fossero diventati dei ladri: «Eravamo nati onesti e cresciuti onesti, poi le cose della vita ci avevano portato su quella strada. Io fino a due anni prima ero rappresentante di articoli di lusso per cancelleria, avevo anche un certo successo, mi presentavo bene, i clienti dicevano che avevo un bel modo di parlare, ero sempre in giacca e cravatta, insomma». Per quanto riguarda il compagno d'avventura Willy ricorda: «Antonio giocava a rugby da quanto aveva 20 anni, gli piaceva quello sport, diceva che almeno lì le regole erano chiare, nella vita invece non riusciva a trovare né un posto né un ruolo. I suoi erano di fuori e quando erano morti nessuno in tutta la città gli aveva dato una mano. Si era trovato solo nella mischia e aveva fatto quello che capitava, l'elettricista, l'imbianchino, ma non durava mai più di una settimana e alla fine il suo lavoro era diventato evitare di lavorare».

[14] Sul senso del film come viaggio alla ricerca dell'identità: LAURA RASCAROLI, *Carlo Mazzacurati, Silvio Soldini, and Gianni Amelio: Highways, Side Roads, and Borderlines. The New Italian Road Movie*, in *Italian Cinema. New directions*, a cura di William Hope, Bern, Peter Lang, 2005.

[15] G. ELISA BUSSI & PATRICH LEECH, *Schermi della riflessione*, cit., p. 12.

ostile. Willy dichiara di esser costretto a vivere ai margini della sua città natale che, pur godendo di un tenore di vita molto alto, non mostra alcuna pietà per i deboli, infatti chi non partecipa al ciclo economico e non produce ricchezza viene escluso dalla comunità. L'accettazione sociale dunque è subordinata al raggiungimento del successo e il protagonista ammetterà di aver superato questa condizione di emarginazione soltanto dopo aver compiuto il furto della reliquia[16].

L'ambiente urbano non è però l'unico luogo in cui i due sventurati protagonisti si muovono con difficoltà, dal momento che quando cercheranno rifugio in campagna, dovranno superare nuovi ostacoli: la lunga peregrinazione a piedi alla ricerca di un rifugio, il disorientamento, l'impossibilità di chiedere aiuto per evitare di essere riconosciuti, la pedalata massacrante a cui si sottopongono per perlustrare la zona dove dovrebbe avvenire il pagamento del riscatto, tutto ciò evidenzia il senso di estraneità e il loro spaesamento.

Colui che esprime al meglio l'anima contadina del Veneto riconvertita allo spirito del capitalismo moderno è l'imprenditore Alvaro Maritan, personaggio che entra in scena con una campagna promozionale televisiva autofinanziata per il riscatto della lingua del santo[17]. Offrendosi come intermediario e dicendosi disposto a pagare pur di recuperare la reliquia, Maritan ci fornisce un compendio della realtà socioeconomica della regione ai giorni nostri. Nello spot pubblicitario si fa ritrarre nei luoghi in cui è solito muoversi a suo agio: seduto davanti alla villa signorile in cui risiede con la famiglia, nei laboratori e nelle stalle della sua attività, infine a cavallo di una Harley Davidson, mostrando di essere un uomo moderno, avventuroso, pronto ad affrontare le sfide e la sorte, ma in fondo ignorante e rozzo. Il successo, a suo dire, nasce dalla laboriosità,

[16] In una delle prime scene del film Willy afferma: «La mia città è uno dei posti più ricchi del mondo. Fattura come l'intero Portogallo, ma se non hai soldi, non c'è mica pietà.» E successivamente, parlando del furto della reliquia, dichiarerà: «Improvvisamente la testa mi si aprì come una finestra: era stato lui, Sant'Antonio, a lasciarsi rubare la lingua, per aiutarci, ce l'aveva data lui, era il santo degli umili e più umili di noi chi c'era? Non eravamo ladri schedati, non eravamo neanche tra i sospetti, eravamo solo due teste di c... qualunque, e questa era la nostra forza. Avevamo toccato un nervo scoperto, un ordine era rotto. I giornali ci indicavano la strada. Gli inquirenti brancolavano nel buio e noi avremo chiesto un grosso riscatto. Per la prima volta avevamo in pugno quella città che ci aveva sempre respinto».

[17] Sullo sviluppo economico del Veneto: PAUL GINSBORG, *L'Italia del tempo presente*, cit., p. 130.

ma anche dal rispetto delle tradizioni locali, dalla fedeltà ai riti antichi, come la devozione a Sant'Antonio. Osservandolo si capisce però che la fede non è frutto di una religiosità profonda, quanto piuttosto di quello che si potrebbe definire uno scambio di favori: la candela accesa in occasione dell'inaugurazione dell'attività imprenditoriale era il pegno da pagare per garantirsi la protezione del santo. Tuttavia la pervicacia mostrata nel riavere la reliquia nasce dal desiderio di difendere l'identità veneta di cui Sant'Antonio è espressione e che sarebbe in pericolo a causa del furto sacrilego[18].

Eppure l'ambiente rurale, di cui Maritan è il nuovo signore, si rivela molto importante per la maturazione di Willy: è nella fatica per la sopravvivenza che lo sventurato protagonista scopre un comune denominatore tra il suo destino e quello della generazione precedente, sopraffatta dalla fame e dalla miseria negli anni duri della seconda guerra mondiale[19]. Nelle sue parole riemerge il ricordo di un Veneto contadino, povero, che seppe superare le difficoltà grazie al sacrificio. Nonostante tutto, quando il primo tentativo di ottenere il riscatto fallirà, Willy capirà che per vincere la sfida dovrà spostare la partita sul suo terreno, nell'unico luogo in cui si sente a suo agio e che conosce alla perfezione. Il pagamento del riscatto avverrà così nella laguna, un paesaggio aperto, dominato dall'acqua – elemento instabile per eccellenza – dove il protagonista è finalmente libero dalle imposizioni sociali e incontra la pace che non trova altrove; qui può essere veramente se stesso e raggiungere una simbiosi completa con la natura, tanto da sentirne il respiro eterno prodotto dall'alternarsi delle maree nella laguna[20].

---

[18] Questa è la trascrizione fatta dall'autrice di alcuni passaggi dello spot autofinanziato da Alvaro Maritan: «Penso a Sant'Antonio [...]. È il nostro santo, la voce di questa terra. Lo sento che la mia gente è turbata, gente che ha bisogno di tranquillità per lavorare in pace, gente tradita, colpita negli affetti più sacri. [...] Il santo ha il suo posto fra di noi, da sempre, come i fiumi, come il mare, come la lingua che parliamo, come il risotto ai bruscandoli, che non ha uguali al mondo. E io che l'ho girato il mondo, che do da lavorare a gente di tutto il mondo, lo so. Chi sa può telefonare a questo numero verde, è attivo 24 ore su 24. Io ci sarò, sempre. Il Triveneto rivuole la sua lingua. Ridateci la reliquia del santo!»

[19] «Non mangiavamo da tre giorni. Ogni respiro era fatica, ogni metro 1 km. Nessuno della nostra generazione ha patito la fame che patimmo in quei giorni. La fame vera, della guerra, dei padri, quando il corpo diventa nemico e ti odia. La fame totale, quella cattiva, che toglie ogni fiducia e forza. Non sentivo più niente».

[20] Sul rapporto dialettico fra realtà locale e nazionale: MIKE WAYNE, *The Politics of Contemporary European Cinema*, cit., pp. 22-24.

Nel finale Willy rinuncerà ai proventi del furto, dal momento che si accorgerà di aver conquistato qualcosa di più importante dei soldi, cioè il rispetto per sé stesso. Sceglierà quindi di restare a Padova e farsi arrestare, perché non sarà più il fallito di sempre ma qualcuno riconoscibile in città. La riabilitazione, ironicamente, verrà raggiunta non con la tanto decantata laboriosità dei veneti, ma soltanto con un gesto sacrilego, estraneo al sistema di valori dominanti.

Rileggendo l'opera sulla base del rapporto che si instaura fra i personaggi e l'ambiente circostante, si può concludere che nel Veneto le tracce del passato sono evidenti, ma lo sviluppo economico recente, diffuso in modo capillare, tende a diventare totalizzante, alterando i rapporti sociali e provocando l'emarginazione di chi non è in grado di funzionare secondo le leggi del mercato[21]. Al contempo però, il paesaggio rurale e lagunare ci riporta ad alcuni aspetti di un'identità condivisa: la campagna, *etnopaesaggio* originario dei contadini poveri, carico di insegnamenti, continua a trasmettere il valore della fatica e della laboriosità, per cui il peregrinare senza meta dei protagonisti fra le colline diventa il percorso di scoperta delle proprie radici. La laguna, infine, è la culla, il rifugio dove abbandonarsi nella natura ad un sentimento di libertà primordiale, scevro dalle regole sociali che dominano l'ambiente urbano. In conclusione, il contesto regionale appare lo spazio geografico e sociale in cui la comunità si interroga sulla propria identità e cerca una negoziazione fra la modernità e la tradizione. L'identità, sottoposta ad una revisione continua, appare il risultato instabile di una ricerca perenne di equilibrio fra forze sociali ed economiche contrastanti e talvolta respingenti[22].

Conclusioni

Le pellicole analizzate in questo contributo ci permettono di verificare che il cinema italiano ha cercato di dare una risposta al dibattito sull'identità

[21] Wayne mette in evidenza come il nuovo liberalismo sia molto aggressivo, dal momento che pretende l'integrazione culturale completa e tende a eliminare le differenze: ivi, p. 24.
[22] Ivi, p. 35.

nazionale, proiettando pensieri e aspirazioni di un intero popolo nella rappresentazione dei luoghi, i quali assumono le caratteristiche di un vero e proprio *etnopaesaggio*, così come descritto da Smith nei suoi studi sui miti delle nazioni[23].

Alla fine degli anni Ottanta l'Italia stava vivendo uno dei periodi più controversi della sua storia: nonostante avesse raggiunto un benessere economico senza precedenti, il processo di crescita era stato pagato a caro prezzo, in quanto si accompagnava al disorientamento generale, alla perdita dei valori e della memoria collettiva. Tale situazione si evince chiaramente dalla rappresentazione del paesaggio nel film *Stanno tutti bene*: scomparso il mondo rurale e il verde, la penisola si prefigura come un susseguirsi di centri urbani in cui si vive nella solitudine e nell'insicurezza. Alla rappresentazione nostalgica del paese natale del protagonista fa da contrappunto la città di cartone, icona della fragilità del mondo contemporaneo.

A distanza di un decennio l'Italia raccontata da Mazzacurati sembra faticosamente alla ricerca di un nuovo equilibrio. La *new economy*, entrando a contatto con le realtà locali, ha infatti stimolato un processo di autoaffermazione delle singole comunità. Dall'interazione tra forze interne ed esterne prende forma una nuova identità duttile, flessibile, in cui la memoria acquista un peso rilevante perché fa da contrappeso al flusso inarrestabile del cambiamento prodotto dal mondo tecnologico[24]. La regione è il *luogo* che esprime tutte le contraddizioni della postmodernità: da un lato la globalizzazione, con la sua inarrestabile forza, modifica le persone, i paesaggi, le tradizioni, dall'altro la comunità rinnova la propria immagine attingendo proprio alle risorse del sistema globale. Il Veneto de *La lingua del santo*, uno dei tasselli più dinamici della geografia italiana, costituisce un esempio lampante di questo processo: Alvaro Maritan, imprenditore veronese e cittadino del mondo ad un tempo, usa i mass media per rivendicare la propria identità veneta. La sua appartenenza alla cultura tradizionale si esprime infatti attraverso uno spot

[23] Si rimanda alla nota 5.

[24] WIMAL DISSANAYAKE, *Globalization and the Experience of Culture. The Resilience of Nationhood*, in *Globalization, Cultural Identities, and Media Representation*, a cura di Natascha Gents e Stefan Kramer, Albany, State University of New York Press, 2006, p. 27.

televisivo in cui gli elementi iconici del Veneto (la devozione a Sant'Antonio, le ville palladiane, il *risotto ai bruscandoli*, le tradizioni rurali e la *famiglia allargata*) sono rappresentati come costitutivi dell'identità regionale. In questo modo si capisce che la dimensione locale e la globalizzazione si alimentano reciprocamente, con un processo di costante interazione ed evoluzione[25].

In conclusione, i film analizzati indicano la fallacia di chi cerca conforto nel principio di un'identità pura, originale e immutabile, ma ci mostrano anche la strada che negli anni Novanta la nazione italiana, mosaico di culture e tradizioni, stava faticosamente percorrendo per affrontare le sfide del mondo globale. I viaggi dei personaggi raccontati in quegli anni dal cinema italiano esprimono efficacemente il senso di questa ricerca.

[25] WIMAL DISSANAYAKE, *Globalisation and the Experience of Culture*, cit., p. 28.

V.

MEMORIA E CULTURA

RENZO ARDICCIONI*

Quando il futuro si fa presente: anticipazioni futuriste della società di comunicazione reticolare

1. I futuristi fra recupero e superamento dell'identità

La tendenza a marciare in direzione di un radioso "sole dell'avvenire", verso una felice "isola che non c'è ", era già la caratteristica dell'anarchismo italiano dei primi del Novecento, che non sembrava porsi tanti interrogativi sul futuro, poiché il futuro doveva essere rappresentato da un'ideale raggiungibile, utopico e per nulla dialettico. Si parlava piuttosto di progressi della coscienza e non della scienza, ricollegandosi a tutto un filone umanistico-esistenziale della filosofia morale e religiosa[1]. Il progresso, per gli anarchici, volava piuttosto verso una riconquista della propria anima umana perduta. Per i futuristi, invece, il progresso dovrà marciare verso l'irresponsabile e l'ignoto, e la conquista suprema sarà l'inanimazione e disumanizzazione.

La religione del futuro, presupponendo una credenza nel *network*, vuole comunque completare e superare la religione della trascendenza. È una religione in cui la fede guarda e sospinge in avanti piuttosto che in alto. Dalla trascendenza verticale si passa alla speranza orizzontale. Si va da una proiezione

* Université du Maine.

[1] ENRICO MALATESTA, *Il programma anarchico*, cit. in DOMENICO TARIZZO, *L'anarchia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 94: «Il progresso deve camminare contemporaneamente, parallelamente negli individui e nell'ambiente; dobbiamo profittare di tutti i mezzi, di tutte le possibilità, di tutte le occasioni che ci lascia l'ambiente attuale, per agire sugli uomini e sviluppare la loro coscienza ed i loro desideri; dobbiamo utilizzare tutti i progressi avvenuti nella *coscienza* [corsivo mio] degli uomini per indurli a reclamare ed imporre quelle maggiori trasformazioni sociali che sono possibili e che meglio servono ad aprire la via a progressi ulteriori».

di spazio all'infinito verso una disincarnata scansione del tempo con promessa di eternità. La nostalgia del futuro è anche questo: l'illusione di una vita sociale in un *continuum* relazionale. Immersi in un caos costruttivo, in opposizione al nichilismo destrutturante. Almeno a parole.

Il paradosso è che proprio quell'ideologia della modernità e del futuro sia nata in un paese dalle radicate tradizioni secolari come l'Italia. Ma come sottolinea Palazzeschi, il futurismo «non poteva che nascere in Italia paese volto al passato nel modo più assoluto ed esclusivo e dove è d'attualità solo il passato»[2]. Del resto, si trattò di un movimento pieno di contraddizioni, sempre in bilico fra recupero della memoria e suo annullamento, fra resistenza dell'identità personale e azzeramento nell'identità collettiva.

Il futurismo era comunque un movimento originale, provvisto di un'ideologia artistica ed extrartistica, che abbracciava tutti i campi dell'esperienza umana: dalla letteratura alle arti figurative e alla musica, dal costume alla morale e alla politica. Dotato di un'ideologia globale elaborata da Marinetti, mediante Lucini, con spunti da Hegel, da Nietzsche, da Bergson, il futurismo dispensava una filosofia in cui «il divenire subisce una singolare accelerazione fino a trasformarsi in "follia del Divenire"»[3].

L'ideologia futurista degli esordi predica l'anarchismo, la distruzione dei valori borghesi e passatisti, del sentimentalismo. E anticipa di maniera straordinaria, anche se talora ingenua, le tematiche e le problematiche che diventeranno centrali nella seconda parte del XX secolo. Gli uomini e le donne saranno equivalenti, nella costruzione di un unico essere asessuato[4], e

---

[2] In LUCIANO DE MARIA (a cura di), *Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1981 (prima ed. 1973), p. XIII.

[3] Ivi, p. XVII.

[4] Il mito dell'androgino viene da molto lontano e si trova anche nei Vangeli gnostici. Dal Vangelo di Tomaso [22]: «Gli domandarono: "Se noi saremo bambini entreremo nel Regno?" Gesù rispose loro: "Allorché di due farete uno, allorché farete la parte interna come l'esterna, la parte esterna come l'interna e la parte superiore come l'inferiore, *allorché del maschio e della femmina farete un unico essere sicché non vi sia più né maschio né femmina* [corsivo mio] [...] allora entrerete nel regno"». E ancora [114]: «Simon Pietro disse loro: "Maria deve andare via da noi! Perché le femmine non sono degne della vita". Gesù disse: "Ecco, io la guiderò in un modo da farne un maschio, affinché ella diventi uno spirito vivo uguale a voi maschi. *Poiché ogni femmina che si fa maschio entrerà nel Regno dei cieli* [corsivo mio]"» (in LUIGI MORALDI (a cura di), *I Vangeli gnostici*, trad. it., Milano, Adelphi, 1984 (prima ed. 1972)).

volgeranno insieme il loro sguardo verso un futuro tecnologico e asentimentale. Assistere alla partenza di un aeroplano diviene una sorta di nuovo orgasmo, che rimpiazza quello più tradizionale[5]. La Terra si deve abbandonare, certo, ma per un "Regno dei Cieli" non ancora ben identificato, e che forse a partire dagli anni Cinquanta si materializzerà in una corsa verso lo spazio delle due superpotenze planetarie. Altra interessante anticipazione è quella che si riferisce alla creazione di creature macchiniche. Il sogno dei robot, dei *cyborg*, dei cloni è già alle porte, nel 1911: «Abbiamo finanche sognato di poter creare, un giorno, un nostro figlio meccanico, frutto di pura volontà, sintesi di tutte le leggi di cui la scienza sta per precipitare la scoperta»[6].

D'altro canto, un giorno non si vedrà più la differenza fra una creatura umana o animale in carne e ossa e una creatura dal supporto metallico (difatti cosa sono già le protesi se non un supporto tecnico per le fragili creature umane?). È per questa ragione che le macchine vanno trattate con amore, esattamente come sanno fare i macchinisti con le loro locomotive o i meccanici con le auto nelle loro officine. Il detto comune che anche le macchine hanno un'anima e che sarebbero in grado di riconoscere il loro padrone, diventa una fede nell'opinione dei futuristi. Qualcosa che, a sentire Marinetti, potrebbero confermare i meccanici e i macchinisti[7]. La macchina diviene adesso figlia di un padre umano esattamente come, nella concezione di molte religioni, anche l'essere umano è figlio di un padre divino. E Dio diviene, in un certo senso, il nonno della macchina. In questa fase dell'evoluzione umana, l'uomo che

[5] FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, cit. in LUCIANO DE MARIA (a cura di), *Marinetti e il futurismo*, cit., p. 46: «Voi avrete certamente assistito alla partenza di un Blériot, ansimante e ancora imbrigliato dai meccanici, fra i terribili schiaffi di vento che dà un'elica ai suoi primi giri. Ebbene: vi confesso che noi forti futuristi, davanti a uno spettacolo tanto inebbriante, ci siamo sentiti subitamente staccati dalla donna, divenuta a un tratto troppo terrestre, o, per dir meglio, divenuta il simbolo della terra che si deve abbandonare».

[6] *Ibid.*

[7] FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, manifesto futurista dell'11 gennaio 1911, in LUCIANO DE MARIA (a cura di), *Marinetti e il futurismo*, cit., p. 39: «I motori, dicono costoro, sono veramente misteriosi... Hanno dei capricci, delle bizzarrie inaspettate; sembra che abbiano una personalità, un'anima, una volontà. Bisogna accarezzarli, trattarli con riguardo, non maltrattarli mai, né affaticarli troppo. Se agite così, questa macchina di ferro fuso e d'acciaio, questo motore costruito secondo cifre precise, vi dà non solo tutto il suo rendimento, ma il doppio, il triplo, assai più e assai meglio di quanto fecero prevedere i calcoli del suo costruttore: di *suo padre* [corsivo mio]».

dovrebbe aver raggiunto la propria maturità affrancandosi dal padre, è in grado di generare l'altro da sé. La creatura del *cybionte*, del *cyborg* è dunque già concepita nell'immaginario mentale dei futuristi. Si dovrà aspettare circa un secolo perché quel sentimento di avanguardia divenga quasi realtà. I futuristi volevano creare un nuovo essere algido, asentimentale, e Marinetti lo descrive: «Noi aspiriamo alla creazione di un tipo non umano nel quale saranno aboliti il dolore morale, la bontà, l'affetto e l'amore, soli veleni corrosivi dell'inesauribile energia vitale, soli interruttori della nostra possente elettricità fisiologica»[8]. Sembra un po' il superuomo di Nietzsche e il ritorno di un essere amorale in senso classico, ma risulta subito una differenza: il superuomo, o meglio l'oltreuomo (*übermensch*), è un uomo per definizione. Appunto. E non ha niente di macchinico.

Il *cyborg* e l'*übermensch* hanno però in comune un nemico: l'*ultimo uomo*, l'uomo occidentale della nostra epoca. Ovvero, per Cacciari, «quell'uomo che non vuole tramontare, perché ancora ama troppo se stesso e, pur disprezzandosi, ama persino il disprezzo per sé»[9]. Quella specie di uomo che ha sempre odiato la differenza e le differenze, al punto tale di esaltarle, mediante la cultura dell'esotico, nello scopo di catalogarle e controllarle meglio. È contro questo ciarpame di residui romantici che si muove la nascente cultura futurista che vorrebbe dare un calcio al senso etico della storia, in nome dell'estetica del progresso. Non c'è più posto per i sentimenti e le sensazioni languide: «Il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente, sarà naturalmente crudele, onnisciente e combattivo». Il suo corpo, o meglio la sua corazza, lo proteggerà da un ambiente sempre più ostile, perfino i suoi organi saranno inaspettati e «adattati alle esigenze di un ambiente fatto di urti continui». Per esempio, si potrebbe prevedere «uno sviluppo a guisa di prua della sporgenza esterna dello sterno, che sarà tanto più considerevole, inquantoché l'uomo futuro diventerà un sempre migliore aviatore»[10].

[8] Ivi, p. 41.
[9] In UMBERTO GALIMBERTI, *L'Europa dei bestioni*, in «La Repubblica», 6 marzo 1997.
[10] FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, cit., p. 40.

L'uomo e la donna del futuro, frutti immersi nella cultura dei trapianti, dovranno diminuire le loro richieste affettive, il cuore diventerà nient'altro che una pompa e perderà qualsiasi connotazione di tipo simbolico-romantico. Il sentimentalismo, la lussuria, la lascivia dovranno essere ridotti al minimo e soltanto così «l'*uomo moltiplicato* che noi sogniamo, non conoscerà la tragedia della vecchiaia»[11]. Non conoscerà l'invecchiamento perché sarà sempre in grado di replicare se stesso, nelle vesti di una creatura dalle semplici funzioni corporali come il bere e il mangiare. Per tutto questo, bisogna dunque che

> i giovani maschi contemporanei, finalmente nauseati dei libri erotici e del duplice alcool sentimentale e lussurioso, essendo finalmente immunizzati contro la malattia dell'amore, imparino metodologicamente a distruggere in sé tutti i dolori del cuore, lacerando quotidianamente i loro affetti e distraendo infinitamente il loro sesso con contatti femminili rapidi e disinvolti[12].

Ma in questo continuo bersagliare i "chiari di luna" romantici, si possono percepire echi delle preoccupazioni dell'ideologia industriale puritana. Secondo Antonio Gramsci non è un caso che l'industriale americano si preoccupi di

> mantenere la continuità dell'efficienza fisica del lavoratore, della sua efficienza muscolare-nervosa; è suo interesse avere una maestranza stabile, un complesso affiatato permanentemente, perché anche il complesso umano (il lavoratore collettivo) di un'azienda è una *macchina* [corsivo mio] che non deve essere troppo spesso smontata e rinnovata nei suoi pezzi singoli senza perdite ingenti[13].

In questo senso le passioni amorose sono deleterie come un consumo eccessivo di alcool ma, si noti bene, non vanno abolite quanto piuttosto disumanizzate. Il rapporto sessuale perfetto è degno di un'operazione chirurgica «rapida e indolore»[14]. In verità, un gran passo indietro mascherato da una nostalgia del futuro. Appare perciò chiaro che il nuovo industrialismo

---

[11] Ivi, p. 41.
[12] Ivi, pp. 41-42.
[13] ANTONIO GRAMSCI, *Americanismo e fordismo*, Roma, Editori Riuniti, 1991 [1934], p. 44.
[14] Ivi, p. 46: «Egli non ha l'attitudine a fare le fusa intorno a donne di fortuna; ama la sua donna, sicura, immancabile, che non farà smancerie e non pretenderà la commedia della seduzione e dello stupro per essere posseduta. Pare che così la funzione sessuale sia meccanizzata, ma in realtà si tratta del sorgere di una nuova forma di unione sessuale, senza i colori "abbaglianti" dell'orpello romantico proprio del piccolo borghese e del bohémien sfaccendato».

favorirà la nascita di una nuova creatura umana (il meno possibile!) che non dovrà rinunciare ai suoi istinti primordiali, ma velocizzarli il più possibile. Tutto questo annuncerebbe la scomparsa della dominazione della classe borghese e l'avvento di una nuova classe di dominatori, più imprendibili e difficilmente identificabili, una classe di signori del denaro che predicano l'egualitarismo e la cultura di massa e che si vestono, mangiano e consumano gli stessi prodotti dei loro schiavi. I signori che hanno denaro ma che non lo esibiscono. I nuovi potenti della terra.

Alla staticità di una classe borghese in declino, si contrappone la forza e l'arroganza di una nuova classe rampante e selvaggia con identità in via di definizione. Una nuova classe contraddittoria, ultraindividualista ma collettivista al tempo stesso, dotata di una serie di valori nascenti, i valori del XX secolo. E questi valori, che dovrebbero spazzare la memoria e le identità storiche, si riflettono nel linguaggio stesso: una sorta di *neolingua* stringata, pragmatica, che rifugge tutto ciò che sa di edulcorato. Una lingua che abolisce le antichissime proporzioni del racconto, conferendo importanza a quelli che prima erano i dettagli, la scenografia di contorno.

Marinetti fa perciò una celebrazione di quello che è il verbo all'infinito. Scrive Marinetti che salvo bisogni particolari «i diversi modi e tempi del verbo devono essere aboliti»[15]. Il verbo all'infinito permetterebbe pure quella frammentazione dell'Io che pare essere uno degli obiettivi fondamentali della polemica di Marinetti[16]. Il verbo all'infinito esprime anche «l'ottimismo stesso, la generosità assoluta e la follia del Divenire»[17]. I futuristi cercano un nuovo soggetto "religioso", un nuovo concetto che possa riunire e legare gli uomini fra loro, magari disgregando e annullando le meschinità dell'Io cosciente. Scardinando cioè l'identità personale in nome dell'identità collettiva. È la forza

[15] Ivi, p. 143: «Essi fanno del verbo una ruota sgangherata di diligenza che si adatta alle scabrosità della campagna, ma non può girare velocemente su una strada liscia. Il **verbo all'infinito**, invece, **è il moto stesso del nuovo lirismo**, avendo la scorrevolezza di una ruota di treno, o di un'elica d'aeroplano».

[16] «I diversi modi e tempi del verbo esprimono un pessimismo prudente e rassicurante, un egotismo ristretto, episodico, accidentale, un alto e basso di forza e di stanchezza, di desiderio e di delusione, delle soste, insomma, nello slancio della speranza e della volontà» (*ibidem*).

[17] *Ibidem*.

della massa ciò che conta di più, così come la fede in una nuova religione della velocità e del futuro[18]. L'interesse dei futuristi va naturalmente a tutto quello che riguarda il mondo circostante, poiché l'essere futurista vive "per" e "nella" massa, e non può astenersi dall'essere "immerso nel mondo". L'essere nuovo futurista dovrà vivere in una ragnatela di rapporti, antesignana del concetto di *network*, tanto caro alla *Internet culture*.

2. Tracce dell'utopia futurista nella società attuale: lo sconvolgimento spazio-temporale in un mondo interconnesso dagli oggetti tecnici

Viviamo oggi in quella società di «caos ordinato» anticipata dai futuristi nella quale «informare non è solo un "far sapere", ma è un'impresa, anche economica, tesa a conservare e insieme rinnovare l'organizzazione storico-culturale di una comunità»[19]. Il flusso continuo e vorticoso delle informazioni rappresenta una contemporanea pratica discorsiva costituente una forma di «attivazione della memoria a breve termine» che garantisce una «tensione «vecchio»/«nuovo» (noto/ignoto, garantito/incerto) propria del testo di informazione»[20]. Se da una parte l'*agenda setting* delle notizie «attiva le procedure a breve termine proprie della memoria collettiva», dall'altra i media diffusori di informazioni diventano anche «strumenti dell'oblio sociale» proprio a causa del loro flusso continuo e ininterrotto di immagini che tendono ad azzerare il contenuto. Rimarrebbero allora soltanto i testi di storia, le leggi, le letterature, i miti, i costumi a organizzare le procedure a lungo termine della memoria e dell'identità collettiva «in modo da sostenere la vita interiore di una data comunità culturale»[21]. Ma chissà per quanto tempo ancora.

---

[18] «Quando io dico: *correre*, qual è il soggetto di questo verbo? Tutti e tutto: cioè irradiamento universale della vita che corre e di cui siamo una particella cosciente. [...] Il verbo all'infinito è la passione dell'*io* che si abbandona al divenire del *tutto*, la continuità eroica, disinteressata dello sforzo e della gioia di agire. Verbo all'infinito = divinità dell'azione» (*ibid.*).

[19] GIUSEPPE MININNI, *Psicologia e media*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 79.

[20] *Ibid.*

[21] GIUSEPPE MANTOVANI, *L'elefante invisibile. Tra negazione e affermazione delle diversità: scontri e incontri multiculturali*, Firenze, Giunti, 1998.

La risposta tecnologica al turbamento identitario è stata oggi la creazione di una nuova religione "reticolare" (destra/sinistra – avanti/indietro), una religione della massa, contrapposta alla tradizionale teologia piramidale (alto/basso). Immersi nel continuo flusso "magmediatico" è magari per noi difficile ricordarci cosa facevamo il 2 febbraio 2001, ma senz'altro ci ricordiamo cosa facevamo e dov'eravamo l'11 settembre 2001, a causa dell'intervento della memoria collettiva, quella memoria nutrita e rinvigorita dalla rete dei mezzi di comunicazione di massa.

Il *Global Village* dalla memoria veloce si avvicina per certi aspetti a quello stesso mondo già sognato dai futuristi. Nulla è a caso. Come sostiene Gino Agnese ci sarebbe perfino un filo diretto che lega Marshall McLuhan al futurismo, provato dalla consonanza tra una sua opera e una di Marinetti[22]. L'opera di McLuhan è *La sposa meccanica*[23]. In questo libro, egli si occupa dell'automobile o, per meglio dire, si occupa della pubblicità mediante la quale vengono vendute le automobili negli Stati Uniti negli anni Cinquanta. Già il titolo la dice abbastanza lunga: il compratore si innamora dell'automobile e non in un senso meccanico ma in un modo molto profondo e vicino alla propria sensibilità. Nel 1921, Marinetti aveva scritto *L'alcova d'acciaio*[24] romanzo in cui parlava dell'autoblinda con la quale aveva combattuto l'ultima fase della Prima guerra mondiale. Marinetti si innamorò della propria autoblinda (questo è il succo del libro) e intese l'autoblinda come sposa sua e come alcova allo stesso tempo. Trent'anni prima del mediologo canadese, Marinetti aveva immaginato un amore possibile con un veicolo meccanico, illustrando in anticipo che gli oggetti tecnici non erano dei semplici accessori, ma partecipavano pienamente della natura umana dell'*homo technicus*. E facevano perfino coppia con lui. L'autoblinda o l'automobile, in tal senso, non erano soltanto una semplice protesi ma un meccanico "altro da sé" dotato di un proprio corpo con i suoi organi[25]. Con questo non si pretende assolutamente comparare l'opera di

[22] In http://www.emsf.rai.it/aforismi, cit.
[23] MARSHALL MCLUHAN, *The Mechanical Bride*, New York, Vanguard, 1951 (tr. it. *La sposa meccanica*, Milano, Sugarco, 1984).
[24] FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *L'alcova d'acciaio*, Milano, Vitagliano, 1921.
[25] Interessante notare come l'automobile che all'origine era un sostantivo maschile sia poi diventato col tempo sostantivo femminile, affinando anche il proprio corpo da modelli più spigolosi a modelli

McLuhan, molto distante per natura e per sensibilità, con quella di Marinetti e dei futuristi. In questo caso, si tratta soltanto di una probabile coincidenza. Ciò che ci preme soprattutto sottolineare è il fatto di come certi *topoi* letterari, artistici o tecnici abbiano attraversato sensibilità e autori molto diversi fra loro per tutto il ventesimo secolo. La città con le sue fabbriche, la guerra, l'elettricità, la relatività della materia dello spazio e del tempo, e ancora macchine, locomotive, aerei. Tutte trasformazioni dell'equilibrio spaziotemporale che hanno inciso profondamente sull'identità personale e sociale. Basti pensare al paradigma centrale del mondo attuale: la velocità. Paradigma immaginato, sostenuto e perfino adorato dai futuristi, quello della velocità, per i quali rappresentava un grado di sviluppo della civiltà. Paradigma che tuttavia diventa un parametro obbligato in ogni economia moderna di mercato.

Molti anni sono passati dalle prime intuizioni di Marinetti e spesso gli oggetti tecnici sono diventati veri e propri feticci. Un film emblematico sulle relazioni con gli oggetti tecnici, perfino con un banale portachiavi, rimane senz'altro *I love you* di Marco Ferreri[26].

Un oggetto tecnico di cui, innamorati o no, non possiamo oggi più fare a meno è il telefono cellulare. La pressione sociale ed economica sarebbe troppo forte perché si possa ignorarlo, e difatti già il nome italiano *telefonino* ne fa un feticcio affettivo. Si tratta poi di un oggetto tecnico più fedele dell'automobile e del computer che ci segue sempre in ogni spostamento, regalandoci perfino

---

più curvilinei. Perfino i suoi nomi propri sono sempre stati in bilico fra una natura analogica più femminile (Giulietta, Fulvia, etc.) e una natura digitale più maschile (500, 600, etc.) oppure un vero ibrido fra le due frontiere (per esempio, la Citroën DS che viene subito trasformata in *Déesse*).

[26] MARCO FERRERI, *I love you*, Francia-Italia, 1986 (con Christopher Lambert, Eddy Mitchell, Flora Barillaro, Agnes Soral, Anémone [Anne Bourguignon]); cfr. PAOLO MEREGHETTI, *Dizionario dei film 2000*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999: «Cosa viene dopo la donna oggetto? L'oggetto e basta. Michel (Lambert) è giovane e bello e non ne può più delle donne, che se lo contendono e pretendono che le ami. Niente di meglio allora che innamorarsi di un piccolo portachiavi che al suo fischio risponde "I love you". I guai cominciano quando scopre che fa così con tutti. Ferreri (che firma la sceneggiatura con Enrico Oldoini e Didier Kamnika) estremizza le sue tesi sul rapporto fra i sessi, con un apologo surreale sul narcisismo maschile e sulla solitudine, la cui efficacia è parzialmente minata dalla sconsolante inespressività di Christopher Lambert» (cit. in RENZO ARDICCIONI, *Digito ergo sum! Dall'identità analogica all'identità digitale: il ritorno delle aspirazioni futuriste nell'arte, nella letteratura e nella cultura italiana degli anni Novanta* , in AA.VV., *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, Atti in corso di pubblicazione del convegno IIC, 27-28-29 ottobre 2004, Université Libre de Bruxelles.

quella sensazione di onnipotenza che nasce dalla possibilità di contattare chiunque in qualsiasi momento. Il telefonino, grazie alla sua maneggevolezza e alla sua ubiquità spaziotemporale che lo integrano nel nostro vissuto corporeo, rappresenta l'ultima protesi tecnologica della nuova comunicazione. Il telefonino ci dà la sensazione di essere unici nella massa ed è perfino fondatore di sicurezza identitaria col suo numero unico e inconfondibile, a differenza invece del nostro nome di battesimo fonte potenziale di omonimie. Il telefonino è anche uno "scettro mobile" personale e personalizzabile, una nostra estensione che può diventare arma di difesa o di offesa come era già stata la macchina nella concezione di Morasso[27].

Mediante l'uso del portatile, il linguaggio della comunicazione è cambiato molto, spostandosi in una direzione diversa da quella soltanto orale prevista all'inizio e seguendo piuttosto il modello digitale anticipato dai futuristi. Pensiamo in particolare agli sms (in francese: *texto*) e al recupero della tradizione scritta[28]. Forse in questo recupero del testo scritto c'è anche una

[27] Metafora dell'illusione della nostra maestà, il telefonino "totem" è sempre personalizzabile con tutta una serie di accessori e civetterie. Si noti come all'inizio il telefonino "arma" venisse portato, soprattutto dagli uomini, con un fodero alla cintura mentre poi, modelli più discreti e maneggevoli, hanno permesso di nasconderlo nelle tasche o in borsetta.

[28] Sull'anticipazione del linguaggio digitale, si veda FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà*, manifesto futurista dell'11 maggio 1913, in LUCIANO DE MARIA (a cura di), *Marinetti e il futurismo*, cit., p. 103: «Questo bisogno di laconismo non risponde solo alle leggi di velocità che ci governano, ma anche ai rapporti multisecolari che il pubblico e il poeta hanno avuto. Corrono infatti, fra il pubblico e il poeta, i rapporti stessi che esistono fra due vecchi amici. Questi possono spiegarsi con una mezza parola, un gesto, un'occhiata. Ecco perché l'immaginazione [...] deve allacciare fra loro le cose lontane *senza fili conduttori*, per mezzo di parole essenziali *in libertà*» (cfr. anche RENZO ARDICCIONI, *La patrie du futurisme face à l'identité fragmentée de la fin du deuxième millenaire (paradoxes, contradictions et probabilités)*, in *Vert, blanc, rouge. L'identité nationale italienne*, vol. II, Actes du colloque LURPI du 19 mai 2001, Université Rennes 2, 2001, p. 348: «La révolution linguistique souhaitée par les futuristes était à l'époque surtout une provocation. Cependant, il suffit aujourd'hui de regarder les nombreuses distorsions de la grammaire et de la syntaxe, suite à l'introduction de la messagerie par téléphone et par ordinateur (textos, sms, e-mails, ecc.), pour comprendre le caractère anticipateur et prophétique de certains propos futuristes, comme l'écriture télégraphique. Quelques exemples de "télégramme-électronique" par *sms* : "C6x4ch ? = Ci sei per fare quattro chiacchiere? – Es-tu là pour faire un brin de causette?"; "Cost? = Come stai? – Comment vas tu?"; "MMM = Mi manchi moltissimo – Tu me manques beaucoup"; "Xke 6 3mendo? = Perché sei tremendo? – Pourquoi est-tu méchant?"; "Cmnq rdm = Comunque ricordati di me – En tout cas, souviens-toi de moi"; "SSS = Stavo solo scherzando – C'était juste pour plaisanter" "TTT = Torno più tardi – Je reviens plus tard" ; "Vedom = Ci vediamo domani – On se voit demain"». Per un approfondimento del fenomeno di slittamento dalla cultura analogica a quella digitale cf. anche RENZO ARDICCIONI, *Digito ergo sum!*, cit.

volontà di restare iscritti o incisi nella memoria del mondo. Secondo Jacques Derrida il testo è anche iscrizione formatrice e fondatrice di identità. Non c'è nulla al di fuori del testo[29]. In principio era il Verbo, certo, ma quella parola "volatile" ha avuto bisogno di diventare scritta per permanere nella memoria del mondo. Tutto è nel testo. Perfino la mia malinconia, per esistere, dev'essere registrata nelle mie sinapsi[30]. Dunque la *res cogitans* ha bisogno di un supporto fisico dove potersi iscrivere, altrimenti semplicemente non esiste poiché non può essere registrata. Il testo promette inoltre di risolvere il *mind-body problem*, permettendoci di passare dal solipsismo del *cogito ergo sum* all'atto sociale dell'interazione connettiva.

Per ciò che concerne la scrittura degli sms, il semplice passaggio dal supporto penna al supporto tastiera sposta, così com'è avvenuto prima con l'introduzione delle macchine per scrivere e dei computer, l'asse tecnico-paradigmatico. Lo sposta dall'analogico "nel mondo" al digitale "in rete"[31]. Punto cruciale questo. Perché in fondo, nella contesa fra analogico e digitale, si nasconde anche la contesa tra memoria e oblio. Se accantoniamo per un attimo la mitologia redentrice del mondo virtuale, a volte si ha piuttosto la sensazione che «la rete irretisca, e che nelle sue maglie più che un flusso di bit scorra un ipnotico tam tam»[32]. La memoria digitale diffusa della rete sarebbe in effetti come la memoria degli *idiots savants*, sempre in grado di ricordare tutto alla perfezione senza tuttavia mettere in rapporto le cose e gli eventi. L'eccesso produce inflazione. Tutto è registrabile, riproducibile, memorizzabile, ma chi

[29] MAURIZIO FERRARIS, *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Milano, Bompiani, 2005, *passim*.

[30] Nel regno animale, il virtuale è forse un falso problema. Prendiamo, per esempio, un cane allo specchio: in genere esso non abbaia all'altro da sé perché non si riconosce, ovvero l'altro cane riflesso non esiste poiché non è registrato (per esempio dall'olfatto) e iscritto nelle proprie sinapsi cerebrali. L'altro da sé non ha quindi né peso né identità.

[31] Dal punto di vista neurologico-cerebrale, tale spostamento dovrebbe accompagnarsi a un uso più accentuato dell'emisfero sinistro che ha coscienza del tempo e della logica, a sfavore dell'emisfero destro che ha più coscienza dello spazio e dell'intuizione. Nel linguaggio digitale la comunicazione si stabilisce grazie a un segno il cui rapporto col significato è puramente convenzionale (cf. cifre arabe, orologio digitale, etc.). Nel linguaggio analogico i segni hanno invece un rapporto evidente col significato attraverso la somiglianza o analogia (cf. cifre romane, orologio analogico, etc.).

[32] LORENZO DE CARLI, *Internet, memoria e oblio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 107.

avrà mai il tempo di revisionare, ponderare e valutare il tutto? Nella rete è proprio come se l'eccesso di memoria sia causa di oblio e stallo cognitivo[33].

Gli sms incarnano, grazie allo sviluppo della rete e della tecnologia cellulare, un nuovo tipo di pratica discorsiva rappresentata dalla «natura ibrida della sua forma comunicativa» sincrona e asincrona, la quale «realizza una speciale modalità d'intreccio fra oralità e scrittura, fra interazione monologica e costruzione dialogica del Sé»[34]. Con gli sms si produce un'altra *neolingua* che informa e comunica contemporaneamente, veicolando cioè una comunicazione digitale, al tempo stesso immediata (possibilità di rapidità nella risposta) e mediata (possibilità di rallentamento nella risposta) nella quale è consentita una continua presenza spazio-temporale che ci illude, attraverso la sua funzione fàtica, di essere sempre immersi nel nuovo mondo in rete alla presenza degli altri. I messaggini degli sms, diretti prima di tutto all'emittente che al ricevente, sono dei «microtesti» che possono far conoscere «nuovi percorsi di costruzione discorsiva del Sé» permettendoci, in un certo senso, il rafforzamento della nostra identità personale, prima, e collettiva, dopo. I messaggini mostrano infatti che «ciò che io accetto di essere – l'immagine identitaria alla quale affido le mie aspirazioni di senso – dipende dall'Altro al quale mi rapporto e dal tipo di posta in gioco cui sono di volta in volta interessato nell'evento comunicativo»[35]. Attraverso una diffusa «retorica dell'allusività», che viene segnalata dai frequenti punti di sospensione, si può dare all'Altro l'opportunità di «contribuire all'intesa», in una vera e propria dinamica identitaria *in progress*. Tutti i vari tipi di sms

> rivelano che in questo modello di interazione mediata i giovani sottopongono il loro progetto di ricostruzione identitaria a una grande mobilità enunciativa: è

[33] «Un tempo chi voleva scrivere un saggio sull'idea di sogno nella letteratura tedesca del Settecento doveva leggersela. E leggendola, metteva inconsapevolmente in atto tutte quelle possibili connessioni mnestiche che consentono di ricordarsi di una parola non direttamente bensì ricordandone altre. L'arte della memoria era l'arte di apprendere il quadro cognitivo entro il quale collocare le cose da ricordare» (*ibid.*).

[34] GIUSEPPE MININNI, *Psicologia e media*, cit., p. 109. Per un'accurata e puntuale griglia interpretativa dei vari tipi di sms, vedi anche: GIUSEPPE MININNI, MICHELA CORTINI & AMELIA MANUTI, *The Dialogical Construction of Self in SMS*, in *Mediated Identity in the Emerging Digital Age*, numero speciale di «Identity», IV (2004), 4.

[35] Ivi, p. 110.

> come se volessero controllare tutta la gamma di ciò che essi possono fare con le parole (informare, sedurre, spettegolare, etc.), per tentare di far coesistere i contrastanti posizionamenti del loro Sé[36].

In un certo senso, l'sms afferma ed esalta le «emozioni connettive» mediate e immediate che sono «innescate dall'uso di una tecnologia di comunicazione» reticolare. In effetti? «l'invio e la ricezione di sms sono operazioni caratterizzate da un coinvolgimento personale, più o meno intenso, che passa attraverso l'intero ventaglio delle emozioni»[37]. Il piacere di essere presenti nel mondo o almeno in una delle sue molteplici narrazioni, ci dà quell'emozione connettiva che è «una specifica valorizzazione dell'esperienza del mondo che le persone percepiscono quando si sanno "in rete"»[38]. Non potendo più affidarsi a una struttura trascendente piramidale dall'alto al basso, la religione contemporanea affida le proprie speranze di oltrepassamento a un futuro immediato orizzontale rappresentato dalla struttura reticolare. Immersi in un mare "magmediatico" saturo di cavi, satelliti, connessioni, e che in fondo non è niente altro che l'espressione fisica, l'*hardware* di un colossale ipertesto, ciascuno di noi può costruire e ricostruire in continuo la propria storia (personale e collettiva) saltellando qua e là, come in uno *zapping* insensato da un canale all'altro della propria esistenza, mediante un gioco di rappresentazioni delle proprie "vite parallele". Finalmente coscienti del nostro continuo affermarsi e ripetersi di "uno, nessuno e centomila". È come se la vita stessa fosse già una forma d'ipertesto in cui le identità personali si annullano e si risolvono, grazie al tessuto tecnologico connettivo, nell'identità collettiva. Si potrebbero trovare mille testimonianze di questo passaggio diffuso dall'unico alla massa, dal personale analogico al digitale collettivo. Pensiamo, per esempio all'uso sempre più diffuso dei nomi propri in minuscolo. Benché questa pratica sia nata dal dato "tecnico" che i computer non fanno distinzioni fra maiuscolo e minuscolo (difatti la convenzione vuole che gli indirizzi di posta elettronica siano in minuscolo), essa è stata poi accettata e integrata dall'uso, al punto che pure in

[36] Ivi, p. 112.
[37] *Ibid.*
[38] *Ibid.*

editoria cartacea tale vezzo si riscontra con sempre maggiore frequenza. È forse un'altra spia, un altro dei piccoli segnali della nostra trasformazione identitaria che spinge verso l'abolizione del nome proprio in favore del nome collettivo. Anche i giochi enigmistici ci lasciano riflettere sulle trasformazioni delle modalità di pensiero[39]. E perfino la letteratura contemporanea non è immune dal cambiamento di strutture linguistiche e cognitive[40]. E così, anche con un semplice atto comunicativo come il messaggino, sempre e dovunque ripetibile in rete, mettiamo di continuo in scena la rappresentazione ultima dell'utopia futurista, un'utopia "connettiva" dal cuore molto antico.

A questo punto, potrebbe sorgere una domanda spontanea: apocalittici o integrati? Dobbiamo aver paura della spirale vorticosa del cambiamento oppure tuffarci dentro e imparare a roteare in direzione del vento? Dobbiamo recuperare la nostra memoria o azzerarci l'identità superando lo stato di cose esistenti? E poi: assisteremo all'esplosione di una letteratura babelica fatta di lingue, dialetti, gerghi e culture ibridate fra loro oppure le diverse espressioni linguistiche sapranno ritrovare una loro autonomia? Si parlerà in un altro modo? E poi ancora: questi sconvolgimenti della memoria storica e trasformazioni dell'identità sono davvero tali oppure sono semplici costruzioni narrative temporanee che si appoggiano sull'illusione illuministica del progresso? Sarà un ritorno al medioevo o un avanzamento nel *mediaevo*?[41] Si tratta davvero di un progresso dell'intelligenza collettiva o soltanto di una marea di cretini che si dibattono impigliati in una rete connettiva? Difficile rispondere. Sta di fatto che le forme e il sentire stesso della comunicazione

[39] La tradizione vuole che Leonardo Da Vinci sia l'inventore del rebus moderno, un ideogramma *sui generis* che mescola le immagini al linguaggio causando interferenza fra pensiero analogico e digitale. Si noti la differenza con il sudoku, gioco molto in voga attualmente, il quale non permette invece nessun tipo di pensiero analogico: la soluzione è una e soltanto una, mentre invece nel rebus esiste una remota possibilità di soluzione alternativa o parallela. Proprio grazie alle sue prodigiose capacità intellettive, Leonardo ha spinto all'estremo il gioco cerebrale analogico-digitale in tutta la sua opera, stimolando la fantasia interpretativa di generazioni di storici dell'arte, semiologi e narratori.

[40] Tiziano Scarpa, parlando del suo libro *Corpo* (Torino, Einaudi, 2004) in un'intervista, dice: «Le cose mi vengono in mente per categorie, non per sequenze temporali. Le connessioni del mio cervello non sono narrative» (TIZIANO SCARPA, *Chi non sono*, in «L'Indice», ottobre 2004).

[41] Cfr. RENZO ARDICCIONI, *L'Uomo moltiplicato e il regno della Macchina: attualità di alcune anticipazioni futuriste nel villaggio globale odierno*, relazione al XVIII Congresso dell'A.I.S.L.L.I. (15-19 luglio 2003, Lovanio, Louvain-la-Neuve, Anversa, Bruxelles).

sono cambiati. Le comunicazioni interpersonali, oggi sempre più mediate e virtuali, diventano rapide e frammentarie, sempre in parallelo, come se la velocità in ogni dove, tanto auspicata dai futuristi, avesse prodotto come risultato una costante attenzione "leggera", tendente a incoraggiare il pensiero superficiale e non quello profondo. Tuttavia, senza poi voler scomodare i corsi e ricorsi storici, è quantomeno curioso che proprio alla base della lingua italiana ci sia una scritta che, per concisione, assonanze e abbreviazioni fonetiche, non è poi tanto diversa dai milioni di messaggini sms più o meno sensati che circolano di continuo nell'etere. Sarebbe stato un sms perfetto: «Sao ko kelle terre, per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte sancti Benedicti»[42].

[42] Si tratta del cosiddetto *Placito Capuano*, un atto giudiziario del 960, conservato nella biblioteca di Montecassino, primo documento ufficiale del volgare nostrano, nel quale tre testimoni garantivano l'appartenenza di certe terre al Monastero di Montecassino ('So che quelle terre, con quei confini che qui si descrivono, le possedette trenta anni l'ordine di San Benedetto').

BOMPREZZI GIUSEPPE*

Ontologia ed estetica del «rimembrar delle passate cose»

> Trasvalutare i valori – che cosa sarebbe? […] Un coraggioso prendere coscienza di sé e *dire sì* a quanto è già *raggiunto*…
> (FRIEDRICH NIETZSCHE, *Frammenti postumi*, 1887, 9 [66])

Un titolo del genere può sembrare molto ambizioso ed in effetti vi si prospetta, in nuce, un'intera sequenza argomentativa che, partendo dalla particolare concezione della memoria nella poetica leopardiana, giunge fino ai nostri giorni, mettendo in discussione tutta l'ontologia tradizionale dell'Occidente moderno (per intenderci, della filosofia che muove da Kant in avanti), fondata sulla certezza dell'essere e sulla differenza radicale postulata nell'ambito del pensiero critico e di quello estetico allo scopo di separare nettamente *Sein* e *Vorstellung.* In verità, l'impresa è meno titanica di quanto non sembri a prima vista, in quanto la *hybris* speculativa è tale solo a patto di voler accettare in maniera passiva certe letture standardizzate della tradizione letteraria e filosofica. Esistono dunque altre versioni dell'ontologia della memoria, al di là di quella comunemente accolta, che possono ridefinire il quadro globale dell'essere e della verità, in relazione all'esistenza umana ed al mondo.

* Università di Urbino "Carlo Bo".

Leopardi e l'*Andenken* ermeneutico

Per Leopardi, nello specifico, la «memoria della fanciullezza» si configura come una realtà «straordinariamente cara e dilettevole nel progresso della vita nostra»[1], ma accanto al riconoscimento del suo valore estetico si prospetta anche un ulteriore apprezzamento sul piano della costruzione sostanziale delle strutture immaginative e quindi della storia esistenziale o evenemenziale: «Gli anni della fanciullezza sono, nella memoria di ciascheduno, quasi i tempi favolosi della sua vita; come, nella memoria delle nazioni, i tempi favolosi sono quelli della fanciullezza delle medesime»[2].

L'essere umano, inteso sia come singolo che come membro di una comunità, è sempre caratterizzato dall'appartenenza da un orizzonte storico mediante il quale si dà senso alle scelte effettuate ed effettuabili. Il presente dell'esistenza individuale e collettiva si afferma quindi in relazione al passato, in quanto progetto di re-interpretazione continua di tale appartenenza storica.

La memoria, quindi, costituisce lo stampo archetipico e la scintilla fabulistica mediante i quali si esplicano due esperienze decisive: quella del piacere del soggetto e l'altra della riscoperta del proprio sé, per l'appunto in termini di appartenenza ermeneutica. Proprio a questo livello interviene la poesia, con le sue «rimembranze» ed i suoi «vaghi errori»[3].

Su un altro piano, quello più prettamente filosofico, il riconoscimento del progresso razionale come smascheramento delle illusioni tramandate non conduce necessariamente ad una filosofia dell'anti-memoria, bensì ripropone a livello retorico l'importanza del cedere all'illusione, per cui lo stesso progresso razionale in fin dei conti presuppone la «persuasione che le cose sieno cose»[4], ovvero una sorta di abbandono religioso ad una specie di memoria "naturale" dell'essenza dell'uomo, in quanto *essere ingannabile*.

---

[1] GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in ID., *Opere*, a cura di Sergio Solmi, tomo I, Milano / Napoli, Ricciardi, 1956, p. 784 (I parte, V.1 / 1).
[2] GIACOMO LEOPARDI, *Pensieri*, in ID., *Opere*, cit., p. 749.
[3] Per le espressioni citate occorre fare riferimento almeno alla totalità dell'opra poetica leopardiana, poiché risulta impossibile isolare un luogo specifico che funga da riferimento testuale privilegiato (cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, Milano, Rizzoli («BUR»), 1991).
[4] GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, Milano, Mondadori, 1983, p. 261.

> La detta perfezione della ragione è relativa a questa vita. Ma la *ragione* non può esser perfetta se non è relativa all'altra vita. Perché quel richiamarci ch'ella deve fare alla natura, e alle illusioni naturali, essendo un richiamo fatto dalla ragione, non può esser altro che persuasione di esse illusioni. Dopo ch'esse son conosciute, come ci torneremmo, se non ci persuadessimo di nuovo che fossero vere? […] Dopo la cognizione […] non possiamo tornare alle illusioni, cioè ripersuadercene, se non conoscendo che son vere. Ma non son vere se non rispetto a Dio e ad un'altra vita […] dove insomma le illusioni non saranno più illusioni ma realtà. Dunque la perfezion della ragione (tanto rispetto a questa come all'altra vita, perché ho mostrato che la perfezione rispetto a questa vita dipende dalla perfezione rispetto all'altra) consiste formalmente nella cognizione di un altro mondo. […]
>
> L'esperienza conferma che l'uomo qual è ridotto [cioè l'uomo del progresso razionale e della conoscenza scientifica], non può esser felice sodamente e durevolmente (quanto può esserlo quaggiù) se non in uno stato (ma veramente) religioso, cioè che dia un corpo e una verità alle illusioni, senza le quali non c'è felicità, ma ch'essendo conosciute dalla ragione, non possono più parer vere all'uomo, come paiono agli altri viventi, se non per la relazione e il fondamento e la realtà che si suppongano avere in un'altra vita[5].

Il progresso razionale avanza quindi – in forme quasi mistiche – nel solco della tradizione concepita come meccanismo produttore di finzioni e, anche quando pretenderebbe di porsi come momento d'urto nei confronti del passato, in realtà non fa altro che celebrare il sostrato degli precedenti mitici e lo *spirito di finezza* proprio dell'illusione. Nonostante le dichiarazioni di amore per la geometria delle idee, la razionalità moderna resta legata alle favole del passato, al mito religioso ed alle virtù simboliche del linguaggio, con una nostalgia che è al contempo slancio di adesione e consapevolezza della distanza.

Infatti, se per un verso Leopardi ammette che «il progresso dello spirito umano […] è consistito, e consiste tutto giorno principalmente, non nella scoperta di verità positive, ma negative in sostanza; ossia, in altri termini, nel conoscere la falsità di quello che per lo passato, da più o men tempo addietro, si era tenuto per fermo, ovvero l'ignoranza di quello che si era creduto conoscere»[6], in altri luoghi corregge il tiro e, ridimensionando la portata

[5] Ivi, pp. 260-261.
[6] Ivi, vol. II, pp. 1104-1105.

corrosiva dello sviluppo della conoscenza, precisa che «Le illusioni per quanto sieno illanguidite e smascherate dalla ragione, tuttavia restano ancora nel mondo, e compongono la massima parte della nostra vita»[7]. Lo sviluppo logico dell'argomentazione leopardiana merita qualche approfondimento: la ragione scientifica progredisce smascherando il vuoto e la nullità delle credenze date; il passato, in quanto momento legato all'affermazione di illusioni che poi vengono chiaramente rivelate come tali, tende ad essere superato, così come la condizione naturale cede il passo alla civiltà; continuare ad esistere, però, presuppone il contributo di *qualcosa* e non si dà invece a partire dall'affermazione del *nulla*, per cui il cammino dell'esserci orientato in avanti deve ora rivolgersi indietro, a quel passato composto di vanità ormai smascherate. In breve, l'esistenza è progressione nichilistica ed al contempo memoria del rimosso, ovvero – giocando un po' con l'inter-testo leopardiano – «risorgimento»[8] delle illusioni: infatti «non basta conoscer tutto per perderle, ancorché sapute vane»[9].

È importante ribadire che ciò di cui parla Leopardi non è né un regresso alla condizione primitiva che cancelli la consapevolezza del nulla, né una banale messa in scena attuata per far quadrare i conti nell'ambito delle giustificazioni metafisiche della vita. Al contrario, ciò che occorre comprendere davvero è il fatto che *essere-al-mondo* significa rapportarsi alla realtà ma anche all'irrealtà: «le illusioni, come ho detto, durano ancora a dispetto della ragione e del sapere»[10], questo perdurare non è altro che l'*Andenken* ermeneutico con il quale si dà senso (ed impulso) all'avventura dell'esserci.

A tal proposito, c'è chi afferma che Leopardi abbia voluto proporre, in alternativa ad ogni visione semplicistica della modernità presa o dal rigore dialettico o dall'irrazionale, una «ultrafilosofia» nella quale lo spirito critico non debba implicare necessariamente un'attività di selezione dei dati disponibili, dal momento che è lo stesso principio logico della non-contraddizione a venire meno in maniera trascendentale, ossia come condizione ontologica:

---

[7] Ivi, vol. I, p. 167.
[8] Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, cit., pp. 119-124.
[9] GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, cit., p. 167.
[10] Ivi, p. 168.

> La filosofía es visión y conocimiento; pero ha de ser visión global, de la totalidad y de lo íntimo de las cosas. Esto parece que sería capaz de generar virtud, ilusiones y entusiasmo, que a su vez regenerarían la vida política. Pero esa visión global no sería posible por la sola razón [...] Leopardi quiere que en la razón se integren otros elementos: el sentimiento, la imaginación, la fantasía.
> Que la imaginación no sea un impedimento para la filosofía o para la ciencia, lo demostraría la historia de éstas [...] Leopardi afirma que la naturaleza está compuesta de entes, de ideas, de estados de ánimo; también pertenecen a ella lo bello, las pasiones, las ficciones de la fantasía, en una palabra: lo poético. Si la filosofía tiene por objeto la naturaleza, no puede dejar de oír al sentimiento y a la imaginación[11].

Si noti che la prospettiva ultrafilosofica non elimina la razionalità di tipo matematico dal novero delle strutture atte ad interpretare il mondo, né si esplica ad esclusivo vantaggio dell'immaginazione e del sentimento: al contrario, un progetto di tipo ultrafilosofico non può che riscoprire entrambe le dimensioni citate come manifestazioni complementari del reale, ponendole pertanto – almeno sul piano delle questioni di principio – esattamente alla pari! Il rifiuto delle opposizioni dualistiche del pensiero moderno si produce solo perché quest'ultimo è diventato espressione di una visione limitata dell'essere, ma non implica alcuna censura della logica come componente fenomenica del mondo[12].

Il problema di fondo, però, non è solo epistemologico, bensì, soprattutto, di tipo etico: come fare a sostenere l'azione e la responsabilità connessa, nel deserto delle illusioni che cresce inesorabile? La crisi di valori della modernità è diretta conseguenza dell'aumento del sapere negativo, ossia del crollo delle favole antiche con tutto il loro retaggio di errori e pregiudizi. D'altra parte, ora che l'uomo è smaliziato e non ha più alcuna propensione per un'adesione spontanea ai miti giustificatori del cosmo (ai *grandi meta-racconti*, direbbe Lyotard[13]), come si fa a resistere al dilagare del nichilismo inoperoso?[14]

---

[11] MODESTO BERCIANO, *Filosofía y poesía. La «Ultrafilosofía» en Leopardi*, in «Thémata. Revista de filosofía», 24 (2000), pp. 37-38.
[12] Del rifiuto leopardiano del dualismo razionalista moderno hanno parlato in troppi. Per una buona trattazione ermeneutica di questo tema, può bastare, in questo contesto, rinvio a CARLO FERRUCCI, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 15.
[13] Cfr. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1996 (9a ed.).

Ebbene, la (ri-)generazione delle virtù umane nascerebbe da una combinazione di riflessione critica e capacità di illusione che non è azzardato identificare con la *reminescenza attiva* delle fantasie e dei desideri umani, considerati nella loro capacità di rappresentare sensibilmente i fondamenti valoriali della civiltà.

Il paradigma leopardiano: verità, illusione, memoria ed oblio

Leopardi è in fondo uno spirito scettico, anzi: irrimediabilmente scettico in ogni ambito di espressione dell'esserci, inclusa l'amata poesia. Tutto ciò è incontestabile, e lo è da subito, prima ancora che si attivi una specifica riflessione esegetica in grado di ricavare argomenti filosofici a partire dalle scelte estetiche dei *Canti* e delle *Operette morali*. Già solo in base alle dichiarazioni dello *Zibaldone* relative all'impossibilità di un poetare simile a quello degli antichi (per cui oggi non resta altro che affidarsi ad un'espressività «sentimentale»[15], cioè consapevole del distacco dalla semplicità del mondo ed eternamente memore della perdita dell'ingenuità dell'essere) emerge tutto il carattere di perentorietà del nichilismo leopardiano[16]. I suoi giudizi di vanità sono estensivi al massimo grado e non lasciano scampo a niente. Non solo «tutto è nulla»[17] e vanità, ma lo stesso «rimedio»[18] che eventualmente l'uomo riuscisse a concepire di fronte al dilagare del nulla è a sua volta illusorio e privo di consistenza, dal momento che ciò che è reale consiste solo nel cieco divenire della materia. L'illusione, fantasma di un essere stabile e perciò sostegno della felicità, ricade

[14] Cfr. MARIO ANDREA RIGONI, *Il pensiero di Leopardi*, Milano, Bompiani, 1997, p. 146: «La società si trova attanagliata da una contraddizione ineliminabile: per durare essa ha bisogno di quella stessa somma di errori e finzioni che tutta la sua costituzione e il suo sviluppo conducono fatalmente a negare e a dissolvere».
[15] GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, vol. II, cit., pp. 1052-1053. Cfr. anche GIACOMO LEOPARDI, *Società, lingua e letteratura d'Italia*, a cura di Vitaliano Brancati, Milano, Bompiani, 1987, pp. 298-299 (*Abilità moderna, spontaneità antica*). Su questa inferenza estetica arcinota alla critica, si rinvia anche a PAOLO QUAGLIA, *Invito a conoscere il Romanticismo*, Milano, Mursia, 1987, pp. 106-114.
[16] Sulla «me-ontologia» di Leopardi si veda (nonostante l'*escamotage* logico che alla fine redime il filosofo di Recanati dal «nichilismo» vero e proprio) SERGIO GIVONE, *Storia del nulla*, Roma/Bari, Laterza, 1995, pp. 135-145.
[17] Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, cit., pp. 71 e 79.
[18] Cfr. EMANUELE SEVERINO, *La filosofia contemporanea*, Milano, Rizzoli («BUR»), 1994 (3a ed.), specie pp. 7-23.

nella sfera del mondo idealistico, nei confronti del quale non è possibile alcun sereno abbandono.

Perché, dunque, materialista lucido ed implacabile ricercatore del vero (e perciò stesso anche anti-idealista), Leopardi celebra quello in cui non crede? La vera questione speculativa che egli pone al pensiero contemporaneo consiste nell'indagine di una simile *necessità paradossale*, poiché solo a partire da essa si giustifica la sopravvivenza della civiltà di oggi, ormai giunta sull'orlo di un abisso: quello della negazione della vita e del mondo. In pratica, la domanda di cui occorre venire a capo è la stessa da cui è mosso anche Heidegger in un noto saggio di *Sentieri interrotti*: «wo-zu Dichter?»[19]

Perché dunque la poesia? Se si vuol comprendere come mai la «ginestra»[20] possa affermarsi nonostante il «deserto»[21], ed anzi precisamente su di esso, se si cerca una ragione per cui un fiore effimero alla fine riesca a spuntarla sulla desolazione del tutto, allora occorre ri-ammettere l'«*illusione come forza che sostiene e muove il mondo*»[22]. Ne deriva subito l'opportunità di una *memoria dell'illusione* che sia al contempo anche *oblio dello smascheramento* dell'«arido vero»:

> Pare un assurdo, e pure è esattamente vero, che, tutto il reale essendo un nulla, non v'è altro di reale né altro di sostanza al mondo che le illusioni[23].

In quest'ottica, la «ricordanza», tramite il potere evocativo dell'immaginazione, riesce a produrre quella speciale illusione che consiste nell'inconsapevolezza del vero, dopo l'affermazione del vero. D'altra parte, dev'essere chiaro che l'esercizio del rammemorare non va letto come un movimento speculativo di ordine psicologico, e quindi personale, bensì come proposta filosofica da inquadrare nell'ambito di una teoria generale del piacere e del senso dell'esserci. Per dirla con Prete, «la ricordanza […] è un viaggio dell'immaginazione produttiva di poesia, è il ritrovamento degli "ameni inganni", l'incontro del luogo dove il desiderio di morte si tiene stretto alla

[19] MARTIN HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. 247 e ss.
[20] GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, cit., pp. 177 e ss.
[21] *Ibid.*
[22] MARIO ANDREA RIGONI, *Il pensiero di Leopardi*, cit., p. 148.
[23] GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, vol. I., cit., p. 90.

speranza di vita, dove il ritorno del maggio e dell'amore è vuoto di maggio e di amore, e trova nel movimento della poesia la sua sola, dolce e amara, sopravvivenza»[24].

L'oblio del vero ed il consenso tributato alle illusioni prodotte dalla memoria sono i soli *fondamenti* della civiltà, nell'orizzonte del razionalismo[25]. L'induzione alla dimenticanza della desolazione mediante il destarsi della memoria immaginativa si esplica come proposta etica ed estetica di «distrazione» di fronte al dilagare del nulla[26].

Chiaro: meglio sarebbe se riuscissimo a produrre una "distrazione spontanea", ma questa affermazione è di per sé paradossale, al punto che Nietzsche – attento lettore di Leopardi[27] – ne farà il limite stesso dell'umano[28]. In ogni caso, «poiché dallo stato di civiltà è impossibile "tornare indietro", si tratta di aggrapparsi al solo rimedio [possibile]: la distrazione. Che vuol dire opporre ad una civiltà che produce l'inazione e la morte chiamandoli progresso, un atteggiamento che faccia del movimento, dell'azione, dell'immaginazione attiva, della sensibilità produttiva l'estrema difesa contro la "spiritualizzazione delle cose umane e dell'uomo"»[29].

L'immaginazione (intesa in questo caso come prodotto fenomenico e non come facoltà) viene filtrata dalla memoria il cui duplice lavoro di recupero e di produzione fabulistica non consiste nel ripristino filologico delle sensazioni o delle intuizioni del passato, bensì nell'allestimento scenico del mondo. La memoria non evoca le immagini a partire da una presenza stabile del già-dato, ma *distorcendo*[30] l'apparire stesso delle cose, nel gioco dei rimandi semantici e metafisici:

---

[24] ANTONIO PRETE, *Il pensiero poetante*, Milano, Feltrinelli, 2006 ed. ampl., p. 41.
[25] Una prospettiva ontologica simile (l'oblio del carattere vano delle verità per l'esercizio dello spirito di conoscenza) si trova in FRIEDRICH NIETZSCHE, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, in ID., *Opere*, vol. III, tomo II, Milano, Adelphi, 1980 (2° ed.), pp. 355-372.
[26] ANTONIO PRETE, *Il pensiero poetante*, cit., p. 33.
[27] Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Intorno a Leopardi*, a cura di Cesare Galimberti, Genova, Il Melangolo, 1992.
[28] Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1994 (11a ed.), pp. 6-8.
[29] ANTONIO PRETE, *Il pensiero poetante*, cit., p. 35.
[30] Sulla nozione di «Verwindung» si veda GIANNI VATTIMO, *Etica dell'interpretazione*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, pp. 18-19.

> la proprietà della memoria non è propriamente di richiamare, il che è impossibile, trattandosi di cose poste fuori di lei e della sua forza, ma di contraffare, rappresentare, imitare, il che non dipende dalle cose, ma dall'assuefazione alle cose e impressioni loro, cioè alle sensazioni […]. E le ricordanze non sono richiami, ma imitazioni, o ripetizioni delle sensazioni, mediante l'assuefazione. Similmente (e notate) s può discorrere delle idee[31].

L'esserci non esce mai dalla *gettatezza* non delle cose, ma del senso: l'esserci è sempre immerso nella cultura, dunque non può in alcun caso evadere dalla fenomenologia del ricordo dei valori tràditi, mediante la quale si produce come «natura» ciò che altrimenti si darebbe solo come *artificialità* del simbolico[32]. L'esistenza è assuefatta al mondo, cioè alle *téchnai* che pertanto assumono il carattere di «seconda natura» dell'essente, in sostituzione della naturalezza prima. In riferimento a tale assuefazione, l'esistenza si perpetua producendo immagini adeguate non all'essere, ma alla «natura nostra presente [che] è appresso a poco la ragione»[33].

Dialogando con Melete: Pavese, le muse e la memoria

Altra tappa essenziale di questo percorso di *trasvalutazione* della tradizione letteraria e filosofica della modernità è data dall'estetica di Cesare Pavese, un autore i cui risvolti filosofici sono molto più significativi di quanto normalmente non si sia disposti a concedere.

Il rovello critico ed espressivo di Pavese è legato ad una dialettica che sovrasta la dimensione descrittiva della letteratura di testimonianza, per innestarsi nell'antinomia stessa della verità filosoficamente intesa, ovvero collocandosi tra assolutezza e storia.[34] In questo senso, il mestiere dello scrittore è prima di tutto un atto di ermeneutica della differenza, un ritrovare se

[31] GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, cit., p. 499.
[32] Cfr. ivi, pp. 760-761.
[33] Ivi, p. 761.
[34] Cfr. ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, 2003, specie pp. 95-107.

stessi nell'Altro, recuperando quel *mito* che alimenta le radici della nostra sensibilità individuale e collettiva[35]. Con la parola «mito», infatti, Pavese definisce la *traccia archetipica* della sensibilità umana, cioè la condizione di possibilità delle determinazioni percettive ed emotive dell'esserci[36]. In questo senso, è evidente che l'attività del fare letterario si esplica soprattutto come un rituale di affermazione dell'identità e della differenza: la produzione del testo rappresenta infatti il tentativo di *ri*-entrare in contatto con se stessi, *ri*-trovando la propria identità di figurazioni e cadenze emotive, e tuttavia, dal momento che tale obiettivo è perseguito tramite il ricorso alla mediazione percettiva dei segni, questo attingere al Sé non può che realizzarsi grazie al contatto con l'Altro che dunque ha il compito di scuotere l'Io dal suo torpore. La lezione filosofica di Pavese consiste, infatti, nel riconoscimento del vero, proprio nell'abisso senza fondo della memoria *thaumatica*[37] e della conciliazione simbolica. Memoria e conciliazione che operano sulle coppie di concetti opposti di cui è tessuta la trama speculativa dell'occidente: vero-falso, originario-derivato, innocente-compromesso, identico-diverso, ed ancora caos-ordine, naturale-artificiale.

Da *Il mestiere di vivere* ai *Dialoghi con Leucò* a *Il diavolo sulle colline* è tutto un ostinato ritornare su questi temi, cercando sempre di ritrovare se stessi nello specchio delle cose, come fa ancora una volta pure Anguilla ne *La luna e i falò*[38]. Alla base della dinamica conoscitiva del mito c'è dunque l'*esperienza della negazione*. Esperienza contraddittoria, perché afferma ciò che per sua natura dovrebbe sottrarsi a qualsiasi esposizione. Il mito, infatti, è qualche cosa che travalica ogni confine razionale ed irrazionale, fino ad identificarsi con l'affermazione della vanità del soggetto di fronte all'ineffabilità ed all'irriducibilità del concetto dell'Altro. Ineffabilità che comunque va detta!

---

[35] Cfr. GIUSEPPE BOMPREZZI, *Mito, tradizione, traduzione*, in AA. VV., *Lingue e letterature in contatto*, Atti del XV Congresso dell'A.I.P.I., vol. II, Firenze, Franco Cesati editore, 2004, specie p. 108.
[36] Cfr. BART VAN DEN BOSSCHE, *«Nulla è veramente accaduto». Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze/Leuven, Franco Cesati Editore/Leuven University Press, 2001, pp. 221-229.
[37] Per la nozione di *thaûma*, si veda ARISTOTELE, *Metafisica*, Milano, Rusconi, 1993, pp. 10-11 (A, 982b, 11-21). Quanto al valore che essa ricopre nella speculazione pavesiana, si consideri ad esempio la nota del diario datata 16 aprile 1940, sulla poesia di Leopardi (CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000 ed. accr., p. 169).
[38] Sulla «legge del ritorno» e sull'assioma della fedeltà alla «portata del ponte» cfr. ivi, pp. 269 (6 novembre 1943) e 156 (30 luglio 1939).

Ricapitolando, al di sotto di tutte le coppie antitetiche elencate poc'anzi si trova la strana concatenazione di *umano* e *non-umano*. In sintonia con Leopardi, Nietzsche e Whitman[39], Pavese sembra affermare che l'umano è il mondo della conoscenza, della storia, dell'arte intesa come elaborazione, per cui il problema dell'uomo diventa quello di attingere ad un'autenticità fondante non-fondata, ad un vero al di là dell'esistenza umana, cioè prima della conoscenza, al di fuori della storia e precedente ad ogni elaborazione artistica. Ma proprio a questo punto il discorso si incaglia in un insormontabile cortocircuito logico ed ontologico: esiste davvero qualcosa che non sia stato «toccato» dall'uomo?

La risposta di Pavese è sconcertante e molto più vicina alle teorie marxiste di quanto non fosse possibile immaginare in base alle premesse date: l'uomo è un *animale storico ed attivo*, in questo senso nulla che lo riguardi si configura mai come un elemento indifferente della natura. Tutto ciò che sembra naturale è invece *artificiale*[40]. Come già in Leopardi (il quale per bocca di Porfirio riconosceva che «la natura nostra» è «un'altra natura; la quale noi abbiamo ed avremo sempre in luogo di quella prima»[41]), anche in Pavese l'illusione del ricongiungimento con l'essenza delle cose presuppone la capacità di lasciarsi ingannare dalle risorse semiotiche dell'espressione[42]. Tutto ciò che sembra incontaminato è al contrario un prodotto della cultura. A tal proposito, illuminanti sono le discussioni che si svolgono tra i protagonisti de *Il diavolo sulle colline*:

> Con Oreste ebbi una discussione nella vigna (passavamo i pomeriggi a San Grato, e Pieretto quel giorno era in giro): se esiste nelle campagne un cantuccio, una riva, un incolto dove nessuno abbia mai messo piede, dove dal principio dei tempi la pioggia, il sole e le stagioni si succedano all'insaputa dell'uomo. Oreste

[39] Su Whitman cantore non tanto dell'America, quanto piuttosto di una civiltà universale, tesa ed estatica, intessuta di conoscenza e di storia nonostante la sua indole selvaggia, cfr. CESARE PAVESE, *Poesia del far poesia*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 127-48. Sul rapporto di Pavese con l'opera nietzscheana, cfr. GIUSEPPE BOMPREZZI, *Pavese lettore di Nietzsche*, in «Thot», Quaderni della Biblioteca «Massimo Ferretti» Chiaravalle (AN), 1 (1998), pp. 33-41.
[40] Cfr. CESARE PAVESE, *Il comunismo e gli intellettuali*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 213: «l'uomo *è* la tecnica, fin dal giorno che impugnò una scure a combattere contro le belve o uno stilo per scrivere».
[41] GIACOMO LEOPARDI, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, in ID., *Operette morali*, in ID., *Opere*, cit., p. 655.
[42] Cfr. CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 334 (10 luglio 1947).

> diceva di no, non c'è un anfratto né un fondo di bosco che la mano o l'occhio dell'uomo non abbiano disturbato[43].

Fin dove giunge l'uomo, anche solo con il pensiero che montalianamente «indaga, accorda e disunisce»[44], lì non è più possibile concepire un assoluto oltre-umano. L'essere naturale, pertanto, è sempre *una natura toccata dalla cultura*, per lo meno a livello teorico. In questo quadro, la terra vergine rappresenta solo un'illusione, poiché l'interesse culturale e storico è la condizione ontologica determinante di ciò che è, dunque anche della natura. L'inumano non costituisce un'alternativa all'umano, bensì si configura come una sua proiezione. Dal momento che qualcosa appare particolarmente significativo in contrapposizione all'umano, vuol dire che in quella cosa si esprime l'attesa di valore dell'uomo stesso. L'essere ingenuo (il *noumeno* ipotizzato da Kant) è dunque un prodotto della cultura, ottenuto mediante una tecnica di interpretazione del reale che trasforma tutto in *fenomeno*. Come già anticipato, la tecnica (intesa come *technè*, elaborazione) è parte integrante del vero. Pertanto, inseguire il mito – l'incondizionato puro – significa avere la consapevolezza dello scacco, dell'impossibilità di arrivare a destinazione, come nella tensione verso l'orizzonte di cui ha parlato anche Thomas Mann[45].

Da questa ermeneutica simbolica deriva, infine, la logica paradossale del poetico che non è altro che un "cane che si morde la coda", senza un *prima* né un *dopo* reali (la «prima volta» della percezione estetica è sempre una «seconda volta»)[46]. Alla radice di tutto, infatti c'è sempre e soltanto la storia, quindi

---

[43] CESARE PAVESE, *Il diavolo sulle colline*, Torino, Einaudi, 1997, p. 52.
[44] Cfr. EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990, p. 12 (*I limoni*, v. 31).
[45] Cfr. THOMAS MANN, *Le storie di Giacobbe*, Milano, Mondadori, 1990, p. 31 (*Prologo*): «noi, nelle nostre indagini, dobbiamo attenerci ad uno pseudo-inizio condizionato che scambiamo con il vero, non altrimenti di quel che Giuseppe scambiava l'emigrato da Ur ora con il padre di lui ora con il proprio bisnonno; oppure dobbiamo lasciarci sospingere indietro, di prospettiva in prospettiva, sempre più indietro, verso una nuova quinta di sabbia, all'infinito».
[46] Cfr. CESARE PAVESE, *Stato di grazia*, in ID., *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1982 (4a ed.), p. 147: «È chiaro che il primo contatto con la realtà spirituale è un fatto di educazione, e cioè ogni singolo in tanto impara a conoscere le cose in quanto le ha già conosciute nel gusto. […] ritorna il caso della "seconda volta": noi ammiriamo della realtà soltanto ciò che abbiamo già una volta ammirato. Ma siccome ammirare significa esprimere entro se stessi, il paradosso è risolto accettando che la prima scoperta della realtà ci viene fatta attraverso le espressioni esemplari che di questa realtà si sono date intorno a noi».

l'uomo con la sua consapevolezza ed il suo *logos*. Determinante ed onnicomprensiva è dunque la dimensione della rielaborazione (la «seconda volta»), la quale tuttavia presuppone qualcosa di cui essere rielaborazione, ma che di fatto sfugge al suo dominio (la «prima volta»). Allo stesso modo, il mito si ritrova nella scomoda condizione di essere oltre-umano e contemporaneamente non può che rappresentare un'espressione dell'uomo.

> I simboli che ciascuno di noi porta con sé, e ritrova improvvisamente nel mondo e li riconosce e il suo cuore ha un sussulto, sono i suoi autentici ricordi. Sono anche vere e proprie scoperte. Bisogna sapere che noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo.
> Ciascuno ha una ricchezza intima di figurazioni – normalmente si lasciano ridurre a pochi grandi motivi – le quali compongono il vivaio di ogni suo stupore. Se le ritrova innanzi, nei momenti più impensati dell'anno, suggerite da un incontro, da una distrazione, da un accenno; e ogni volta vi figge lo sguardo come si scruta il proprio viso allo specchio. Sono una realtà enigmatica e tuttavia familiare, tanto più prepotente in quanto sempre sul punto di rivelarsi e mai scoperta. Accade che vi si pensi ad arte, come a ricordi che sono, e ci si sforzi di risalirne il movimento, quasi che la loro origine ne racchiuda il segreto. Ma esse non hanno origine, è questo il punto. Al loro principio non c'è una «prima volta» ma sempre una «seconda». È qui la loro ambiguità: in quanto ricordo esse cominciano ad esistere solo da una seconda volta, e nascondono il capo come un mitico Nilo[47].

L'ontologia della memoria ed il trionfo dell'estetica

Memoria del sostrato archetipico della nostra scoperta del mondo: qui Leopardi e Pavese coincidono pienamente! Tuttavia Pavese chiarisce qualcosa che in Leopardi talvolta sfugge: la rimembranza poggia su se stessa, in quanto *semiosi fenomenica* che attualizza una rappresentazione per così dire "profonda", ma che profonda non è, perché nessuna cosa possiede più il carattere della profondità da quando il mondo è divenuto favola e gioco di proiezioni e di apparenze. La conoscenza dell'essere come rievocazione dell'archetipo

[47] Ivi, p. 145.

immaginativo è dunque solo *memoria di un nulla*, apoteosi dell'inganno e dell'illusione. Che ne è allora dell'ontologia, dal momento che l'essere si sta dissolvendo in una molteplicità di figurazioni? La risposta è semplice e meno traumatica rispetto a quanto l'argomentazione non lasciasse intendere. L'ontologia non svanisce, però la realtà perde lo stesso consistenza e cede di fronte alla proiezione di senso attuata dal segno[48].

Il mondo si riduce alle sole dimensioni del racconto e della rappresentazione. D'ora innanzi, per dirla con Pessoa, «niente si sa, tutto si immagina»[49]. Di qui l'apoteosi del letterario come orizzonte privilegiato della finzione semiotica che inventa varie prospettive discorsive e come campo di attuazione del gioco gnoseologico prodotto dal tessuto dei ricordi[50].

D'altra parte, la memoria continua a configurarsi ben diversamente rispetto ad un puro e semplice meccanismo di recupero: infatti non c'è niente di fisso e di solido da recuperare e tutto è sempre *creazione* e *produzione fenomenica*. Affondando nella rappresentazione, la memoria del fenomeno fa essere-al-mondo ulteriori fenomeni come predicazioni di ciò che i greci chiamavano *tò 'ón*. Ne deriva che la verità stessa – per lo meno come la concepiamo oggi, in pieno trionfo del razionalismo empirico e della concezione di un pensiero basato sull'evidenza delle prove – è tutta da riformulare: l'uomo, infatti, è un animale linguistico e narrativo per cui il suo *logos* non ha mai a che fare con la realtà, ma sempre e solo con i «segni di essa», ossia con storie e simboli[51].

L'ontologia quindi non si contrappone più all'estetica, ma trae da questa il proprio alimento vitale: tutto ciò che abbiamo, infatti, sono *dóxai* ed *'apáte*.

> La verità non è dunque qualcosa che già esiste e che bisogna trovare, scoprire – ma qualcosa *che è da creare* e che dà nome a un *processo*, meglio ancora a una volontà di sopraffazione che in sé non ha fine: inserire la verità come un

[48] Cfr. GIANNI VATTIMO, *Oltre l'interpretazione*, Roma/Bari, Laterza, 1994, pp. 106-109.
[49] FERNANDO PESSOA, *Il poeta è un fingitore*, Milano, Feltrinelli, 2001 (10a ed.), p. 53 (aforisma 104).
[50] Cfr. SERGIO PAUTASSO, *Cesare Pavese oltre il mito*, Genova, Marietti, 2000, pp. 169-170.
[51] CESARE PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in ID., *Feria d'agosto*, cit., p. 141.

processum in infinitum, un *determinare attivo*, *non* una presa di coscienza di qualcosa di saldo e definito «in sé»[52].

[52] FRIEDRICH NIETZSCHE, *Filosofare con il martello*, a cura di Claudio Pozzoli, Milano, Mondadori, 1994, p. 173 (frammento 9 [91] del 1887).

CHIARA CRETELLA*

Memoria storica e spirito del tempo nell'esperienza del *Collettivo A/traverso*

In memoria di Francesco Lorusso, nel trentennale della morte,
ed in memoria di suo padre, Agostino Lorusso, morto il 29 luglio del 2006 aspettando una giustizia che non è mai arrivata

Il decennio Settanta è oggetto da alcuni anni di un rinnovato interesse di studi. Questo perché ha rappresentato, per l'Italia, un momento di passaggio epocale da molteplici punti di vista, ed un punto cruciale ed oscuro non ancora sciolto se non in un clamoroso processo di rimozione collettiva. La rapida innovazione tecnologica; l'emigrazione nelle grandi città; il tramonto della centralità della fabbrica; la crisi della politica tradizionale – con una DC incapace di essere al passo con i tempi ed un PCI incapace di andare al governo –; le stragi; le trame oscure dello Stato: questi sono solo alcuni dei fattori che portano alla formazione di «enormi sacche di "emarginazione"»[1], composte da lavoratori "non garantiti", perlopiù giovani, che cercano una propria voce nell'espressione di uno «strano movimento di strani studenti»[2], quello del '77. Il '77 è anche l'anno che segna la chiusura di un ciclo di lotte, l'«itinerario morale di un decennio»[3] cominciato col '68.

* Università di Bologna.

1 KLEMENS GRUBER, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Milano, Costa & Nolan, 1997, p. 14.

2 NANNI BALESTRINI & PRIMO MORONI, *L'orda d'oro, 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, SugarCo, 1988, p. 311.

3 Cfr. GIORGIO GATTEI, *Soggetti e assassini. Itinerario morale di un decennio*, Bologna, Cappelli, 1978,

Bologna è, in quegli anni, la roccaforte del modello emiliano ed il fiore all'occhiello del PCI, ma la città si sta trasformando fortemente senza che i governanti se ne rendano conto: le 60 mila matricole sono costrette ad una vita misera, per l'esosità degli affitti e per la mancanza di strutture – si pensi solo all'infinita fila alla mensa ritratta dalla mano del genio Andrea Pazienza ne *Le straordinarie avventure di Pentothal* –; il lavoro nero è diffusissimo, le periferie divengono sempre più marginali rispetto al centro. Non a caso sarà proprio questo il terreno di scontro tra i giovani ed i mezzi blindati inviati da "Kossiga". Una lettura topografica e maoista è quella della periferia che accerchia il centro, una rivolta rizomatica della marginalità. È da segnalare a Bologna, nel 1971, la fondazione del D.A.M.S., il Dipartimento di Arte, Musica, Spettacolo. Da subito il D.A.M.S. diviene un punto di riferimento per le migliaia di giovani che coltivano il sogno di approfondire discipline creative. Pochi anni dopo, un gruppo di giovani studenti, artisti ed intellettuali si riuniscono nel *Collettivo A/traverso*, e danno vita, nel 1975, all'omonima rivista. Discutono, in seno alle idee della nuova sinistra, del rapporto tra avanguardia artistica e mass media. L'ipotesi del *Collettivo* è quella di instaurare una *pratica della comunicazione sovversiva*[4]. Il richiamo principale è il dadaismo: le avanguardie storiche interessano i bolognesi per il loro contributo allo svecchiamento della cultura e per il loro costante impegno politico-sociale. Ma soprattutto il dada indica una pratica sovversiva dell'arte in tutte le sue forme, cioè una prassi della rivoluzione culturale, ed è proprio in questa intersezione che *A/traverso* scopre la congiunzione con il pensiero di Mao. Il modello della rivoluzione culturale associato alla pratica dell'avanguardia dà vita al *Mao-dadaismo*, come dichiara il *Collettivo* durante il Convegno degli Scrittori di Orvieto del 1976[5]. L'arte si fonde con la vita, la pratica della distruzione del senso passa attraverso la

[4] UMBERTO ECO, *La comunicazione "sovversiva" nove anni dopo il sessantotto*, in «Corriere della sera», 25 febbraio 1977, p. 3. Eco è il primo ad interessarsi, da un punto di vista dello studio della comunicazione di massa, dell'ala creativa bolognese. Intuisce le potenzialità del Movimento, ed iscrive le pratiche del *Collettivo A/traverso* e di *Radio Alice* all'interno del concetto di guerriglia semiologica, ma i trasversalisti non sono si riconosceranno mai completamente nei modelli echiani: cfr. nota 5.

[5] Nel corso del Convegno si consuma anche il distacco tra il gruppo e la cultura ufficiale, anche quella incarnata dai più progressisti Eco e Balestrini accusati di essere i «sacerdoti del nulla culturale», in *Orvieto: gli scrittori in piazza*, articolo non firmato in «A/traverso», Bologna, giugno 1976, p. 5.

scoperta di una nuova verginità della parola e della storia, si basa cioè, sul processo euristico del pensiero: ripensare il futuro scombinando le carte della Regina di Cuori, questo riesce a fare Alice "attraversando" e trascendendo i muri ormai consolidati dell'immaginazione tradizionale. Altro incontro sulla strada della teoria inverata nella prassi dell'arte è incamminarsi sulla strada di Majakovskij. Il rifiuto della lingua istituzionale, la ricerca di una voce nuova e di nuovi modi per diffonderla e comunicarla, passa a/traverso la distruzione dell'immaginario borghese. Tutto questo il *Collettivo* vuole a/traversare per arrivare alla declinazione di una utopia realizzabile che non ricada solamente nell'iperuranio dell'arte. Non rimanere dunque nell'azione d'avanguardia, nella performance elitaria capace solo di sradicare le fondamenta e i codici linguistici dell'arte (si pensi al *Gruppo 63*), ma arrivare a praticare la ritualità rivoluzionaria in massa, l'ingenuità primitiva del corpo e del suo moto perpetuo verso la felicità e l'appagamento: «la pratica della felicità diventa sovversiva quando è collettiva»[6]. Solo questa descrizione collettiva è in grado di istoriare, di decorare il mondo con atti di purissima sporcizia, e cioè di radicale bellezza. Questa la strada indicata da Majakoskij. Si canta dunque l'epopea intrinseca alla vita moderna, la sua precisa e tagliente fluidità che è già arte. La quotidianità di queste vite per nulla spettacolari[7], lo spettacolo dei frammenti di esistenze intersecantisi, nella velocità della metropoli contemporanea. Sottrarre alla spettacolarizzazione l'esistente, sottrarlo cioè alla sua rappresentazione e cominciare a possederlo. Riprendersi il tempo sottratto dal lavoro, «lavorare tutti ma pochissimo»[8], per non dare questo plusvalore al padrone che tiranneggia il proletario. Questa gioventù non è disposta a stare alla catena, né del lavoro né dei vincoli dello Stato, della famiglia, della religione: «Piuttosto/che regalare il mio corpo al lavoro/io lo prendo e lo butto giù dalla

---

6 FÉLIX GUATTARI, *Milioni e milioni di Alice in potenza*, in *La rivoluzione molecolare*, trad. di Bruno Bellotto, Anna Rocchi Pullberg, Alfredo Salsano, Torino, Einaudi, 1979, p. 243.

7 «Lo spettacolo e il quotidiano», in *A/traverso ALICE, Altrove*, testo non firmato in COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Alice è il diavolo, sulla strada di Majakovskij. Testi per una pratica di comunicazione sovversiva*, a cura di Luciano Cappelli, Stefano Saviotti, Milano, L'erba voglio, 1976, p. 87.

8 Ivi, p. 90.

8 AA.VV., *Lavorare tutti ma pochissimo*, in «Finalmente il cielo è caduto sulla terra: La Rivoluzione», Bologna-Roma, 12 marzo 1977.

finestra/ del quindicesimo piano./ Compagni, questa/ non è l'unica vita che sia possibile/ e non è distruggere il proprio corpo/ il miglior modo di renderlo invendibile»[9]. C'è dunque un altro modo per salvarsi dallo scorrere inutile di questo circo, ed è quello di rendere libero e fluente il suo non-senso, in una parola: destrutturarlo, sottrarsi alla prestazione del tempo[10], ironizzare le sue parti per rendere manifesta l'intima e violenta rappresentazione del potere, portare in scena ciò che ne rimane tagliato fuori, cioè l'oscena e quotidiana agonia delle vite, l'*angoscia metropolitana*[11]. Bisogna ridare senso/sesso alla parola, liberarla dalle regole sintattiche che la opprimono, farla fluire libera nell'etere. Certo il passaggio è attraverso il futurismo russo – il futurismo italiano, per le sue implicazioni fasciste, viene tagliato fuori dalla memoria del *Collettivo* –, cioè nell'intuizione della velocità della metropoli e nella ruota fagocitante dell'industria contemporanea. La produzione del testo deve essere sottratta all'industria dell'arte, essa non è merce ma un prodotto collettivo che non deve alienarsi da ciò che produce. Scrivere diviene dunque un'azione urgente della quotidianità, un approccio collettivo alla velocità della vita che accelera il cambiamento: si scrive, prima di tutto, la propria storia. Lo slogan del Collettivo: «Trasformare la vita, rendere insopportabile la fabbrica»[12] esprime con chiarezza questo approccio teorico. In queste migliaia di parole collettive vi è il richiamo ad Artaud, il folle illuminato, la sua ricerca di una sessualità della lingua, capace di ridare materialismo anche all'astratta espressione della parola. Il ritorno del corpo nella scena del teatro, un corpo sociale però, che esprime nella vita giocosa della festa per le strade la sua massima espressione. Bisogna, come egli insegna, *leggere nella merda*, impugnare l'arma della parola che sporca: «Passare sotto silenzio la merda, questo è il punto di partenza della ragione,

[9] COLLETTIVO A/TRAVERSO, *A/traverso ALICE, Altrove*, in *Alice è il diavolo, sulla strada di Majakovskij*, cit., p. 90. Il testo si riferisce ad un avvenimento di cronaca del tempo. Un giovane si era suicidato buttandosi da un palazzo con in mano il libretto rosso ed un verso scritto sopra: "Volevo vivere".

[10] «Ma la creatività (scrittura trasversale) è articolazione pratica del desiderio che trasforma. Inform/Azione creativa, anziché desiderante, che si fa esemplare, antispettacolare perché distrugge il gioco della rappresentazione e del quotidiano; che diffonde comportamenti sovversivi perché rendono insopportabile la prestazione di tempo», ivi, p. 92.

[11] CLAUDIO LOLLI, *Angoscia metropolitana*, in *Aspettando Godot*, Italia, Emi, 1972.

[12] COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Sulla strada di Majakovskij*, in *Alice è il diavolo, sulla strada di Majakovskij*, cit., p. 122.

dell'ordine razionale e linguistico. Passare sotto silenzio la merda, de-sessualizzare la macchina linguistica, porre nel silenzio le pulsioni»[13]. È questo per il *Collettivo* il ritorno al materialismo interno al testo. La lezione di Artaud si sposa col gesto dadaista, ed anche un poema può uscire dagli odori di un bagno, scritto sulla carta igienica, una *cloacale*[14] declamazione d'esistenza, cesellata nel segno dell'apertura di ogni orifizio carnale, aperta alla contaminazione dell'infantile esplorazione del corpo e della sua organicità. Il concetto di pulizia si associa alla polizia, alla cacciata dall'Eden capitalistico del sesso espresso dal furore giovanile: sottratto alla libera espressione dell'amore, esso viene riproposto dalla cultura della repressione, sotto forma di nevrosi, di feticismo, di perversione. La giovinezza e la sessualità, fuori dalla macchina produttiva, sono destabilizzanti per la catena di montaggio sociale impostata sulla verticalità dei saperi e dei poteri, essi devono quindi essere relegati a parte, disegnati come endemica malattia all'interno del corpo sociale. Per il *Collettivo* il concetto di memoria storica è duplice: da un lato vi è il richiamo alle avanguardie storiche ed al loro principio di *tabula rasa*, dall'altro la volontà di creare un raccordo con quelle istanze, tanto che Eco non esita a considerare le pratiche dell'ala bolognese come l'ultimo capitolo nella storia delle avanguardie[15]. Inoltre è forte l'immaginario del '68 americano, del maggio francese, delle *Black Panther* e della Rivoluzione Culturale. La memorialistica partigiana, con i suoi bozzettismi neorealisti, ha perso mordente e vitalità: gli stessi reduci, posti di fronte ai "fatti del marzo" fanno una precisa scelta di campo verso il PCI: chiudono in un cordone Piazza Maggiore, proteggono il Sacrario dei Caduti, non concedono appoggio ai giovani del Movimento. La città è per loro un luogo ancora legato al paese ed alla tradizione della cultura rurale: fanno fatica a capire il passaggio alla metropoli, l'*urban art*, la droga, l'assenza di un'etica del lavoro e di una fedeltà al partito, nonché tutto l'ambiente underground dell'ultima generazione. Ma la memoria della

[13] COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Leggere nella merda*, in «A/traverso», marzo 1976, Bologna, pp. 15-16 (ristampa anastatica).
[14] COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Cloacale*, in «A/traverso», luglio 1976, cit., pp. 3-4; e *Iper-Cloacale*, in «A/traverso», dicembre 1976, cit., p. 7.
[15] Cfr. nota 4.

Resistenza e del ’68 è presente comunque – spesso in maniera anche retorica –, in molta musica del periodo: si pensi ai testi del poeta Umberto Fiori, voce degli *Stormy Six*, all’esistenzialismo di Lolli con le sue arie nostalgiche da “maggio francese”, alle epopee degli indiani metropolitani di *Coda di Lupo* cantati da De André, nonché ai testi prettamente politici di gruppi come gli *Ar&a* e moltissimi altri. La musica, il primo strumento di aggregazione, impazza nei suoi suoni punk e vede in Bologna una delle sue capitali a livello nazionale.

Il dato importante di questa breve rassegna sta nella fioritura delle contaminazioni tra le varie discipline, l’altro dato da mettere in evidenza è la tendenza comune, trasversale, a raccontare le “storie degli altri”. La trascrizione di questo materiale orale passa, ad esempio, attraverso la pratica delle biografie operaie[16], alle dirette telefoniche in cui si raccontano storie personali, che divengono collettive. Il personale è politico. La peculiarità del ’77 Asor Rosa la descrive come il conflitto tra due società: la società dei garantiti e quella dei non garantiti[17]. Contro questa interpretazione si batte molta parte del Movimento: il nuovo soggetto sociale non sente l’etica del lavoro come un dovere, ma sceglie di avere una buona parte del suo tempo per studiare, leggere, viaggiare, conoscere. L’inizio di questo particolare precariato porta alle lotte per lo Stato sociale e conclude l’epoca della grande fabbrica con la centralità data alla classe operaia[18]. C’è poi da aggiungere che la ghettizzazione di Asor Rosa dei non-

[16] Nonostante alcune consonanze con le istanze poetiche dell’ala creativa del ’77, il *Gruppo 63*, che vede a Bologna molti illustri esponenti, mantiene con il *Collettivo* distanze teoriche fondamentali. La personalità più vicina all’universo politico-poetico del ’77 sembra essere Nanni Balestrini, il più impegnato a trasgredire le regole dell’arte ufficiale coniando, in un gioioso *cut-up*, un nuovo lessico capace di illustrare la violenza dello Stato e dei media, ed anche di proclamare l’urlo del “vogliamo tutto” che unisce il giovane operaio immigrato al nord allo studente fuorisede: una nuova figura che da “operaio massa” è diventato, nella versione negriana, “operaio sociale”, cfr. TONI NEGRI, *Dall’operaio massa all’operaio sociale: intervista sull’operaismo*, a cura di Paolo Pozzi, Roberta Tommasini, Milano, Multhipla, 1979. Sulle inchieste operaie è da segnalare l’influenza del testo di VINCENZO GUERRAZZI, *Nord e sud uniti nella lotta*, Venezia, Marsilio, 1974, di cui molti passi censurati furono editi proprio su «A/traverso».

[17] ALBERTO ASOR ROSA, *Le due società*, Torino, Einaudi, 1977. Il fulcro del volume appare in un articolo del 20 febbraio 1977 apparso a sua firma sulle pagine de «l’Unità». In quegli anni la tesi di Asor Rosa è stata molto discussa e molto criticata ma è stata anche una delle poche ipotesi di analisi elaborate dalla sinistra ufficiale.

[18] «Il «precario» è insomma indotto dai processi produttivi ma anche dalla crescita d’una diversa idea della persona: si può *scegliere* il precariato. La riduzione del tempo di lavoro è negazione del tempo di

garantiti a “marginali”, non soddisfa le ipotesi di una larga fetta del Movimento di essere dentro al ciclo di lotte operaie, da cui un distinguo del genere tende ad escluderlo come escrescenza spuria.

Ma, tornando a Bologna, è da segnalare come nel 1975 una parte del *Collettivo* approfitti di un avvenimento epocale: la Corte Costituzionale mette fuori legge il monopolio statale sull’etere. Da questo momento, le “radio libere” iniziano a fiorire in tutta l’Italia. Comprati i mezzi tecnici da una vecchia emittente militare per circa 300 mila lire, il *Collettivo* affitta una piccola mansarda in Via del Pratello 41, ed inizia a trasmettere sulla frequenza 100.6 MHz nel gennaio del 1976, mettendo in onda come prima canzone una delle colonne sonore del ’68 americano: *White Rabbit* dei Jefferson Airplane. Per la Radio il richiamo al Bianconiglio di *Alice nel paese delle meraviglie* è esplicito. Il testo di Carroll è ricco delle suggestioni fantasmagoriche degli stati alterati di coscienza, richiama poi il gioco dada del *non-sense* infantile, ma anche la pratica della scoperta dell’inconscio, il tema del viaggio nell’ignoto, la rivoluzione interiore. La mente che si muove con lentezza è il sinonimo di un corpo che “lavora con lentezza”, titolo di un’altra canzone molto amata da *Radio Alice*. Nel frattempo il *Collettivo* elabora un manifesto programmatico, frutto dell’approfondimento teorico della comunicazione di massa: «10.000 anni sono troppo lunghi/non sarà la paura della follia/a costringerci a lasciare a mezz’asta/la bandiera dell’immaginazione», così recita la locandina della *Radio*. Quello messo in atto è un sabotaggio della catena di comunicazione, sulla strada indicata da Enzensberger e prima ancora da Brecht che, in *Teoria della radio*, invita a far divenire il ricevente del messaggio parte attiva del processo di comunicazione. Rispetto alla “controinformazione”, che si limita a dare voce a notizie trascurate e non poste al centro dell’attenzione, la pratica di *Radio Alice* agisce nel profondo, arrivando a modificare non solo il processo comunicativo, ma anche a stimolare una risposta dell’ascoltatore, cioè un’azione. Questo il

lavoro come identificante, poiché la fabbrica non è più il terreno dove, accanto alla forza erogata, attingevi identità politica e sociale, potere, presenza, alterità dell’operaio come fondatore della società diversa», ROSSANA ROSSANDA, *Il capolinea del ’77*, in AA.VV., *Millenovecentosettantasette*, Roma, Manifestolibri, 1997, p. 28.

significato della formula «Inform/azione»[19] e la pratica conseguente della diretta telefonica, che permette di seguire in contemporanea le lotte là dove si verificano. Per raggiungere le masse non basta più il volantino, perché anch'esso esprime un codice superato, cade nell'aria ma subito viene calpestato o rinchiuso nello stralcio di una mano. I saperi tecnico-scientifici invece, sottratti al tecnocraticismo del capitale, possono sabotarlo usando a scopo non lucrativo i media, secondo la lezione di Enzensberger: i media, come il senso della parola di Artaud, sono "sporchi"[20]. È questa sporcizia il portato di libertà, di profonda rivoluzione rispetto alla "reazione" della pulizia/polizia. Secondo la tesi di Enzensberger il problema sembra essere non nella purezza dei media ma nella sporcizia di chi li controlla. È dunque necessario impadronirsi del mezzi di comunicazione e diffondere l'oscenità della parola non più codificata nei suoi canoni tradizionali. È lo scarto tra l'oralità e la scrittura quello da superare: la fase scritta mette in moto le regole sottese alla sintassi e alle convenzioni linguistiche che impoveriscono quel surplus dato dal libero flusso della comunicazione umana. La radio, il medium che permette alle voci di essere qui e altrove – *Altrove* è anche il nome di uno dei primi centri sociali occupati dal Movimento bolognese –, di essere "in diretta" e di entrare nell'intimità di tutte le case, è sicuramente lo strumento più appropriato per far parlare le masse, fuori dalla tendenziosità della parola scritta. Essere sul posto mentre si compie l'azione, e poterla condividere con migliaia di ascoltatori, rende avanguardia performativa un'azione pura come l'agire, la "giustezza del ribellarsi". È questa l'informazione che crea l'azione, ed allo stesso tempo tale processo equivale a togliere alla notizia il suo statuto di merce, visto come viene rivenduta dalle agenzie di stampa e com'è passabile di manipolazione o occultazione. L'arte è in mano al popolo, è il popolo che compie l'azione e nel contempo se ne rende partecipe, una rivoluzione intrinseca al fatto stesso di prendere voce sulla

[19] COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Sulla strada di Majakovskij*, in *Alice è il diavolo, sulla strada di Majakovskij*, cit., p. 91. Sulla storia della Radio si segnala la riedizione aggiornata del libro, con un cd allegato contenente le ultime voci trasmesse e la chiusura in diretta (registrazioni concesse a distanza di 25 anni dalla Questura di Bologna): cfr. COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, a cura di Gomma e Bifo, Milano, Shake, 2002.

[20] Cfr. HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Fondamenti di una teoria socialista dei mezzi di comunicazione di massa*, in *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*, Bologna, Guaraldi, 1971.

propria vita, cioè ridare "corpo" all'incontro/scontro delle diversità: «Informare non basta. Ki emette Ki riceve?/ «Operai studenti», la carta si spreca.../l'onda arriva prima, dappertutto, subito»[21]. La pratica politica passa per il *Collettivo* attraverso il gioco, così nasce «Zut»[22], il foglio dadaista romano che nel '77 continua a dare voce ad *A/traverso*. Il gioco del paradosso dada, l'espropriazione collettiva, la moltitudine delle voci, esprimono il richiamo al pensiero di Deleuze e soprattutto di Guattari, amico e maestro di Franco Berardi (Bifo). La rivoluzione molecolare parte da un pensiero "rizomatico", un pensiero delle marginalità, un nomadismo psichico e reale, un nomadismo esistenziale che divenga un nuovo internazionalismo. Il fine di *Radio Alice* è quello di impadronirsi di un mezzo di comunicazione, sottrarre il tempo alla catena del lavoro, rendere l'arte e la vita invendibile e inclassificabile nei discorsi specialistici di psicologi, sociologi, terapeuti. Il disagio giovanile *non è una malattia*[23] ma l'espressione di un tempo liberato grazie al lavoro coatto delle generazioni precedenti, una libertà che ha permesso a questi giovani di prendere coscienza della loro situazione di "corpi-merce". Il ribellismo giovanile è sottratto alla psicologia da salotto: diviene, almeno negli intenti, una parte dell'ampio movimento della lotta di classe, portandovi una peculiarità intrinsecamente connessa alla sua scoperta del mondo: il bisogno di esprimersi e comunicare. Inutile anche chiudere la *Radio*, inutile cercare Alice, perché Alice, come la vita, è sempre *Altrove*. *Altrove* esprime il concetto della fine del tempo chiuso dai ritmi della fabbrica e dal capitale, è l'inizio di un non-tempo, situato in un non-luogo, dove l'orologio può girare in molti versi: un tempo insieme interiore e collettivo, sospeso e nomadico, in cui lo "stato alterato" della coscienza e l'alterazione dello Stato esprime l'"alterità" del soggetto e della collettività come insiemi che si completano. Con lo slogan «Riprendiamoci la

[21] COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Alice è il diavolo, sulla strada di Majakovskij*, cit., pp. 8-9. Le tesi di Enzensberger si scontrano però con alcuni aspetti del pensiero di McLuhan: cfr. KLEMENS GRUBER, *L'avanguardia inaudita*, cit., p. 48.

[22] Rivista dada-situazionista romana, il primo numero è dell'ottobre 1976, curata da Angelo Pasquini, Piero Lo Sardo e Mario Canale, il gruppo dà vita, nel corso del 1977, al *CDNA*: il *Centro Diffusione Notizie Arbitrarie*. Il gruppo, poi associatosi con il *Collettivo A/traverso*, partecipa alla fondazione di *CALMA*, il *Centro per l'Abolizione del Lavoro Manuale*.

[23] Cfr. GIANFRANCO MANFREDI, *Ma non è una malattia*, nell'album omonimo, Ultima Spiaggia, 1976.

vita» si sviluppa quel «diritto all'ozio» cantato da Lafargue e di un "lavoro mentale"[24] fuori dalla logica della ripetizione della catena di montaggio: la volontà di ridistribuire il surplus prodotto dal capitale per ridare tempo e libertà alle inclinazioni individuali. La tecnica porta alla liberazione dal lavoro per l'uomo, così il *Collettivo* rilegge i *Grundrisse* di Marx e vi cerca la chiave per sottrarre questo tempo liberato dal dominio capitalista sul lavoro stesso. La "smaterializzazione" del lavoro, iniziata negli anni Settanta, conduce all'avvento della società digitale. L'uomo deve attuare una riconversione verso un "lavoro immateriale". Ma questo lavoro non esce dalla logica del dominio del capitale che lo sfrutta e lo rende schiavo di nuovi bisogni indotti. *A/traverso* cerca di liberare questo tempo attraverso il sabotaggio informatico: estrarre il lavoro mentale dalla logica del profitto e ridonarlo alla pura creatività. Significa ritornare al gioco, allo scambio simbolico, all'ingenuità dell'infanzia. Soddisfare dunque quel desiderio così in conflitto con l'edipica società capitalistica. Lo scivolare nella violenza terroristica, secondo l'ala creativa bolognese, è il punto irreparabile di frattura che confonde le carte della rivoluzione culturale in atto.

E d'altronde, anche l'esperienza dei traversalisti bolognesi assiste al proprio riflusso, atomizzato, nel grande alveo dell'industria culturale, incapace di elaborare una strategia politica storicamente praticabile. A distanza di anni l'eredità più attuale legata al '77, l'unica portata storica non fallimentare e non sopita del tutto nei decenni successivi, è stata proprio l'ala creativa della contestazione, che ha portato per una breve stagione, l'immaginazione al potere, attraverso lo svecchiamento e l'aggiornamento delle avanguardie. La conflittualità più dada e luddista, il pensiero trasversale, capace di incidere nel profondo delle strutture comunicative, emerge oggi nelle migliaia di blog, link e siti dedicati a pratiche di resistenza culturale. In quest'ottica il '77 si presenta sicuramente come il momento di passaggio alla società del lavoro cognitivo: «Trasformando i contestatori del Sessantotto in professori e i contestatori del

[24] «Il movimento del '77 percepisce l'imminenza di una trasformazione profondissima nell'organizzazione sociale dell'attività umana, percepisce la smaterializzazione del modo produttivo e dei rapporti comunicativi tra gli uomini» (FRANCO BERARDI (BIFO), *Dell'innocenza.1977: l'anno della premonizione*, Verona, Ombre corte, 1997, p. 45). Cfr. anche FRANCO PIPERNO, *La parabola del '77: dal «lavoro astratto» al «general intellect»*, in *Settantasette. La rivoluzione che viene*, cit., pp. 101-128.

Settantasette in giornalisti, la rivoluzione cognitiva è ricondotta nell'ambito della burocrazia e delle istituzioni: il vitalismo viene abbandonato alla deriva autodistruttiva del terrorismo e delle tossicomanie»[25].

In questa sede è importante ribadire le differenze tra l'esperienza del *Collettivo* – che ha dato vita ad «A/traverso» e a *Radio Alice* – ed il Movimento bolognese. Queste due realtà non hanno coinciso, poiché il Movimento era animato da mille anime e collettivi, ma certo è che *A/traverso* ha rappresentato una delle realtà più importanti nell'indicare una terza via, estranea all'istituzionalizzazione ed alla lotta armata. Alice è riuscita ad attraversare lo specchio e a scendere nelle strade, inaugurando una pratica sovversiva capace di creare per prima in Italia il nascere di un fenomeno come il mediattivismo[26]. Le voci disperate di *Radio Alice*, che trasmettono in diretta con la polizia che irrompe nello studio, rimangono un documento fondamentale nella nostra storia recente: rappresentano un archivio di parole che la repressione successiva non ha saputo cancellare.

Bologna, roccaforte del modello emiliano, cade in una sola notte: quella in cui un giovane studente di medicina, Francesco Lorusso, viene assassinato dal carabiniere Massimo Tramontani, che non subirà per il fatto nessun processo, grazie all'applicazione della *Legge Reale* (1975) che considera lecito il ricorso alla forza ed alle armi da fuoco da parte delle forze dell'ordine, anche fino all'omicidio, se necessario a reprimere una sommossa o un'insurrezione. Di quell'attimo di uccisione della gioventù, che ciclicamente si ripresenta nelle ore più fosche della nostra storia, è necessario coltivare il ricordo, perché l'Italia non continui ad essere, come diceva Sciascia, «un paese senza memoria e verità»: «Non starò zitta replicò Alice/tagliatele la testa intimò allora il ministro/ma nessuno si mosse a chi credi di fare paura/disse Alice dopotutto non siete che un mazzo di carte»[27].

---

[25] MARIO PERNIOLA, *Contro la comunicazione*, Torino, Einaudi, 2004, p. 26.
[26] Cfr. FRANCO BERARDI (BIFO), *Skizomedia. Trent'anni di mediattivismo*, Roma, DeriveApprodi, 2006.
[27] NANNI BALESTRINI, *X V. Disentendo con Alice la signorina Richmond rischia lo sradicamento ma*, in *Le avventure complete della signorina Richmond*, seguite dal *Pubblico del labirinto*, Torino, Testo & immagine, 1999, p. 59.

ANNUNZIATA O. CAMPA*

Evocazione e interpretazione del *Don Chisciotte* nel pensiero dialettico di Giovanni Papini

Papini e la cultura italiana del primo Novecento

Coincidono nel 2006 due anniversari che coinvolgono, nella memoria e nel dibattito, l'ambiente letterario internazionale: il cinquantenario della morte di Giovanni Papini (1881-1956) e il quarto centenario della prima pubblicazione di *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) di Miguel de Cervantes. Scrittore dai mille interessi e dai mille volti, polemico e provocatorio, libertario e idealista, Papini, già nel suo tempo, non passa inosservato[1]. Si potrebbe dire che mentre si definisce, nel celebre volume autobiografico, *Un uomo finito* (1912)[2], a ragione dei vasti orizzonti a cui mirava, era un uomo infinito.

* Università di Pisa.

1 Fra gli ideologi a relazionarsi con la stagione segnata dalle riviste, come strumenti essenziali di organizzazione culturale, è Gramsci, il quale ricorda, negli articoli degli anni 1915-16, gli intellettuali vociani caduti in guerra: Scipio Slataper e Renato Serra. Un posto importante nella sua formazione avevano avuto tre intellettuali francesi con cui «La Voce» aveva intrattenuto rapporti particolari: Romain Rolland, Charles Péguy e Georges Sorel. Il fatto stesso che nel 1919-20 una rivista politica di orientamento socialista come «L'Ordine Nuovo», della quale Gramsci era stato tra i fondatori, abbia dato spazio a temi culturali è da porre in relazione anche con la diffusione che il modello vociano aveva raggiunto sui diversi fronti politico-culturali. Nel riesame dell'esperienza vociana, nei *Quaderni* (1930), Gramsci fornisce valutazioni differenti, giudizi sostanzialmente sprezzanti nei confronti di Papini e di Soffici.

2 Vedasi GIOVANNI PAPINI, *Un uomo finito*, in ID., *Opere. Dal «Leonardo» al Futurismo*, a cura di Luigi Baldacci con la collaborazione di Giuseppe Nicoletti, Milano, Mondadori, 1977. Nel corso del XX secolo, l'autobiografia nella letteratura italiana «dilata alla testualità uno spazio amplissimo e una risoluzione in molte forme, dalle più tradizionali (tipo *Contributo alla critica di me stesso* di *Croce*) a quelle più inquiete, testimoni di una crisi (tipo *Un uomo finito* di Papini) […]. Il testimoniare se stessi si pone come percorso di formazione, il farsi carico della propria identità, di attenzione alle pulsioni, al conscio, subconscio, all'inquietudine che si fa tracciato di un'esistenza» (FRANCO CAMBI, *L'autobiografia come metodo formativo*, Bari, Laterza, 2005, pp. 43-44).

Alla luce della sua complessa personalità, la figura di Papini, dalle molteplici sfaccettature culturali, induce a una più accurata rivisitazione. In occasione del centenario della nascita, nell'evocazione dei percorsi che nel suo tempo si sono intrecciati, Giorgio Luti afferma: «Sgombrato il campo da persistenti stereotipi – pro o contro che fossero –, si può forse avviare oggi un bilancio storicamente attendibile di un personaggio che come pochi altri del Novecento italiano riflette, per usare le parole di Mario Isnenghi, la condizione e l'itinerario, la coscienza e il ruolo dell'intellettuale italiano del primo Novecento»[3].

La vita di Papini si contraddistingue per avventure e aperture oltre i confini nazionali, e sugli echi dei movimenti filosofici e artistici europei vi attecchiscono e si sviluppano anche le avanguardie, fino a sfociare nella poetica futurista[4]. I suoi scritti[5] occupavano una posizione di spicco nella cultura italiana e animavano le discussioni – in ambito accademico e su riviste d'avanguardia[6] – dei giovani anelanti a una radicale trasformazione della vita

[3] GIOVANNI PAPINI, *Diario 1900 e pagine autobiografiche sparse 1894-1902*, prefazione di Giorgio Luti, Firenze, Vallecchi, 1981, p. V.

[4] Cfr. GIOVANNI PAPINI, *L'esperienza futurista 1913-1914*, introduzione di Luigi Baldacci, Firenze, Vallecchi, 1981 (prima ed. 1919). Riguardo alla codificazione dei significati del linguaggio futurista si vedano AA. VV., *I futuristi*, a cura di Francesco Grisi, Milano, Newton, 1990; BRUNO ROMANI, *Dal simbolismo al futurismo*, Firenze, Sandron, 1969. Lo stesso Papini già nell'articolo: *Il significato del futurismo*, pubblicato su «Lacerba» (n. 3, 3 febbraio 1913) anticipa la sua concezione futurista che consisteva nel tentativo di estendere il raggio dell'azione intellettuale al dominio dell'arte come progetto avanguardistico, visione prospettivistica, sentendo il presente come il momento dell'assoluta creatività lirica dello spirito.

[5] Le iniziative nelle quali si impegna, assieme ad altre figure luminose delle lettere italiane del Novecento, lo conducono alla fondazione delle riviste: «Leonardo» (1903-1907), organo del pragmatismo; «LaVoce» (1908-1916); «L'Anima» (1911-12); «Lacerba» (1913-15), organo ufficiale del futurismo, che presupponevano quello spirito iniziale di avventura e di rottura. Nel novembre 1903 Papini è capo-redattore di «Il Regno», diretta da Enrico Corradini; collabora a: «Il Giornale d'Italia»; «La Gazzetta dell'Emilia»; «Riviera Ligure»; «La Stampa»; «Prose»; «Mercure de France»; «Illustrazione italiana»; «Nuova Antologia»; «Lettura»; «Rinnovamento». Fonda con Alessandro Casati e Ardengo Soffici «Il Commento». Inizia, nel novembre 1914, e continua, per tutto il periodo della guerra, la sua collaborazione saltuaria a «Il Popolo d'Italia»; «Il Resto del Carlino»; dal 1916 a «La Nazione»; dal 1918 a «Il Tempo»; dal 1929 a «Il Frontespizio» e dal 1938 a «La Rinascita» e a «L'ultima».

[6] Vedasi DELIA CASTELNUOVO FRIGESI, *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste «Leonardo», «Hermes», «Il Regno»*, Torino, Einaudi 1960 e PAOLO CASINI, *Alle origini del Novecento. «Leonardo» 1903-1907*, Bologna, Il Mulino, 2002. I giovani ribelli e irregolari del «Leonardo» si proclamavano «pagani» e «personalisti» e attaccavano i positivisti; denunciavano la complicità con il potere, i vangeli umanitari, l'idea di progresso e del sapere enciclopedico. «Noi vogliamo servirci del mondo e rifarlo a nostro piacere – dichiarava Papini in *La teoria psicologica della prevenzione* – vogliamo rinvigorire i poteri dell'azione e del subcosciente che ci permettono gioie più grandi degli "anemici concetti"».

intellettuale e avversi a ogni forma di compromesso con la borghesia giolittiana. Papini si rivolge alle varie forme del comportamento assiologico, alle distinzioni tra esigenza esecutiva e esigenza giustificativa, senza che ne siano compromessi i valori e la spiritualità dei soggetti. Egli si interroga sul declino dei sistemi, si confronta sulla potenza delle ideologie e la condizione del singolo. Ripropone il tema del vitalismo o una «filosofia della vita», l'esercizio dei sensi e delle esperienze materiali, il carattere dinamico dell'esistenza, della ragione nel suo divenire; una «nuova sintesi cercata tra scienza, filosofia e arte»[7]. I pragmatisti magici – come Papini e Prezzolini – mettevano in luce la capacità della mente a penetrare nell'«essenza» delle cose, favorendo un «travaglio intellettuale» spesso impedito dal settarismo dei filosofi e degli scienziati.

Lo scrittore fiorentino, nel suo percorso verso la maturità intellettuale – antagonista dell'idealismo crociano – va alla ricerca di una concezione dell'arte come «prassi» e, per analogia con tale predicato, aspira a quella «distruzione dell'arte come solitaria affermazione lirica»[8].

Nel corso degli anni Venti, mentre l'Accademia si avviava a ispirarsi a quella linea di nazionalismo culturale e di sostegno agli obiettivi del regime che le era assegnata[9], le attività culturali alle quali Papini partecipa si presentavano come il risultato di una generale tendenza a occupare vari spazi della vita culturale nazionale, come frutto di un progetto univoco, considerato

[7] GIOVANNI PAPINI, *Diario 1900 e pagine autobiografiche*, cit., p. XII.

[8] GIOVANNI PAPINI, *Opere. Dal «Leonardo» al Futurismo*, cit., p. XII. Tra il 1900 e il 1910 la critica letteraria è dominata dalle teorie di Benedetto Croce ed esisteva un'antitesi fra la scuola estetica e la scuola storica. (Cfr. EUGENIO GARIN, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1962, p. 350). Il 1903 è l'anno della pubblicazione delle riviste: «La Critica» di Croce e Gentile e il «Leonardo» di Papini e Prezzolini. Per Papini la filosofia è il mezzo per la ricerca dei valori dello spirito e il suo contrasto con Croce si basava sul rifiuto di un sistema filosofico assoluto. La filosofia di Papini «è di natura poetica, in quanto non segue una logica particolare, ma mira alla scoperta e alla conquista di se stessi» (VERA GAYE, *La critica letteraria di Giovanni Papini*, Firenze, Sandron, 1965, pp. 39-40).

[9] Cfr. MARIO ISNENGHI, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979, p. 223 e ID., *Papini*, Firenze, La Nuova Italia, 1972; GABRIELE TURI, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, 1980; AA. VV., *Atti del Convegno Nazionale su Giuseppe Prezzolini fra i classici di domani*, Sindacato Libero Scrittori Italiani, Roma 23-24 gennaio 1982; GIUSEPPE PETRONIO, *Novecento letterario in Italia*, Palermo, Palombo, 1974, p. 35; AA. VV., *La cultura italiana del Novecento*, a cura di Corrado Stajano, Bari, Laterza, 1996 e GIOVANNI BERARDELLI, *Il Ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Bari, Laterza, 2005.

inadeguato, sia dalle linee interne del nazionalsindacalismo, sia dal pensiero marxista gramsciano.

Papini seguirà la propria vocazione nell'ambito più congeniale, indirizzata verso una ricerca personale, solo per alcuni aspetti condivisa con il ristretto sodalizio dei collaboratori delle riviste, vincolati da correnti e gruppi militanti. E inoltre maturerà con costante e puntuale presenza le sue ossessioni: la reazione antinaturalistica e antipositivistica, la polemica laicista, il radicalismo religioso. A conclusione di quegli anni si realizza il prosatore di saggi e il maggior frutto sono le *Stroncature*[10].

L'ispanismo in Papini

Lo sviluppo dell'interesse papiniano per la Spagna richiama alla mente le immagini delle sue primigenie letture erudite, che arricchiscono il fondamento dei suoi miti e l'avvio al dialogo interculturale per una fusione spesso riuscita di note personali e di eloquente spessore umanistico.

Nelle *Prose morali* si legge: «Quando fondai a Firenze nel 1903, il Leonardo non avevo nessuna idea precisa di quel che sarebbe potuto diventare in seguito, ma sapevo bene quali caratteri doveva essere immediatamente: l'indipendenza, la plasticità e il donchisciottismo»[1]. E si possono facilmente moltiplicare le citazioni di affermazioni su un interesse e su un amore per la cultura spagnola che risalgono agli anni di formazione[2]:

---

[10] Cfr. GIOVANNI PAPINI, *Stroncature*, (*Invito alla lettura* di Luciano De Maria), Firenze, Vallecchi, 1916 (1978), pp.V-XIII.

[1] GIOVANNI PAPINI, *Prose morali*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 1321-1323. Questa dichiarazione si riferisce all'articolo: *Nel "clan del Leonardo"*, nel quale scrive: «il donchisciottismo è stata la qualità che ha colpito di più il volgo dei lettori del "Leonardo"», in «Leonardo», Firenze, (3, 1906), p. 4.

[2] «Sono stato, fin da ragazzo, attento ammiratore della cultura iberica» (GIOVANNI PAPINI, *Mondo ispanico.Uomini rappresentativi della Spagna*, in *Politica e civiltà*, Milano, Mondadori, (1941) 1963, p. 867. Papini spazia, nello stabilire raffronti e influenze, dalla letteratura spagnola a quella italiana e a quella dell'America Latina); «Noi non scegliamo l'amicizie soltanto fra gli uomini ma anche fra le nazioni. Per conto mio, fin da ragazzo ho dato un po' del mio cuore a due: la Polonia e la Spagna. [...] Tutte e due disperatamente cattoliche e vincitrici degli infedeli. […] Ma per l'una e per l'altra il mio amore fu tutto letterario e platonico» (GIOVANNI PAPINI, *Polonia e Spagna. Popoli e città* in *Politica e civiltà*, cit., p. 889); «Ho voluto soltanto richiamare alla memoria mia ed altrui quelle immagini poetiche e reali che fin dalla primissima adolescenza hanno popolato ed eccitato la mia immaginazione e hanno fatto

> Ho amato fin dall'adolescenza la Spagna di quell'amore caldo e perfetto che si prova soltanto per i paesi dove non siamo andati mai. La seconda lingua straniera che imparai fu il castigliano; ho stimato sempre la letteratura spagnola una delle più ricche e originali dell'Europa; ho ammirato e studiato i suoi santi, i suoi mistici, i suoi poeti, i suoi novellatori e perfino i suoi pensatori, da Huarte e Gracián fino a Unamuno e Ortega y Gasset.[…] Non scrivo queste cose per edificazione autobiografica ma per avvertire che questi appunti – tutti – sono ispirati da un antico e fedele affetto verso i popoli e le grandezze della Spagna[15].

La Penisola Iberica fu il paese con il quale l'Italia mantenne lunghe relazioni nel corso della storia; «All'Italia la Spagna – assevera Papini – dette principi, santi, papi, scrittori e l'Italia dette alla Spagna maestri, uomini di Stato, navigatori, soldati. Vi fu dunque tra i due popoli comunanza di umori e di sorti, un vero sodalizio spirituale e politico, sia pure con alterne e non sempre luminose vicende»[16].

Muovendosi a livello delle infatuazioni adolescenziali, attratto dai grandi miti della cultura spagnola, Papini afferma di aver dedicato tre anni della sua gioventù allo studio della letteratura castigliana. Diviene dunque fondamentale impostare un'adeguata ricostruzione critica dello scrittore, basata sulle opere concepite come un *unicum*, sui testi degli esordi, sui documenti posteriori, che segnano un lungo percorso intellettuale verso la scoperta analitica e polemica della letteratura spagnola.

Dalle pagine del *Diario*[17] emerge la pianificazione delle letture intraprese dallo scrittore da cui si evince un'organica ricerca tesa – in una prospettiva interdisciplinare – al superamento delle barriere univoche di una cultura provinciale e ristretta.

Un inizio di ricerche intorno alla letteratura spagnola a cui si rapporta l'interesse di Papini è la pubblicazione del suo primo articolo: *L'epopea del Cid*

---

germinare in me un grandissimo e ancor vivo amore per il popolo spagnolo» (GIOVANNI PAPINI, *Mondo ispanico. Uomini rappresentativi*, in *Politica e civiltà*, cit., p. 860).

[15] GIOVANNI PAPINI, *Duelos y quebrantos*, in *Politica e civiltà*, cit., p. 1149.

[16] GIOVANNI PAPINI, *Mondo ispanico*. *Spagna e Italia*. *Popoli e città*, in *Politica e civiltà*, cit., pp. 860-861. «El amor que Papini sintió por España y su cultura – afferma González de Sande - se vería recompensado porque sus obras se difundieron en nuestro país, mediante traducciones y comentarios de diversos escritores españoles […]». (Cfr. MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE, *La cultura española en Papini, Prezzolini y Boine*, Roma, Bulzoni, 2001, p.74).

[17] GIOVANNI PAPINI, *Diario 1900 e pagine autobiografiche*, cit., pp. 55-57.

(1897)[18]. Nel gennaio 1900, nel *Diario* dichiara che, pur non tralasciando i suoi studi filosofici, legge numerosi libri di teatro universale e che è attratto dalla «spettacolosità [di quello] spagnolo» ed è in corrispondenza con Arturo Farinelli – *in primis* germanista e comparativista – divenuto poi ispanista per antonomasia[19].

Persuaso del fatto che soltanto l'arte e la poesia possono raggiungere l'ambizioso obiettivo orfico – quello di trasformare l'anima degli uomini tramite il genio creativo individuale – Papini concerta con Soffici una comune collaborazione artistica interdisciplinare, nel rispetto delle rispettive competenze, e pubblica dell'Artista del Poggio l'incisione *Don Chisciotte in Toscana*, che serve da copertina al «Leonardo» (1906)[20]. Su «La Voce» appare poi *Amore di Spagna lontana* (1911), in cui Papini approfondisce i caratteri del misticismo spagnolo, che definisce «sensuale, ma intimo e forsennato, che non si trova soltanto nei libri di Santa Teresa, ma […] di Juan de Ávila e Juan de Valdés e poi di S. Juan de la Cruz e Luis de Granada e Malon de Chaide»[21].

In occasione della pubblicazione della traduzione italiana della *Vida del Don Quijote y Sancho* di Miguel de Unamuno, scrive un articolo sull'autore spagnolo intitolato *Michele de Unamuno* (1913)[22], nel quale afferma: «Bisogna leggerlo tutto. Ogni capitolo è ricco di sorprese esegetiche, di scoperte impreviste, di acutezze ragionevoli, di raffronti singolari e di non usuali pensieri»[23].

---

[18] All'età di sedici anni pubblica tale articolo su «Sapientia» e sul «Giglio» di Firenze.

[19] GIOVANNI PAPINI, *Diario* (a cura dell'editore), Firenze, Vallecchi 1962, pp. 41; 55; 57; 63; 70; 71; 73; 139; 163. Si tratta della quarta opera postuma di Giovanni Papini, dopo *La felicità dell'infelice* (1956); *Giudizio Universale* (1957) e *La seconda nascita* (1958) Le sue letture spaziano su vari autori spagnoli: Quevedo, Gracián, Huarte, Calderón, Alarcón. Vi è il riferimento anche al suo incontro con Gilberto Beccari (pp. 276-277), che in seguito si affermerà come traduttore di testi spagnoli.

[20] Il *Don Chisciotte in Toscana* appare sul «Leonardo» nell'agosto 1906. (Cfr. MARIO RICHTER, *Papini e Soffici. Mezzo secolo di vita italiana (1903-1936)*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 17). Il *Don Chisciotte in Toscana* aveva ispirato il protagonista del romanzo di Soffici: *Lemmonio Borreo*.

[21] GIOVANNI PAPINI, *Amore di Spagna lontana*, in «La Voce», Firenze, IV (1911), n. 45, 9 novembre, ripubblicato in *Politica e civiltà*, Milano, Mondadori, 1963 (VIII vol. di *Tutte le opere*), pp. 1213.

[22] GIOVANNI PAPINI, *Michele de Unamuno (1913)*, in *Ritratti Stranieri (1908-1921)*, Firenze, Vallecchi, 1932, pp. 65-75. (Cfr. MIGUEL DE UNAMUNO, *Commento al Don Chisciotte*, prol. di Giovanni Papini, trad. e note di Gilberto Beccari, Lanciano, Carabba, 1913.

[23] Ivi, p. 75.

Nel ribadire le reciproche influenze fra l'Italia e la Spagna e la dichiarata neutralità di quest'ultima nei confronti della guerra in atto, interviene con l'articolo: *Cosa fa la Spagna?*(1915)[24].

L'interesse di Papini per la letteratura spagnola si estende su diversi autori, ed è tale che scrive due saggi: *Pietro Calderón* (1916)[25] e una sorta di rassegna al testo di Arturo Farinelli, con il titolo *La vita è un sogno* (1916) di Calderón de la Barca[26]. Già entrato nella fase della sua conversione, Papini scrive una prefazione agli *Esercizi Spirituali* di Sant'Ignazio de Loyola (1928)[27]. Nella rivista «Il Frontespizio», Papini dà alle stampe *Duelos y quebrantos* (1936)[28] e una prefazione a *Lettere familiari dalla Spagna di un legionario caduto nella battaglia dell'Ebro* di Gentile Campa (1936)[29]. E in occasione della morte di Unamuno, Papini pubblica due articoli dal titolo: *Miguel de Unamuno e il segreto della Spagna* (1937)[30] nella « Nuova Antologia» e *Il primo e l'ultimo (di Miguel de Unamuno)* (1937)[31].

Papini mette in evidenza «i valori spirituali della tradizione iberica – ora cristiana, ora anarchica» e, in un processo di decodificazione della *Vida de Don Quijote y Sancho* di Miguel de Unamuno, rammenta «il biografo mistico dello *hidalgo* manchego» e rileva che «nel pensiero e nell'immaginazione dell'Unamuno, [Don Chisciotte] è il *Caballero de la Fé*, l'eroe della fede contro lo scetticismo […] il sublime avventuriero dell'entusiasmo disinteressato […] un

[24] GIOVANNI PAPINI, *Cosa fa la Spagna?*, in *Paga del sabato*, in *Politica e civiltà*, cit., pp. 396-402.
[25] GIOVANNI PAPINI, *Pietro Calderón (1916)*, in *Ritratti Stranieri*, cit., pp. 49- 61.
[26] GIOVANNI PAPINI, *Il sogno è vita*, in *Prose morali*, cit., pp. 947-952.
[27] IGNAZIO DI LOYOLA (Santo), *Esercizi spirituali*, prec. dalla sua autobiografia, prefazione di Giovanni Papini, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1928.
[28] GIOVANNI PAPINI, *Duelos y quebrantos*, in *Politica e civiltà*, cit., pp. 1149-1155. Questo articolo fu pubblicato in «Il Frontespiszio» nel sett. 1936
[29] GENTILE CAMPA, *Lettere familiari dalla Spagna di un legionario caduto nella battaglia dell'Ebro*, prefazione di Giovanni Papini, Firenze, Rinascimento, 1939.
[30] GIOVANNI PAPINI, *Miguel de Unamuno e il segreto della Spagna*, in «Nuova Antologia», Roma, XV (16, 1, 1937), pp. 137-142. Una ripresa di contatto con il filosofo spagnolo non dovette essere estranea alla ideazione di tali saggi, nei quali acquistava vigore l'esigenza di un nuovo mondo da far scaturire dalle rovine di quello crollato con la guerra di Cuba.
[31] GIOVANNI PAPINI, *Il primo e l'ultimo (di Miguel de Unamuno)*, in *Prose morali*, cit., pp. 694-696.

guerriero asceta, un santo armato e ardito»[32], simile a Sant'Ignazio di Loyola, il vero apostolo nazionale della Spagna.

Papini aveva assunto il ruolo di diffusore della cultura spagnola in Italia, in modo analogo a Unamuno, riguardo alla cultura italiana in Spagna. A compendiare il suo impegno di narratore e di ispanista si prestano i brevi saggi: *Uomini rappresentativi della Spagna e dell'Italia*, inclusi in *Mondo ispanico* (1941)[33] e *Il sogno è vita* (1946)[34]. Ne *Il Libro Nero*, una sorta di itinerario memoriale di Mr.Gog, scrive profili rapidi su figure del proprio tempo[35]. Quasi al termine della sua esistenza viene infine pubblicata in Spagna un'intervista sul «Correo Literario»[36] nella quale Papini afferma di essersi formato leggendo Dante e i primitivi spagnoli: «El Poema del Cid, Gonzalo de Berceo, El Arcipreste de Hita. […] La literatura española me apasiona. En la actualidad trabajo en una historia comparada de las literaturas española e italiana. De los modernos? Me han interesado Galdós, que merecía el premio Nobel; Unamuno, Ortega, Marañón y el "vecchio Baroja", Antonio Machado y García Lorca entre los poetas»[37].

Infine, in *La spia del mondo*, appare un breve saggio dal titolo *Polonia e Spagna* (1955)[38].

Papini e il Cervantismo

[32] GIOVANNI PAPINI, *Unamuno e il segreto* in «Nuova Antologia», cit., p. 139. A questo articolo fa riferimento in modo particolare Cfr. VICENTE GONZÁLEZ MARTIN, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1978, p. 230.

[33] GIOVANNI PAPINI, *Mondo ispanico.Uomini rappresentativi della Spagna*, *Spagna e Italia*, in *Politica e civiltà*, cit., pp. 858-870. I due articoli provengono dal volume: AA. VV., *Italia e Spagna*, Firenze, Le Monnier, 1941.

[34] GIOVANNI PAPINI, *Il sogno è vita* in *Forme dell'esistere* in *Prose morali*, Mondadori, Milano 1959, pp. 947-952. Questo articolo era apparso su «L'Ultima» nell'ott. del 1946.

[35] GIOVANNI PAPINI, *Diario di Gog*, in *Prose morali*, cit., e in *Il Libro Nero*, Milano, Mondadori, 1959, VII vol., pp. 675-726. I saggi raccolti sono: *Morte ai morti; La predica della superbia; La fine dei persecutori; La gioventù di Don Chisciotte; Colloquio con García Lorca (o delle corride); Il primo e l'ultimo (di Miguel de Unamuno); La rivolta degli attori; Visita a Salvador Dalí (o del genio); La venganza; Visita a Picasso (o della fine dell'arte).*

[36] GIOVANNI PAPINI, *Más cosas de Papini sobre Hispanoamérica* in «Correo Literario», Madrid, 15. VII. 1952, p. 9.

[37] *Ibidem.*

[38] GIOVANNI PAPINI, *Popoli e città. Polonia e Spagna*, in *Politica e civiltà*, cit., pp. 889-890. Questo testo proviene da *La spia del Mondo*, Firenze, Vallecchi, 1955.

L'interesse di Papini è particolarmente rivolto alla figura e al capolavoro di Cervantes, di cui offre una interpretazione che si impone all'attenzione per la sua originalità e per la forza di penetrazione carica di pensiero e di sentimento. Nel sentire l'opera di Cervantes basata sui valori eterni da cui è animata, Papini cerca in essa l'ampiezza, i confini della spiritualità, l'intera evoluzione dell'umana tradizione e della storia universale.

Nel 1916, pubblica, in «La Nazione», un articolo dal titolo: *Cervantes (1916),* inserito successivamente in *Stroncature*[39]. Nell'aprile dello stesso anno, pubblica su «La Voce», *Don Chisciotte dell'inganno*[40]. Entrambi i saggi, con i titoli, rispettivamente, *Michele Cervantes 1916* e *Don Chisciotte 1916* vengono inclusi in *Ritratti stranieri (1908-1921)*[41]. Nel 1934, compare un altro articolo dal titolo: *Dal Decamerone al Don Chisciotte*[42], pubblicato nella «Nuova Antologia». Nel 1937, ritorna a argomentare sull'opera di Cervantes e pubblica *La vendetta di Cervantes* che include in *Santi e poeti*[43]. Da ultimo, nel 1951, scrive un saggio intitolato *La gioventù di Don Chisciotte di Cervantes* che include ne *Il Libro Nero*[44].

Ormai al riparo dei profani, in età matura, Papini ritorna al suo eletto *hortus inconclusus* e nelle pagine del secondo *Diario*[45], il 10 maggio 1944, scrive: «Leggo il *Don Chisciotte*, non più riletto dal 1916»[46]. Il 22 maggio dello stesso anno, afferma: «il *Don Chisciotte* è una satira e critica indiretta della vita umana»[47]

---

[39] Lo stesso articolo viene pubblicato, due mesi dopo, con il titolo *Il vero Cervantes* in «La Nazione» 1916. GIOVANNI PAPINI, *Cervantes*, da *Stroncature* in *Opere.* cit., pp. 697-705.

[40] GIOVANNI PAPINI, *Don Chisciotte dell'inganno*, in «La Voce», Firenze, VIII (1916), 30 aprile, pp.193-205. Ripubblicato in *Ritratti stranieri (1908-1921),* Firenze, Vallecchi, 1932. Lo stesso articolo viene riproposto da CARLO BO (a cura di), *Io, Papini*, Firenze, Vallecchi, 1967.

[41] GIOVANNI PAPINI, *Il vero Cervantes*, in «La Nazione», Firenze, 30 giugno 1916. In seguito questo saggio viene raccolto in *Testimonianze*, Milano, Facchi, 1918. I due articoli cervantini compariranno nell'edizione di Vallecchi alla quale si fa riferimento.

[42] GIOVANNI PAPINI, *Dal Decamerone al Don Chisciotte*, in «Nuova Antologia», LXIX (1934), fasc. 1500, pp. 213-222 e in *Civiltà Fiorentina, in Politica e civiltà,* cit., pp. 798-813.

[43] GIOVANNI PAPINI, *La vendetta di Cervantes*, in *Santi e poeti*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1948, pp. 111-120.

[44] GIOVANNI PAPINI, *Il Libro Nero*, cit., pp. 203-208.

[45] GIOVANNI PAPINI, *Diario*, Firenze, Vallecchi, 1962. Nel secondo *Diario* postumo.sono contenuti gli anni 1916-1923, 1931, 1942-48 e 1951-1953. Si tratta di un documento «indispensabile a completare la fisionomia di uno degli attori – afferma l'editore - di primissimo piano sulla scena della cultura italiana del nostro secolo» (ivi, p. XII).

[46] GIOVANNI PAPINI, *Diario,* cit., pp. 182-183.

[47] Ivi, p. 186.

e, nel chiedersi «Che faceva Don Quijote prima di ritirarsi nel suo paese?»[48], medita «un nuovo "capolavoro perduto" – la vita di Don Chisciotte, prima della pazzia, scritta da Cervantes. Il 22 febbraio 1947, Papini dichiara di essere 'attirato' dai centenari: «Quest'anno è il centenario della nascita di Cervantes ('547) e io non posso fare a meno di rileggermi una vecchia biografia. È vero, d'altra parte, che l'autore del "Don Quijote" è un amore dell'adolescenza, un ricordo di gioventù»[49]. Il 27 di febbraio dello stesso anno finisce « di leggere la vita di Cervantes del Fitzmaurice Kelly – secondo quanto annota - fondata su documenti contemporanei»[50]. Il 17 giugno 1947, registra: «soltanto i grandi mi attirano e ad essi sempre ritorno»[51].

Di poca concretezza è per Papini l'arte che vive dell'ineffabile, poiché è l'azione che l'individuo compie che crea il senso. Il Chisciotte pone dunque Papini di fronte al grande problema della conoscenza del mondo, una necessità primaria, ontologica dell'uomo.

Papini assume il proposito di dar conto delle scelte interpretative e della loro contrarietà a certi giudizi consolidati che inclinavano a fornire un'immagine dogmatica. Egli si sofferma sulla figura esemplare di Cervantes, ne rivela le ascendenze metafisiche, senza trascurare le istanze del pragmatismo «magico», fornendo una visione libera da un'immagine icastica.

In memoria del terzo centenario dell'eroe di Lepanto, nel saggio *Cervantes*, Papini scrive: «Il 23 aprile 1616, nella Calle de León, a Madrid morì Miguel Cervantes Saavedra […]. Moriva un disgraziato, celebre per aver scritta la storia di un disgraziato. […] Un uomo retto e savio, nel fondo, [che] ebbe vita travagliosa e sospetta»[52]. Pur non tralasciando la biografia di Cervantes si addentra nella sua opera e allude a una sorta di parallelismo fra l'autore e il

[48] Ivi, p. 347.
[49] Ivi, p. 490.
[50] Ivi, p. 491. Si tratta della biografia: *Miguel de Cervantes. A Memoir*, Oxford, Clarendon Press, 1913 di James Fitzmaurice-Kelly.
[51] Il 17 giugno 1947, annota che si accinge a redigere un articolo «su Cervantes, per un giornale americano che me l'ha chiesto. Si tratta di quel "titanismo" che più volte mi fu rimproverato» (ivi, p. 527. Ritorna sul centenario di Cervantes e il 2 ottobre 1947 (ivi, pp. 556-557).
[52] GIOVANNI PAPINI, *Stroncature*, cit., p. 277.

personaggio[53]. Il dualismo si esplica nella distinzione: un Don Chisciotte "umano" che è la prefigurazione dello stesso Cervantes, un Don Chisciotte "letterario" che è il personaggio che attesta il modello del romanzo picaresco che non ha riscontri nella letteratura europea e non è – precisa Papini - «una semplice satira in azione contro le fantasie della poesia cavalleresca. Cervantes non era affatto contrario né a' cavalieri antichi né a quei poemi che narrano le loro gesta»[54].

Cervantes oscilla fra due stereotipi culturali: i romanzi di cavalleria e i romanzi popolari in versi. Indizi ricevuti da un oscuro *Entremés de los romances*. I diversi generi letterari, gli uni e gli altri, a volte in concorrenza, fornivano i temi principali che ne costituivano la trama: guerra, ruolo della donna, ruolo dell'amore, lode dei comportamenti, condanna dei vizi.

Nella concezione papiniana, la cavalleria non si appella a uno statuto giuridico, ma a una categoria di nobiltà che, con la sua qualità morale, scivola nel sociale senza perdere la sua primitiva colorazione, comprendendo uomini di ogni livello. Il Don Chisciotte incarna «il tipo primitivo del cavaliere»[55], una sorta di brigante nobile e rincivilito. Il cavaliere errante combatte contro il male, «il suo desiderio di azione, di "avventura" – scrive Riquer - è pure una sorta di necessità vitale, […]. Oltre alla sua valentia, una delle virtù del cavaliere è il senso della giustizia»[56].

Cervantes non ha distrutto la memoria dei poemi cavallereschi – ribadisce Papini - ma ha contribuito a darne

> un modello più perfetto […], mostrandoci in *Don Chisciotte* il vero cavaliere, con tutte le sue tradizionali virtù, alle prese con le volgarità di un'epoca decaduta e mercantile. […] Cervantes più che combattere la cavalleria errante e i romanzi cavallereschi, volle soltanto reagire contro le degenerazioni grottesche di

[53] «Vi sono – egli sostiene – due Don Chisciotti i quali hanno in comune […]: il nome, la patria, le avventure esterne e certi discorsi. V'è il Don Chisciotte del romanzo, dell'opera, della letteratura – e il Don Chisciotte della vita, dello spirito, dell'eterno. C'è il Don Chisciotte di Cervantes e il Don Chisciotte dell'umanità» (ivi, pp. 277-278).
[54] Ivi, p. 278.
[55] *Ibid.*
[56] MARTÌN DE RIQUER, *Don Chisciotte e Cervantes* (trad. it. di P. Collo), Torino, Einaudi, 2003, p. 3.

> qualcuno di quei romanzi […] Il significato del *Don Chisciotte* libro è dunque un altro: un significato artistico e, per riflesso, perfino politico[57].

Il cavaliere dell'opera cervantina, per Papini, non ha solo valenza artistica, ma rappresenta un valore manifesto di potere politico e che, solo nel travisamento della realtà, i contorni naturali dei personaggi definiscono il ceto (o condizione) sociale a cui appartengono. Il richiamo dunque all'eroe della cavalleria politica non è solo un richiamo alla «lezione degli antichi», bensì anche esaltazione della virtù eroica in sommo grado. Figlio del suo tempo, Don Chisciotte avverte l'esistenza dei limiti all'agire umano, il quale non si svolge nel nulla, ma in un contesto storico e se non è determinato è sempre condizionato dalle circostanze. Cervantes fa sì che il grande uomo si riveli e per evitare il rischio di una sua facile mitizzazione, per storicizzarlo e vederne la grandezza in concreto lo inserisce in un contesto fuori del quale l'individuo e la sua opera non sarebbero immaginabili; fuori della ragione, quindi, una forza che può limitarlo ed è ciò che Cervantes insinua con un termine che ha dietro di sé tutta una storia: «avversità». Un termine comprensivo a indicare ciò che è estraneo al volere dell'uomo e alla sua capacità di previsione, il caso brutale che può intervenire a distruggere i disegni meglio architettati, l'avvenimento fortuito che può annientare l'eroe più «virtuoso».

Le due figure principali, più che contrapposte, appaiono complementari in una dimensione dialettica: l'idealista e il pragmatico, l'eroico e il parodistico. Don Chisciotte, nobile intellettuale, affascinato dall'azione, è preso dalle manie d'avventura, dalla demenza idealistica. Figura filiforme crea una rarefazione morfologica, così da incarnare la descrizione che Ortega y Gasset fa del Cavaliere errante: «Da lontano, solo nella pianura della Mancia la lunga figura del Don Chisciotte s'incurva come un punto interrogativo»[58].

Don Chisciotte è un personaggio a tema, Sancio Panza, il fido scudiero, è libero di muoversi, svilupparsi, sorprendere; ha tutti i difetti umani, la grettezza, la brama di cibo e di denaro. Ma anche entusiasmi, ingenuità, pietà nei confronti del compagno inebriato dagli impulsi della follia.

---

[57] GIOVANNI PAPINI, *Cervantes*, cit., pp. 278-279.
[58] JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 57.

La letteratura fino al secolo decimosesto – prevalentemente classica, mondana e aristocratica – si baloccava nel madrigalume pirateggiato dal Petrarca e la poesia cavalleresca ironica si ispirava all'Ariosto e al Pulci:

> il romanzo vero e proprio, il romanzo moderno, il romanzo di anime e di costumi – afferma Papini – non esisteva che in germe presso qualche novelliere italiano e qualche picaresco spagnolo. […] Col *Don Chisciotte* il realismo plebeo si contrappone a quel languente e artificiato idealismo delle classi superiori […] Col *Don Chisciotte* il naturalismo franco e sano […] si stabilì nella letteratura.[…] Il *Don Chisciotte* è il primo capolavoro della reazione contro l'eleganza, la mondanità, la futilità, l'irrealtà, la schifiltosità dei letterati umanisti. […] Il *Don Chisciotte* introdusse trionfalmente il popolo, il vero popolo, tutto il popolo, nella letteratura universale: è […] l'epopea brutale della plebe castigliana, l'affermazione trionfante della realtà nel mondo della finzione. […] Il libro di Cervantes è il libro del terzo stato[59].

Nel contrapporre il realismo plebeo all'idealismo delle classi superiori, la letteratura picaresca, secondo Papini, è l'espressione più diretta della rappresentazione della vita del popolo, dello «spirito umano» e la prima forma del romanzo verista e naturalista europeo del XIX secolo[60]. Le figure nel genere picaresco sono esemplari umani che covano energia, depravazione morale, passioni e potenza e in cui si annidano insieme Dio e.il diavolo e col loro respiro si pongono in relazione con l'universo. È il trionfo del romanzo d'avventura, spesso ironico nei confronti dell'ideale cavalleresco e del significato della ricerca. Nelle *Chansons de geste* l'etica cavalleresca resta puramente guerriera, esaltazione della forza fisica, della gagliardia, della prodezza e dell'onore, ma «il romanzo d'avventure, che fiorisce a partire dalla metà del XIII secolo, – sostiene Jean Flori – si fa interprete di una crisi morale della cavalleria in un'epoca tormentata»[61].

Nel saggio *Don Chisciotte (1916)*, Papini delinea il genio di Cervantes, che identifica con Don Chisciotte, vittima del cristianesimo armato che «come tutti

---

[59] Ivi, pp. 279-280.

[60] «Assomiglia, come spirito, ai nostri novellieri più crudi – al Sacchetti, per esempio – ma con più ampio respiro e con un senso più aspro di realismo pessimista» (GIOVANNI PAPINI, *Amore di Spagna lontana*, cit., p. 1214).

[61] JEAN FLORI, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 170.

gli esseri creati da Dio o dal Genio e che toccano almeno in un punto l'Assoluto, ha un segreto e questo segreto, […] è apparso chiaro. […] Don Chisciotte non è pazzo. […] Si finge pazzo»[62]. E aggiunge: «Don Chisciotte è l'uomo stanco dell'usuale. […] Non vede, come strada innocua di liberazione, che la pazzia»[63]. Papini appare avanzare l'ipotesi che la mente sia un "conflitto" fra il mondo delle evasioni fantastiche e le esigenze della società che ne chiedono il contenimento. L'irraggiungibilità di equilibrio fra queste due forze in contrasto porta alla follia: anche nella pienezza della sua follia, Don Chisciotte «vuole fermamente che i suoi desideri si convertano in azioni concrete, che le sue immaginazioni diventino realtà»[65].

L'uomo delle convinzioni è sempre un folle; il suo male è indipendente da se stesso, perché la follia è un inferno ingenuo, ha solo lucidità istantanee e senza conseguenze. Il vero eroe combatte e muore in nome del suo destino o in nome di una fede, la sua esistenza non ha scappatoie; lavora con ardua coscienza alla sua biografia; cura il proprio epilogo; mette tutto in opera per comporsi eventi fatali. La fatalità è la sua ragione di vita e ogni possibilità di scampare è fonte di tentazione e insieme di timore.

Nella pazzia di Don Chisciotte è possibile scorgere il tragitto dell'umanità e il suo disagio che Papini così condensa: «[Don Chisciotte] accetta con naturalezza le sconfitte»[66], che rivelano quanto la sicurezza di godere a lungo della felicità sia esigua. In Don Chisciotte vi è una doppia soggettività: la soggettività che l'individuo impiega per i propri interessi, che sono quelli della propria conservazione, e la soggettività dell'individuo che si illude di disegnare

[62] GIOVANNI PAPINI, *Don Chisciotte*, cit., pp. 24-25. In nota al testo, riguardo alla pazzia di Don Chisciotte, Papini precisa: «In realtà fin dal 1911 m'ero accorto che Don Chisciotte non era pazzo e aggiungevo che "la sua struttura di mente e di vita è normalissima" (*L'altra metà*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, p. 134) ma non avevo insistito sulla vera natura di quell'apparente pazzia» (p. 25).

[63] Ivi, p. 33; «Se [la sua] fosse vera e seria pazzia vi sarebbe ogni volta, a ogni batosta […] una reazione, un dolore [invece] si rassegna, si ricolloca nell'ordinario senza troppo rincrescimento» (ivi, p. 36)

[65] *Ibid.*

[66] Ivi, p. 36.

un mondo in base ai suoi progetti, che altro non sono se non illusioni per non vedere gli immutabili corsi della storia[67].

Ma il segreto della natura non sta nella rappresentazione illusoria dell'ordine, ma nella struttura del caos, nello smarrimento della coscienza. Nasce così, con Papini, una morale del tutto nuova, regolata non più dall'ascesi, ma dall'opera della civiltà.

Dopo una lunga e tortuosa deviazione intellettuale, Papini trova l'orientamento dei suoi esordi degli anni della sua giovinezza e nel 1934 scrive: *Dal «Decamerone» al «Don Chisciotte»*, e nel 1937, in occasione del quarto centenario della nascita dello scrittore spagnolo, il saggio: *La vendetta di Cervantes* nel quale diviene predominante l'esigenza di approfondire gli enigmi del "vero" Don Chisciotte e di contribuire in qualche modo a risolverli. Nella sua interpretazione, Papini non ravvede nel genio di Cervantes un approdo alla sua libertà creativa; gli uomini «della libertà non conoscono, il più delle volte, che il nome e il sogno»[68]. Al genio non rimaneva che una «via di riscatto: quella della fantasia e della poesia»[69]. Con *Don Quijote*, Cervantes escogita la sua spirituale insurrezione, immaginando il suo eroe come un pazzo[71]. La follia, come strumento di eversione, rende l'hidalgo libero, al di sopra delle abitudini consacrate e all'imposizione del potere.

L'idea del «capolavoro perduto» di Cervantes, annunciato nel *Diario* nel *1945*, sarà plasmata nella scrittura, quando nel 1951 scriverà *Il Libro Nero*, nel quale il personaggio Gog fa conoscere opere sconosciute di diversi scrittori e, in primo luogo, una di Cervantes con il titolo *La gioventù di Don Chisciotte*. In questo scritto Papini ricostruisce varie tappe della vita del Don Chisciotte –

---

[67] «I procedimenti di Don Chisciotte – scrive Papini – [sono] deformazione e simbolismo. La deformazione volontaria delle cose ha il suo principio nell'idealismo arbitrario ed è riconosciuta ormai come il carattere di ogni creazione. […] È infine un simbolista e un simbolista satirico. I suoi errori volontari obbediscono a un piano prestabilito» (ivi, pp. 42-43).

[68] GIOVANI PAPINI, *La vendetta di Cervantes*, in *Santi e poeti*, cit., p. 112.

[69] *Ibid*. Tentata l'evasione attraverso l'arte, con *La Galatea*, coi *Romances* e con le commedie, per Cervantes si rese necessaria «una invenzione fantastica – afferma Papini – che gli permettesse di manifestare la sua insofferenza e la sua vendetta senza correre il pericolo di vedersi punito dalle leggi e condannato a più atroci privazioni di libertà» (ivi, p. 113).

[71] Poiché la pazzia per Papini «è presunzione di innocenza, è assenza di responsabilità, un pazzo – quando si sfoga nelle pagine di un libro – può dire e può fare quel che ai cosiddetti savi non è concesso» (*ibid.*).

dall'originario nome Alonso Quijana – basata su elementi fantastici e reali. Le esperienze di costui coincidono con quelle vissute da Cervantes antecedentemente al suo viaggio in Italia, sebbene Papini sia consapevole del fatto che i dati sono congetturali e approssimativi. In chiave ideologica e in un intreccio fra una ipotetica biografia e una indiziaria finzione, Papini fa confluire sull'autore del Chisciotte la storia della Spagna all'epoca della Conquista. Alonso Quijana «ottiene di potersi recare nel Nuovo Mondo, come ufficiale nel presidio di un vicereame. […] A lungo andare, però […] il futuro difensore dei deboli non potè sopportare la vista delle atroci angherie alle quali erano sottoposti i poveri *indios*»[72]. Rifugiandosi nella fantasia eroica e poetica delle solitarie letture Quijana compensa la dura realtà, per cui, Papini conclude: «Chi non conosce la gioventù di Alonso Quijana non può capire il maturo Don Quijote de la Mancha e le sue generose stravaganze»[73]. Sotto celate spoglie Don Chisciotte sopravvive a se stesso e rivela i fatti e interpreta i problemi della storia, poiché nella lotta è distillata l'essenza della vita. Come scrive Campa «Cervantes vive nel periodo dell'ultimo, grande disperato misticismo, del fanatico tentativo, compiuto da una religione al tramonto, di rinnovarsi a partire dalle sue stesse basi; nel periodo in cui emerge in forme mistiche una nuova concezione del mondo, […] il rivolgersi nel grottesco del più puro eroismo, la fede più salda che si muta in follia»[74].

Da questi scritti e da altri altrettanto paradigmatici[75] emergono, nel segreto profondo, le disposizioni prime dello scrittore: una ricerca dell'anima[76] e una

---

[72] GIOVANNI PAPINI, *La gioventù di Don Chisciotte*, in *Il Libro Nero*, cit., p. 206.
[73] Ivi, p. 208.
[74] RICCARDO CAMPA, *La destrezza e l'inganno. Saggio sul Don Chisciotte di Miguel de Cervantes de Saavedra*, Roma, Il Veltro, 2001, p. 366.
[75] In *Amore di Spagna Lontana*, Papini ispanista offre un ragguaglio sulla letteratura spagnola e sulle reciproche influenze intercorse fra la Spagna e l'Italia. Così come in *Italia e Spagna* apprezza il fatto che molti scrittori italiani come «il Castiglione e il Guicciardini nel Cinquecento, il Baretti e l'Alfieri nel Settecento vissero qualche tempo nella Spagna e ne scrissero ma nessuno di loro ha sentito la Spagna come il Cervantes sentì l'Italia» (p. 862). In una prospettiva di studi comparatistici, precisa, in *Dal «Decamerone» al «Don Chisciotte»*, che dal fiorentino Coppo di Borghese Domenichi – ideale avo del *Decamerone* - al Sacchetti, al Folengo, al Caro, a Tommaso Garzoni da Bagnacavallo vi è un gran esempio di "chisciottismo" anticipato. Nel *Giudizio Universale*, affronta questioni di carattere storico e culturale attraverso una panoramica di personaggi illustri come: Cristina, Therry de Yadun, Gautier de Caussy, Alfonso X – il mediatore fra la cultura orientale e quelle araba e ebrea - il cardinale Alberoni, Carlo Alberto, Amedeo Savoia Aosta, sostenendo che l'omogeneizzazione dei popoli è

duplice concomitante valenza della storia letteraria, che rimettono in discussione una complessa dialettica di azioni e reazioni, condanne e assoluzioni, cadute e redenzioni, e, per ciò che riguarda i modi espressivi, la soggettività più gelosa e l'oggettività più zelante.

Il pensiero di Papini veniva ad incontrarsi e a comprendere in sé quelle manifestazioni che in letteratura, in filosofia, in arte, portano gli stessi segni di rinnovamento, di tensione esistenziale che a livello artistico, etico, critico, trovano delle consonanze in voci come Unamuno. L'ammirazione per il filosofo spagnolo, definito da Papini – l'esegeta più profondo del Chisciotte – aveva finito col rinsaldare in lui le idee di libertà e giustizia d'ispirazione donquisciottiana, fondate nella coscienza individuale e nel risveglio del fermento religioso.

L'interpretazione del *Don Chisciotte* di entrambi i pensatori, con quella libertà che li rende attuali e universali, si sviluppa attorno ai problemi dello spirito, dando alla tematica cervantina – tutta unamuniana e papiniana – la coesistenza della lotta fra ragione e sentimento (donquisciottismo), fra verità e fede (agonismo religioso), espressa con l'angoscia permanente e con la coscienza dell'uomo integrale.

---

stata opera efficace della monarchia e del cristianesimo che hanno proposto l'unificazione politica e spirituale della Spagna. Si dilunga sulle figure di Carlo V, Filippo II, re assolutista, difensore dell'Inquisizione come Tomás Torquemada, l'inquisitore per antonomasia. Presenta Lope de Aguirre come l'avventuriero che sparse sangue nel Nuovo Mondo e Rodrigo Maldonado, oppositore all'impresa di Colombo e Sánchez de Carrión, pensatore che elabora una dottrina teologica-filosofica avversa a quella di Calvino. Esalta «due grandi fondatori di eserciti contro l'eresia»: Domingo de Guzmán e Ignacio de Loyola (figura che approfondisce nel saggio *Esercizi spirituali* del 1928), santo dalla dottrina integrale che si dedicò alla difesa della Chiesa e che si contrappose a Lutero

[76] Cfr. CARMINE DI BIASE, *Giovanni Papini. L'anima intera*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.

GORDANA GALIĆ & NIKICA MIHALJEVIĆ*

Il tempo del fatalismo e dello spiritismo in Arturo Graf e Ksaver Šandor Gjalski: predizione del futuro nel vedere il passato

1. Introduzione

Nei racconti fantastici i protagonisti sono spesso alla ricerca di una diversa identità che si trovano a scoprire nell'incontro con l'altro. Com'è caratteristico del procedimento narrativo dello straniamento essi vedono fantasmi, apparizioni, sentono rumori strani, hanno visioni come le predizioni del futuro nei sogni. L'incontro con l'altro assume le sembianze di una sospensione dell'identità che rivela nuove immagini di sé, la cui esistenza, d'altra parte, il protagonista aveva da sempre sospettato. In questo senso è interessante esaminare il rapporto tra il tempo "reale" della storia e il tempo dell'intreccio con le allucinazioni, le apparizioni, i sogni.

Lo scopo di questo intervento, infatti, è di analizzare il ruolo del tempo e della memoria nelle novelle dell'autore italiano e dell'autore croato, dimostrando quanto il fatalismo in Gjalski possa avere in comune con lo spiritismo in Graf. Si esaminano le novelle *La porta chiusa*, *Il prigioniero*, *Il tesoro* e *Il conte Ornano* di Arturo Graf e *Il sogno del Dottor Mišić Mors*, *L' amore del tenente Milić* e *Notturno* di Ksaver Šandor Gjalski, nelle quali la memoria e l'impossibilità di dimenticare motivano lo sviluppo dell'intreccio verso lo spiritismo come l'unica via d'uscita dalla realtà narrativa "normale".

* Università di Spalato (*Sveučilište u Splitu*), Croazia.

«L'uomo sa che morirà, ma sapere *che* non è sapere quando!»[1] È proprio questa caratteristica della categoria del tempo che la rende misteriosa e inafferabile al punto tale che diventa indubbiamente interessante investigarla. Con questo contributo s'intende definire come e quanto i protagonisti di Graf e Gjalski usano la categoria del tempo per trovare la via d'uscita dalle situazioni complesse in cui si trovano.

«Il tempo è paragonabile all'essenza: invisibile come questa, come questa inapparente; [...]. Il tempo è insieme controverso e innegabile, e questa contraddizione ne fa un oggetto privilegiato di disconoscenza come una fonte inesauribile di malintesi»[2]. Si può controllare il tempo? Si può controllare l'essenza? O solo gli effetti del tempo sono controllabili? Se lo chiedono anche Graf e Gjalski. Ma le loro risposte sono diverse.

«L'uomo protesta contro quest'imposta che bisogna pagare al destino; protesta contro la negatività di una positività che avrebbe considerato completamente affermativa; questa sottrazione gli sembra gratuita. Come dire che protesta contro la finitezza!»[3] Ma cosa succede con i protagonisti di Graf e di Gjalski? Protestano o si abbandonano alla volontà del fato? Cercano di dominare gli avvenimenti della vita o no?

2. Le novelle di Arturo Graf

Nella novella *La porta chiusa* di Graf i fenomeni occulti fanno la loro comparsa nella realtà narrativa "normale". Il protagonista, leggendo un libro, viene trasportato in un mondo di fantasmi[4]; gli sembra di rivivere gli avvenimenti precedentemente vissuti e così si immedesima nel protagonista della storia che sta leggendo. In questo modo, un capitolo dopo l'altro, viene

[1] VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Il non-so-che e il quasi niente*, Marietti, Genova, 1987, p. 112.
[2] Ivi, pp. 162-163.
[3] Ivi, p. 155.
[4] «Com' ebbi rilette queste parole io non so dire che cosa succedesse in me: mi parve a un tratto che l'anima mia fosse da mano irresistibile strappata a questa vita presente, e rapita in un pallido mondo di fantasmi, ove nè tutto nuovo, nè m'era cognito tutto; in un mondo di annebbiate parvenze, simili a quelle immagini che delle cose nella prima infanzia ci rimangono nella mente, e di cui più non sappiamo, negli anni maturi, se sieno state sogno o realtà» (ARTURO GRAF, *La porta chiusa*, in *Poesie e novelle*, Torino/Roma/Firenze, Loescher, 1876, p. 213).

richiamata la sua memoria, il suo passato, che si confondono con il presente. L'inquietudine spirituale va aumentando e il protagonista si chiede quale sia il suo rapporto con il racconto che ha dinanzi. Le immagini del passato cominciano perfino ad apparirgli come vere davanti agli occhi[5]. Esse incutono timore e sono talmente spaventose che il protagonista si sente morire nel sonno. Sono i segni di una realtà diversa da quella alla quale era abituato.

Ma quando il protagonista si dirige verso i monti e le valli spinto dalla propria memoria[6], arriva ad un punto dove riconosce il castello, proprietà del conte di Villenar, protagonista della storia che stava leggendo[7]. Stati d'animo contrastanti lo pervadono e tutte le sue sensazioni oscillano tra il vero e il falso mondo, al punto tale che il protagonista trova uno scheletro che riconosce come suo[8]. Tra i passaggi dallo scuro al chiaro nella diegesi, tra gli spostamenti della focalizzazione dal buio alla luce nell'intreccio si scambiano la vita del protagonista e la vita del protagonista della sua "storia nella storia"; tramite il tempo della seconda storia viene realizzato il tempo della prima storia. Il gioco tra il buio e la luce ha lo scopo di stabilire il confine tra la realtà narrativa e il mondo dei fantasmi nel quale il protagonista sta per entrare, in altre parole tra i due livelli della diegesi.

Nella novella *Il prigioniero* il protagonista, per vendicare la morte della sorella e dei fratelli, cerca di uccidere il duca che ritiene colpevole dei suoi mali.

---

[5] «Alcun'altra volta mi pareva di vedere innanzi a me due grandissime rocce nere, formate a cono, anzi due monti aggiunti pel vertice: li vedeva immobili, grandi, paurosi, sopra un fondo di cielo nubiloso e bigiognolo, e intorno ad essi non era cosa che si movesse: poi mi pareva che quello di sopra si cominciasse a torcere intorno a sè stesso come una trottola, e che quel moto si accelerasse più e più, e che da esso nascesse per l'aria un rombo cupo e terribile, come d'un tuono che venisse via rumoreggiando dall'una all'altra plaga del cielo; e crescendo il roteamento, e facendosi rapido a eccesso, quel rombo diveniva così orrendo e spaventoso ch'io mi sentiva tramortire nel sonno» (ivi, p. 217).

[6] «Del nostro passato *non* disponiamo liberamente e la volontà di richiamare alla memoria di per sé non basta». (PAOLO SPINICCI, *Lezioni sul tempo, la memoria e il racconto*, Milano, Cuem, 2004, p. 200); «Ricordarsi di qualcosa non significa compiere un'azione che avrei potuto non compiere; vuol dire invece *avere* un'esperienza determinata [...]. Il ricordo deve realizzarsi e il passato *deve* farsi strada nel presente, e questo fatto non dipende da una mia decisione» (ivi, p. 201).

[7] «Chi potrà dar fede alle mie parole? riconobbi quella pianura, quel mare, quel castello, che già tante volte io aveva con gli occhi dello spirito contemplati; riconobbi il castello del conte di Villenar» (ARTURO GRAF, *La porta chiusa*, cit., p. 221).

[8] «Ecco, io fremo sin nel fondo dell'anima mia in pronunziar queste parole: in verità, in verità, io sono il conte di Villenar!» (ivi, p. 227).

Sfortunatamente, in questo tentativo diventa lui stesso prigioniero. Quindi, in questa ricerca del colpevole della morte dei suoi cari, i ricordi del passato perseguitano il protagonista, e lui diventa schiavo del proprio passato. La stessa situazione s'incontra nelle novelle di Gjalski, *Notturno* e *L'amore del tenente Milić*, perché anche in quelle novelle i protagonisti non riescono a trovare la pace dopo la morte della persona amata, e continuano a vivere nel passato anziché nel presente. Secondo Spinicci, non possiamo deciderci per l'oblio[9]. Anche in questa novella il gioco tra il buio e la luce spinge l'azione in avanti: il protagonista riesce a fuggire dalla propria prigione solo grazie alla spaccatura che gli si apre davanti, il che rappresenta anche la spaccatura mentale per mezzo della quale fugge dalla realtà. Si ricorda di un tal Lorenzo, astrologo e alchimista, che vede grazie alla falda di luce nella stanza[10]. Dopo che il protagonista ha dato da bere al duca il liquore che Lorenzo gli ha preparato, il duca Rodrigo gli si rivolge chiamandolo con il nome di suo padre. Il duca capisce che si tratta della vendetta per i figli uccisi di Alberigo, padre del protagonista. Da quel momento in poi il duca Rodrigo sente come se i fantasmi dei deceduti lo perseguitassero, e da quell'incubo non riesce a trovare l'uscita a tal punto che un giorno salta giù dal balcone nello spiazzo davanti al palazzo.

Nella novella *Il tesoro* l'incontro dei protagonisti con lo spiritismo avviene in un altro modo. Il narratore omodiegetico racconta la propria storia del come è diventato ricco. Questa non è una storia felice, anzì, il ricordo di essa lo perseguita nello stato di veglia e nel sogno.

Il protagonista della novella ha vissuto tutta la sua vita con il vecchio Lorenzo, il quale un giorno comincia la storia sui tesori nascosti. E queste immagini incitano la fantasia del protagonista:

> Durante il giorno il mio spirito era in un continuo travaglio, tutto occupato di mille fantasie; la notte, come prima chiudeva gli occhi m'assediavano i sogni,

[9] «il ricordo e la dimenticanza non siano azioni e proprio per questo sfuggano alle nostre libere decisioni». (PAOLO SPINICCI, *Lezioni sul tempo, la memoria e il racconto*, cit., p. 201).

[10] «Ma grande fu il mio stupore in quel punto, veggendo, per l'inframesso di quella, che rabattuta era e non chiusa, scaturire una falda di luce, e quando, appostovi l'occhio, vidi là entro un veglio con bianca ed orrevol barba, il quale, seduto a un deschetto, illuminandolo una lucerna, leggeva; e molto più dopochè ebbi in esso, sebbene forte mutato per gli anni, raffigurato Lorenzo del Piombo» (ARTURO GRAF, *Il prigioniero*, in *Poesie e novelle*, cit., p. 264).

> sogni di tanta vivacità ed evidenza che, in sul primo svegliarmi, io stava come in dubbio, se dovessi stimarli fantasia o realtà[11].

Immaginando i tesori nascosti il protagonista si ricorda la vita stentata con Lorenzo, priva di qualsiasi diletto e piena di miseria. Questi ricordi lo incitano a svegliarsi di notte una volta e ad andare a cercare cosa si nascondeva dietro il muro della camera di Lorenzo. E, come immaginato, scopre tanto oro nascosto ai suoi occhi. Proprio per l'oro trovato il protagonista rovescia una trave sul capo del vecchio Lorenzo e lo uccide. Da quel momento il vecchio torna a spaventarlo in continuazione con il suo "orrendo aspetto" e torna a chiedergli il suo oro. Di conseguenza, il protagonista vive nei ricordi del momento quando ha ucciso il vecchio e questi momenti li sta rivivendo sempre di nuovo:

> Perchè stupite? queste cose son mai sempre, e nella veglia, e nel sonno, presenti al mio spirito. Non fu egli scritto: *La ricordanza del suo misfatto lo perseguiterà notte e giorno, fino all'ultim' ora del viver suo?*[12]

Allo stesso modo come nelle novelle di Graf, l'eredità del passato perseguita i protagonisti ipersensibili di Gjalski, e questi non riescono ad evitare le conseguenze di esso: questo succede nella novella *Il sogno del dottor Mišić*.

Jankélévitch rileva che «la coscienza-rimorso è l'esperienza dell'*irreparabile*; quest'esperienza è quindi vissuta come impotenza tragica ed è immersa nella disperazione»[13]. Questo significa che gli irreparabili avvenimenti del passato, dal momento quando tornano a spaventarli, diventano l'unica realtà dei protagonisti, sia in Graf sia in Gjalski. Per esempio, nella novella *Mors* i ricordi del passato prima del duello che ha cambiato la vita al protagonista, lo perseguitano e lui non riesce a dimenticarli.

Nella novella *Il conte Ornano* il narratore eterodiegetico racconta la storia di un altro protagonista, marchese di Brienne, del quale era al servizio per anni. Il marchese aveva un figliuolo, Aurelio, dal perfetto aspetto fisico ma dal carattere pieno di difetti. Il narratore passa, dopo la morte del marchese, al servizio del figlio. I problemi cominciano quando Aurelio si innamora della figlia del conte

[11] ARTURO GRAF, *Il tesoro*, in *Poesie e novelle*, cit., p. 294.
[12] Ivi, p. 290.
[13] VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Il non-so-che e il quasi niente*, cit., p. 173.

Ornano, una meravigliosa figliuola[14]. Come tutte le altre donne, pure Emma si innamora del giovane marchese, ma l'innamoramento fra i due non dura a lungo: Aurelio la lascia come tutte le precedenti amanti. La povera donna non sapeva vivere senza di lui e si suicida. Dopo di che il conte, amareggiato, sfida Aurelio a duello. Ma la fortuna sta sempre dalla parte del marchese, ed il conte viene ucciso nel duello. Il duello è il motivo che cambia la vita pure al protagonista della novella *Mors*; la sua vita prima e dopo il duello non sarà mai più la stessa. Però ne *Il conte Ornano* i ricordi della figlia sepolta non svaniscono e la persecuzione continua. Dopo un po' di tempo il conte appare di nuovo agli occhi del marchese come l'ombra dell'anima deceduta e lo sfida di nuovo a duello. Ma questa volta il morto ritornato fra i vivi uccide Aurelio. Questa storia la racconta il narratore perché, dopo quello che era successo al conte Ornano, si convince che gli spiriti dei morti ritornano fra i vivi e da quel momento comincia a credere nella presenza degli spiriti nel mondo che lo circonda. Ma i morti ritornano a frequentare gli spazi dei vivi anche nelle novelle di Ksaver Šandor Gjalski; questo succede nelle novelle *Notturno* e *L'amore del tenente Milić*.

Da queste quattro storie si può capire che Graf nelle sue novelle usa il ricordo degli avvenimenti passati per influire sul futuro. Con questi ricordi i protagonisti riescono a cambiare lo svolgimento del futuro, sia che il protagonista riesca a trovare la strada che il destino gli ha dedicato, sia che riesca a vendicarsi. Ma in due novelle, *Il tesoro* e *Il conte Ornano*, i protagonisti di Graf sono simili ai protagonisti di Gjalski, perché non riescono a seppellire nel passato i fatti avvenuti, i quali continuano a perseguitarli e in tale modo influiscono sul loro presente e sul loro futuro.

3. Analisi delle novelle di Ksaver Šandor Gjalski

[14] «Il conte Ornano non aveva più che una figliuola unica, avanzatagli di una numerosa famiglia, e chiamata Emma. Ah! Io potrei campar altri cent'anni che l'immagine di quella cara, divina creatura non m'uscirebbe più dalla memoria» (ARTURO GRAF, *Il conte Ornano*, in *Poesie e novelle*, cit., 1876, p. 317).

Nel ciclo mistico delle novelle di Ksaver Šandor Gjalski si rivela l'interesse per i fenomeni occulti. Come lo ha spiegato l'autore stesso, quel suo interesse si è sviluppato dall'influsso della casa natia nonché dalle varie inclinazioni di suo nonno[15]. Ma questa sua disposizione verso l'occulto ha raggiunto il suo apice soltanto dopo la morte dei suoi genitori (nel 1891, cioè nel 1892) con i quali aveva avuto rapporti molto stretti.

I protagonisti di Gjalski sono stranamente orientati verso i segreti dell'oltretomba. Quel mondo arcano li attrae inesplicabilmente[16]. Di conseguenza Gjalski nelle sue opere letterarie tratta argomenti come la telepatia, le apparizioni degli spiriti, e i sogni profetici.

I protagonisti delle sue novelle si avventurano nei sofisticati e intriganti labirinti del subconscio, del profetico e dello spaventoso, in un mondo così tanto arcano che diventa incontrollabile. Gjalski costruisce il proprio mondo isolato dal mondo reale, conosciuto; in esso non governano le regole della fisicità; i suoi protagonisti si muovono all'interno del bizzarro e dell'inquietante mondo interno dominato da fenomeni inesplicabili, predizioni, presentimenti, sogni profetici.

Il fato è la parola chiave del ciclo mistico di Gjalski. L'uomo di Gjalski è "un eterno ignorante" per il quale le leggi del destino sono poco chiare e inafferrabili; sono le leggi di quel destino che intreccia la rete intorno ad ogni individuo e alla quale nessuno può sfuggire. Il destino è un avvenimento cieco: non c'è logica in quello che il destino riserva all'uomo.

Il sogno e il presentimento sono gli attrezzi del destino, con essi il destino consente all'uomo una minima possibilità di riconoscere ciò che gli ha riservato. Perciò il vero scopo della vita umana non esiste, perché la natura regola i destini

---

15 Il nonno dell'autore era abbastanza interessato alle scienze mistiche. Secondo l'autore stesso, il nonno si occupava delle scienze mistiche insieme con il conte Keglević e con il suo vicino di casa, un certo Labaš.

16 «Non c'era bisogno che l'uomo fosse putrefatto con il romanticismo o il misticismo, e lo stesso quell'intero ambiente sembrava un po' strano – in certo qual modo spettrale. L'anima, contro la sua volontà, aveva dovuto perdersi nelle distanze lontane e del tutto volar via dalla vicinanza reale; la rapiva con la mossa mistica l'al di là, e davanti si spingeva il passato morto, risorgevano le ombre delle occasioni remote, dai momenti lontani» (KSAVER ŠANDOR GJALSKI, *Ljubav lajtnanta Milića*, in *Idile i sjećanja*, Zagreb, Mladinska knjiga, 1991, p. 258). (Tutte le traduzioni delle citazioni dalle novelle di Gjalski in italiano sono di Nikica Mihaljević).

umani con la sua cieca volontà, spietatamente. I protagonisti di Gjalski sognano i defunti nei loro sogni profetici, e i defunti predicono loro l'arrivo della fredda morte, del buio assoluto e della nullità. In ciò si riflette il fatalismo dell'autore perché i protagonisti si chiedono al loro ultimo momento: perché tremare davanti a quello che ci aspetta, quello che è uguale per tutti, perché comunque «ogni attimo ci ruba qualcosa, quasi con ogni spostamento della lancetta sull'orologio si perde una parte del nostro essere che passa all'eterna nullità»[17]. I protagonisti sono ipersensibili, disposti alla riflessione sulla vita e sul mondo sottoposto all'inevitabile; loro sono come la vibrazione al vento della ragnatela governata dal fato.

Il tempo in Gjalski si scopre nell'opposizione tra il passato e il presente, tra la vita e la morte, tra quello che c'è stato e quello che non c'è più. Nella novella *Notturno* di Gjalski l'impossibilità di dimenticare il passato si immischia negli avvenimenti del presente: la donna della sua vita, Jelena, ritorna dal mondo dei morti a tormentare il protagonista, Lucio, cominciando ad apparirgli davanti agli occhi come viva[18]. A questo punto della novella Lucio si pone la domanda come sia possibile che l'esistenza umana semplicemente scompaia e si trasformi in un insieme di particelle inorganiche[19].

Jelena del *Notturno* è morta, mentre il vecchio orologio batte ancora, e vive ancora questo vecchio congegno costruito con la mano umana, sopravvivendo all'essere umano. L'intera tragedia si manifesta nell'apparizione della morte come un'inesorabile legge naturale, che spesso capita senza un minimo di vera logica.

---

[17] KSAVER ŠANDOR GJALSKI, *Mors*, in ID., *Mors. – Plavomilje*, Sveukupna djela, serie III – vol. VI, Zagreb, Naklada piščeva, 1913, p. 89.

[18] «E lo so molto bene, che nemmeno una volta pensai che il mio amore era sepolto lì al cimitero. Perciò non mi chiesi che cosa stesse succedendomi, cosa significasse, che, ecco, vicino a me camminava e marciava un essere umano vivo, il quale avevo sepolto otto giorni prima» (KSAVER ŠANDOR GJALSKI, *Notturno*, in *Tajinstvene priče, Sveukupna djela*, serie II – vol. V, Zagreb, Naklada piščeva, 1913, pp. 61-62).

[19] «L'intero mio essere si oppone, come se questa meravigliosa vita giovane, piena di tanti incanti dolci, dovesse finire di essere per un attimo breve – solo un insieme di particelle inorganiche morte, e adesso c'è ancora – ecco – un intero mondo di pensieri di sentimenti e di meraviglie!» (ivi, p. 7).

Nell'Ottocento l'uomo ha più paura della morte delle persone vicine, anziché della propria morte, e perciò l' accetta difficilmente[20]. L'impossibilità di realizzare una vita normale dopo la morte della donna amata, che è un motivo per la comunicazione con le esistenze dell'al di là, si incontra in *Notturno* e ne *L'amore del tenente Milić*, mentre in *Mors* «sotto gli auspici dell'Angelo di morte» nasce l'amore tra Radovan Petrović e la sorella Cecilia. In *Mors* il piacere di guardare e innamorarsi di una bella donna è il fatto inevitabile[21]. E se non fosse stato per il piacere, Radovan Petrović non si sarebbe trovato nel duello che gli ha condannato la vita a morte. Il duello, poi, segna il momento che divide il passato dal presente: il passato vissuto con un corpo sano, con la possibilità di godersi tutti i piaceri del mondo, e il presente condannato all'impossibilità di muoversi da un letto all'ospedale. Il rimorso per aver provato piacere nel passato condanna le sue giornate e i suoi momenti del presente.

Un amore infelice e irrealizzabile o interrotto con violenza in questo mondo ha come conseguenza la continuazione del "romanzo d'oltretomba", mentre spesso, tramite il sogno, i cari defunti comunicano con i loro fidanzati o coniugi, lasciati in vita.

Il sogno è un collegamento d' importanza decisiva tra il reale e l'irreale in Gjalski. I sogni profetici, come quelli nelle novelle *Il sogno del Dottor Mišić* e *Mors*, rivelano il destino umano e i protagonisti di quelle sorti alla fine lasciano il mondo della realtà fisica consci, in anticipo "informati" del proprio destino. L'eternità della tragedia umana si scopre anche nella novella *L'amore del tenente Milić* nella quale Milić rimane fedele alla fidanzata defunta fino alla propria morte (anche in questo caso si tratta del potere profetico del sogno)[22]. È

[20] Confermiamo quello che abbiamo detto sopra anche con questo esempio: «Il secolo diciannovesimo è il tempo di afflizione definito da uno psicologo moderno *isterico*; spesso finisce in pazzia, come nella storia di Mark Twain *La favola di California* (*The Californian's Tale*) del 1893; in essa un uomo, che non aveva mai accettato la morte di sua moglie, ogni anno sta in attesa, al giorno della sua morte, per diciannove anni, dell'impossibile ritorno di lei, in compagnia dei sensibili amici che lo aiutano a mantenere la sua illusione» (ivi, p. 58) (Questo ci ricorda la dedica a vita alla fidanzata morta del tenente Milić).

[21] «Il rifiuto del piacere non ci è naturale», dice Jankélévitch, perché «l'uomo ha precisamente, inspiegabilmente voglia di ciò che gli fa del male e può accelerare la sua morte. In effetti, i capricci e le aberrazioni dell'istinto edonistico derivano dall'ambivalenza stessa del piacere» (VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Il non-so-che e il quasi niente*, cit., p. 134).

[22] Cfr. KSAVER ŠANDOR GJALSKI,, *Ljubav lajtnanta Milića*, cit., p. 249.

possibile scoprire il mistero dell'anima umana proprio tramite i sogni; a questi protagonisti ipersensibili questa possibilità è stata data con la loro predisposizione spirituale. Così, ad esempio, il vecchio Milić prevede con precisione la data della sua morte, avendola saputa nel sogno della fidanzata morta, Anastazia. Anche il tenente Milić sogna un sogno strano, che gli illumina il futuro in un certo qual modo[23].

Prima della morte la sua fidanzata Stazica aveva avuto gli incubi, aveva sognato per tutta la notte suo padre defunto. Il padre le aveva detto nel sogno che sperava che lei sarebbe venuta a fargli gli auguri dell'onomastico, anche se era lontana.

Il segno del futuro in questi casi è un fenomeno straordinario e quasi sempre spaventevole, vissuto come presagio di qualcosa; è un indizio. I sogni di cui si è parlato precedentemente funzionano come indizi, anche se ci sono altri segni funesti, come, ad esempio, l'anello con l'opale che Milić aveva comprato per la fidanzata. Più tardi nella novella la madre di Stazica aveva detto a Milić di sostituire quell'anello perché l'opale porta sfortuna. I segni sono, dunque, il contatto dei protagonisti con il loro futuro.

La tristezza è come l'allegria, uno stato d'animo, causato dalla perdita di qualcuno o di qualcosa. È una delle esperienze fondamentali dell'esistenza umana, e in ogni società si cerca di superarla nel miglior modo. I riti funebri e l'afflizione sono così le forme più solite e più universali del tentativo di superare la tristezza[24], ma, per esempio, in *Notturno* il cordoglio di Lucio, dopo la morte della moglie, non diminuisce, e in lui nascono la bramosia, il desiderio

[23] «Sognava che si stava preparando per le nozze. Il sogno era così chiaro e preciso che quasi tutto viveva in esso, anzi, nel sogno ha visto anche il suo servitore e se la prendeva con lui perché nei baffi non aveva intrecciato parecchi crini così che il baffo gli diventasse più lungo, e perché non aveva indossato la giacca della parata ma un semplice cappotto blu in cui lo serviva ogni giorno. Anche con se stesso non era soddisfatto. Aveva notato che non indossava nessun fiore o nastro, e come sposo l'avrebbe dovuto indossare. Ma più di qualsiasi altra cosa aveva uno strano comportamento in chiesa. Davanti all'altare, quando doveva venire davanti alla fidanzata, notò che il posto era già occupato, e che vicino a Stazica ci stava qualcun altro, un essere vestito stranamente, del tutto insolito, al quale non poteva in nessun modo vedere la faccia, anzi, del quale non poteva capire se fosse un uomo o una donna. L'unica cosa che poteva riconoscere era un gomito straordinariamente lungo e straordinariamente ossuto, e il palmo che, insieme con Stazica, stendeva verso il prete...» (ivi, p. 275).

[24] Secondo l'antropologia biblica, si tratta della naturale reazione umana davanti alla sua posizione nel mondo, ed è per questo una parte integrale della personalità umana.

e la preghiera che Jelena lo contatti per convincerlo che anche "oltre i limiti" ci sono ancora i pensieri, i sentimenti e l'amore. La parte ragionevole del suo essere si ribella contro tali ragionamenti, ma il cuore risponde diversamente. Il saluto della defunta: *Arrivederci!* lo agita fino al limite della resistenza. Lui si trova, anche se non lo vuole, nello stato di attesa in continuazione, disperato e teso[25]. Come trovare una via d'uscita da tale situazione? La risposta di Gjalski è: penetrando nei segreti dell'occultismo[26], ricercando le possibilità di oltrepassare i limiti della morte fisica, ma con l'amore e la compassione per le sofferenze umane. Ed è nel mistero dei rapporti tra la psiche umana e l'essere non-fisico che Gjalski trova l'ispirazione per i suoi temi letterari.

Il momento di rifrazione che spinge la persona nell'esperienza mistica è la morte della persona a lui vicina. (Anche Lucio, protagonista della novella *Notturno*, dopo la morte di Jelena, sente repulsione per le scienze moderne, occupandosi delle "follie" dello spiritismo americano)[27].

Problematizzando l'esistenza umana, la vita e la morte, come anche l'amore, Radovan Petrović nella novella *Mors,* per esempio, sente l'amore per la

---

[25] «Vado direttamente al cimitero – forse lì - ! – pensai ad alta voce, e così mi decisi e mi avviai» (KSAVER ŠANDOR GJALSKI,, *Notturno*, cit., p. 15).

[26] «Non ero allora chi sa quanto impratichito nella bibliografia occultistica, ma ero cosciente di fenomeni simili, quando alcune persone apparivano in due diversi luoghi. Mi sono ricordato del caso di Goethe con il suo amico e altre simili leggende, le quali tutte vogliono dimostrare che l'animo umano può separarsi dal corpo e apparire indipendentemente» (KSAVER ŠANDOR GJALSKI,, *Sasvim neobični i čudnovati doživljaj Illustrissimusa Šišmanovića*, in «Posebni otisak iz "Kola Matice hrvatske"», VIII (1927), Zagreb, p. 15).

[27] Lo spiritismo, come scienza e movimento complesso si estese nell'Ottocento in America e in Europa occidentale, precisamente nei circoli intellettuali. Si tratta di una scienza occulta la quale ha come scopo stabilire il modo dell'esistenza dello spirito prima della sua incarnazione in un corpo, durante l'incarnazione e dopo la morte. Durante questi processi si crede nella presenza e nella manifestazione dello spirito nel mondo dei vivi, nell'invocazione degli spiriti, nella negromanzia. La dottrina spiritistica era stata esposta da Allan Kardec nel *Libro degli spiriti* nell'anno 1858 (*Opći religijski leksikon*, a cura di Adalbert Rebić, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2002, p. 883). Il libro contiene l'insegnamento sull'immortalità dell'anima, sulla vita futura, sulla natura degli spiriti e sulla possibilità del loro rapporto con gli uomini. In questo libro sono esposti anche i principi morali della vita presente e del futuro umano. Secondo l'insegnamento spiritistico, Dio rappresenta l'energia cosmica universale, mentre lo spirito umano è incarnato nel corpo (anima), ed è immortale. L'uomo riesce a salvarsi con la propria fatica, mentre l'anima si purifica con le continue reincarnazioni (non presenti nello spiritismo inglese). Tra le due reincarnazioni l'anima diventa lo spirito errante prima che prenda dimora in varie sfere. Durante questo vagabondaggio lo spirito può venir in contatto con gli uomini. Ciò avviene durante le sedute spiritiche tramite la presenza di un medium, la persona la cui anima ancora in vita può lasciare il corpo allo spirito errante e ai suoi messaggi.

prima volta proprio sul letto di morte[28]. Nel contrasto tra la vita e la morte, cioè tra i ricordi del passato e il rimorso del presente di aver partecipato al duello, quel suo giovane e forte corpo vuole con tutte le forze riacquistare quel suo fisico, che fino al caso sfortunato aveva vissuto la sua vita, mentre soltanto dopo l'incidente in lui nasce l'amore, e lui, finalmente felice, percepisce la presenza in se stesso di quel sentimento fino a quel momento non conosciuto.

Il tempo è, dunque, insieme con lo spazio, la forma principale dell'esperienza umana della realtà in cui si susseguono gli avvenimenti dal passato al futuro. Nelle novelle di Gjalski il passato e il futuro, il reale e l'irreale, costruiscono un particolare rapporto. In alcuni casi il passato è reale, mentre il presente è irreale, come per esempio nel caso di Lucije Ranjičić di *Notturno*, il cui mondo reale appartiene al passato, quando sua moglie era stata ancora in vita, mentre da quando è morta lui nel presente realizza la convivenza con un fantasma, e il suo presente diventa in questo senso fittizio. Dopo il trattamento con ipnosi, il protagonista guarisce in apparenza, ma con il ritorno nella realtà il suo mondo crolla, e per il dolore lui si suicida, quindi il suo presente reale non c'è.

L' esempio del rapporto tra il passato e il presente si può notare anche nella novella *L'amore del tenente Milić*, dove con la tecnica del racconto nel racconto si realizza il rapporto tra il passato e il presente, tematizzando l'eterno amore; la battaglia la vince il passato, meraviglioso, pieno di progetti e speranze, interrotto con violenza dopo il tragico avvenimento preannunziato, il quale lascia l'individuo a rammaricarsi tra le domande e i dubbi fino alla fine della vita:

> È una vecchia storia, quella, ancora dai tempi delle giornate degli "avi". E nonostante sia così antica, lo stesso la sto raccontando. Non la sto raccontando forse perché da essa sussurra misticamente e mormora arcanamente dalle profondità sconosciute e tenebrose dell'animo umano, le quali rimarranno per sempre coperte dal velo del fato, e intorno alle quali si intreccia per centinaia di miglialia di anni la vecchia superstizione e il fantasticare umano. La racconto

[28] «Quasi sotto l'ombra dell'ala dell'angelo di morte lui viveva tutta la sua preoccupazione amorosa – e ancora di più – tutta la distante dolce – dolorosa bramosia per lo sguardo della persona amata» (KSAVER ŠANDOR GJALSKI, *Mors*, cit., p. 85).

perché alcuni suoi toni come se anche in questo secolo trovassero gli stessi accordi, e da essi si sente, allora, la stessa poesia d'occasione che continua a rimbombare fortemente e ci predice l'eternità della tragedia umana[29].

4. Conclusione

Per concludere bisogna dire che i due autori si avvicinano uno all'altro nel modo in cui creano la realtà di finzione con gli elementi fantastici. Si deduce che i protagonisti di Arturo Graf cercano di vincere il loro destino inventando i fantasmi o le ombre dei morti i quali li aiutano a sopravvivere nella realtà narrativa. I protagonisti di Ksaver Šandor Gjalski, invece, non accettano la finitezza del destino e si oppongono alle regole di esso, come succede nella novella *I presentimenti strani*, dove la madre protesta contro la morte del figlio, anche se tutti e due non riescono a farci nulla perché il tempo è irreversibile e irreparabile. Il tempo in se stesso è la trasformazione[30], sottolinea Jankélévitch, ma allo stesso tempo non lo si può trasformare. In questo senso Graf cerca di intervenire in questa trasformazione, trasformando il tempo e adattandolo alle proprie esigenze. Grazie alle presenze degli spiriti, inventate e trasportate nel loro mondo, i protagonisti di Graf continuano a vivere nel momento presente. Mentre, d'altra parte Gjalski, dopo il tentativo di trasformare il destino, si rassegna e conclude che la trasformazione del tempo è soggetta solo a se stessa e non ai tetantivi di trasformazione dalla parte degli altri. In questo senso il futuro dei protagonisti di Gjalski diventa inafferrabile e disconoscibile[31]. E a loro rimane solo la possibilità di rassegnarsi e sognare.

[29] KSAVER ŠANDOR GJALSKI, *Ljubav lajtnanta Milića*, cit., p. 249.
[30] Cfr. VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Il non-so-che e il quasi niente*, cit., p. 162.
[31] «Il divenire non è solo fatto di un tessuto imponderabile in cui l'essere ed il non essere si contraddicono e si respingono: è anche irreversibile e, come tale, tanto più disconoscibile» (ivi, p. 164).

Appendici

Tabella 1. Il rapporto tra il passato e il presente nella novella *L'amore del tenente Milić* di K. Š. Gjalski

Passato:	**Presente**:
«Una vecchia storia, ancora dai tempi delle giornate degli "avi"»	«ma rimbombano i suoi accordi nel tempo presente
«e dopo cinquanta e più anni che si è fermato per la prima volta davanti a quel tumulo»	«lui lo stesso ci veniva ogni giorno alla tomba, prima del mezzogiorno e dopo il mezzogiorno»
«il tenente Milić dall'anno 1819 nel vero senso della parola si era seppellito in questa casa, e così tutto gli passò davanti, e lui non sapeva nulla di quello che succedeva nel mondo. Il movimento di Gaj, illirismo, Jelačić e Rajačić, tutto passò, senza che egli ci era presente;»	«del tutto rimase lontano, e non sapeva nemmeno niente di tutti quei movimenti, tutto immerso nel suo immenso dolore, tutto dedicato a solo un servizio.»

Tabella 2. Il rapporto tra il passato e il presente nelle novelle *La porta chiusa*, *Il tesoro* e *Il conte Ornano* di A. Graf

Passato:	**Presente**:
«Alcun'altra volta mi pareva di vedere innanzi a me due grandissime rocce nere, formate a cono, anzi due monti aggiunti pel vertice...» «riconobbi quella pianura, quel mare, quel castello, che già tante volte io aveva con gli occhi dello spirito contemplati...» «Di repente mi parve di vivere un'altra vita, una vita già in quel luogo, in altro tempo, vissuta;» (*La porta chiusa*)	«ma perchè mi guardate attoniti, col terrore dipinto sul volto? credete voi che io mentisca? credete voi ch'io sia pazzo? o non mi avete inteso ancora? Ecco, io fremo sin nel fondo dell'anima mia in pronunziar queste parole: in verità, io sono il conte di Villenar!» (*La porta chiusa*)
«Da *quel tempo* lunghi anni trascorsero, e più di trenta volte si coprirono i campi di messi, e più di trenta volte le acque de' fiumi e dei laghi si rappresero in ghiaccio; ma il tempo, che diroccò Babilonia e Memfi, non potè per anche staccar pietra dall'edifizio della mia memoria,...» (*Il tesoro*)	«Perchè stupite? queste cose son mai sempre, e nella veglia, e nel sonno, presenti al mio spirito» (*Il tesoro*).
«È inutile ch' io vi dica per qual ragione, essendo ragazzo di poco più che sedici anni, io lasciai la patria, e me ne andai a cercar fortuna in Francia. [...] Quando io mi posi al servizio del marchese, questo figliuolo, toccava i vent'anni, io li aveva passati di poco» (*Il conte Ornano*).	«"Una storia? contatela; dite su; vogliamo sentire, vogliamo sentire. Una storia vecchia. E poi voi direte ch'io farnetico, e non mi crederete". "Si che vi crederemo; dite su, dite su; vedete che moriamo di voglia di sentirla"» (*Il conte Ornano*).

Bibliografia

BONIFAZI, NEURO, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia. Tarchetti Pirandello Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982.

GALIĆ, GORDANA , *Misterij sna i slutnje Ksavera Šandora Gjalskog*, in «Zbornik radova», Zadar, Sveučilište u Zadru, 2003, pp. 45-57.

GJALSKI, KSAVER ŠANDOR, *Mors*, in *Mors. – Plavomilje*, Sveukupna djela, Serie III – vol. VI, Zagreb, Naklada piščeva, 1913.

---, *Notturno*, in *Tajinstvene priče*, Sveukupna djela, Serie II – vol. V, Zagreb, Naklada piščeva, 1913.

---, *Sasvim neobični i čudnovati doživljaj Illustrissimusa Šišmanovića*, in «Posebni otisak iz „Kola Matice hrvatske"», VIII (1927).

---, *Ljubav lajtnanta Milića*, in *Idile i sjećanja*, Zagreb, Mladinska knjiga, 1991.

---, *San doktora Mišića*, in *Prodavaonica tajni. Izbor iz hrvatske fantastične proze*, Zagreb, Znanje, 2001.

GRAF, ARTURO, *Il conte Ornano*, in *Poesie e novelle*, Torino/Roma/Firenze, Ermanno Loescher, 1876, pp. 306-332.

---, *Il prigioniero*, in *Poesie e novelle*, Torino/Roma/Firenze, Ermanno Loescher, 1876, pp. 242-272.

---, *Il tesoro*, in *Poesie e novelle*, Torino/Roma/Firenze, Ermanno Loescher, 1876, pp. 290-305.

---, *La porta chiusa*, in *Poesie e novelle*, Torino/Roma/Firenze, Ermanno Loescher, 1876, pp. 210-227.

JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, *Il non-so-che e il quasi niente*, Genova, Marietti, 1987.

Opći religijski leksikon, a cura di Adalbert Rebić, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2002.

SPINICCI, PAOLO, *Lezioni sul tempo, la memoria e il racconto*, Milano, Cuem, 2004.

HARALD HENDRIX*

Le case di Carducci
e un secolo di politiche della memoria letteraria

Il primo centenario di Casa Carducci a Bologna (2006) invita a una riflessione sulle case della memoria dedicate a poeti e scrittori, un fenomeno che in anni recenti non solo ha visto una notevole espansione in gran parte d'Europa e certamente anche in Italia, ma sta diventando pure un elemento centrale in quel ricco filone della critica recente interessata a studiare le intersezioni fra letteratura e memoria[1]. Nella "casa del poeta" si collega infatti l'espressione creativa dell'autore – che può adoperare la casa come mezzo espressivo alternativo alla scrittura o come strumento di auto-presentazione – e il culto della letteratura e dunque la memoria letteraria quale si esprime in fenomeni come i pellegrinaggi poetici e appunto la costituzione di case museo dedicate alla memoria di un poeta o scrittore. Con il centenario di Casa Carducci si conclude poi anche un secolo di politiche per così dire letterarie da parte del governo nazionale italiano, politiche a dir la verità non sempre felici, che in parte per questo motivo negli ultimi anni sono state profondamente modificate. Proprio in tali politiche e nella loro evoluzione possiamo dunque riconoscere le funzioni attribuite dalla cultura ufficiale italiana alla letteratura e al suo culto, e identificare i lati problematici di tale cultura della memoria.

La musealizzazione di Casa Carducci a Bologna fu iniziata il 12 gennaio 1906, quando la regina Margherita acquistò dai proprietari Levi al prezzo di

* Università di Utrecht (*Universiteit Utrecht*).

[1] L'articolo presenta alcuni risultati di una ricerca ancora in corso sulle case degli scrittori, particolarmente in Italia. Per una dettagliata rassegna della critica, oltreché una presentazione del fenomeno al livello europeo, mi permetto di rinviare al mio *Writers' Houses as Media of Expression and Remembrance. From Self-Fashioning to Cultural Memory*, in *Writers' Houses and the Making of Memory*, a cura di Harald Hendrix, New York, Routledge, 2007.

60.000 lire il cosiddetto «villino del Piombo» posto sulle Mura Mazzini al numero civico 4, un edificio costruito come oratorio nel primo decennio del Cinquecento ma profondamente modificato nel corso del Sette e dell'Ottocento per accogliervi quattro appartamenti dati in affitto[2]. In una di queste abitazioni nel maggio 1890 si era trasferito con la moglie Elvira il professor poeta Giosuè Carducci, all'età di 55 anni, lasciando l'appartamento di Palazzo Rizzoli sulla Strada Maggiore, mentre negli anni successivi due degli altri tre appartamenti del villino furono occupati dalle figlie Laura e Beatrice con le loro famiglie. Questo edificio, che ospitava quali inquilini gran parte della famiglia Carducci, nel 1906 fu ceduto dalla signora Maria Fontana Levi alla sovrana che intendeva, come fece precisare sul contratto «evitare qualunque pericolo di dispersione e divisione della biblioteca del grande poeta e delle preziose raccolte dei suoi autografi»[3]. Con l'acquisto del villino, la regina Margherita consolidava una sua iniziativa di alcuni anni prima, allorché nel febbraio del 1902 aveva acquistato per 40.000 lire la biblioteca di Carducci, con l'intento sia di mantenerla intatta anche dopo un eventuale decesso del poeta sia di offrire al professore una somma di denaro di cui – pare – avesse necessità. E quando Carducci effettivamente morì, nel febbraio del 1907, la regina si mosse per una terza volta, offrendo in dono alla città di Bologna l'intero palazzo e la biblioteca, dono accettato dal comune con l'impegno di «perpetuamente conservare la casa e la biblioteca di Giosue Carducci alla venerazione degli italiani e degli stranieri»[4].

Si tratta di un'iniziativa, per quanto nota e spesso ricordata, assai inconsueta – soprattutto in una prospettiva più larga europea – e perciò degna di qualche ulteriore attenzione. L'iniziativa in effetti non ha nessun riscontro, in Italia e quanto meno nel resto d'Europa, mentre fu invece suggerita e persino condizionata da altre iniziative coeve e analoghe, soprattutto al di fuori dell'Italia. Nel considerare un suo personale coinvolgimento a favore

[2] Informazioni sulla storia di Casa Carducci si trovano in *Invito alla Biblioteca e Casa Carducci*, Bologna, Lions Club International, 1996. Per ulteriori cenni bibliografici cfr. il sito di Casa Carducci <www.casacarducci.it>.
[3] Ivi, p. 7.
[4] *Ibid*.

dell'istituzione di una casa museo per Carducci, la regina certamente ebbe in mente le iniziative che negli stessi primissimi anni del Novecento portarono all'istituzione di case dedicate alla memoria di altri autori moderni provenienti dalle grandi nazioni europee, e cioè Goethe, Keats e Hugo. Proprio per la coincidenza delle date possiamo ipotizzare un nesso diretto, ispirato dal desiderio di fare per l'Italia ciò che le altre grandi nazioni europee stavano facendo per onorare la propria letteratura moderna.

Nello stesso 1902 in cui la regina acquistò dal Carducci ancora vivente la biblioteca e l'archivio, a Parigi fu fondata la prima casa museo francese dedicata a un letterato, quando l'amico Paul Meurice, suo esecutore testamentario, fece dono al comune di una cospicua parte dell'archivio personale di Victor Hugo, collocata nella casa in Place des Vosges, inaugurata come Musée Victor Hugo l'anno successivo[5]. In Germania, già parecchi anni prima il culto di Goethe aveva portato alla musealizzazione della casa natale di Francoforte, nel 1863, e in una fase successiva a quella della ben più significativa casa di Weimar, nel 1886, accompagnata dalla creazione di un centro studi ove furono accolti gli archivi e le carte di Goethe lasciati in eredità alla granduchessa Sofia.[6] Ma la coincidenza più significativa si verificò nella stessa Roma, dove nel 1903 nacque l'importante iniziativa anglo-americana di conservare come museo la casa di Piazza di Spagna dove era morto nel 1821 il poeta inglese Keats. Il coinvolgimento in questa iniziativa dei sovrani Savoia – oltre a quelli inglesi – viene sottolineato dalla presenza di re Vittorio Emanuele III all'inaugurazione del museo, il 3 aprile 1909[7].

La fondazione di Casa Carducci costituisce quindi una adeguata e ben mirata risposta italiana alle varie iniziative europee di quegli anni, fra cui possiamo d'altronde annoverare pure la costituzione di case museo dedicate a pittori quali Rembrandt – la casa di Amsterdam fu acquistata dal comune nel 1906 e inaugurata nel 1911 – e a personaggi altrimenti famosi quale lo storico

[5] SOPHIE GROSSIORD, *Maison de Victor Hugo*, Paris, Paris-Musées, 1993.
[6] BODO PLACHTA, *Remembrance and Revision. Goethe's Houses in Frankfurt and Weimar*, in *Writers' Houses and the Making of Memory*, cit., con ampia bibliografia.
[7] CATHERINE PAYLING, *Memory Regained. Founding and Funding the Keats Shelley Memorial House in Rome*, in *Writers' Houses and the Making of Memory*, cit.

inglese Thomas Carlyle, la cui casa londinese fu acquisita da un gruppo di ammiratori nel 1894 e inaugurata come museo l'anno successivo. Ma l'iniziativa della regina Margherita va molto oltre questi casi analoghi, per due ragioni. Prima perché si tratta della musealizzazione di un autore non solo moderno – come negli altri casi di Goethe, Hugo e Keats – ma addirittura ancora vivente. Secondo perché l'iniziativa parte dalla stessa regina e dunque dai più alti livelli dello stato nazionale. Questa è una novità assoluta e significativa in quanto avvia il corso di ciò che possiamo definire le politiche della memoria letteraria in Italia, che in quanto tali si prospettano ben diverse da quelle negli altri paesi europei.

Benché il fenomeno della casa museo dedicata a un letterato o un artista si diffonda soltanto agli inizi del Novecento, con l'ondata di iniziative appena ricordata, le sue origini sono ben più antiche e perlopiù decisamente italiane. Il primato assoluto spetta alla casa del Petrarca ad Arquà che sin dai primi decenni del Cinquecento fu trasformata in un vero e proprio museo petrarchesco dove un gran flusso di visitatori italiani e soprattutto stranieri fu accolto dai vari proprietari – che nel 1787 introdussero pure l'uso dei registri per i visitatori – finché nel 1875 la casa fu definitivamente destinata ad un uso puramente museale, quando il proprietario, il cardinale Pietro Silvestri, ne fece dono al comune di Padova[8]. La prima casa museo gestita da un ente pubblico la troviamo invece a Ferrara, dove già nel 1811 il comune aveva acquistato la casa di Ariosto destinandola dopo un opportuno restauro ad un uso museale. Un analogo percorso si verifica poi con la casa di Michelangelo a Firenze che, mentre fu meta di visitatori sin dal Seicento, nel 1858 venne lasciata dagli eredi Buonarroti in dono al comune di Firenze, che decise di accogliervi un museo dedicato all'artista poeta.

In tutti questi casi le iniziative partono da privati, che a volte sono ammiratori, a volte gli eredi della persona a cui viene dedicata la casa museo. Ci sono anche casi, ma non ancora in Italia, dove lo scrittore o l'artista stesso destina la propria casa a diventare un museo suo personale. Pensiamo al

[8] HARALD HENDRIX, *The Early Modern Invention of Literary Tourism. Petrarch's Houses in France and Italy*, in *Writers' Houses and the Making of Memory*, cit.

castello scozzese di Walter Scott, Abbotsford, costruito dal romanziere fra il 1816 e il 1824, e aperto al pubblico come monumento allo scrittore subito dopo la sua morte nel 1833. Oppure alla casa dell'architetto londinese Sir John Soane, costruita sin dagli inizi con l'intento di farne un museo, aperto poi al pubblico nel 1837, per esplicito suo volere testamentario.

Conviene sottolineare a questo punto che in nessuno dei casi precedenti alla costituzione di Casa Carducci l'iniziativa parte da un ente pubblico nazionale, e quanto meno da un personaggio del rango della regina Margherita. Neanche nel caso, pure affine, della Casa di Goethe a Weimar, ove la granduchessa Sofia di Saksen Weimar ebbe un ruolo di grande rilevanza, tuttavia non come istigatrice ma come destinatrice. Fu infatti l'ultimo erede dello scrittore, il nipote Walter Wolfgang von Goethe, a farle dono, nel 1885, dell'archivio del nonno, destinando la casa e i suoi importanti interni allo stato. Solo grazie a questo atto assai inaspettato della famiglia Goethe, la granduchessa fu in grado di sviluppare il suo grandioso progetto di musealizzazione di Goethe, con la trasformazione in museo della casa e con la autorevole edizione completa delle sue opere.

Per quanto dunque inconsueta in una prospettiva europea, l'iniziativa della regina madre è invece in sintonia con alcune centrali tendenze della cultura italiana e specie di quella postrisorgimentale. Mi riferisco alla determinante importanza della letteratura nel concepire l'idea di una nazione italiana, quella "Italia letteraria" recentemente ricordata da Stefano Jossa, e dunque al rapporto privilegiato fra letteratura e nazione[9]. Di questa Italia letteraria Carducci era diventato non solo cantore ma anche simbolo personale, essendo stato capace con la sua poesia di trovare adesione in ambienti politici e culturali del tutto distanti e anzi opposti quali i cattolici e i massoni. Una figura simbolo quindi e per lo più di fama internazionale, attestato dal Premio Nobel dello stesso 1906 in cui la regina acquistò la casa da lui abitata. L'ultimo atto della sua iniziativa, la donazione della casa e della biblioteca al comune di Bologna nel 1907, si configura pertanto solo come una fra le tantissime manifestazioni commemorative suscitate dalla morte del Carducci, manifestazioni che

[9] STEFANO JOSSA, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006.

significativamente nascono spesso nei luoghi abitati, frequentati o cantati dal poeta vate.

La casa di Bologna non era infatti l'unica ad attrarre pratiche commemorative e a diventare museo. La stessa funzione ebbero sin dal 1907 la casa natale di Valdicastello in Versilia e la casa a Castagneto in Maremma, abitata solo per poco tempo, fra il 1848 e il 1849, ma poi spesso ricordata nelle sue opere[10]. Inoltre, in varie altre delle abitazioni spesso molto temporanee del Carducci, da Santa Maria a Monte nel pisano alla stessa Firenze, furono collocate delle lapidi celebrative. Tale era l'adorazione per il poeta che persino la stanza dell'albergo Villa Adele a Madesimo in Valtellina, ove per molti anni aveva trascorso le sue vacanze estive, fu trasformata in ambiente museale, mentre nel giardino dell'albergo fu collocato un monumento al poeta. Il tutto all'insegna del rapporto fra Carducci e la nazione, come risulta dalle intenzioni dei proprietari di Villa Adele citati in un articolo di giornale: «La camera del Carducci non sarà più abitata da nessuno. La famiglia Pollavini, con degno pensiero, ne intende fare una specie di modesto, ma significativo monumento nazionale»[11].

Nello stesso 1907 la casa natale di Valdicastello fu dichiarata monumento nazionale, per poi essere acquistata cinque anni dopo dal comune con i soldi di una sottoscrizione pubblica e trasformata in un piccolo museo, che nelle varie occasioni commemorative – centenario della nascita, cinquantenario della morte – divenne centro di attenzione nazionale. La località di Valdicastello chiese persino, prima nel 1937 e poi nel 1949, di cambiare nome, diventando effettivamente la Valdicastello Carducci che ora conosciamo. Un'analoga iniziativa aveva già nell'ottobre del 1907, alcuni mesi dopo la morte del poeta, a Castagneto portato alla sostituzione della denominazione «Marittima» in «Carducci», ma siccome per motivi pratici risultava assai difficile trasformare la casa ivi abitata dal poeta in museo, il comune dovette poi limitarsi a posarvi una lapide. Effettivamente, ancora al giorno d'oggi, bensì aperta al pubblico sin dal

[10] Informazioni sulla casa di Carducci a Valdicastello e Castagneto si trovano in LUCIANO BEZZINI, *Giosue Carducci e la "sua" Maremma*, s.l., Bandecchi & Vivaldi, s.a.; AA.VV., *L'amara memoria e la diva armonia. I luoghi del ricordo nella poesia di Giosue Carducci*, Pietrasanta, Comune di Pietrasanta, 1998.
[11] Citato in AA.VV., *L'amara memoria e la diva armonia*, cit., p. 110.

1992, la casa rimane di proprietà privata, mentre il comune ha allestito nel 1985 un Museo Archivio Carducci nel Palazzo Comunale e istituito, sin dal 1998, a Castagneto e dintorni un Parco Letterario dedicato a Carducci.

Proprio le diverse sorti di queste tre case di Carducci – Bologna, Valdicastello e Castagneto – possono guidarci nel capire la natura e il vario successo delle diverse politiche della memoria ivi impiegate. La Casa Carducci di Bologna nasce, come abbiamo visto, da una precisa ideologia che collega letteratura e nazione, e istituisce in tal modo una tradizione che contraddistingue la casa museo letteraria italiana da quelle presenti in altri paesi europei. Mentre altrove tali istituzioni continuano a nascere per iniziativa di privati o di enti locali, in Italia lo stato nazionale diventa, dopo l'intervento della regina Margherita, una parte decisamente interessata. Ciò si verifica tuttavia solo in un epoca posteriore, quella del ventennio, e grazie all'iniziativa di un personaggio personalmente coinvolto, Gabriele D'Annunzio.

Ispirandosi da una parte all'esempio del Carducci poeta vate consacrato come figura nazionale proprio nella sua casa museo bolognese, e dall'altra a esempi stranieri di scrittori e artisti ideatori e costruttori di case museo dedicate alla propria memoria - e particolarmente significativa sembra l'esempio di Pierre Loti e della sua casa a Rochefort-sur-Mer poco distante dal Chalet Saint Dominique ad Arcachon abitata da D'Annunzio fra il 1910 e il 1915 – D'Annunzio inizia dopo l'intervallo fiumano, e dunque in un periodo in cui comincia a considerarsi figura nazionale, un programma di auto-musealizzazione, non solo con l'acquisto e la successiva trasformazione in Vittoriale della villa Cargnacco a Gardone, ma anche con la sistemazione a museo della casa natale di Pescara, abitata dalla madre sino alla morte nel 1917[12]. Parte della strategia auto-promozionale di D'Annunzio fu l'elevazione a monumento nazionale delle sue case, fatto verificatosi prima, nel 1925, per il Vittoriale, donato già nel 1923, appena iniziati i lavori di trasformazione, allo stato italiano, e poi nel 1927 per la casa di Pescara, atto giustificato nel decreto

[12] Su D'Annunzio e il Vittoriale cfr. ATTILIO MAZZA, *D'Annunzio, il Vittoriale e Gardone Riviera*, Brescia, 1997, e VALERIO TERRAROLI, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Skira, 2001. Per informazioni sulla casa di Pescara cfr. il sito <www.muvi.org/museodannunzio>.

relativo «per tutelarla come edificio d'importante interesse storico e per commemorare la madre del poeta».

Le imprese auto-celebrative di D'Annunzio, avviate nei primi anni Venti e in seguito sempre sostenute – anche in senso economico – dal regime per motivi soprattutto politici, si collegano in modo a quanto pare del tutto naturale alla precedente iniziativa celebrativa della regina Margherita e determinano una politica italiana della memoria letteraria, improntata all'idea di un nesso essenziale fra nazione e letteratura moderna, che trionferà soprattutto nel decennio fra il 1927 e il 1937. Sono questi infatti gli anni in cui si proclamano monumenti nazionali le case di autori quali Alfieri, Leopardi, Manzoni, Pascoli, Verga e Oriani – quest'ultimo in quanto considerato "anticipatore del fascismo" –, e in cui, inoltre, si perviene all'istituzione di cosiddetti "Enti nazionali" che garantiscono – con fondi direttamente provenienti dal ministero – la gestione di tali case museo e di centri di studi ad esse annessi. Si noti che, come nel caso di Carducci, si tratta espressamente di autori moderni, mentre mancano provvedimenti analoghi in favore delle case di letterati più antichi; basta pensare alla casa del Boccaccio a Certaldo, ove solo nel 1957 viene inaugurato un Ente nazionale, d'altronde uno degli ultimi istituiti.

In queste case trasformate in museo grazie all'intervento diretto dello stato nazionale si verifica poi, com'era d'altronde nelle intenzioni degli istigatori, un processo di monumentalizzazione e di istituzionalizzazione. Sintomatica anche in questo rispetto è la storia della Casa Carducci di Bologna. La sua fondazione parte, ricordiamo, con l'esplicito desiderio della regina Margherita di conservare la biblioteca e gli autografi di Carducci, e dunque la sua eredità intellettuale. Ma fra il primo e il secondo passo della sua iniziativa la regina cambia direzione. Con l'acquisto della casa nel 1906 si introduce una prospettiva non solo orientata verso l'opera del poeta ma anche verso la sua persona, tendenza che si rende esplicita nel terzo atto dell'iniziativa, il dono della casa e la biblioteca al comune, che si impegna – ricordiamo – di «perpetuamente conservare la casa e la biblioteca di Giosue Carducci alla venerazione degli italiani e degli stranieri». La casa non è più solo un centro studi fondato sulla biblioteca e l'archivio Carducci, ma insieme un documento e un monumento alla persona del poeta.

Precisamente in questa prospettiva viene poi allestito il museo negli anni fra il 1908 e il 1920 dal primo curatore Albano Sorbelli, con interventi di restauro piuttosto drastici e l'arredamento con mobili e suppellettili recuperati dagli eredi Carducci, basandosi su una ricca documentazione fotografica della casa quale si presentava negli anni in cui venne abitata dal poeta. Con questo statuto di documento / monumento nazionale Casa Carducci fu inaugurata nel 1921, naturalmente alla presenza dei sovrani, creando un modello poi seguìto nelle altre case museo istituite o sostenute dallo stato, come quella di Manzoni a Milano e quella di Alfieri ad Asti, ambedue inaugurate nel 1937[13].

Per loro natura, tali case tendono a fissare la memoria dello scrittore ivi ricordato e di metterla all'insegna di un culto celebrativo fra il didattico e l'accademico. Tale impostazione si rivela un rischio nel momento in cui gli autori ricordati acquistano un'altra valenza nel sistema letterario e non sono più oggetto di venerazione nazionale come al momento in cui le case museo furono istituite. Il carattere celebrativo che ha ispirato la loro fondazione diventa a quel punto un rischio ingombrante e non facilmente colmabile, anche perché ormai si tratta di istituzioni con una loro propria dinamica. Il sostegno da parte di enti statali, caratteristico per quella politica della memoria letteraria tipicamente italiana, si rivela dunque, proprio perché tende a stimolare l'istituzionalizzazione della letteratura, un freno alla sua dinamica e stimola non solo una fissazione della memoria letteraria ma addirittura una fossilizzazione. Solo in anni recenti, e all'insegna di una politica neoliberale, tale situazione è stata modificata, con la privatizzazione degli Enti nazionali, riformati in Fondazioni. Sebbene tale riforma fosse motivata soprattutto da considerazioni economiche, l'effetto per la letteratura e la sua memoria ne potrebbe essere molto più positivo di quanto le stesse istituzioni coinvolte sembrino temere.

Per illustrare tali effetti positivi di una musealizzazione meno istituzionalizzata e dunque più flessibile, conviene – per finire – rivolgere uno sguardo a una delle altre case del Carducci, quella di Castagneto. Qui, l'obiettivo di trasformare in un museo la casa abitata da Carducci al momento della sua

[13] Per il concetto di monumento/documento cfr. JACQUES LE GOFF, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Torino, Einaudi, 1978, pp. 38-48.

morte nel 1907, un desiderio nutrito da tempo dal consiglio comunale, non va in porto per mancanza di fondi e per problemi relativi alla proprietà del palazzo ove è collocata la casa. Solo molti anni dopo, nel 1992, tale obiettivo viene realizzato, quando la proprietaria, Bianca Espinassi Moratti, decide di aprire la casa al pubblico. Si tratta però di un'iniziativa privata, e poi a lunga distanza dalla morte del Carducci e dunque in un momento in cui lo statuto della sua eredità letteraria e personale è profondamente cambiato. Nonostante tali mutamenti, che hanno in effetti ridimensionato di parecchio la fortuna del poeta, a Castagneto si continua a coltivare la memoria di Carducci, tuttavia non come figura nazionale ma anzi come protagonista di una cultura essenzialmente locale. Il Carducci ricordato a Castagneto è quello fanciullo – vi abitò infatti da quattordicenne – e quello maturo ma nostalgico della sua giovinezza e dei luoghi incantevoli della sua Maremma. È un Carducci vitale, figlio di un rivoluzionario, prossimo alla gente semplice del luogo e con loro protagonista di ricchi pranzoni in campagna, le cosiddette ribotte caratteristiche della zona.

All'insegna di questa memoria per niente aulica si configura a Castagneto, fra gli anni Ottanta e Novanta, un complesso non tanto celebrativo quanto festivo di ricordanze carducciane in cui la casa costituisce soltanto uno degli elementi, accanto a un Museo Archivio nel Palazzo Comunale e soprattutto al parco letterario Carducci istituito fra Castagneto e Bolgheri nel 1998. Si tratta di un insieme policentrico e flessibile pensato non per fissare la memoria ma per viverla in una specie di percorso performativo, con recite di poesie nei vari luoghi a cui sono dedicate, con piccoli spettacoli che ricordano certi episodi della vita del poeta e della storia locale, e con una messinscena di degustazioni memori delle famose ribotte. Il tutto – come recita la formula dei parchi letterari - «alla scoperta dei luoghi di ispirazione letteraria attraverso profumi, proverbi, sapori della gastronomia locale»[14].

Ormai tale scelta di far rivivere non solo intellettualmente ma anche sensualmente la memoria letteraria, inserendola in un rituale performativo più

[14] Citazione riportata sul *dépliant* del Parco Letterario Giosue Carducci, Castagneto Carducci. Per il progetto dei parchi letterari, cfr. STANISLAO NIEVO, *I parchi letterari dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1998, e il sito <www.parchiletterari.it>.

che celebrativo e collocandola nel proprio contesto spaziale invece di isolarla in un monumento/documento, è diventata la strategia museologica adoperata da gran parte delle case museo, in Europa e in Italia, compresa la Casa Carducci bolognese, che è stata anzi fra le prime a offrire sul suo bel sito internet indicazioni sui vari percorsi carducciani da seguire. La memoria letteraria effettivamente non si fissa, perché è fluida. Tale deve rimanere per continuare a esistere.

ŽIVKO NIŽIĆ*

La storia come gioco poetico nel poema *Romolo ossia la fondazione di Roma* di Anna Vidović

L'opera letteraria più ambiziosa della scrittrice dalmata Anna Vidović è il poema in ottave *Romolo ossia la fondazione di Roma* pubblicato a Zara nel 1856. La Vidović è una tra le rare donne che nel periodo del romanticismo partecipano alla vita sociale contribuendo (con l'atteggiamento e la scrittura femminile) al clima culturale della Dalmazia. Sono tempi agitati in Croazia riducibili a identificazione con il movimento conosciuto come *ilirski preporod*, 'rinascita illirica', che, si potrebbe dire, corrisponde generalmente al Risorgimento italiano. La produzione letteraria della Vidović appartiene alle due lingue e culture, quella italiana e quella croata, facendo della scrittrice uno degli esempi più preziosi del contatto e dell'interferenza, del reciproco influsso (anche se è preferibile il termine collisione, in senso positivo) fra le due civiltà, quella slava e quella romanza, o per essere più precisi quella italiana e quella croata (o quella dalmata e quella veneziana). In questo senso l'autrice appartiene al circolo più significativo di scrittori e di intellettuali viventi al confine linguistico e civile italiano sulla sponda orientale dell'Adriatico. L'italianistica croata ha avuto così il privilegio, rispettando la specificità, di poter studiare sul proprio territorio *in collisione* la produzione letteraria e civile, in genere in lingua italiana, di autori italiani e croati. Il risultato di queste ricerche sono numerosi libri e saggi di studiosi croati. Bisogna subito dire che anche gli italiani hanno dato un notevole contributo scientifico sullo stesso tema.

* Università di Zadar (*Sveučilište u Zadru*).

Si potrebbe dire che su ogni aspetto si è cristallizzata l'immagine come e quanto la lingua italiana come patrimonio culturale del pensiero e della comunicazione abbia influenzato l'orizzonte culturale dei croati e degli altri popoli dell'Adriatico orientale. È logico che la storia, la tradizione e la lingua croata si trovano come sostrato diacronico e influsso sincronico nella diversa produzione scritta dei Dalmati in lingua italiana. E con «Dalmati» si indicano autori che sono nati o lavorano in Dalmazia, che sono italiani o croati o altri slavi o quelli che si sentivano come tali. Questo è il caso della nostra Vidović, nata a Sebenico nel 1800, morta a Zara nel 1879. Nell'introduzione del poema si dice:

> Io sono Anna Vusio, figlia di quel Nicolò Vusio, che giovine ancora era capitano negli eserciti di Napoleone Primo. Poi Capitano de' Panduri in Dalmazia, ed anche Delegato Governativo, e continuò quindi nel servizio militare sotto l'i. r. Governo austriaco fino l'anno 1818. Fanciuletta ancora appresi a parlare l'italiano e l'illirico idioma, usati in Dalmazia[1].

Per evitare di ripetere fatti storici già noti a tutti abbiamo scelto questa citazione, che ci informa che la scrittrice nasce subito dopo la caduta della Serenissima, vive in Dalmazia sotto la dominazione degli Asburgo con l'intervallo di Napoleone dal 1806 al 1813.

Si potrebbe dire che la scrittrice, con grande facilità, scrive componimenti romantici di carattere storico e amoroso pervasi da un sottile sentimento di scrittura femminile. La sua produzione letteraria in croato è applaudita dai membri del movimento illirico di Zagabria. Il titolo del poema qui trattato, *Romolo ossia la fondazione di Roma*, esclude ogni possibilità di collegare la storia slava (cioè illirica, di quella popolazione croata stabilitisi nel settimo secolo dopo Cristo in Dalmazia) alla fondazione di Roma. Bisogna dire che la poetessa dalmata, stando all'informazione e allo sfondo storico del poema, segue il libro *Storia universale* di Johannes Müller pubblicato nel 1847. Tuttavia secondo una forte tradizione dei sentimenti dell'appartenenza alla Dalmazia, creando una simpatica diacronia storica, introduce nel poema degli elementi caratteristici del

[1] ANA VIDOVIĆ, *Il mio piccolo rendiconto*, in *Romolo, ossia la fondazione di Roma*. Poema di Anna Vidović, Zara, Fratelli Battara, 1856, p. I.

paese natio, della Dalmazia. Bisogna dire che la Vidovich, come la maggioranza dei dalmati italofoni, afferma gelosamente l'appartenenza alla Dalmazia in particolare per la cosiddetta convivenza di due culture e in modo particolare di due lingue. La Dalmazia è chiaramente vista come una regione completamente diversa dall'Italia, cioè dalle altre province italiane. Ricordiamo probabilmente il più conosciuto dalmata del tempo, Niccolò Tommaseo[2], che non vede la Dalmazia come una provincia italiana risorgimentale. Tommaseo è amico e protettore della famiglia Vidović di cui diremo ancora in seguito. Voglio ricordare che il "dalmatismo" come concezione politico-nazionale è ancora vivo a diversi livelli, incluso quello letterario, in modo particolare presso parecchi esuli dalmati. Basti leggere il romanzo *Esilio* dello spalatino Enzo Bettiza, forse la più bella e la più significativa testimonianza letteraria sulla collisione italo-croata in Dalmazia.

Vediamo ora in breve il contenuto del poema. Romolo e Remo sono figli gemelli del dio Marte, uno dei quali è predestinato a diventare il fondatore di Roma. Nel poema Romolo deve affrontare due grandi peccati, il fratricidio e l'inganno della rapina delle Sabine, mogli e figlie altrui. La Vidović si sforza con numerosi pleonasmi di giustificare i peccati. Romolo diventa penitente permanente, sempre pronto a cedere ai Sabini che assediano Roma. Chiede continuamente la pace ricordando i matrimoni misti e i figli comuni. Proprio le Sabine invocano la pietà e provocano l'interruzione della guerra nel momento in cui i Sabini entrano col tradimento in Roma e iniziano a massacrare la popolazione. La trama è abbastanza interessante e a parte lo scontro bellico ci sono parecchi intrecci amorosi. Tarpea, travestita da valorosissimo guerriero, in segreto ama Romolo che è innamorato di Ersilla, la principessa Sabina rapita,

[2] La famiglia Vidovich e il dalmata di grande fama Niccolò Tommaseo, sebenicense come la Vidović, sono in cordiale amicizia. L'amicizia si salda durante il comune viaggio in Dalmazia svoltosi il 25 ottobre 1839 in piroscafo, e tra l'altro viene documentata dal carteggio, purtroppo solo in parte salvato, tra i Vidović e Tommaseo che si trova alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Cfr. i saggi di MATE ZORIĆ, *Ana Vidović, Marko Antonije Vidović i Nikola Tomaseo u svjetlu neobjavljene prepiske*, in «Hrvatsko-talijanski književni odnosi», 8 (2002), a cura di Mate Zorić, Zagreb, 2002, pp. 367-541; *Romantički pisci na talijanskom jeziku*, JAZU, Rad 357, Zagreb, 1971; *Književna prožimanja hrvatsko-talijanska*, Književni krug (Knjiga Mediterana), Split, 1992, pp. 495-513; *Nikola Tommaseo i pjesnikinja Ana Vidovićeva iz Šibenika*, in «Filologija», JAZU, Zagreb, 6 (1970), pp. 335-352; *Pjesnikinja Ana Vidović*, in ANA VIDOVIĆ, *Ana i Stanko*, Gradska knjižnica «Juraj Šižgorić», Književna bašćina, redazione di Milivoj Zenić, Šibenik, 1995, pp. V-XIII.

della quale è poi innamorato il re etrusco Acronte. Arodino, valoroso principe Sabino, ama invano Tarpea. Ersilla, pur essendo innamorata di Romolo, rifiuta le sue proposte perché non ha la benedizione del genitore e del fratello. Alla fine proprio Ersilla, ma solo con l'intervento degli dei, porta la definitiva pace e diventa regina romana. Ci sono tante digressioni, in particolare melodrammatiche con un fascino melico-arcadico.

Consideriamo ora alcuni brani del poema della Vidović ispirati dall'amore del paese natio. Nel santuario del dio Marte Ersilla ammira le statue e i busti degli antichi eroi (fra i quali figurano Ulisse, Achille, Agamennone, Enea, Diomede). Ma viene formulata anche la seguente osservazione:

> Perché ànno in altra foggia i lor berretti?
> E non da manti ma da ricche spoglie
> Son coperti i robusti loro petti
> Ed in strana armatura ognun si avvoglie?
> Ed Ilio; tutti quei slavi sono detti,
> Romol fra i sculti eroi lor pur accoglie;
> Perché prodi in onor, prodi in valore
> Al mondo fùro e son d'alto splendore[3].

La Vidović celebra i suoi Dalmati con berretti e armi particolari usando la solita denominazione «Slavi», che ancora oggi per molti italiani significa tutti i popoli della sponda orientale dell'Adriatico. In questo omaggio poetico agli Slavi non specifica i nomi, così la palese diacronia è rimasta dentro il gioco della licenza poetica.

Il fervore romantico per la Dalmazia, la nativa Sebenico e dintorni, viene espresso in particolare nel canto sedicesimo. Durante la fuga da Roma Ersilla sta per morire naufraga; è salvata *in extremis* dalla dea Giunone che, al fine di proteggerla temporaneamente dagli eventi bellici tra i Sabini e i Romani, la trasferisce miracolosamente in Dalmazia, passando il meraviglioso canale di Sebenico, la stessa città, fino alle cascate di Krka (Tizio). Ad un certo punto arriva la dalmata Lucia[4], che crede che Ersilla sia la scomparsa gemella Irene.

[3] ANA VIDOVIĆ, *Romolo, ossia la fondazione di Roma*, cit., p. 72.
[4] Santa con molti devoti in Dalmazia.

Secondo la sua storia, il padre delle gemelle, Manio, d'origine itala, avrebbe sposato la dalmata croata Jela. Inizia una storia abbastanza complicata e non fino in fondo comprensibile. Lucia infatti spiega che Ersilla (Irene) è nata proprio in Dalmazia. Credo che le citazioni di qualche parte del canto siano la miglior illustrazione delle intenzioni della poetessa:

Io da lontano vengo, e feci assai
Lungo cammino ed in brevi momenti,
Ne qui ricordo d'esser stata mai,
Nè sò d'avermi avuti mai parenti
Sù questa terra, che or tu mi dirai
Come s'appella; e l'altra a tali accenti
Risponde, oh! come posto ài tu in oblio
Ogni cosa del tuo suolo natìo!

Ma ti sovvenirai di tutto ancora
Ché con affetto voglio ben mostrarti
E i consci luoghi di nostra dimora
Ed i nostri congiunti vuò aditarti;
A poco a poco in questo modo allora
Della tua patria bene rammentarti
Arriverai; e che in Dalmazia sei
Conoscere per certo allor tu dei.
[...]

Udiasi quindi il canto dei pastori,
Delle zampogne il suono, ed il belare
Delle agnellette, e udiansi i pescatori
Nelle barchette lor pur cantare;
Mentre al porto vogavano, i migliori
Frutti Lucìa sen corse lor recare,
Ed essi le gettavan sulla sponda
Del pesce allora tratto fuor dell'onda[5].

In questo meraviglioso brano la poetessa insiste anche con entusiasmo romantico sulla lingua come preziosa espressione dell'identità dalmata. Citiamo alcuni brani per illustrare questa attenzione per la lingua:

[5] ANA VIDOVIĆ, *Romolo, ossia la fondazione di Roma*, cit., p. 246.

Onde diceva; amata mia Lucia
Queste vostre parole oh! come e quanto
Dolci mi sento in cor!, forse saria
Che della terra in questo picciol canto
Già si parli così?; sorella mia
L'altra soggiunse, e tu presto cotanto,
Assai men duol! ti se' dimenticata
La favella natìa nostra si grata?[6]

[...]
D'origine italian egli volea
Che nel parlare delle sue contrade
Fossimo istrutte, e ancora tenerelle
Ragionavammo noi in due favelle[7].

La poetessa mette in luce il bilinguismo dalmata: più avanti nel poema Ersilla incontra una "vecchierella", che è in realtà la dea Giunone. Inizia una conversazione in italiano, durante la quale Ersilla chiede:

Ma l'Italia favella come poi
Avvien che io trovi ancora in fra di voi?

Non ti stupir se italico favello
L'altra soggiunge, in dalmate contrade
Illirico si parla, e inoltre quello
Idioma tuo, ed io nella cittade
L'appresi a noi vicina; Ersilla è bello
Il vostro idioma dice; e sua beltade
Si mi interessa che lieta sarei
Se lo intendessi ben come vorrei[8].

[6] Ivi, pp. 248-249.
[7] Ivi, p. 249; cfr. anche il seguito « Mentre seguono starsi là sedute / Un'altra forosetta s'avvicina / E nel suo idioma dice, la salute / Sia ognor con voi!, non seppe la Sabina / Al saluto risponder; ma le astute / Luci in lei fisse tiene, e già destina / Ferma nel suo pensier di apprender quella /Ignota a lei ma pur cara favella. // Lucilla dice, vedi amica amata / La mia sorella or più non se ne intende / Dell'illirico idioma, e l'altra guata / Siccome intimorita, e si sorprende / A quella vista; aime! resuscitata / È Irene grida, ed a fuggirsi prende; / Sorrise Ersilla a tale esclamazione / Ché in cuò pur scorge l'opra di Giunone, // E quella forosetta tosto corse / Ad annunziar in tutto il suo villaggio / Che la sorella di Lucia risorse, / Ed à obliato il primo suo linguaggio; / E che l'alma di lei al cielo forse / Non era giunta ancor in suo viaggio, / Mentre l'idioma illirico pregiato, / In cielo ancor certo sarà parlato» (ivi, p. 250)

Seguono poi alcuni brani in cui la poetessa, oltre ad esprimere il proprio *amor patriae* in toni esaltati[9], descrive il miracolo di Ersilla che impara l'«illirico idioma», cioè il croato.

Senza far moto ascolta la donzella
Questo parlar, che già la interessava,
E le dice prosegui, o vecchierella,
E questa così allora seguitava;
Imparala pur tu la mia favella,
Indi come se un nume la inspirava,
A Ersilla pellegrina fuor di Roma
Dolce cantò nell'illirico idioma.

Cangiò, finito il canto, nel suo aspetto
Giovine, bella e risplendente apparve
Coperta d'un vestito candidetto,
Di stelle adorno, a un tratto poi comparve
Come d'avorio, un carro a lei rimpetto,
Agil su lui si assise, e tosto sparve,
E l'armenta cangiata in un pavone,
In cielo trasse il carro di Giunone.

La Dea disparve; Ersilla vide intanto
Pendersi al collo una cetra guarnita
Di verde alloro, e lieta ne fu tanto
Che stette come in estasi rapita;
Si destava il suo genio per incanto,
Già le sembra d'aver novella vita
In quel momento, che il suo cor commove
E a immaginose idee sua mente move.

Cogli occhi neri al ciel tuttor rivolta
Colei che l'à lasciata và cercando,
Ma non la vede più nè più l'ascolta

[8] Ivi, p. 252.

[9] Cfr. « Se della poesia a te concesso / Il pregio fu, tel mostrerà lo scaltro / tuo spirto quà dove ti trovi adesso, / Ché la Dalmazia è assai meglio d'ogni altro / Paese al poetar, questo recesso / La fantasia t'inspirera senz'altro, / Ché poesia spiega ampio il suo volo / In ogni parte del Dalmato suolo. // E avrà Dalmazia ognora dei possenti / Cantori, e sarà Madre a veri eroi, / E uomini esciran scelti e valenti / Nell'arti, e scienze dai paesi suoi; / Il suol, l'idioma, e tutte le sue genti, / Dissero i Numi, ognor amerem noi; / Fia nostra cura sempre quel paese / Generoso, ospital, forte, e cortese» (ivi, p. 253).

E sorridente mentre rammentando,
Và i detti della Dea, si sente colta
Da un genio inspirator per ammirando
Prodigio, e nel illirico idioma
Ella cantò al suo ben pensando, e a Roma[10].

Per intervento della dea Giunone, Ersilla impara l'illirico e comincia a cantare in croato. Così la prima regina romana del poema, nella creazione poetica della Vidović, parla una lingua slava. Nella spiegazione finale Ersilla descrive il suo soggiorno ai Romani ed ai Sabini esaltando la Dalmazia:

In Dalmazia, o guerrier valoroso,
Dove nascon le Vile inspirate,
Che fan sacro quel suolo glorioso,
Sospirando io cantava di te.

Fra quell'alme cortesi ò lasciati
Nel partire il tuo nome col mio
Da miei crini intrecciati, legati
In memoria di un tenero addio.

Nè tal pegno potrassi smarrire,
Ch'anzi ascoso verrà conservato,
Perché un giorno lo dee rinvenire
Una donna già fissa dal Fato,

Poco lungi dal Tizio costei
Nascerà dopo secoli tanti,
E cresciuta ispirata dai Dei
La tua storia poi fia ch'ella canti,

Sebenico sarà la cittade,
Anna il nome di lei che avrà il vanto
Ciò che adesso fra noi tutto accade
Di ridir in poetico canto[11].

[10] Ivi, p. 253-254.
[11] Ivi, p. 268-269.

Così si chiude il gioco poetico con diacronia storica. Ersilla profetizza la nascita della poetessa che scriverà un poema sulla fondazione di Roma.

Come abbiamo visto nel risveglio patriottico della Vidović dominano il paesaggio, l'entusiasmo per la lingua, il folclore e la tradizione, a conferma di alcune fra le più importanti caratteristiche della sensibilità romantica. Lo studioso croato Mate Zorić, con ragione, riconosce altri meriti al poema. Esso conferma i principi risorgimentali della concordia, le offerte di pace, il rifiuto della guerra e l'adesione all'ideale d'uguaglianza di tutti i popoli senza privilegi di nascita e titoli (pur appartenendo i Vidović all'aristocrazia). Cosa altro dire del poema? Nonostante lo svolgimento interessante della trama, il poema non ha grande valore artistico. In pochi casi raggiunge il livello di diversi grandi maestri dell'epica classica fra i grandi poeti italiani (si trovano ad esempio tracce dell'influsso della lettura di Dante[12], Ariosto, Tasso, Metastasio). Di particolare interesse è la visione del viaggio nell'oltretomba di Romolo guidato da Marte dove domina la lettura della *Commedia*. Viene usata l'ottava rima, il metro tradizionale del poema epico, con piccolo intervento di quartine. Il poema ha anche una specie di esercizio che lo precede: come *auftakt* abbiamo un componimento in 18 ottave intitolato *Alessandro presso l'Idaspe saggio in ottave di Anna Vidović*.[13] Nell'introduzione la poetessa evoca brevemente la propria biografia e propone un'anatomia della propria scrittura, soffermandosi in particolare sull'interesse per la storia romana. L'introduzione si chiude così:

> Il mio Poema incominciato nell'anno 1847 fu compiuto in quest'anno 1856. Egli dunque è il risultato delle mie occupazioni, de' miei studii per l'epoca di circa nove anni. I primi cinque posso dirli di occupazione, e studii costanti, indefessi. Gli altri quattro di esercizio a correzioni, e confidenziali letture, onde consultare la franca opinione altrui. Tutta questa seconda parte per verità seguiva a lunghe interruzioni, perché nel detto secondo periodo ò anche qualche poco viaggiato. E prima, e nel periodo stesso più volte visitai, come si dice, per lungo e per largo la Dalmazia, poi il litorale ungarico, poi anche più volte Trieste, due volte la

[12] Il poeta fiorentino non è soltanto sempre presente tra gli scrittori Dalmati e croati in generale, ci sono anche degli esempi di ispirazione e imitazione dantesca, per esempio MIHAILO JEROLIM GRANIĆ scrive, usando la terza rima, il poema *Il nuovo Marco Kraljevich ossia giustizia e Libertà* (Zara, 1843), lo zaratino ARTURO COLAUTTI scrive in terzine una moderna parafrasi dantesca *Il terzo peccato*, poema degli amori in XXIII canti, 2ª ed. migliorata e annotata, Milano, Hoepli, 1908.

[13] Per la prima volta pubblicato a Zara nel 1847 nel giornale «Gazzetta di Zara», n. 32, pp. 1-3.

> maestosa Vienna, ed ò anche respirato l'aure d'Italia, nella bella e prodigiosa Venezia, dove inconsapevole di lei e di me stessa m'avean portata ancor bambina. Taccio il nome delle culte e gentili persone, che mi furono cortesi della pazienza di sentirmi leggere dei brani del mio Poema; taccio del pari le lusinghiere loro parole a me d'incoraggiamento a stamparlo. Taccio tutto questo perché né mai ò amato, né voglio che l'impressione della lettura del mio libro, ed il libero giudizio altrui sul mio povero lavoro, siano o provocati o costretti a favor mio dal peso di qualche riverito nome. Qui però faccio un lavoro perfetto, e che gradirò le istruttive censure, mentre a questa opera non mi fu guida un'ardita ambizione, come ciò altrove già dissi, e pubblicai. Zara nel Magigo 1856[14].

Oltre alle lodi e agli incoraggiamenti sia dagli italiani sia dai croati, dati non senza certa galanteria e comprensione, il poema subisce delle critiche molto negative alle quali (ecco un'altra curiosità) risponde in toni aspri il marito Marco Antonio Vidović, scrittore e traduttore. Sebbene il genere epico sia vivo in diverse forme, varianti ed argomenti, mancano i contatti con i temi storici di più ampio respiro, come avviene nella vera tradizione epico-cavalleresca. Anche in Dalmazia c'è una notevole produzione di diversi poemi ma nessuno (tranne forse Luigi Fichert ne *La Madre Slava*[15]) è così ambizioso e tratta un argomento storico di questo spessore. Si può quindi porre la domanda: perché, o che cosa influisce sulla decisione della Vidović di impegnarsi in un lavoro così lungo e difficile? La risposta andrebbe cercata, a mio avviso, negli sviluppi nella letteratura croata riguardo al poema epico di argomento storico. Influsso felice perché, come abbiamo già ricordato, la Vidović non si mostra soltanto aperta alla cultura, lingua e letteratura croata, ma partecipa alla produzione letteraria in lingua croata ed è riconosciuta come la prima donna dalmata della rinascita illirica. Cercherò di concentrare l'argomentazione su due importanti momenti della letteratura croata. Nel primo caso i protagonisti sono proprio gli italiani. Il più grande poeta croato del periodo barocco Ivan Gundulić, in italiano Giovanni Gondola, scrive il poema *Osman* (*Osmanide*) sulle sventure tragiche del sultano Osman, della sua morte e della vittoria delle armate cattoliche con a

[14] ANA VIDOVIĆ, *Romolo, ossia la fondazione di Roma*, cit., p. IV.
[15] LUIGI FICHERT, *La Madre Slava*, Zara, 1857. Per altri dati cfr. MATE ZORIĆ, *Romantički pisci u Dalmaciji na talijanskom jeziku*, cit.

capo il principe polacco Vladislaw. Data la posizione della Repubblica di Ragusa (Dubrovnik) tra l'impero Ottomano e l'Europa cristiana, il manoscritto viene pubblicato per evidenti ragioni politiche soltanto nel 1826 a Ragusa. Un ruolo molto importante nella pubblicazione del libro lo ebbero proprio gli Italiani che vivevano a Ragusa. Antonio Martecchini, editore e proprietario di una tipografia a Ragusa, in veste di uomo d'affari e animatore culturale, mostrò grande interesse a pubblicare l'*Osmanide*. Già nel 1804 egli annunciò la pubblicazione continuando in questo modo la tradizione iniziata dall'editore italiano e fondatore nel 1783 della prima tipografia[16] a Ragusa Carlo Antonio Occhi, che vedeva i tipografi italiani molto interessati all'ambiente, alla cultura e alla letteratura croata.

Nel 1803 Francesco Maria Appendini, nel suo libro *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei* (vol. II), annuncia la pubblicazione dell'*Osman* affermando:

> Ma siccome per le erudite fatiche, e premure del Sig. Giovanni Luca Volantić (Volanti) Vicesegretario della Repubblica l'*Osmanide* ridotta alla migliore possibile lezione, e corredata di note uscirà fra breve alla luce con l'aggiunta del canto XIII e XIV composti dal Sig. Pietro Sorgo (Sorkočević), così noi lasceremo, che gli intelligenti della lingua ne formino essi stessi il giudizio. Non ometteremo però di dire in generale, che l'*Osmanide* non va esente da vari difetti, ha tuttavia somme bellezze di ogni genere, ed un fondo di morale e di politica, per cui il Gondola già prima dei Milton e dei Voltaire era messo dagl'Illirici nel rango dei primi poeti[17].

È opportuno soffermarsi su questo storico e filologo amatore, innamorato della lingua "illirica" che secondo lui occupava un posto molto importante nelle considerazioni riguardo alle origini delle lingue europee. Egli entrò in polemica con i filologi che ritenevano il greco e il latino matrici di tutte le lingue europee contrapponendo la teoria secondo la quale la lingua primigenia era l'illirico che

16 Cfr. ŽARKO MULJAČIĆ, *O prvoj dobrovačkoj tiskari,* in «Anali Historijskog arhiva u Dubrovniku», 4-5 (1956), pp. 583-612.
17 FRANCESCO MARIA APPENDINI, *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei* (vol. II), Ragusa (Dubrovnik), 1803, p.265.

era stata meglio conservata presso gli Slavi e in particolare presso i Dalmati[18]. È interessante anche il suo incompleto e mai pubblicato manoscritto *Varro illyricus* nel quale studia i nomi di molte città, fiumi e montagne europei, attribuendo loro un'origine "illirica". Dell'autorità di cui godeva questo storico, insegnante e funzionario italiano a Ragusa e a Zara fanno fede quasi tutte le biografie dei Dalmati più illustri[19].

Sfortunatamente non fu pubblicato il testo integrale dell'*Osman*, ma soltanto una parte, in sede privata, e probabilmente anche in segreto. Non essendo questo l'argomento del nostro interesse, rimandiamo alle opere di Jakša Ravlić e Žarko Muljačić[20]. Fortunatamente l'iniziativa dei due italiani non si spense e il Martecchini nel 1826 finalmente pubblicò il testo integrale di Gundulić.

L'anno successivo, sempre a Ragusa, esce presso lo stesso tipografo italiano la traduzione dello zaratino Nikola Jakšić con il titolo *Versione libera dell'«Osmanide» poema illirico di Giovanni Fr.co Gondola*. La pubblicazione del poema è diventata il più importante fatto letterario dopo quella del poema rinascimentale *Judita* (Giuditta), opera di Marulić (Marco Marulo), padre della letteratura croata[21]. La traduzione appoggiata da Niccolò Tommaseo[22] ha una

---

[18] Vedi le opere di FRANCESCO MARIA APPENDINI, *Dissertatio de praestantie et vetustate linguae Illirycae*, Ragusa, 1806; e *Dissertatio circa analogiam inter antiquam Asiae minoris linguam et antiquorum recentimque Thraciae necnom Illiryci populom*. Questo studio fu scritto a mo' d'introduzione al *Dizionario* di G. Stulli. Scrisse anche la *Grammatica della lingua illirica* (Ragusa, 1808) dedicata al generale Marmont.

[19] I. M. Bozoli in EMILIO DE TIPALDO, *Biografia degli Italiani illustri del sec. XVIII*, vol. VI, Venezia, 1838, pp. 142-145; SIMEONE GLIUBICH, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Vienna, 1856, pp. 9-12. Sono importanti pure: A.A., *Život P.O. Franje Marka Appendinia*, in «Danica ilirska», III (1837); ANTONIO CASNACICH, *Memoria storica sulla vita e sulle opere del p. Francesco Maria Appendini*, Ragusa, 1838; FRANCESCO CARRARA, *Chiese di Spalato un tempo Salonia*, Trieste, 1844, passim.; GIUSEPPE VALENTINELLI, *Bibliografia della Dalmazia e del Montenegro*, Zagabria, 1855; T. VINAS e S. ALOISIO, *Index bio-bibliographicus C.C.R.R.P.P. Matris Dei Scholaruma Piarum*, II, Roma, 1908, pp. 183-186; III, 1911, pp. 482-485; *Enciclopedia Italiana Treccani*, vol. III, p. 737; *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da S. Treccani, Roma, 1961, vol. III, pp. 614-616.

[20] ŽARKO MULJAČIĆ, *Novi podaci o pripremanju Osmana za štampu*, in «Dubrovnik», 3-4 (1963), pp. 15-21; JAKŠA RAVLIĆ, *O prvom izdanju Gundulićeva Osmana (1826)*, in «Anali historijskog instituta u Dubrovniku», 4-5 (1956), pp. 705-717; JAKŠA RAVLIĆ, *Prvi prijevod Osmana*, in «Građa za povijest hrvatske književnosti», Zagreb, JAZU, 28 (1962); JAKŠA RAVLIĆ, *Propisi za cenzuru i ocjenu Gundulićeva Osmana*, «Radovi Instituta Jazu u Zadru», sv. VI-VII (1960), Zagreb, pp. 97-137.

[21] Si veda anche la traduzione italiana: MARKO MARULIĆ, *Giudita*, introduzione, Nota alla traduzione, Bibliografia di Luciana Borsetto, Milano, HEFTI, 2001.

[22] Se ci soffermiamo sull'articolo primodatato del «Giornale sulle scienze e lettere delle Province Venete» vediamo subito che l'articolo fu pubblicato due anni prima dell'uscita dell'originale, e cioè tre

notevole eco presso i giornali della Penisola italiana, e quelli di Vienna[23]. È un momento di grande attenzione per la letteratura croata nel contesto europeo. E anche in casa Vidović si afferma nello stesso periodo un evidente interesse per la letteratura croata. Il marito Marco Antonio sta traducendo lo stesso poema di Gundulić. La sua traduzione di *Osman* in ottava rima esce a Zara nel 1838. Si potrebbe supporre che la Vidović abbia aiutato il marito traduttore.

L'altro importante evento letterario che si può invocare per spiegare perché la poetessa dalmata abbia voluto scrivere *Romolo* è la pubblicazione del poema *Smrt Smail-age Čengića* ('La morte di Smail-aga Čengić') dello scrittore e bano (governatore) croato Ivan Mažuranić, un'opera di argomento storico in cui viene evocata la rivolta dei Montenegrini contro i Turchi. Il poema, una delle migliori opere del romanticismo croato, viene pubblicato a Zagabria nel 1846. Il già menzionato collegamento della Vidović con gli illirici di Zagabria ci può assicurare l'immediata lettura del poema del bano croato, il quale loda i primi componimenti croati della Vidović[24]. E che cosa manca alla produzione letteraria in Dalmazia in idioma italiano? Proprio un poema di argomento storico legato alla Penisola italiana. Abbiamo ricordato il poema di Fichert pubbicato un anno dopo sempre a Zara di argomento storico della storia di

anni prima della traduzione dello Jakšić. Questo significa che il pubblico veneziano aveva a disposizione parti della traduzione prima della loro pubblicazione integrale, ciò che dal punto di vista divulgativo è molto importante. Non ci vuole molto a capire di chi fossero l'articolo e il commento. Si tratta ovviamente del geniale Tommaseo da Sebenico, che seguiva attentamente e appoggiava tutto quanto succedeva in Dalmazia, incoraggiando e stimolando la produzione letteraria in entrambe le lingue, l'illirico e l'italiano. Tommaseo esalta Ragusa e la sua Repubblica, la sua cultura e in particolare la sua letteratura: «Un uomo nato in Ragusa non ha bisogno d'attingere altronde l'amor della Gloria, e del Bello, delle Virtù e della Patria; per essere grande, non ha che a svolgere i patri volumi, non ha che a fissare lo sguardo nelle immagini avite, non ha che a ripetere fra se stesso que' nomi che suonano nella memoria dei posteri non so che di venerando e di sacro» (in «Giornale sulle scienze e lettere delle Province Venete», Treviso, 34, aprile 1824, pp. 81-82).

[23] «Giornale sulle scienze e lettere delle Province Venete», cit. pp. 81-82 e 184-185; «Osservatore Triestino», Trieste, 152 e 153, 1828; «L'Antologia», Firenze, giugno 1827; «Giornale delle scienze e lettere delle Province Venete», 70, aprile 1827; «Giornale sulle scienze e lettere delle Province Venete», 79, gennaio 1828; «Nuovo giornale de' letterati», Pisa, vol. XVI (1828), 1; «Giornale sulle scienze e lettere delle Province Venete», 91, gennaio 1829; «Nuovo Raccoglitore», Milano, 1828, p. 372; «Morgenblat», Vienna, 23, 1828; «Wiener Zeischrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode», Vienna, 51 (1828), pp. 410-411.

[24] IVAN MAŽURANIĆ, *Literatura ilirska*, in «Danica ilirska», VII (1841), 25, pp. 103-104. L'articolo tradotto in italiano da MARCANTONIO VIDOVIĆ, *I. M. Anka i Stanko, Zadar, 1841 Articolo Comunicato. Traduzione dalla «Danizza Illirica» N. 25 – Sabato 19 giugno 1841*, in «Gazzetta di Zara», 56 (1841).

Montenegro, scritto in italiano, ma tradotto in croato e trasformato in melodramma dal maestro Nikola Strmić con l'anteprima a Trieste nel 1865. La famiglia Vidović è senza dubbio informata dell'attività di Fichert e del suo poema. A mio avviso la Vidović, proprio seguendo l'attualità letteraria dalmata e croata, in un certo senso risponde con questa impegnativa opera al bisogno di creare un equilibrio «epico-storico» e dà un prezioso esempio della simbiosi delle due culture e delle due lingue in Dalmazia.

L'ultima conclusione ci suggerisce ancora una domanda, sempre in rapporto all'interazione fra le due civiltà. Come e perché Anna Vidović comincia a pubblicare le sue opere e a scrivere in croato? Qui sorge la colossale figura del Tommaseo. Anna e Marcantonio Vidović incontrano il loro illustre concittadino per la prima volta il 25 ottobre del 1839. È l'anno in cui Tommaseo visita e "riscopre" la nativa Dalmazia. La conoscenza e l'amicizia si saldano nell'ambiente ideale, sul piroscafo del Lloyd austriaco «Barone Sturmer» durante il viaggio lungo la costa Dalmata. Ci sono numerose testimonianze di quest'amicizia, trattate soprattutto negli studi di Mate Zorić[25]. Poco prima di quest'incontro, a Sebenico, nello spirito della riscoperta della patria, Tommaseo scrive *Uspomeni majke svoje* ('Al ricordo della propria madre'), il suo primo componimento in croato. A proposito dell'incontro sulla nave Mate Zorić tra l'altro afferma: «A ricordo di tale incontro, per lei particolarmente gradito ed ispiratore, la contessa Anna compose una poesia d'occasione in decassilabi, che è il suo primo contributo alle Muse croate a noi noto»[26], e continuando poi:

> Da parte sua, il conte Marcantonio scrisse una poesia italiana su N. Tommaseo, presentato nella figura del giovane romantico, infelice, ansioso e mesto, nonché ispirato da un grande affetto che viene dal cielo in terra. Il Tommaseo ricevette questi omaggi dei coniugi letterati l'8 novembre a Sebenico e subito compose una risposta in prosa e in versi nel giardino che apparteneva alla sua famiglia fuori le mura. Il 12 novembre a Stretto, nel podere del cognato Antonio

[25] Vedi nota due e inoltre *Biliografia delle opere di Mate Zorić*, a cura di Marija Puškarić, in MATE ZORIĆ, *Dalle due sponde, contributi sulle relazioni letterarie italo-croate*, a cura di Rita Tolomeo, Roma, Il Calamo, 1999, pp. XIII-XXX.
[26] Ivi, p. 541.

> Banchetti, ritoccò il bel frammento in cui sono approfonditi alcuni pensieri dei due componimenti a lui diretti[27].

Si potrebbe concludere che proprio il Tommaseo, dopo aver scritto il suo primo componimento in croato, ha ispirato la Vidović, pronta a seguire entusiasticamente il famoso concittadino tanto che comincia a scrivere, proprio come lui, nella lingua che conosce dalla nascita. La sua opera in croato le assicura una posizione particolare nella storia della letteratura croata. L'opera in italiano è destinata a poche letture come questa, quando si cerca sempre di più di identificare e precisare il risultato dell'incontro civile, culturale e letterario sulla sponda orientale dell'Adriatico.

[27] Cfr. NICCOLÒ TOMMASEO, *Scintille*, Venezia 1841, pp. 50-52.

PIOTR PODEMSKI*

Il concetto del giovane come "Italiano nuovo" nell'ideologia fascista

«Il Fascismo è un movimento di giovani. È nato dai giovani: giovani reduci delle trincee e giovanissimi delle scuole, dei campi e delle officine»[1]. È stata proprio questa affermazione, reperibili in innumerevoli documenti e contesti[2], ad attrarre il mio interesse, da cui è risultata una lunga ed appassionata ricerca su mito e realtà dei giovani nel regime fascista.

Il mito fascista dei giovani o (per dirla con il titolo dell'inno fascista) della *giovinezza* effettivamente accompagna il movimento e poi la «rivoluzione» fin dalle origini affiancato dagli altri miti essenziali (la romanità, l'impero, ecc.). Bisognerebbe aggiungere che il fascismo non inventò il mito del giovane, ma lo trovò già presente e maturo nella cultura del primo Novecento e lo ha poi incorporato nel proprio repertorio ideologico.

In questo contributo mi soffermerò sul contenuto concreto del nostro mito, e in particolare su come il giovane fascista era e doveva essere. Ci muoveremo sempre nell'ambito della propaganda e dell'ideologia fascista. E benché si tratti di un mito che in sé può dirsi anche privo di realtà, l'immagine ela visione presa come tale già costituiscono fatti preziosi degni d'essere esaminati.

Perché dunque – nel caso dei giovani fascisti - parlare del mito? Prima di tutto, perché – a dare retta alla tesi di un filosofo – «l'essere giovani, insomma, è una condizione, prima di tutto, non naturale ma storica, una condizione

* Università di Varsavia (*Uniwersytet Warszawski*).

1 PIETRO CAPORILLI, *Fascismo e i giovani*, Roma, Angelo Signorelli Editore, 1939, p. 53.

2 «Si è detto ripetutamente che il Fascismo, il Fascismo-movimento, il Fascismo-rivoluzione è proprio dei giovani» (P. VISCONTI, *La funzione della scuola media dalla Marcia su Roma (1922-1934)*, Arpino, Tipografia G. Fraioli, 1934, p. 61).

transitoria, destinata inevitabilmente a scomparire»[3]. Non esistono, allora, i giovani perenni su cui il fascismo possa puntare sempre. Si tratta di un fenomeno, o di una qualità, ristretta nel tempo. Giovani non si è, giovani si diventa e poi in seguito non lo si è più. In senso culturale, quindi, il mito della giovinezza, l'idea che i giovani siano i fascisti per eccellenza, i più fascisti per natura, eroi fatti poco meno che divini, è in realtà un inganno, un gioco col tempo, un concetto idealistico degno proprio di una giovinezza sognatrice.

Che l'età giovanile sia uno stato transitorio, lo andavano scoprendo gli stessi fascisti della prima generazione man mano che invecchiavano pure loro, anche se all'epoca della marcia su Roma erano stati tutti circa trentenni. E perciò – col tempo – «la giovinezza fu assunta al ruolo di metafora»[4]. Ma, in verità, il senso metaforico della giovinezza era da sempre presente nell'ideologia fascista. Per far vivere il mito, anche o addirittura contro la realtà, si venne a concepire una "vera" giovinezza che non stesse nell'età biologica, ma significasse soprattutto un certo modo di vivere. «Il fascista è giovane, anche se ha i capelli bianchi, è ardito, impaziente, dinamico, violento, sempre coraggioso, e altruista. Non accetta discussioni, non perde tempo» – scriveva un fascista già nel 1923[5]. Esser giovani voleva dire quindi esser fascisti, in particolare appartenere alla schiera dei fascisti della prima ora, quelli dello squadrismo e del manganello. Anche in questo senso la realtà cedeva al mito, all'idea: malgrado gli anni compiuti i fascisti restavano sempre giovani.

La giovinezza fu mitizzata anche in un altro senso. Partendo dalla letteratura, dall'immaginazione, dall'intuizione poetica (teniamo presente il caso di D'Annunzio) si giunse fino ad attribuire alcune caratteristiche desiderate a tutti i giovani.

> I giovani sono la forza pura ed incontaminata della Rivoluzione. Essi incarnano nello stesso tempo gli entusiasmi ed il disinteresse. Scevri dell'ambizione, essi guardano con occhi puri ed insospettabili quanto succede nel proprio ambiente.

[3] GIANNI BORGNA, *Il mito della giovinezza*, Roma, Laterza, 1997, pp. 9-10.
[4] Ivi, p. 27.
[5] EMILIO PAPASOGLI, *Fascismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1923, p. 100

> Il dirigente fascista che si è meritata la fiducia dei giovani è l'eletto figlio della rivoluzione[6].

E quindi i giovani – quelli appartenenti alla generazione del dopoguerra, ma anche quelli delle generazioni successivi – dovevano *per fas et nefas* essere fedeli ed entusiasti, contrapponendosi alle vecchie generazioni dei piccoli, degenerati, chiusi, egoisti borghesi dell'"Italietta" giolittiana. Si sentenziava con la solita spiegazione: «La vita di una generazione è lo spazio di una giornata nella vita di un popolo»[7]; in un'ottica squisitamente totalitario, ignorando l'elemento individuale, i fascisti non vedevano i singoli giovani, ma piuttosto le schiere di anonimi militi arditi, impazienti, dinamici, violenti, coraggiosi, altruisti. Si viveva pertanto pienamente del mito e non della realtà. Ma soprattutto vi era un nucleo mitico nel concetto, centrale dell'ideologia fascista, del considdetto «Italiano nuovo». Gli ideologi fascisti sembravano pienamente consapevoli del significato rivoluzionario di questo progetto: non era forse il fascismo «la rivoluzione in cammino»? Un'illustrazioen convincente di questa ottica si trova in uno dei pedagogisti più autorevoli dell'epoca, il professor Nazzareno Padellaro, il quale scriveva: «L'ambizione russa [i.e. bolscevica] è quella di creare l'uomo nuovo; l'ambizione fascista quella di creare l'italiano nuovo. Ma nell'uomo nuovo non c'è più nulla di umano; nell'italiano nuovo c'è tutto l'umano»[8] (e a tale proposito viene in mente il famoso slogan fascista: «Non basta essere bravi, bisogna essere i migliori»).

Col concetto dell'«italiano nuovo» il fascismo si proponeva come una fede, una religione (parole usatissime nelle fonti), alludendo alle parole di San Paolo: *Si quis ergo in Christo, nova creatura; vetera transierunt, ecce facta sunt nova*[9]. È uno dei principali motivi per cui l'ideologia mussoliniana va trattata come un'ideologia *totalitaria* e non semplicemente *autoritaria* (come quella di Franco ad esempio): i fascisti miravano a cambiare la mentalità, la percezione il mondo, e volevano generare un nuovo essere umano: «Il fascismo insomma non è

---

6 A. MONTEMAGGIORE, *Dizionario della dottrina fascista*, Torino, Paravia, 1934, p. 385.
7 «La stirpe», agosto 1928 [in] A. MONTEMAGGIORE, *Dizionario della dottrina fascista*, cit., p. 56.
8 NAZARENO PADELLARO, *Giovinezze nel mondo*, Roma, Istituto Nazionale Fascista di Cultura, 1936, p. 71.
9 2 *Kor* 5,17

soltanto datore di leggi e fondatore d'istituti, ma educatore e promotore di vita spirituale. Vuol rifare non le forme della vita umana, ma il contenuto, l'uomo, il carattere, la fede»[10], come leggiamo nella «*Dottrina del fascismo*. Si trattava, allora – come lo espresse Emilio Gentile – di una vera e propria «rivoluzione antropologica»[11].

L'ideologia fascista era poi sempre più rivolta – nonostante alcune contraddizioni che esamineremo in seguito – verso il futuro che verso il passato, come venne affermato anche nella «pedagogia mussoliniana»: «Non bisogna essere sempre voltati al passato. Dire: "Noi siamo grandi perché fummo grandi". No! Noi saremo grandi quando il passato non sarà che la nostra pedana di combattimento per andare incontro all'avvenire!»[12]. Ecco la dichiarazione della «fede» fascista fatta da uno dei piccoli gerarchi, condivisa dai fascisti «credenti»:

> Noi, fascisti, ci siamo assunti il compito di costruire, nel mondo e nel secolo, la pattuglia d'avanguardia, la forza motrice e rinnovatrice della vita, ci siamo protesi, con le generazioni venture, verso l'avvenire […]. Quello che sarà domani, non è ancora possibile dire. Siamo al principio di tutto; siamo fra l'alba e l'aurora. Ma c'è, per noi italiani, per noi fascisti, il divino orgoglio di sentirci all'avanguardia dei popoli, oltre la zona d'ombra, già sfiorati dalla luce del mattino[13].

«Costruire», «avanguardia», «l'avvenire», «domani», «principio», «l'alba», «l'aurora», «il mattino» – queste le parole che ne dicono tutto. Giovane il fascismo dev'essere, visto che sta appena inaugurando il suo capitolo della grande storia.

E – aggiunge un altro autore dell'epoca – «per fare l'Italia nuova occorrono nuovi italiani»[14]. «Chi ha in mano l'educazione dei giovani può

---

[10] BENITO MUSSOLINI, La *dottrina del fascismo, Idee fondamentali*, vol. XIII , Firenze, Sansoni, 1936, p. 25.
[11] EMILIO GENTILE, *La grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, Milano, Mondadori, 1999, p. 173.
[12] SIRO CONTRI, *Pedagogia mussoliniana, dai discorsi del Duce*, Bologna, Editrice La Diana Scolastica, 1933, p. 49.
[13] CARLO RAVASIO, *La scuola e l'arte in regime fascista*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1933, pp. 8-9.
[14] ROBERTO MAZZETTI, *Fascismo, dinamismo, giovinezza. Sintesi critica sul fascismo*, Arezzo, studio Editoriale Toscano, 1933, p. 75.

cambiare la faccia del mondo»[15] – l'importanza dei giovani, il mito della giovinezza non è quindi che un altro volto del fascismo stesso: per cambiare la faccia del mondo, per creare divinamente nuovi mondi e nuove Italie, bisogna avere gli strumenti adatti: le schiere dei giovani fascisti, «nuovi italiani» al servizio della «rivoluzione».

Ma, in sostanza, il programma pedagogico del fascismo arrivato ormai al potere si limitava ad alcune affermazioni generiche, talvolta puramente retoriche, fatte in molte occasioni dal Duce in quanto l'autorità suprema sull'argomento, come in questo famoso discorso pronunciato ai giovani radunati a Roma, il 3 ottobre 1931:

> Giovani Fascisti! Ecco due parole che rimbombano nei cuori e riempiono di fierezza le generazioni che ascendono nella nuova Italia voluta dalle Camice Nere.
> Giovani e quindi ardenti, impetuosi, alieni dai calcoli prudenti e dalle prudenze calcolatrici; giovani e quindi liberi nello spirito non ancora attanagliato dalle necessità della vita e soprattutto ansiosi dell'avvenire nel cui grembo e' l'evento che crea la storia.
> Fascisti e quindi militi di un grande esercito, portatori di una fede consacrata che trova nei giovani la garanzia del suo sviluppo e della sua durata. Fascisti e quindi inquadrati, disciplinati, dissimili dagli altri che non combattono, pronti ad assumersi le responsabilità; disposti all'obbedienza e consapevoli di un preciso dovere da compiere[16].

Mille volte il Duce trasmise alla gioventù il suo messaggio principale: che essa sia proprio «la pupilla del regime», che i giovani dovessero essere coraggiosi, forti, costituire una specie di *tabula rasa* su cui il regime potesse imprimere le convinzioni desiderate, rivolti verso l'avvenire come pure obbedienti, pronti ad eseguire gli ordini e a sottomettersi allo Stato, al regime, al Duce.

Un'altra convinzione che accomuna i vari teorici del fascismo è che lo Stato debba esercitare un controllo totale sull'educazione dei giovani senza ammettere nessun altro influsso. L'individuo è soprattutto al servizio e alle

[15] N. PUMILIA, *Educazione e coscienza nazionale,* Girgenti, Tip. Alberto Puccio, 1925, p. 103.
[16] GIOVAN BATTISTA MARZIALI, *Fascismo educatore*, Palermo, Palumbo, 1939, pp. 78-79.

dipendenze dello stato. «Dire che l'istruzione spetta alla famiglia, è dire cosa al di fuori della realtà contemporanea. [...] Solo lo Stato, con i suoi mezzi di ogni specie, può assolvere questo compito»[17]. Lo stesso valeva, ad esempio, per altre istituzioni: né le associazioni cattoliche né gli *scouts* dovevano ostacolare la posizione dello stato come unico educatore degli italiani.

In seguito però sorsero problemi gravi, poiché il regime non disponeva di un programma coerente per l'educazione fascista dei giovani. Come per molti altri aspetti, troviamo anche in questo caso dietro la facciata apparentemente monolitica del fascismo tensioni e differenze anche drammatiche.

La prima divergenza che va evidenziata è il conflitto tra gli intellettuali e i «trinceocratici», gli ex-combattenti. All'inizio dell'epoca fascista l'educazione e la gioventù vengono affidate al filosofo e ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Gentile, autore di una riforma scolastica definita dal Duce «la più fascista delle riforme». Gentile introdusse nella pratica dell'educazione l'approccio in seguito chiamato da altri «l'umanesimo fascista»[18]. Scriveva il filosofo:

> Il carattere dell'uomo è il sigillo d'oro della sua natura spirituale. [...] La prima ed essenziale opera d'arte che ogni artista deve creare è infatti la sua medesima personalità. […] Vivere è svilupparsi, progredire, estendersi, avanzare. Perciò una disciplina interna, quale gli Italiani non avevano mai conosciuta; organizzazione, dura, incomoda spesso, ma necessaria; allenamento morale e militare; prestigio internazionale; affermazione di sè, fiera, guerriera, di fronte a se stessi e di fronte agli altri [...]; ossia forza capace di premere e di pesare[19].

L'atteggiamento di Gentile corrisponde alle idee del fascismo laddove egli esorta all'autoaffermazione, al rispetto di un'alta disciplina morale e corporale, all'orgoglio nazionale. Ma è fin troppo chiaro che quei precetti gentiliani si riferivano alla sfera filosofico-psicologica, cioè soprattutto intellettuale,

---

[17] GIUSEPPE FLORES D'ARCAIS, *La Pedagogia del Fascismo*, Padova, Draghi di G. Randi, 1935, p. 46-47.
[18] NAZARENO PADELLARO, *Giovinezze nel mondo*, Roma, Istituto Nazionale Fascista di Cultura, 1936, p. 71.
[19] GIOVANNI GENTILE, *Memorie italiane e problemi della filosofia e della vita*, Firenze, Sansoni, 1936, p. 381.

umanistica nel senso classico del termine, di percepire la vita come opera d'arte modellata sugli esempi degli antichi eroi.

Gli «italiani nuovi» di Gentile, avrebbero dunque un'ottima padronanza del greco e del latino, sarebbero degli intellettuali dai gusti sublimi, consapevoli – sì – delle loro grandi responsabilità di fronte alla nazione e al regime, ma soprattutto di se stessi, pensatori, menti aperte, obbedienti sì, ma solo all'imperativo morale veramente sentito, non a tutti e a tutto. Poi quel che contava nella visione gentiliana era anche il rapporto tra il giovane e l'educatore. Citiamo le parole di una giovane ed idealista insegnante di provincia: «Che cos'è il fatto educativo dal punto di vista umano? Bisogno di dare e ricevere amore. È amore. Necessità di espansione, bisogno di recezione. [...] L'Educatore è un eterno amante»[20]. Gentile sapeva che il suo programma non si prestava ad ogni tipo di scuola e all'intera gioventù italiana: lo pianificava in maniera elitaria, tenendo a creare in quel modo soprattutto la classe dirigente per mezzo del suo liceo classico.

Per molti motivi questo tipo di formazione dei giovani «italiani nuovi» non poteva soddisfare le aspettative di gran parte dei fascisti, soprattutto di quelli «della prima ora», semplici combattenti, squadristi, piccoli borghesi di provincia, i cui portavoci furono i ras, i gerarchi locali del fascismo "militante" che vedevano il fascismo soprattutto come una «scuola di potenza»[21]. Questo gruppo, capeggiato da Achille Starace e Roberto Farinacci («il più fascista») intendeva piuttosto realizzare il motto mussoliniano dell'«andare verso il popolo», propagando un insieme di valori ben diversi da quelli della riforma Gentile. «La pregiudiziale è questa: che bisogna preparare fisicamente e moralmente tutta la Nazione all'esercito»[22] – si esprimeva a parole chiare Lando Ferretti, il campione di quel fascismo sportivo-militare. «Il cittadino dell'Italia Nuova deve essere agile, svelto, audace; deve dimostrare ovunque che ha

[20] E. MADDALONI, *Scuola all'aperto. Esperienza di vita nella scuola di tempo fascista*, Città di Castello, Leonardo da Vinci, 1937, p. XVI.
[21] AUGUSTO TURATI, *Ragioni ideali di vita fascista*, Roma, Giorgio Berlutti Editore, 1926, p. 120
[22] LANDO FERRETTI, *Esempi e idee per l'italiano nuovo*, Roma, Libreria del Littorio, 1930, pp. 157-158

sentito e respirato profondamente l'alito della nuova vita e che è capace di compiere qualsiasi prova»[23].

Le qualità morali e ideali si riducevano a quelle necessarie ad un soldato – tanto meno di quanto ne auspicava Gentile – mentre ciò che stava al primo piano era la salute, la forza fisica, con sullo sfondo l'obbiettivo della preparazione militare. Gli ex-combattenti desideravano in tal modo costringere la gioventù a rivivere la vita loro, degli uomini del fascismo, far continuare la vita della trincea e del manganello. Perciò vedevano anche diversamente il problema della disciplina nell'educazione che «non ammette riserve, eccezioni, transazioni. O è completa, totale, perfetta, o non è disciplina»[24]. Della libertà personale, della riflessione non si parlava neanche. La vita doveva essere organizzata in maniera puramente militare.

E in tale ottica non venivano ammesse neanche le divisioni sociali, conservate e consolidate invece dalla riforma Gentile nel mondo scolastico. Poiché puntava su una realtà completamente nuova, il fascismo doveva, anzi, garantire un certo egualitarismo e puntare soprattutto sulle masse. «Non deve essere consentito l'agonismo fra i giovanissimi: dobbiamo infatti fondare, fin dagli inizi, nel cuore della gioventù lo spirito di collaborazione, la volontà di coesione, la disciplina interiore»[25] – scriveva Starace, cui stava a cuore soprattutto la prospettiva di disporre di reggimenti omogenei invece che di gruppi di umanisti capricciosi alla Gentile. Alla fine – come si diceva sotto tutte le dittature – «una rivoluzione non è una partita di giuoco»[26].

La lotta tra il concetto gentiliano e quello che possiamo chiamare "staraciano" dell'educazione continuò fino al 1939, con diversi tentativi di trovare una via di mezzo, illustrata ad esempio dalla famosa formula di «libro e moschetto fascista perfetto». Cercando una specie di contrappeso alla scuola

---

[23] V. M. FONTANA, *Sotto il segno di Roma. Testo di Cultura Fascista e di Storia e Geografia Economica per le R. Scuole di Avviamento Professionale in conformità degli ultimi programmi Ministeriali*, Novara, Cattaneo, 1932, p. 31.

[24] A. GOTTARDI, *Coscienza fascista*, Roma 1929, p. 91, cit. in A. MONTEMAGGIORE, *Dizionario della dottrina fascista*, Torino, Paravia, 1934, pp. 62-63.

[25] ACHILLE STARACE, *Gioventù Italiana del Littorio*, Milano, Mondadori, 1939, p. 51.

[26] NINO SAMMARTANO, *La funzione della scuola media in Italia dalla marcia su Roma*, Roma, Istituto Nazionale Cultura Fascista, 1935, p. 124.

gestita da Gentile e i suoi seguaci, Mussolini decise di affidare le organizzazioni giovanili del regime alla fazione opposta. Il capo dell'Opera Nazionale Balilla, fondata nel 1926, l'ex-squadrista Renato Ricci, ne fece – con il pieno appoggio del Duce – uno strumento efficace di promozione dei valori cari ai suoi vecchi camerati: esercizi e saggi ginnici, gite ed arrampicate, esercitazioni militari, preparazione politica a «credere, ubbidire, combattere» senza far troppe domande. Pure nel campo scolastico la riforma Gentile veniva man mano cancellata dai «ritocchi» dei successivi ministri, ma il colpo finale fu dato dalla Carta della Scuola del 1939, ideata e presentata – che ironia! – da uno dei più spiccanti intellettuali del regime, Giuseppe Bottai. Nella sua visione la scuola doveva essere vicina alla vita pratica, e l'educazione fu concepita come «propedeutica dell'azione»[27]. La sconfitta della visione gentiliana, prevedibile ormai all'inizio degli anni Trenta, si doveva all'evoluzione del regime e del suo capo verso il totalitarismo militante alla tedesca, i cui bisogni pratici non si potevano mai riconciliare con i principi idealistici del liceo classico.

Un'altra divergenza essenziale attorno alla concezione dell'italiano nuovo può essere definita come un conflitto tra, da una parte, la spinta rivoluzionaria, diretta verso il futuro, fortissima specialmente nel primo fascismo degli anni Venti, e, dall'altra, la tendenza tradizionalista e conservatrice che si manifesta in particolare quando il «movimento» si «statalizzava» divenendo regime. La combinazione di queste due direzioni costituiva proprio la sostanza dell'ideologia fascista. Scriveva al proposito Gentile: «Il Fascismo è rivoluzione, ma è anche ripresa da tutte le tradizioni essenziali. Non vi fermate a un solo aspetto di esso. Non lo dimezzate; non lo isterilite»[28]. Facile a dirsi, ma di nuovo nella pratica dell'educazione le due tendenze risultavano tutt'altro che conciliabili. Ecco un campione tipico della visione futurista di Filippo Tommaso Marinetti in persona:

> Siate giovani, veramente giovani! Non soltanto giovani di età ma giovani dal cuore ardente e dai muscoli scattanti! Giovani più offerti alla vita che inclinati sui libri.

[27] ANTONINO PAGLIARO, *La scuola fascista*, Milano, Mondadori, 1939, p. 21.
[28] GIOVANNI GENTILE, *Memorie italiane e problemi della filosofia e della vita*, cit., p. 360.

1. Siate agili e leggeri, senza zaino di prudenza nè barba di pedantismo. [...]
2. Siate entusiasti, senza l'apparato critico dei microscopi, degli acidi corrosivi, dei trapani e dei setacci! [...]
3. Siate senza invidia per coloro che hanno fatto e vinto la guerra quando eravate ancora ragazzi.
Ne faremo e ne vinceremo una seconda insieme forse presto. Preparatevi al massimo eroismo.
4. Siate ottimisti cioè senza le tristi pieghe mentali di scettico pessimismo che il cervello prende spesso nel frequentare scuole, biblioteche e musei. Se avete queste pieghe stiratele brutalmente con molta ginnastica.
5. Siate disinteressati e generosi. [...] Il mondo è vasto, la vita sorprendente e i vostri venti anni vi garantiscono conquiste durature.[...]
9. Siate avventurosi novatori e precursori, cioè senza ritardo nello spirito e nei muscoli, sempre alla punta estrema dell'audacia, figli del 1950 e del 2000!
11. Siate sportivi armati d'intelligenza e improvvisatori[29].

Come sempre, Marinetti e i suoi seguaci invitavano ad andare contro le regole, ad usare la vita, a non perdere tempo per lo scetticismo scientifico. Cantavano le lodi della guerra igiene del mondo, delle conquiste, dello sport, il che senz'altro imponeva agli animi giovanili. Fu una componente del fascismo proveniente dall'arditismo, dalla Fiume dannunziana, quella di vivere la vita «pericolosamente», ma anche un po' "alla leggera".

L'opposizione a questi progetti si saldava specie dopo la firma dei Patti Lateranensi del 1929, quando il regime e il Duce opportunisticamente scoprirono che «essere religiosi, cioè credere nel Dio dei Cristiani, che è l'unico Dio vero, è cosa naturale, istintiva, e facile, specialmente per noi Italiani, figli diretti di Roma»[30]. Il fascismo concedeva allora un certo spazio alla diffusione del cattolicesimo, ma sempre sotto il controllo del regime. La Chiesa poteva influire sui giovani esclusivamente sotto l'alto patronato dello stato. Vi erano, ad esempio, cappellani presso le «centurie» dei Balilla. Ciò nonostante, l'adozione delle idee cattoliche attorno alla morale negava l'impegno rivoluzionario del fascismo.

[29] GUGLIELMO DANZI, *Antologia per i Giovani Fascisti*, Roma, La Quarta Roma, 1934, pp. 78-80.
[30] ANDREA GUSTARELLI, *La gioventù maschile in clima fascista*, Milano, Antonio Vallardi, 1939, p. 16

Non c'è da stupirsi se il modello da imitare in questo concetto fosse «l'uomo supremo Cristo»[31]. Qui la visione cattolica convergeva con quella gentiliana, come si evince dalla *Dottrina del fascismo,* scritta dal filosofo e firmata dal Duce: «La vita perciò quale la concepisce il fascista è seria, austera, religiosa: tutta librata in un mondo sorretto dalle forze morali e responsabili dello spirito»[32]. Le responsabilità morali alte, le esigenze nei confronti di se stessi come pure della nazione, «il vivere ispirato al senso religioso di una vocazione umana e morale»[33] rendevano la prospettiva ben più profonda, filosofica, spirituale fino al punto di essere diametralmente opposta alla proposta futurista di bruciare i musei e le biblioteche, di sancire cioè la «vittoria della ginnastica sui libri»[34].

Nella vita sociale concreta si sottolineavano pure i valori tradizionali della cultura italiana e cattolica. «La famiglia è il nucleo primo ed essenziale di ogni società umana»[35] era una delle frasi chiave della visione conservatrice. Nel contesto della propaganda demografica si ricorreva alla tassa sul celibato, facendo sì che – con le parole di un testimone dell'epoca – «il matrimonio, questo pericolo giallo, questo "spaventapasseri" di tutti i giovanotti galanti, torna[sse] ad essere l'altare profumato della migliore giovinezza»[36]. Impauriti dal diavolo delle pulsanti passioni giovanili gli scrittori cattolici consigliavano ai ragazzi la somma cautela e "cavalleria" nel campo sentimentale: «Il contegno con l'altro sesso impone ai giovani un'attentissima ed assidua e meticolosa vigilanza su sè stessi»[37] – cose che dovevano far ridere gli ex-legionari dannunziani, per non parlare del distacco tra questa teoria della castità quasi puritana e la condotta dei gerarchi del regime, il Duce compreso.

L'azione dell'ala cattolico-conservatrice del movimento va considerata come una specie di "controrivoluzione". Il giovane voluto da quegli ambienti,

---

[31] Ivi, p.11.
[32] BENITO MUSSOLINI, *La dottina del fascismo, Idee fondamentali*, IV, Firenze, Sansoni, 1936, p. 9.
[33] GIUSEPPE MARCHELLO, *La morale eroica del fascismo. Problemi di pedagogia fascista*, Torino, Paravia, 1934, p. 126.
[34] GIANNI BORGNA, *Il mito della giovinezza*, cit., p. 24
[35] GIORGIO ALBERTO CHIURCO, *Manuale di cultura fascista,* Napoli, Alberto Morano Editore, 1933, p. 95.
[36] EMILIO PAPASOGLI, *Fascismo,* cit., p. 156.
[37] ANDREA GUSTARELLI, *La gioventù maschile in clima fascista,* cit., p. 70.

piuttosto che un «italiano nuovo», era l'uomo di vecchio stampo tradizionale, la cui "novità" stava solo nel fatto che doveva essere ancor più sofisticato, etico, autodisciplinato. La rivoluzione e l'orientamento verso un futuro radicalmente diverso andavano accantonati.

In conclusione, il fascismo si assumeva la totale responsabilità delle nuove generazioni degli italiani, attribuendo alla giovinezza un'importanza di prim'ordine poiché rappresentavano «l'aurora della vita», «la speranza della patria», e «soprattutto l'esercito di domani»[38]. Vi erano quattro campi più importanti nella formazione dell'«italiano nuovo»: l'educazione fisica, quella militare, quella igienico-sanitaria e soprattutto quella civile e politica[39]. Ma – e in questo il tema della giovinezza è rappresentativo delle divergenze interne dell'intero movimento fascista – non era mai stato possibile trovare un accordo comune sulla concezione dell'educazione nazionale, sul metodo cioè di produrre «i romani della modernità»[40]. È uno dei motivi per cui il fascismo italiano viene considerato dagli storici il «totalitarismo imperfetto». Come dittatura non era efficiente anche perchè si accontentava di miti e apparenze, senza curarsi di assicurarne la realizzazione in pratica. E anche a causa di questa deficienza l'indottrinazione della gioventù non fu talmente riuscita.

[38] Mussolini ai giovani radunati al Colosseo, il 28 ottobre 1926, cit. in A. CAMMARATA, *La scuola del fascismo. Appunti di pedagogia militante per gli educatori*, Palermo, Trimarchi, 1939, p. 56.
[39] A. CAMMARATA, *Pedagogia di Mussolini*, Palermo, Trimarchi, 1932, p. 42-43.
[40] EMILIO GENTILE, *La grande Italia*, cit., p. 155.

ALBERTO RAFFAELLI*

Il rapporto tra Goethe e Manzoni visto da Enrico Rocca

La figura di Enrico Rocca (1895-1944), poliedrica personalità di giornalista e critico, merita una riscoperta che possa rivelarne il talento profondo e versatile[1]. Nato a Gorizia da genitori ebrei, volontario nella Grande Guerra e in seguito trasferitosi a Roma, vive le stagioni del futurismo e del fascismo in stretto contatto con personaggi di primissimo piano. La provenienza frontaliera e la formazione mitteleuropea, unite a un giovanile infervoramento nazionalistico presto abbandonato, formano nella sua personalità una dialettica singolare e problematica, la quale lo conduce nel corso degli anni a rapportarsi in maniera sempre più complessa e critica con la realtà circostante e le istituzioni stesse, fino alle fasi drammatiche del secondo conflitto mondiale, di cui nel suo *Diario degli anni bui* (1940-1943)[2] fornisce un'interpretazione con un «documento letterario di alto pregio»[3].

Dopo una lunga attività di poligrafo autorevole[4], che lo vede pure importante mediatore della letteratura tedesca e austriaca[5], le leggi razziali

* Université d'Avignon.

1 Per un ragguaglio biobliografico su di lui cfr. GIANCARLO LANCELLOTTI & SANDRA ZONCH, *Addio, Italia cara… Vita opere e mistero di Enrico Rocca goriziano*, a cura di Cristina Benussi, Trieste, Hammerle Editori, 2004, specie pp. 35-116 e 158-159; RENATE LUNZER, *Irredenti redenti. Il caso di Enrico Rocca*, in «Quaderni giuliani di storia», XXIV (2003), 2, pp. 173-201; le pp. 278-281 del testo citato alla nota successiva.

2 Quest'opera, edita per la prima volta a cura di Alberto Spaini col titolo *La distanza dai fatti* (Milano, Giordano, 1964), è stata poi riproposta col titolo originario: *Diario degli anni bui*, a cura di Sergio Raffaelli, con un saggio introduttivo di Mario Isnenghi, Udine, Gaspari, 2005. Su di essa si veda anche GIANCARLO LANCELLOTTI & SANDRA ZONCH, *Addio, Italia cara*, cit., specie pp. 104-112.

3 RENATE LUNZER, *Irredenti redenti*, cit., p. 197.

4 Collabora a molte testate: redattore dapprima de «Il Popolo d'Italia», passa nel 1926 a «Il Lavoro d'Italia», divenuto nel 1928 «Il Lavoro Fascista», dove nel 1930 ha l'incarico di responsabile del settore culturale.

5 «Nell'Italia degli anni tra le due guerre è difficile trovare un conoscitore della letteratura austriaca più versato di Rocca» (ivi, p. 184, all'inizio di un esaustivo *excursus* sul Rocca germanista, che dura

comportano anche per lui una serie di restrizioni, senza impedirgli tuttavia di continuare a scrivere, in particolare tenendo con lo pseudonimo di Rocco Airone una rubrica d'interesse teatrale sul supplemento settimanale «La Domenica de "Il Lavoro fascista"», dal numero inaugurale del dicembre 1940 al luglio 1942[6]. In esso i suoi contributi si incentrano su tre argomenti: una serie di profili di comici del momento, alcuni aspetti della vita teatrale e momenti significativi dell'attività drammaturgica di insigni letterati. Proprio in quest'ultimo ambito, anche allo scopo di sottolineare la profondità e il prestigio di un'affinità italo-tedesca, Rocca nel 1942 scrive due articoli che conciliano le competenze probabilmente più robuste della sua personalità: quella di critico teatrale e quella di germanista. Entrambi gli interventi sono dedicati a Goethe: il primo ai rapporti di quest'ultimo col teatro italiano[7], l'altro, nel numero successivo, più specificamente a quelli tra Goethe e Manzoni[8]. L'attiguità cronologica dei due pezzi li configura come un piccolo *corpus* da considerare unitariamente. Il collegamento è del resto evidente nell'*incipit* del secondo, il quale richiama il viaggio italiano di Goethe in termini suggestivi, dicendo che quando un itinerario «sia fatto, la prima volta, con l'anima» si crea «un tenace e misterioso vincolo d'amore, come se […] ci fosse nata una seconda patria». Dato che, con le debite differenze, anche Rocca vive una significativa esperienza di viaggio, partecipando nel 1924 a una crociera organizzata dal regime[9], è evidente in queste prime righe un tratto caratteristico della prosa del

---

fino a p. 196; ma della Lunzer va ricordato almeno il ponderoso *Triest: eine italienisch-österreichische Dialektik*, Klagenfurt-Wien-Ljubljana-Sarajevo, Wieser Verlag, 2002; cfr. anche ANGELA MARIA BOSCO, *Enrico Rocca germanista*, tesi di laurea, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", rel. Paolo Chiarini, a.a. 1985-1986).

[6] Costretto a firmarsi pure con la sigla E.R., nel 1942 è allontanato dal giornale, finendo addetto a una fantomatica "biblioteca". Ma il fatto stesso che continui a scrivere, pur se sotto generalità fittizie, è indizio dell'alta stima di cui gode nell'ambiente, in virtù di un'esperienza collaudata e variegata (è da citare anche la sua pionieristica attività di critico radiofonico).

[7] ENRICO ROCCA, *Volfango Goethe e le sue esperienze teatrali italiane*, in «La Domenica de "Il Lavoro fascista"», 19 luglio 1942.

[8] ID., *Goethe e il teatro di Alessandro Manzoni*, in «La Domenica de "Il Lavoro fascista"», 26 luglio 1942. Il tono un po' agiografico di certe affermazioni contenute nei due articoli, giustificato dal calibro di un personaggio come Goethe, trova riscontro in un'espressione del *Diario degli anni bui*, cit., che a p. 188 evoca «l'olimpismo del gran Volfango». Rocca dedica all'argomento già *Il teatro italiano e Goethe*, in «L'Italia letteraria», 3 aprile 1932, pp. 5-6.

[9] Su di esso, divenuto per lui una sorta di *Bildungsroman* marittimo, scrive *Avventura sudamericana* (Milano, Alpes, 1926), ispirato non a una vuota celebrazione retorica, ma a una comprensione di

goriziano, quella commistione di elementi autobiografici e critici che lo porta a identificare negli oggetti delle proprie preferenze letterarie aspetti del suo vissuto: anche per lui infatti, come per il tedesco, il ritorno segna in qualche modo l'inizio di una «"novella storia"». Tradizione e cronaca (personale e collettiva) costituiscono del resto un binomio fondativo della sua poetica, culminante nel *Diario degli anni bui*, coevo a questo inserto domenicale.

Il critico, ripercorsa nel primo intervento l'«innamorata migrazione» di Goethe verso la Penisola all'ègida del teatro, nel secondo – ricostruendo il rapporto di quest'ultimo con Manzoni – allarga la prospettiva anche alla poesia e al romanzo. Ottiene così una cartina di tornasole per misurare le convinzioni di poetica del tedesco – familiarizzatosi fin dalla prima giovinezza con la cultura e la lingua italiana –, il quale scrive «non poco sulla letteratura italiana»[10], interessandosi soprattutto alla drammaturgia[11], e nei confronti dell'autore de *I promessi sposi* ha un'attenzione costante[12].

---

luoghi e popoli visitati, che gli provocano una sorta di «rinascita della [sua] adolescenza guerriera» (ivi, p. 56, riportato in GIANCARLO LANCELLOTTI & SANDRA ZONCH, *Addio, Italia cara*, cit., p. 93).

[10] JON R. SNYDER, *I grandi scrittori e l'Italia*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da Enrico Malato, vol. XII, *La letteratura italiana fuori d'Italia*, coord. da Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 619; ivi, alle pp. 616-623 e 632-633, si rinvia per un ragguaglio, anche bibliografico, sui rapporti del francofortese con la Penisola. Non è facile sintetizzare il pensiero di Goethe circa la letteratura italiana, perché molti commenti sono sparsi «nei diari, nelle lettere, nelle conversazioni e nelle opere», su autori da Marco Polo in poi (ivi, p. 620). Risalta comunque *Teilnahme Goethes an Manzoni*, premessa all'edizione delle *Opere poetiche di Alessandro Manzoni* che egli fa uscire a Jena per Frommann nel 1827, e in cui riunisce i suoi articoli sul milanese; tali pagine iniziali, tradotte lo stesso anno da Camillo Ugoni col titolo *Interesse di Goethe per Manzoni* (Lugano, Ruggia & C.) e recensite da G. Montani sull'«Antologia» del marzo 1828, sono leggibili in HANS-GEORG GRÜNING, *Goethe critico della letteratura italiana*, Palermo, Palumbo, 1988 – pp. 162-186, attiguamente ad altri scritti del francofortese sulla letteratura italiana –, la prima parte del quale (specie alle pp. 83-120) dà un compendio su molti aspetti qui trattati. Tra le opere creative c'è la traduzione de *Il cinque maggio*, edita in «Über Kunst und Altertum», IV, 1, 1823 e leggibile nella sezione *Da lingue straniere* in JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Tutte le poesie*, trad. it., dir. da Roberto Fertonani con la collaboraz. di Enrico Ganni, vol. III, *Divan Occidentale-Orientale*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 824-831 (cfr. anche JOHANN PETER ECKERMANN, *Colloqui con Goethe*, a cura di Tomaso Gnoli, Firenze, Sansoni, 1947, p. 213; GIANMARCO GASPARI, *Goethe traduttore di Manzoni*, in AA.VV., *Premio città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica. 28-29-30*, a cura di Gian Felice Peron, Padova, Il Poligrafo, 2003, pp. 233-244).

[11] Essa è al centro della sua attenzione nel viaggio in Italia (1786-1788), che ispira l'*Italienische Reise*, pubblicato nel 1816-1817. «Conoscere meglio la letteratura italiana non era […] tra gli scopi del viaggio, e infatti Goethe la menziona assai di rado nel testo»; proprio per questo è rilevante però che l'«unica forma letteraria italiana che lo attirava era il teatro» (JON R. SNYDER, *I grandi scrittori e l'Italia*, cit., pp. 617-618), il quale costituisce un *leit-motiv* del suo resoconto, fornendo un contributo acutissimo sulla situazione dei palcoscenici italiani, in bilico tra tradizione e innovazioni; e se intuisce il peso di queste ultime (Goldoni), non disprezza peraltro la prima, tipo le «commedie improvvise»

Con tocco e perizia da divulgatore di cose filologiche, Rocca nel secondo contributo ricostruisce le tappe di un sodalizio mai troppo diretto ma significativo della comprensione, da parte dei due protagonisti, di fatti e opere destinate a segnare il proprio tempo. Nei documenti evocati risalta l'incoraggiamento verso l'allora promettente milanese da parte dell'anziano Vate delle lettere europee, il quale «ha ancora vista così acuta da riconoscere […] l'astro nascente». Quando Gaetano Cattaneo, numismatico e bibliotecario amico di Manzoni, di Porta e degli uomini de «Il Conciliatore», fa pervenire nel 1818 a Weimar, per il tramite del banchiere mecenate Enrico Mylius, i quattro *Inni sacri*[13], parlandogli dell'autore «sprofondato negli studi teologici, come di uno Newton che abbia cominciato troppo presto la sua Apocalisse[14], Goethe, senza far caso allo strambo paragone, risponde al suo corrispondente milanese lodando gli *Inni* calorosamente»[15]. Ma Manzoni, anziché spargere quei giudizi ai

(cfr. HANS-GEORG GRÜNING, *Goethe critico della letteratura italiana*, cit., specie pp. 84-92). Rocca rileva come a colpire il francofortese, nella varietà dei generi inscenati, sia il pubblico: ne accenna a proposito dell'Arena di Verona, di una disputa all'Accademia degli Olimpici a Vicenza, dell'*Aristodemo* del Monti; ma esso trova la sua epifania a Venezia, città in cui a teatro si verifica la coincidenza tra vita e finzione e dove lo spettatore s'abbandona con pazza gioia «"a vedersi riprodotto con tanta naturalezza"» (cfr. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Viaggio in Italia*, traduz. e note di Emilio Castellani, Milano, Garzanti, 1997, pp. 39-40, 59, 79, 80-82, 82-83, 85-87, 102-104, 156-158, 178). L'apprezzamento del vitalismo commediante di cui soprattutto si compiace Goethe è terreno propizio per ben accogliere gli sviluppi che – seppur in tutt'altra direzione, teatralmente parlando – di là a pochi decenni saranno apportati dalla pensosità manzoniana. Inoltre Rocca ricorda che è sempre in Italia che egli riprende ed ha nuove ispirazioni per commedie e drammi come *Claudina di Villa Bella*, *Erviano ed Elmira*, l'*Ifigenia* e il *Torquato Tasso*, e che i contatti col teatro italiano da parte del francofortese continuano: Goldoni gli ispira già nel 1788 l'articolo *Ruoli femminili rappresentati sul palcoscenico romano da uomini*, in «Teutscher Merkur», mentre di Carlo Gozzi parla nella relazione tenuta nel 1802 come direttore del teatro di corte di Weimar (cfr. HANS-GEORG GRÜNING, *Goethe critico della letteratura italiana*, cit., pp. 147-152), dove ne fa rappresentare la *Turandot*: cfr. ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, *Vita di Goethe*, Milano, Rusconi, 1994 (prima ed. 1981), p. 375.

12 Circa il suo rapporto col tedesco Manzoni parla a Fauriel di «bienveillance […] paternelle» (*Carteggio di Alessandro Manzoni*, a cura di Giovanni Sforza e Giuseppe Gallavresi, vol. I, Milano, Hoepli, 1912, p. 551).

13 Per un sunto sulle relazioni tra questi personaggi, oltre che tra Weimar e la letteratura romantica milanese, cfr. le miscellanee *Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, a cura di Enzo Noè Girardi, Firenze, Olschki, 1992, e *Weimar 1818. Goethe, Cattaneo, Mylius, Manzoni*, a cura di Serena Bertolucci, Christiane Liermann, Giovanni Meda Riquier, Aldo Venturelli, Loveno di Menaggio, Villa Vigoni, 2004.

14 Cfr. *Carteggio di Alessandro Manzoni*, vol. I, cit., pp. 415-416 (lettera del 25 novembre 1818).

15 Sulle lodi goethiane agli *Inni sacri* cfr. HANS-GEORG GRÜNING, *Goethe critico della letteratura italiana*, cit., pp. 163-164 – anche se originariamente (cfr. ivi, p. 159) ne parla nell'articolo *Klassiker und Romantiker in Italien sich heftig bekämpfend*, in «Über Kunst und Altertum», II (1820), 2; cfr. anche *Goethes*

quattro venti, «non trova il coraggio d'iniziare un carteggio. Umiltà cristiana o pudore acuito da quella malattia nervosa» che già lo affligge? Questo si domanda Rocca in uno dei rari interventi con i quali infioretta il suo resoconto. Ma Goethe «non se ne adonta ed anzi, abituato alla mondana piaggeria, sente viva inclinazione verso "quel nostro amico milanese"[16] tanto riservato». Per difendere il giovane amico italiano dagli attacchi dei classicisti o pseudotali, il tedesco dedica al *Carmagnola*

> una acuta e benevola recensione sulla rivista *Über Kunst und Altertum*[17] in cui osserva come tutte le figure […] «appartengono ad un ciclo politico-morale, nessuna avendo lineamenti individuali. Nondimeno, e ciò dobbiamo ammirare, benché ciascun personaggio esprima un'idea determinata, non è però men dotato di vita profonda e sua»[18]. Scrivendo nel gennaio 1821 per ringraziarlo, Manzoni gli conferma che solo un poeta della sua autorità e grandezza aveva potuto, giudicando favorevolmente «la formola primitiva dei suoi concetti», rincuorarlo in mezzo a un coro quasi generale di dissensi, confermarlo ne' suoi propositi, dargli la giusta ricompensa della sua fatica. «Per compier il meno male un'opera di ingegno» egli concludeva «il mezzo migliore è di fermarsi nella viva e tranquilla contemplazione dell'argomento che si vuol trattare, senza tener conto delle norme convenzionali e dei desideri, per lo più temporanei, della maggior parte dei lettori»[19].

Werke, sez. IV, *Goethes Briefe* [GB], vol. XXXII, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1987 (ed. orig. 1906), p. 210 (lettera a Cattaneo del 28 marzo 1820).

[16] Cfr. GB, vol. XLII, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1987 (ed. orig. 1907), p. 264 (lettera a Streckfuss del 19 luglio 1827).

[17] JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Il Conte di Carmagnola*, in «Über Kunst und Altertum», II (1820), 3, leggibile in HANS-GEORG GRÜNING, *Goethe critico della letteratura italiana*, cit., pp. 165-173; ivi figurano anche altri due interventi goethiani (che sono poi quelli con cui interviene effettivamente per parare attacchi a Manzoni) pubblicati sulla medesima rivista rispettivamente sul secondo e primo numero del 1821: *Un'altra volta del Conte di Carmagnola* (pp. 173-179) e l'*Aggiunta I a Il Conte di Carmagnola* (pp. 186-191). Rocca ricorda che Monti «lascia, pur essendo amico del Manzoni, che i suoi scagnozzi austriacanti della *Biblioteca Italiana* […] attacchino la pur mo' nata tragedia […] per leso classicismo, a sentir loro, ma in realtà perché Manzoni è amico del Pellico e di Berchet»: riferimento all'assai riduttivo apprezzamento della tragedia sul numero di febbraio del 1820 della rivista, che dice come di tali opere ce ne siano «a centinaia». L'altro articolo che induce Goethe a perorare la causa manzoniana appare sull'inglese «Quarterly Review» nel dicembre 1820.

[18] Cfr. HANS-GEORG GRÜNING, *Goethe critico della letteratura italiana*, cit., p. 171.

[19] Lettera a Goethe del 23 gennaio 1821 (leggibile ivi, pp. 180-181). Dietro una simile affermazione vi è *in nuce* il cammino che sta portando verso il superamento di due princìpi: l'eteronomia dell'arte, spazzata via dal Romanticismo (concetto che ispira ad es. TZVETAN TODOROV, *Critica della critica*, trad. it., Torino, Einaudi, 1986, *passim*); inoltre, più specificatamente in relazione all'itinerario creativo manzoniano, da un teatro della *complicità* si va verso un teatro del *giudizio*, che induce lo spettatore a

Facendo da portavoce di un *topos* della critica su Goethe, che ne incentra buona parte della creatività eclettica e universalistica attorno a una feconda dialettica Nord-Sud, Rocca si chiede:

> Aveva […] Goethe salutato in Manzoni il discepolo suo e di Schiller, l'ammiratore dello stile drammatico anglo-tedesco che dà «la rappresentazione dei colori profondi e dei territori indeterminati?» O aveva inteso, com'è più probabile, ammirare in Manzoni proprio il contrario: uno *Sturm und Drang* orientato, assai poco nordicamente, verso il porto della pace cristiana?[20]

Esponendo poi a Streckfuss[21] l'idea «di una letteratura universale che molto l'occupa in quei giorni e cui bisognerebbe, secondo lui, far strada, ma con criterio, anche in Germania», afferma «con intuito grandioso di complementarità spirituali non contingenti» che non è opportuno «"aiutare la marea inglese e […] attendere quel che rimarrà dopo l'inondazione. Bisogna invece, pian piano, aiutare i francesi e gli italiani, le cui opere, anche se ricche di meriti, non s'adattano bene al palato tedesco […]; io so molto bene che bisogna amare questo poeta per unirsi pienamente all'opera sua. Purtroppo mi è impossibile, in questo momento, concentrarmi su questo punto […]. Per mio spasso avevo tradotto con cura il monologo di Learto"»[22] mandando alcuni brani al musicista Zelter[23]. «Sinceramente, nell'*Adelchi* manzoniano, Goethe loda la distribuzione delle scene, la natura dei caratteri, il metodo seguito. Perfino il patetico, che non gli è mai andato troppo a genio, egli qui lo trova dosato con convenienza […]. Tutto va bene, dunque, meno quel dannato

---

distanziarsi dall'opera e a riflettervi sopra, in modo appunto giudicante – il che avviene specie nell'*Adelchi* (cfr. GILBERTO LONARDI, *Complicità e giudizio*, premessa a ALESSANDRO MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Giuseppe Sandrini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2004, pp. XI-XLVIII). Sullo spettatore manzoniano come «mente ordinatrice e concettualizzante: responsabile della storicizzazione» e sulla «funzione decisiva del destinatario come istanza del senso» cfr. CESARE SEGRE, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 106-107 e 144-175.

[20] Per altri esempi della fascinazione di Goethe verso i luoghi mediterranei, oltre allo stesso *Viaggio in Italia*, cfr. JON R. SNYDER, *I grandi scrittori e l'Italia*, cit., pp. 616-623.

[21] Karl Streckfuss (1778-1844), traduttore in tedesco dell'*Adelchi*, ma pure di Dante, Ariosto, Tasso.

[22] Sic; intende quello di Svarto.

[23] Cfr. GB, vol. XLII, cit., pp. 28-29 (lettera a Streckfuss del 27 gennaio 1827). Carl Friedrich Zelter (1758-1832), compositore di lavori chiesastici e teatrali, fondatore a Berlino della prima *Liedertafel* e di un Reale Istituto per la musica di chiesa. Sui suoi contatti epistolari con Goethe cfr. DOROTHEA HÖLSCHER-LOHMEYER, *Johann Wolfgang Goethe*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1996, p. 109.

innesto di personaggi ideali e storici. Benedetto Manzoni che si ostina sempre a mantenere alla storia una fedeltà degna di miglior causa! Non è stato capace perfino di deplorare il carattere antistorico del suo *Adelchi*?»[24] In realtà «"ogni qualunque poesia non può trattare un soggetto senza cadere più o meno in quel difetto che dicesi anacronismo"» ed è «"diritto inalienabile del Poeta di modificare a suo talento le tradizioni favolose e trasformare in favolosa tradizione la storia"»[25].

Pochi giorni dopo Goethe con Eckermann «torna sulla sua idea favorita: "Manzoni" dice "non ha altro difetto che di non sapere egli stesso che buon poeta è e quali sono i diritti che, come tale, gli competono. Ha troppo rispetto della storia […]. Nessun poeta ha conosciuto mai i caratteri storici che ha rappresentati e, se anche li avesse conosciuti, difficilmente ne avrebbe cavato qualcosa. Il poeta deve sapere gli effetti che vuol raggiungere e su questi regolare la natura dei suoi caratteri"»; e Rocca parafrasa Goethe: «Francamente, che ci starebbero a fare i poeti se dovessero ripetere ciò che ci dicono gli storici? Essi devono darci "qualcosa di più alto, di migliore". […] Così dovrebbero fare anche i poeti d'oggi invece d'andar pescando, a destra e a manca, dettagli che, con la loro *verità*, non aggiungono nulla»[26].

Con considerazioni simili il tedesco accoglie «l'arrivo dei tre tomi dei *Promessi Sposi* – nei quali, entusiasta, […] s'affonda a partir dal 15 luglio 1827»[27], che «conferma positivamente e negativamente la sua opinione. Il 18, portando alle stelle il romanzo di Manzoni, il Poeta dichiara: "Qui si manifesta pienamente quella compiutezza del suo spirito che ne' suoi lavori drammatici non ha avuto occasione di svilupparsi"[28]. E il 23, di converso, a Eckermann:

---

[24] Allude al *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, posposto all'*Adelchi*, a partire dalle considerazioni espresse nella pagina iniziale; già nel *Carmagnola* Goethe censura la separazione tra personaggi storici e d'invenzione: cfr. HANS-GEORG GRÜNING, *Goethe critico della letteratura italiana*, cit., pp. 170-171.

[25] Cfr. ivi, p. 182 (facente parte dell'intervento sull'*Adelchi* pubblicato da Goethe in *Teilnahme* e leggibile nel testo di Grüning tra le pp. 181-186). Considerazioni analoghe sono espresse nel dialogo del 28 aprile 1825 tra Goethe e Victor Cousin (da quest'ultimo riferite in «Le Globe», V, 26), in cui tra l'altro si afferma che «i sentimenti d'Adelchi moribondo sono quelli del Manzoni medesimo» (cit. in *Carteggio di Alessandro Manzoni*, vol. I, cit., p. 517n).

[26] Cfr. JOHANN PETER ECKERMANN, *Colloqui con Goethe*, cit., pp. 188-189.

[27] Cfr. ivi, p. 213.

[28] Cfr. ivi, p. 216.

"Vi dicevo ultimamente[29] che al nostro poeta lo storico in questo romanzo viene in aiuto, ma adesso, nel terzo volume[30], trovo che lo storico gioca al poeta un brutto tiro, nel senso che il signor Manzoni d'un tratto si toglie la giubba di poeta e per un bel po' ci sta dinanzi storico, nudamente"»[31]: insomma, «"come storico, Manzoni ha avuto troppo rispetto della realtà. Questo gli ha dato un gran da fare anche nei suoi lavori drammatici, dove però egli si aiuta nel senso che aggiunge in note il materiale superfluo"»[32]. Ciò non toglie «che il giudizio finale su questo romanzo […] sia dei più lusinghieri. Se la crescente età e i molti impegni non glielo impedissero – scrive Goethe a Streckfuss – egli lo tradurrebbe come ha fatto per la *Vita* di Benvenuto Cellini[33]. E a Boisserée dichiara che, in campo estetico, i *Promessi Sposi* fanno davvero epoca per lui»[34].

Al termine della lunga parafrasi degli interventi goethiani su Manzoni, Rocca, riconoscendo l'eccezionalità di questa intercomprensione («Quante volte nella storia […] gli ingegni di due terre diverse respirano la stessa atmosfera del mondo senza incontrarsi né riconoscersi o, ciò che è anche peggio, scontrandosi o misconoscendosi?»), conclude affermando: «Commuove dunque vedere il grande astro tedesco, prossimo ad assurgere all'empireo dell'immortalità, incontrarsi nel cielo con l'astro sorgente e poi culminante del grande italiano. E le due luci armonizzare, piene di lieti e non perituri presagi». Dove si vuole leggere più un tributo sincero dello specialista ai rappresentanti sommi delle due grandi culture formanti la sua personalità che un riferimento in filigrana alle drammatiche implicazioni politiche del momento.

---

[29] Cfr. ivi, p. 217 (allude al 21 luglio).

[30] Esso comprende i capitoli XXV-XXXVIII: per una storia redazionale delle versioni del romanzo, compresa la Ventisettana, cfr. *Note*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, vol. II, t. 2, *I Promessi Sposi*, testo critico della prima edizione stampata nel 1825-'27, Milano, Mondadori, 1977 (1954), pp. 677-699.

[31] JOHANN PETER ECKERMANN, *Colloqui con Goethe*, cit., p. 218.

[32] Ivi, pp. 218-219. Entrambe le tragedie manzoniane sono corredate da *Notizie storiche* introduttive.

[33] Cfr. GB, vol. XLIII, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1987 (1908), p. 33.

[34] Cfr. ivi, p. 163. Sul rapporto goethiano con questo corrispondente si veda DOROTHEA HÖLSCHER-LOHMEYER, *Johann Wolfgang Goethe*, cit., pp. 110-111.

LEONARDA TRAPASSI*

Memoria e letteratura: note per un seminario interculturale

Nell'ambito dello studio della letteratura italiana, in particolare dalla prospettiva estera, risulta quantomai interessante esplorare i percorsi offerti, in ambito teorico, dagli studi culturali sul rapporto tra memoria e letteratura. In questo senso si intende la memoria, in primo luogo, come asse attorno a cui si snoda il racconto della letteratura, della storia, del pensiero e dell'esperienza. Qui si esporranno alcune riflessioni intorno al dibattito recente sul concetto di memoria e alle sue interrelazioni con gli studi letterari in un duplice aspetto, quello del "racconto della memoria" e quello, per così dire, semiotico. Si offrirà inoltre anche un bilancio soggettivo di esperienze concrete di insegnamento della letteratura e della cultura italiana in prospettiva interculturale, svolte in università tedesche e spagnole[1].

Come punto di partenza di un possibile "itinerario della memoria raccontata", si propone proprio l'idea di «luogo della memoria». Il concetto, com'è noto, nasce dall'ambito storico, dai luoghi della memoria, i *loci memoriae*, o punti di cristallizzazione della memoria collettiva, analizzati nella monumentale

* Universidad de Sevilla.

1 Questa relazione si basa soprattutto su alcune idee su luoghi della memoria, identità nazionale e letteratura, discusse nell'ambito di un progetto interdisciplinare e di un seminario sul tema *Memoria e oblio: luoghi della memoria nazionale nell'area romanza*, svoltosi un paio di anni fa in Germania, all'università di Halle, presso il dipartimento di Romanistica, parallelamente per le aree di lingue e letterature romanze e per l'area tedesca. A questo proposito v. anche il numero monografico intitolato *Erinnern und Vergessen. Nationale Gedächtnisorte in der Romania* («Quo Vadis Romania? Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik», 15-16 (2000)), in particolare i contributi di BÉATRICE DURAND e DOROTHEE RÖSEBERG (*Erinnern und Vergessen. Nationale Gedächtnisorte in der Romania*, pp. 5-18), di ROLF PETRI (*Les Lieux de mémoire und I luoghi della memoria*, pp. 77-101) e di chi scrive (LEONARDA TRAPASSI, *Das «liceo classico» als Ort der «memoria raccontata» in der italienischen Literatur*, pp. 102-113).

opera curata da Pierre Nora *Les lieux de mémoire*. Tuttavia questo concetto, come si vedrà più avanti, presenta una forte valenza letteraria. Inoltre le ricerche analoghe per l'area italiana e tedesca, svolte successivamente e curate rispettivamente da Mario Isnenghi e Hagen Schulze e Etienne François (raccolte ne *I luoghi della memoria* e *Deutsche Erinnerungsorte*), risultano, per la prospettiva comparata che qui ci occupa, altrettanto valide, anche se meno imponenti[2].

Un possibile itinerario, in prospettiva interculturale, tocca le forme in cui i luoghi proposti dagli studi storico-culturali, o altri, individuati in base a criteri analoghi, sono presenti in varie opere della letteratura delle aree culturali prese in considerazione. Si aggiunge anche la questione dell'immagine e della percezione esterna di una determinata cultura, ciò che l'imagologia comparata definisce come «eteroimagotipo»[3]. Su questa base è possibile così elaborare una proposta tematica di un itinerario letterario, per così dire, di «luoghi della memoria raccontata».

In base ai risultati di vari seminari di lettura di testi letterari i *loci* che più si prestano ad essere esplorati, percorrendone le tracce letterarie in testi narrativi e poetici nell'ambito della letteratura e cultura italiana possono essere, ad esempio, Roma, il salotto, il liceo classico, l'America, presenti nell'inventario dei simboli e miti dell'Italia unita di Isnenghi, ma anche paese, piazza, caffè e osteria, parrocchia e cinema, luoghi presenti non solo tra le strutture ed eventi di questa stessa opera, ma anche, tra l'altro, nell'itinerario, questa volta di concretissimi luoghi e scenari, proposto in un volume posteriore di carattere non storico, ma letterario, cioè *Luoghi della letteratura italiana* (curato da Anselmi e Ruozzi)[4]. Inoltre è interessante inserire nell'itinerario anche Pinocchio, il libro

---

[2] PIERRE NORA (a cura di), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986-92, 7 voll.; MARIO ISNENGHI (a cura di), *I luoghi della memoria*, Roma-Bari, Laterza, 1996-97, 3 voll. I tre volumi dell'opera curata da Isnenghi sono dedicati rispettivamente a: *Simboli e miti dell'Italia unita*; *Strutture ed eventi ell'Italia unita; Personaggi e date dell'Italia unita*; HAGEN SCHULZE, ETIENNE FRANÇOIS (a cura di), *Deutsche Erinnerungsorte*, München, Beck, 2001, 3 voll.

[3] Cfr. a questo proposito il capitolo di NORA MOLL , *Immagini dell'"altro". Imagologia e studi interculturali*, in ARMANDO GNISCI (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 211-249. In particolare per il concetto di *autoimage/ eteroimage,* pp. 220-223.

[4] GIAN MARIO ANSELMI & GINO RUOZZI (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

Cuore, o il '68, che figurano invece tra i personaggi e le date dell'opera di Isnenghi. Naturalmente a questi esempi si potrebbero anche aggiungere altri luoghi da percorrere nella letteratura italiana, come famiglia, o isola, ecc..). Così, per il liceo classico, si possono proporre ad esempio testi di Stuparich, Vittorini, Meneghello, De Carlo, Starnone, Olschki, Brizzi e Onofri[5]. O, nel caso di Pinocchio, le diverse riscritture moderne di Manganelli, o Beniamino Placido, o quella cinematografica di Benigni[6].

L'idea di un approccio ai testi letterari in base a luoghi della memoria e all'interrelazione tra riflessione storico-culturale e letteratura nasce chiaramente dal discorso teorico su memoria e letteratura, che, in realtà, offre spazio, non solo a ricerche tematiche specifiche, ma anche ad una prospettiva più amplia, che abbraccia anche altre riflessioni recenti intorno al concetto di memoria.

Oltre all'aspetto della memoria come tradizione, o patrimonio culturale, bisogna allora riferirsi anche alle prospettive di Aleida e Jan Assmann, di Harald Weinrich su memoria e oblio e a quelle di Paul Ricoeur e di Umberto Eco, che invece trattano in parte della memoria come mnemotecnica, ma che hanno ugualmente a che fare con il testo letterario in ambito retorico o semiotico. Non solo, dunque, come nel caso di un seminario di letteratura, si può lavorare ad una proposta di lettura e analisi del testo letterario, alla ricerca di "luoghi della memoria collettiva", ma anche nel senso di ricerca di una traccia che ripercorre nel testo il gioco con il lettore, ciò che nel tessuto narrativo si ricorda, mentre il resto può, almeno temporaneamente, essere dimenticato, cadere in un temporaneo oblio.

---

[5] Queste proposte di itinerari sono state sperimentate nell'ambito del seminario menzionato per il gruppo di lavoro sui luoghi della memoria italiani. Per quanto riguarda i testi intorno al liceo classico come "luogo della memoria" letteraria, ci si riferisce qui ai seguenti romanzi e racconti: GIANI STUPARICH, *Un anno di scuola,* Torino, Buratti, 1929; ELIO VITTORINI, *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 1948; MARCELLA OLSCHKI, *Terza liceo 1939*, Milano, Mondadori, 1956; LUIGI MENEGHELLO, *Fiori italiani,* Milano, Rizzoli, 1976; ANDREA DE CARLO, *Due di due*, Milano, Mondadori, 1989; ENRICO BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Ancona, Transeuropa, 1994; DOMENICO STARNONE, *Solo se interrogato*, Milano, Feltrinelli, 1995; SANDRO ONOFRI, *Registro di classe*, Torino, Einaudi, 2000; per un'analisi tematica più dettagliata v. LEONARDA TRAPASSI, *Das «liceo classico»...,* cit..

[6] Alcune delle riscritture che si sono analizzate sono: GIORGIO MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977; BENIAMINO PLACIDO, *Le disavventure di Pinocchio*, in *Tre Divertimenti*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Il primo aspetto, ovvero la "memoria raccontata" in rapporto al sistema letterario, comprende naturalmente anche il discorso sulla costruzione dell'identità culturale di un paese, intesa, come sostiene Asor Rosa, come un insieme di caratteri il cui punto d'approdo inconfondibile è rappresentato dalla comunanza della lingua «che non cancella le differenze (tutt'altro), ma le invera in un sistema di relazioni e di scambi reciproci, da cui inevitabilmente parte e riparte ogni volta la ricerca letteraria»[7]. Inoltre, in senso interculturale, la "memoria raccontata" coinvolge le dinamiche che costituiscono i rapporti e le relazioni tra culture diverse che tanta importanza hanno per chi si occupa di didattica della lingua, letteratura e cultura italiana all'estero. Questo tipo di riflessione su memoria, letteratura e cultura offre spunti produttivi allo studio e alla comprensione dei percorsi letterari italiani in stretta correlazione con il panorama straniero. Capire l'altro da sè e il suo bagaglio di memoria, i "luoghi della memoria collettiva", il loro vario intrecciarsi e dipanarsi, significa anche, infatti, riuscire a decifrare il rapporto tra memoria e cultura nella propria, o nelle proprie culture d'origine.

Il dibattito teorico- e storico-culturale sulla memoria manifesta una particolare vivacità soprattutto alle soglie del XXI secolo. In un momento di bilanci sul passato e speculazioni sul futuro, la memoria si configura infatti come elemento catalizzatore di molte inquietudini e prospettive di studio.

Già Aleida e Jan Assmann dalla fine degli anni Ottanta in poi si dedicano allo studio della memoria culturale rielaborando in maniera critica le teorie del sociologo francese Maurice Halbwachs. Agli inizi degli anni Novanta Jan Assmann, nel suo libro *La memoria culturale* (*Das kulturelle Gedächtnis*, 1992) definisce il concetto di memoria culturale, come forma determinata della memoria collettiva, patrimonio di una società e di un'epoca, composto da fondamentali testi, immagini e riti di riferimento in quella data cultura e la cui conservazione stabilisce l'immagine che questa determinata cultura ha di se stessa, dunque stabilisce un «autoimagotipo», per tornare ai concetti dell'imagologia. In questo senso può dunque essere intesa come un sapere

[7] ALBERTO ASOR ROSA, *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Torino, Einaudi, 1997, p. XXIX.

condiviso collettivamente, in genere (ma non esclusivamente) intorno al passato. Su questo sapere si basa la percezione di unità e specificità di un gruppo e vi confluiscono letteratura, arte, politica, religione e diritto in sempre nuove costellazioni[8].

Al concetto di memoria si ricollegano quello di identità e di trasmissione del passato ed in questo senso memoria e oblio sono poli inscindibili. È questa, d'altra parte, anche l'ottica che sta alla base delle opere citate prima, sui luoghi della memoria nazionale. Questa prospettiva rivela un approccio alle categorie memoria, ricordo, luoghi della memoria, oblio, più flessibile, più letterario rispetto alla ricerca storica tradizionale.

È lo stesso Pierre Nora, negli anni Ottanta, a considerare, effettivamente, che proprio l'interesse verso la memoria scaturisce quasi naturalmente in quegli anni di fine del XX secolo, «l'êre de la commémoration», in cui si susseguono le celebrazioni e commemorazioni, e riscuotono enorme successo editoriale romanzi storici, biografie, saggi dedicati a temi storici. Nora inoltre vede il punto fondamentale della questione nel passaggio da *nation historique* a *nation mémorielle*. Dunque, mentre la cultura della commemorazione tradizionale si basava su una fondamentale unità di storia e nazione in senso costitutivo, la nuova cultura della memoria non è più orientata alla nazione in senso storico, al generale concetto di *citoyen*, ma riflette piuttosto particolari esperienze, interessi ed esigenze, che possono essere sociali, locali, o determinate dall'appartenenza di genere[9]. Si può così percorrere una mappa di luoghi e ricordi dell'identità collettiva, mai presi in considerazione come tali perchè non legati ad un concetto unitario di nazione o ad un modello unitario e gerarchico di commemmorazione. Attraverso questi luoghi si cristallizza e si sedimenta la memoria collettiva. Dell'inventario (o meglio: degli inventari, se si considerano le tre ricerche analoghe per l'area francese, italiana e tedesca) fanno parte così feste, emblemi, monumenti, celebrazioni, discorsi, libri, dizionari e musei, oppure luoghi geografici, eventi significativi della storia nazionale, figure

[8] JAN ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis*, München, Beck, 1992, p. 15.

[9] Anche se quest'ultimo aspetto, cioè quello della ricostruzione della memoria delle donne, come notano Dorothée Röseberg e Béatrice Durand, in realtà non è presente nell'impianto dell'opera (v. BEATRICE DURAND & DOROTHEE RÖSEBERG, *Erinnern und Vergessen*, cit., p.14).

emblematiche o libri importanti, ecc.. Analizzare questi luoghi significa comprendere significativi punti di identità e differenza, in parte anche luoghi comuni e clichée diffusi su una determinata cultura, nonchè il posto ed il significato che un'epoca specifica e una determinata «strategia del ricordo» ascrive al passato. Significa, in definitiva, comprendere l'«economia del passato nel presente»[10].

Con quest'approccio critico, distanziato e delegittimante, se necessario, raccontando dalla prospettiva della memoria stessa (per natura deformante e selettiva) lo storico si avvicina al letterato e allo scrittore. Non si tratta in effetti di ricostruire fatti interpretando fonti, ma piuttosto di analizzare le rappresentazioni di questi fatti nella memoria, che deforma il passato, e ne offre una nuova versione attraverso il presente.

Proprio in questo senso si può allora rileggere anche la letteratura. Seguire le tracce e le forme della memoria collettiva nei testi è interessante, sia per il carattere fortemente letterario di ogni rappresentazione dei luoghi della memoria, che per il fatto che la letteratura assume un ruolo importante nel processo di costruzione di questa memoria. Non solo si possono rintracciare luoghi della memoria letterari, o che hanno a che fare con la letteratura, come quelli menzionati all'inizio, ripercorribili come scenari, o motivi ricorrenti, ma la letteratura stessa è una via dell'invenzione, un' istanza creativa della memoria, "memoria raccontata", anche nel senso del verbo *memorare*, che si riferisce alla capacità di creare immagini, di immaginare.

Del 1997 è poi il saggio di Harald Weinrich *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*[11], che, partendo in realtà dall'oblio, dall'*Ars oblivionis* da Simonide in poi, propone itinerari letterari intorno all'arte del dimenticare. Mentre l'oblio costituisce un processo passivo, la memoria invece implica un forte coinvolgimento attivo, sebbene però la rappresentazione del ricordo in un contesto letterario possa assumere una veste contemplativa e un carattere passivo, e, come nel caso del ricordo proustiano della *Recherche*, diventare "memoria involontaria" riemergere spontaneamente dal vissuto a causa di una

[10] PIERRE NORA, *Lieux de Mémoire*, vol. I, cit., p. IX; p. VIII.
[11] HARALD WEINRICH, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München, Beck, 1997.

sensazione improvvisa. Weinrich include nei suoi itinerari anche molti riferimenti alla letteratura italiana, e allora per esempio troviamo la *Divina Commedia*, come costruzione intramontabile contro l'oblio. L'opera è considerata un viaggio in cui il lettore segue Dante, uomo della memoria, attraverso l'Inferno e il Purgatorio e infine in Paradiso, parte nella quale, secondo Weinrich, si rappresenta magistralmente «il dramma dell'esistenza umana *sub specie aeternitatis* come dramma della memoria e dell'oblio umano»[12]. Tra le suggestioni letterarie troviamo, tra l'altro, ancora riferimenti a Pirandello e a *Il fu Mattia Pascal* e a *Il teatro della memoria* di Leonardo Sciascia come «finzioni di un io dimenticato»[13].

In questa panoramica si può menzionare anche il densissimo saggio del 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* di Paul Ricoeur[14]. Vi si ripercorre una specie di essenza filosofica delle arti della memoria in generale. Ricoeur ribadisce che i problemi di storia e oblio sono da considerare nella sfera della coscienza storica, che si differenzia dalla storiografia in senso scientifico. Per ciò che ci riguarda è interessante l'aspetto della differenza tra le narrazioni della memoria di uno scrittore o artista, che hanno un rapporto dialettico con la memoria collettiva e le narrazioni della storia, intese invece come documentazione del passato e rappresentazione dei fatti in riferimento a una memoria collettiva specifica. Ricoeur parla anche di «deficit di memoria» e di «eccesso di oblio», che derivano da una fuga e rimozione della realtà e che, mentre possono costituire in psicanalisi anomalie con esiti patologici, spesso invece fanno parte della finzione del narrare.

Nell'ambito invece di un discorso più generale, e, a dimostrazione di quanto è importante il discorso sulla memoria e sull'oblio in riferimento ai testi, bisogna certamente includere in questa panoramica le considerazioni di Umberto Eco rispetto alla cosiddetta *Ars Oblivionalis*, che, ci riporta ad un'altra funzione della letteratura, che fa da contraltare a quella del racconto della memoria, che è quella della "dimenticanza testuale". In *Piccola lezione sull'arte di*

[12] Ivi, p. 57.
[13] Ivi, pp. 194-202.
[14] PAUL RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

dimenticare[15]*,* Umberto Eco parla ancora di *ars oblivionalis*, ovvero dell'arte della dimenticanza, arte che dovrebbe fare da contraltare alle molteplici arti mnemotecniche (le *Artes Memoriae*, cioè le mnemotecniche dei retori classici e quelle più moderne), che non sono altro che artifici semiotici, ovvero segni che, con sistemi complicati, aiutano a fissare il ricordo. Eco ribadisce in effetti che l'arte della dimenticanza come atto volontario è impossibile, inoltre, come nel caso della mnemotecnica, sarebbe una sorta di semiotica incompleta. Evidentemente si parte dal presupposto che i segni sono, per antica definizione, «qualcosa che sta agli occhi di qualcuno al posto di qualcosa d'altro». l'*Ars oblivionalis* dovrebbe procedere così in maniera analoga a come procede un'ars memoriae: però mentre quest'ultima offre precetti retorici per sopperire all'inevitabile corruzione, ovvero al deterioramento della traccia, l'*ars oblivionalis* invece dovrebbe porre i principi non per ovviare a, ma piuttosto per «produrre il deterioramento della traccia» mediante un progetto volontario. In definitiva le arti della memoria sono sì artifici per rendere presente qualcosa alla nostra mente, per presentificare l'assenza, ciò che è proprio di ogni semiotica, però rimangono come semplici dizionari, o repertori di «unità significanti che non possono combinarsi tra loro». Così la mnemotecnica non permette di articolare discorsi mnemotecnici, ovvero non consente la produzione di testi[16]. Al contrario, nella comunicazione generalmente si può produrre oblio o cancellazione a livello dei processi testuali, dato che, attraverso l'interpretazione di un segno in base ad un contesto specifico, automaticamente, ma non volontariamente, si escludono, o momentaneamente si rimuovono (o si "narcotizzano") le possibili altre interpretazioni[17].

Evidentemente, rispetto all'*ars memoriae* un'*ars oblivionalis* dovrebbe dunque mirare all'obbiettivo opposto, cioè a cancellare una presenza non necessaria per

---

[15] UMBERTO ECO, *Piccola lezione sull'arte del dimenticare*, in «La Repubblica» , 22.05.2006.

[16] L'esempio che a questo proposito fa Eco è che con l'aiuto di una mnemotecnica posso sì ricordare i nomi dei 7 nani, ma non raccontare la storia di Biancaneve.

[17] A questo proposito si potrebbe fare riferimento anche alla differenza tra i due concetti di *Meinung* e *Bedeutung* dello stesso Harald Weinrich utilizzati in *Linguistik der Lüge*, 1965, (tradotto in italiano come *Metafora e menzogna*). Il primo concetto indica la parola rispetto ad un contesto determinato (riferimento specifico). Il secondo invece indica la parola in tutti i suoi possibili contesti, (significato generale).

fare spazio ad altro. Il punto è che, evidentemente, non si dimentica per cancellazione, ma al contrario per sovrapposizione, "non producendo assenza, ma moltiplicando le presenze". Tralasciamo ovviamente qui le implicazioni politiche di questo discorso, cioè le dimenticanze prodotte da sottrazione di informazione, come la censura, o la manipolazione di informazione. Umberto Eco a questo proposito fa un esempio letterario, il «Times» di Orwell in *1984*, che viene riscritto ogni giorno per stravolgere l'informazione. Si potrebbe però anche fare l'esempio della manipolazione dei linguaggi totalitari come viene descritta da Victor Klemperer in *LTI La Lingua del Terzo Reich*[18]*,* o da Primo Levi in *Se questo è un uomo*. La questione, invece, è proprio la dimenticanza per eccesso di informazione e per interferenza tra informazioni, questione che in effetti caratterizza anche il territorio dei mass media oggi e, naturalmente, dell'informazione in rete. Però il carattere casuale di questo processo (dato che non si può decidere volontariamente di perdersi nei labirinti dell'informazione per dimenticare qualcosa) rende evidente il fatto che un'*ars oblivionalis* sia impossibile.

Nel caso della comunicazione testuale, al contrario, la questione si fa più complessa. In generale il testo, come la parola, "oscura quell'immensa porzione di mondo di cui non si interessa" e sostituisce (anche solo temporaneamente) le nostre immagini del mondo con quelle proprie ed esclusive del suo universo possibile.

Il testo può inoltre anche incoraggiare, nell'interazione con il lettore, fenomeni di dimenticanza. Se un testo, secondo la definizione sempre di Eco in *Lector in fabula*, è una «strategia che mira a suscitare una serie di interpretazioni da parte di un lettore Modello», parte della strategia può essere una presunzione di dimenticanza da parte del lettore che il testo guida e incoraggia (come nel caso dei gialli, o della fantascienza, ma anche del romanzo d'avventura o psicologico).

Anche per l'oblio, allora, come per la memoria, il livello testuale conferisce una chiave importante al discorso sulla cultura e sull'identità: dato che non esiste un'*ars oblivionalis*, «la dimenticanza testuale è l'unica che ricordi le vere e

[18] VICTOR KLEMPERER, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin, Aufbau, 1947.

proprie forme di dimenticanza», cioè le forme di totale assorbimento mentale e di contemplazione descritte dagli autori antichi. In questo senso attraverso la letteratura, come ricorda Eco, si apprende e si ricorda, ma contemporaneamente si può ignorare e scordare, così come la funzione più importante della biblioteca e dell'enciclopedia non è solo conservare quello che valeva la pena di ricordare ma anche filtrare e cancellare quello che non vale la pena di sapere.

Questo, in conclusione, il dibattito recente intorno ai concetti di memoria culturale e oblio, che offre prospettive valide per lo studio delle questioni che riguardano, nell'ambito della cultura di un paese, non solo la memoria e l'identità, ma anche la letteratura e i meccanismi della dimenticanza e memoria testuale e che senza dubbio conferma ancora una volta quanto siano fondamentali le interrelazioni tra gli studi culturali e quelli letterari.

Mª BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ*

Memoria e traduzione: le opere tradotte e non tradotte di Luigi Pirandello in Spagna

> […] famoso escritor italiano…, tal vez único, que ha sabido encender, el la página y en la escena contemporáneas, la perplejidad metafísica de gran estilo (JORGE LUIS BORGES, 1927).

La memoria culturale, secondo il pensiero di Aleida Assmann[1], si può definire come il principio *monumentale* della cultura, la quale necessita di un'interazione tra condizioni spaziali e temporali per potersi sedimentare e diventare patrimonio collettivo. In questo processo di sedimentazione le traduzioni letterarie hanno un ruolo di primo ordine poiché costituiscono punti di riferimento che attraversano sia le memorie individuali, sia la memoria generazionale e collettiva, per poi diventare memoria culturale.

Itmar Even-Zohar coniò la definizione di *Polysystem* per indicare la rete di sistemi correlati in un rapporto dialettico, all'interno del quale egli inserisce anche il sistema della letteratura tradotta[2]. La traduzione di opere di Luigi Pirandello in Spagna è stata determinata da fattori sociali, culturali e ideologici, oltre che letterari. Se prendiamo in considerazione le date di traduzione delle sue opere (quasi tutte realizzate negli anni Venti da traduttori catalani, quasi tutte non riedite) e anche i titoli scelti, i quali presentano molte lacune (specialmente per quanto riguarda saggi e racconti esperimentali), salta fuori una lettura condizionata e in un certo senso

* Universidad de Murcia.

1 ALEIDA ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C. H. Beck, 1999; trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

2 ITAMAR EVEN-ZOHAR, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in SIRI NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 227-238.

manipolata. Processi paralleli avvenuti in Argentina o Messico dimostrano la centralità dei fattori citati per la costruzioni della memoria.

1. I testi di Pirandello tradotti fino al 1936

La ricezione dell'opera pirandelliana in Spagna comincia dopo il 1923, quando si presenta la prima rappresentazione di *Sei personaggi in cerca d'autore*, a Barcellona il 7 dicembre[3] (in Messico, il testo era già stato tradotto due anni prima, nel 1921, da Gustavo Villatoro, e rappresentato in Argentina dalla compagnia Nicodemi nell'agosto del '22). Queste sono le date delle prime traduzioni. Nella penisola iberica fino a quel momento non erano state realizzate traduzioni, tranne un testo teatrale – *La bambola* – tradotto nel 1920 in occasione della messa in scena nel teatro La Latina di Madrid. A quell'epoca d'altra parte l'autore era ancora poco conosciuto negli ambiti letterari europei; ricordiamo che il successo di Pirandello in Spagna è un effetto dell'accoglienza del suo teatro all'estero, della fama della compagnia teatrale con la quale lo scrittore viaggiava dal 1924 in poi.

Nello stesso anno 1923, Miguel de Unamuno, uno degli intellettuali spagnoli che dimostra un interesse costante per la cultura italiana del suo tempo, in un articolo intitolato *Pirandello y yo* pubblicato su «La Nación» di Buenos Aires il 15 luglio, nota che nel 1917, l'ultima volta che aveva viaggiato in Italia, nessuno gli aveva parlato di Pirandello, e che soltanto dopo le comparazioni tra il suo romanzo *Niebla* e *Sei Personaggi in cerca d'autore* aveva cominciato a conoscere parzialmente Pirandello[4]. Nello stesso quotidiano Americo Castro pubblica il 16 novembre 1924 il famoso articolo *Cervantes y Pirandello*[5]; dove l'ispanista analizza i personaggi pirandelliani, proponendo Cervantes come sostrato culturale. Questi fatti dimostrano che la diffusione

[3] La prima teatrale di Pirandello in Spagna è commentata nei circoli letterari dell'epoca, Fernando Vela scrisse un articolo sul teatro del siciliano, pubblicato con la traduzione di una novella intitolata in castellano: *La tragedia de un personaje*, apparso in «Revista de Occidente», III (1924), pp. 114-119.

[4] Per una bibliografia sulla relazione tra Pirandello e Unamuno si veda il libro di VICENTE GONZÀLEZ MARTÍN, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Publicaciones Universidad de Salamanca, 1978. Per un approccio tra Pirandello e la letteratura dei paesi latino-americani, con acuti saggi sulla relazione di Pirandello con Borges, Arlt, Cortázar, Benedetti et altri, si veda FRANCO ZANGRILLI, *Pirandello nell'America Latina*, Firenze, Cadmo, 2001.

[5] AMÉRICO CASTRO, *Cervantes y Pirandello*, in *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 477-485.

del teatro pirandelliano è stata determinante per la pubblicazione all'estero del resto della sua opera.

Nel 1924 Pirandello tiene una conferenza nel Teatro Romea di Barcellona, dopo un ciclo di conferenze anche negli Stati Uniti, paese dove ormai era famoso e dove, in seguito alla tournée, aveva pubblicato la traduzione in lingua inglese del romanzo *Il fu Mattia Pascal*. Quest'anno sarà il più ricco per quanto riguarda il numero di traduzioni e rappresentazioni pirandelliane in Spagna. Altre notizie della fortuna dello scrittore siciliano in Spagna come drammaturgo, le fornisce Gómez Baquero nel 1928, il quale indica alcune riviste dove cominciano a diffondersi notizie e critiche[6].

Dal corpus narrativo, sono presto tradotti *Il fu Mattia Pascal* e alcune novelle, sempre sulla scia del successo teatrale; di fatto, prima della pubblicazione dei saggi dovettero passare alcuni anni, poiché la prima traduzione integrale dell'*Umorismo* porta la data del 1958.

Le prime traduzioni in lingua castellana sono, in ordine cronologico, le seguenti:

1923

Seis personajes en busca de autor, trad. Felix Azzati, Valencia, Sempere, 2º ed. 1926.[7]
Cuando estaba loco. Un caballo en la luna, Valencia, Sempere (data approssimativa).
Y mañana, lunes, trad. Miguel Jimenez Equino, Valencia, Sempere (data approssimativa).
El turno, trad di Luis Terán, Valencia, Sempere (data approssimativa).
El carnaval de los muertos, trad. Adela Carbone, Valencia, Sempere (data approssimativa).

1924

La razón de los demás, trad. Francisco Gómez Hidalgo, Madrid, Teatro Cómico, 21 de marzo.
El difunto Matias Pascal, trad. R. Cansinos-Assens, Madrid, Biblioteca Nueva. (2ºed. 1931)
La tragedia de un personaje, trad. J. Chabás, in *Revista de Occidente*, Anno II, nº 7, Madrid.
Tercetos, trad. Juan Chabás, Valencia, El pueblo. (La stessa traduzione compare in 1926 in Valencia, Sempere)

[6] EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO, *Pirandello y Cía*, Madrid, Mundo Latino, 1928, p. 43.
[7] Per la rappresentazione teatrale e la sua rilevanza a Barcellona e Madrid, si veda JUAN GUTIERREZ CUADRADO, *Crónica de una recepción. Pirandello en Madrid*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 333 (1978), pp. 347-386.

¡Piensalo, Jacobito!, trad. Enrique López Alarcón y Fernando Mignoni (mancano i dati della pubblicazione).

Abbiamo notizia di alcune traduzioni realizzate per la scena o per riviste che oggi sono di difficile localizzazione, anche se si possiede notizia della loro esistenza. Trattandosi di quelle più antiche abbiamo incluso nel nostro elenco quelle conservate in spagnolo e in catalano. In castellano si tratta delle commedie *Il berretto a sonagli* (*El gorro de cascabeles*, trad. J. Montero), *Il piacere dell'onestà* (*El placer de la honradez*, trad. S. Vilaregut), mentre per il catalano si tratta di *Enrico IV* (Enric IV, trad. J. Montero)*; La patente* (*Tocca ferro!*, trad. J. Montero), *L'uomo, la bestia e la virtú* (*L'home, la bestia i la virtut*, trad. J. Montero), *Il piacere dell'onestá* (*Il goig d'esser honrá*, trad. anonimo), *Ma non è una cosa seria* (*Em caso per no casarme*, trad. J.M. Millás)[8].

1925

El hombre la bestia y la virtud, trad. Ricardo Baeza, Valencia Sempere. (Rappresentata il 21 febbraio, Teatro de la Princesa).
Vestir al desnudo, ¡Sea todo para bien!, trad. Francisco Gómez Hidalgo, Valencia, Sempere.

Per il teatro si traducono: *Come prima, meglio di prima (Como antes mejor que antes*, trad. anonimo*); Cosí è se vi pare* (*Así es si os parece*, trad. S. Vilaregut); *La vita che ti diedi* (*La vida que te dí*, trad. S. Vilaregut) *; Ciascuno a suo modo* (*Cada cual a su manera*, trad. E. Marquina)*; La signora Morli, una e due* (*Dos en una*, trad. F. Gómez Hidalgo).

In catalano vedono la luce frammenti di *L'Umorismo* (*L 'humorisme*, trad. A. Esclassans), e *L'imbecille* (*Un imbécil*, trad. C. Soldevila).

1927

Dos en una (mancano i dati dell'edizione).

1930

Esta noche se recita improvisando, trad. Rafael Marquina (mancano i dati dell'edizione).

1933

El placer de la honestidad, trad. María Mercedes Pardo (mancano i dati dell'edizione).

1936

Enrique IV, trad. Tomás Borrás, Zaragoza, Teatro Municipal, 1 de marzo.

[8] I dati di alcune delle traduzioni elencate si possono consultare nel Proyecto Boscán, catalogo bibliografico delle traduzioni italiane in Spagna dal 1300 al 1939: www.ub.edu/boscan.

L'elenco delle prime traduzioni dei testi dimostra che l'interesse per Pirandello in Spagna fin dal 1923 è stato intenso, anche se parziale, visto che si sono pubblicati quasi esclusivamente i testi teatrali e si è trascurata gran parte della narrativa e ignorata completamente la saggistica, opere che ancora attendono una revisione e talora di essere tradotte per la prima volta in spagnolo.

2. I condizionamenti sulla memoria

Molti sono gli studiosi che hanno segnalato la fortuna di Pirandello in Spagna, è stato anche detto che la Spagna è stata sempre «tierra de elección del pirandellismo»[9]. Ma forse si dovrebbero analizzare da vicino alcune delle elezioni o selezioni traduttologiche realizzate proprio in vita dell'autore, le quali senz'altro hanno condizionato Pirandello e la sua memoria per i lettori spagnoli fino ad oggi. Per strutturare in qualche modo i dati relativi alla ricezione di Pirandello in Spagna, si potrebbero distinguere tre momenti o ambienti interpretativi: il momento catalano, il momento *ultraísta* e l'interpretazione dei discepoli di Ortega. In effetti, secondo Evelyn López Campillo, nella «Revista de Occidente», diretta da Ortega, Juan Chabás era il critico incaricato di quasi tutte le novità della letteratura italiana; il suo lavoro è stato particolarmente intenso nei primi anni della rivista, dal 1923 al 1927, invece più tardi gli scrittori italiani quasi scompaiono dalle sue pagine[10].

2.1 Il momento catalano

Cominciamo dall'unica visita di Pirandello in Spagna, in occasione della prima di *Sei personaggi in cerca di autore* al Teatro Romea di Barcellona.

[9] JACQUELINE CHARTRAINE DE VAN PRAAG, *España tierra de elección del pirandellismo*, in «Cuadernos Ibero-Americanos», 28 (1962), pp. 218-222. In precedenza: JUAN CHICHARRO DE LEÓN, *Pirandello en la literatura española*, in «Quaderni Ibero-Americani», 15 (1954), pp. 406-414. Si veda anche su questo argomento: LUIGI DE FILIPPO, *Pirandello in Spagna*, «Nuova Antologia», XCIX (1964), pp. 197-206; MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Pirandello nella critica spagnola*, in «Pirandellian Studies», V (1995), pp. 126-147; EAD., *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)*, «Quaderns d'Italià», 2 (1997), pp. 1-36. Un´accurato approccio sulla ricezione catalana si trova in ASSUMPTA CAMPS OLIVÈ, *Pirandello en Cataluña. La razón de una incomprensión*, in «Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca» vol. VI (1996-1997), 5, pp. 29-40.

[10] Cfr. EVELYNE LÓPEZ CAMPILLO, *La Revista de Occidente. Formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 226-227.

Catalogna in quegli anni attraversa il cosiddetto "Noucentisme", tappa politica e culturale impegnata nel rinnovamento culturale in equilibrio con la tradizione. Si cerca di sprovincializzare la cultura catalana specialmente attraverso la scena dove si vede l'opportunità di istituzionalizzare la cultura. Josep Canals, impresario del Teatro Romea, seleziona le opere teatrali internazionali più innovative, nelle denominate "Vetllades Selectes", nelle quali furono rappresentate la maggior parte delle opere teatrali di Pirandello in Spagna[11].

È da sottolineare che il criterio per la scelta delle opere era dovuto, oltre alla moda o alla fama degli autori, principalmente alla possibilità di trasferirle dalla cultura europea a quella catalana, cioè alla volontà di educare il gusto del pubblico e di rafforzare la loro capacità di essere trasferite dalla cultura europea a quella catalana; cioè la volontà di educare il gusto del pubblico e di raffermare le istituzioni catalane attraverso una vita culturale indipendente dalla capitale castigliana.

La reazione degli spettatori di fronte ai primi testi di Pirandello, che erano stati preceduti e ravvivati da molti commenti entusiastici nei giornali[12], fu di sorpresa e di sconcerto[13]. L'incomprensione del grande pubblico di fronte alle rappresentazioni del teatro pirandelliano fu anche avvertita dai propri traduttori, come nel caso di Sagarra (trad. catalana de *Il berretto a sonagli*) che commenta lo stupore dei borghesi catalani davanti a *Sei personaggi,* che sembrano usciti dal manicomio.

Quando Pirandello visita Barcellona nel dicembre 1924, invitato dal Pen Club e Josep Canals nel Teatro Romea, c'era una grande attesa. Gli interessi politici sono facili da rintracciare, poiché Canals era legato al partito della Lliga, difensore della borghesia catalana, e politicamente contrario alla figura di Primo de Rivera, il quale un anno prima era arrivato al potere come dittatore. Gli organizzatori invitarono alla cena di benvenuto a Pirandello i politici vicini alla Lliga. Durante la conferenza, Pirandello fu intervistato sulla sua arte, dato

11 Cfr. M. CALZADA & M. ROMÀ, *Pirandello y Cataluña*, in *Atti VII Congreso Nacional de Italianistas*, Universidad de Valencia, 1996, pp. 141-148.
12 Cfr. «La publicitat», 18.11.1923; «Diario de Barcelona», 23.11.1923; «La plubicitat», 21.XI.1923.
13 Cfr. ANNA MARIA GALLINA, *Pirandello in Catalogna*, in *Atti del II Convegno di studi pirandelliani*, Firenze, La Monnier, 1967, pp. 201-208. E dopo, JOSEP MARIA DE SAGARRA, *Crìtiques de teatre: «La Publicitat», 1922-27*, a cura de Xavier Fabregas, Barcelona, Institut del teatre de la Diputació de Barcelona. Edicions 62, 1987, pp. 373-409.

che egli rifiutò di fare un discorso e preferì ricevere domande dagli assistenti. I giornali pubblicarono abbondanti estratti del discorso: secondo queste fonti[14], lo scrittore cercò di spiegare il suo umorismo, illustrò un teatro diretto anche all'intelligenza, non soltanto al sentimento, per svelare lo sfondo tragico della vita umana. I tentativi per cercare di trasmettere il rapporto tra il teatro e la sua filosofia di vita furono notevoli, ma a quanto pare non riuscì a far capire a tutti il fondo filosofico delle nuove opere.

Qualche mese dopo, nel giugno 1925, quando va in scena *Enrico IV*, le critiche indicano che anche se l'opera fu seguita con interesse, il pubblico non riuscì a entrare nell'universo dei personaggi e capire in profondità il testo. Carles Soldevila, traduttore de *L'imbecille* e promotore teatrale, osserva come la gente in un primo momento ricevette le opere con curiosità, soprattutto per snobismo; ma, più tardi, la maggioranza dimostrò di non capire, né di avere un sincero interesse per Pirandello; la critica di Soldevila è anche rivolta alla situazione del teatro catalano in generale, giacché mancava dell'educazione necessaria per assimilare le innovazioni internazionali[15].

Le rappresentazioni delle opere di Pirandello proseguirono nel 1926 (*Tutto per bene*, Teatro Poliorama; *Sei personaggi*, compagnia argentina Nicodemi, aprile 1926; *Diana e la Tuda*, Teatro Coliseum, 1927). Dopo il 1928 l'interesse per Pirandello diminuisce, specialmente durante la Seconda Repubblica, quando il governo catalano, d'orientazione politica progressista, è molto sensibile al fascismo o a inclinazioni ideologiche ambigue (e una tale ambiguità viene attribuita anche a Pirandello per la sua adesione all'Accademia Italiana fondata da Mussolini).

Nel 1934, quando Pirandello riceve il premio Nobel, i giornali riconoscono il valore letterario della sua opera, ma additano anche il legame politico con il regime. Nel 1936, alla morte di Pirandello, i brevi commenti sull'autore si dividono a seconda delle tendenze politiche, confrontate all'inizio della Guerra Civile spagnola: da una parte si trovano rassegne che lodano la sua opera, e dall'altra dure critiche per lo scarso valore rivoluzionario dello scrittore. Per quanto riguarda la lettura di Pirandello, come si vede, all'epoca le posizioni ideologiche prevalgono sulle considerazioni estetiche.

---

[14] Articolo monografico di J. PLA, «Revista de Catalunya», nº6, 1924; frammento de *L'umorismo*, in «La Revista», nº 224, 1925.

[15] Cfr. «Revista de Catalunya» marzo 1925.

2.2 Il momento *ultraísta*

Nella capitale castigliana Pirandello è inizialmente recepito dagli ambienti *ultraístas.* In corrispondenza con il futurismo, e anche con il dadaismo e il surrealismo francese, l'*ultraísmo* tenta di rinnovare la tradizione poetica spagnola; in questo modo, rifiuta il manierismo modernista e propone la riduzione delle immagini in metafore essenziali, la soppressione di ornamenti e sentimentalismi retorici. I principali promotori dell'*ultraísmo* – R. Cansinos Assens, G. de la Torre, G. Diego e J.L. Borges –, si incontravano nel Caffè Colonial di Madrid. Dall'influenza di questo movimento attraverso le riviste letterarie, e dalla qualità dei suoi scrittori, si può dedurre l'importanza del gruppo per l'introduzione e la diffusione di nuovi autori in lingua spagnola, e in particolare per le prime opere di Pirandello in Spagna.

Di fatto, proprio Cansinos Assens, il fondatore dell'*ultraísmo*, traduce nel 1924 *Il fu Mattia Pascal*, nel periodo in cui traduce anche Grazia Deledda, contendente al premio Nobel con Pirandello quell'anno. Nel prologo alla prima edizione per Biblioteca Nueva, Cansinos dà notizia al pubblico spagnolo della fama di Pirandello in Italia e in Europa, e spiega che questo romanzo rappresenta la chiave della sua arte[16]. Il collegamento tra umorismo e teologia è prolissamente commentato da Cansinos, che cita anche il sentimento tragico di Unamuno; forse questa visione è accentuata dalla sua condizione di ebreo sefardita e anche dovuta alle relazioni tra l'*ultraísmo* e il *creacionismo* di Vicente Huidobro[17], il quale era anche un frequentatore del circolo *ultraísta*. A mio avviso, il fatto che il romanzo principale di Pirandello fosse recepito *in primis* tra questi ambienti, spiega la straordinaria diffusione delle opere pirandelliane in Messico (paese di Huidobro) e in Argentina subito dopo, nelle riviste e nei teatri influenzati dalle avanguardie europee, là dove Borges, e tanti altri intellettuali, diffondono un nuovo modo di fare teatro. In Spagna invece l'*ultraísmo* decadde presto, la rivista «Ultra» scompare nel 1922, e ogni autore esprime le proprie idee in modo personale. In tal modo, possiamo dire che, facendo eccezione per una seconda edizione della citata traduzione di

[16] LUIGI PIRANDELLO, *El difunto Matías Pascal*, trad. e introd. R. Cansinos Assens, Madrid, Biblioteca Nueva, 1924, pp. 6 e ss.

[17] Come è noto, il *creacionismo* presupponeva la libertà della finzione di fronte alla realtà, compresa anche la realtà intima dell'autore.

Cansinos, l'arte di Pirandello è commentata soltanto da Ramón Gómez de la Serna, il quale interpreta l'umorismo in un tono molto meno tragico dell'agrigentino.

Per concludere il momento *ultraísta* ricordiamo come dopo la Guerra Civile spagnola, Cansinos Assens, accusato di ebraismo, fu allontanato dal giornalismo. In seguito si dedicherà alla traduzione delle opere complete di Dostoevskij, Goethe, Balzac e specialmente alla versione di *Mille e una notte*, improbo lavoro che ispirerà poi i racconti di Borges. Da quel momento per le traduzioni di autori moderni e polemici quali Pirandello c'è solo il silenzio[18].

2.3. I discepoli di Ortega

Ortega y Gasset è considerato come il principale diffusore della cultura europea dal suo tempo, innanzi tutto come direttore della «Revista de Occidente», tribuna dove vengono pubblicate gran parte delle novità letterarie dell'epoca. Come è noto, Ortega, prestigioso professore universitario, si avvale di un'élite di giovani ben preparati per diffondere l'europeismo e svolgere un vero programma didattico nel tentativo di rinnovare la cultura spagnola in crisi. Uno di questi giovani era Juan Chabás, allora professore di letteratura spagnola all'Università di Genova.

Chabás, nato a Denia, aveva studiato con Ortega a Madrid e presto ottenne un incarico tramite l'Ambasciata Spagnola come docente in Italia, dove rimane dal 1924 al 1927. Gabriele Morelli ha studiato la conoscenza di Chabás della letteratura e la storia italiana acquisita e approfondita in questi tre anni[19]. Oltre a occuparsi delle novità italiane nella «Revista de Occidente», Juan Chabás era anche corrispondente della rivista «El Pueblo» di Valencia, di orientazione repubblicana; e sia amico sia ammiratore del suo direttore Blasco Ibáñez, già famoso scrittore, al quale riferisce le sue esperienze italiane in un interessantissimo carteggio. Da questi documenti e dagli articoli spediti dopo, scopriamo che Chabás ebbe la possibilità di

[18] Per approfondire l'opera di Cansinos, dimenticata lungo tutto il Novecento e in gran parte inedita, si veda il sito della «Fundación-Archivo Rafael Cansinos Assens» (ARCA).
[19] GABRIELE MORELLI, *Juan Chabás y la cultura italiana*, in M. ARRIAGA ET AL. (eds), *Italia, España, Europa. Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, vol. II, Sevilla, Arcibel, 2005. pp. 206-227.

vedere la compagnia teatrale di Pirandello a Genova, e addirittura di parlare con il regista. I commenti sono
subito d'ammirazione e non solo per il testo, ma anche per la coreografia e le indicazioni per la messa in scena, poiché l'originalità di Pirandello a suo parere risiede nell'intera idea dello spettacolo puro, aspetto evidenziato dal confronto con la situazione culturale in Spagna[20]. Sempre nel 1923, anno del successo dei *Sei personaggi*, Chabàs sceglie un'opera particolare da tradurre: anziché un testo teatrale mancante di un direttore in grado di ricreare il copione in spagnolo, preferisce tradurre i *Terzetti,* un testo in prosa che poi ebbe due riedizioni (1924-1925). In seguito, Chabás traduce Svevo (1927), ancora sconosciuto per i lettori spagnoli, e la *Storia europea,* di Croce (1933). Ma in questi pochi anni, il panorama politico spagnolo e l'immagine dell'Italia sono cambiati, come vedremo in seguito.

Il secondo traduttore che vorrei menzionare è Felix Azzati, intimo collaboratore di Basco Ibañez e successivamente direttore del giornale «El Pueblo». Azzati, di origine italiana, stabilitosi a Valencia, era anche repubblicano. La sua attenzione per Pirandello si riflette nella traduzione di tre opere essenziali: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1923), *Tragedia di un personaggio* (1924) e *Quand'ero matto* (1925). Nel prologo all'edizione spagnola di *Sei personaggi,* Azzati ritiene necessario sottolineare tre elementi: (1) Pirandello possiede un'invenzione originale, e la sua fama non è dovuta allo snobismo; (2) La sofferenza dei drammi pirandelliani è sincera, quindi segue un'ispirazione fantastica, anziché malata; (3) Il concetto di teatro d'arte si rifà alla Commedia dell'Arte in quanto si crea sulla scena, cioè si tratta di un teatro "da realizzare". Nelle premesse di Azzati possiamo intravedere quali erano stati gli elementi negativi per la critica spagnola, e lo dimostra il fatto che proprio le accuse di argomenti inverosimili e complessi allontanarono i lettori da un'interpretazione accurata di Pirandello sino agli anni Ottanta del Novecento.

Azzati e Chabás erano legati alla figura di Ortega, come tanti altri giovani che cercavano modelli europei da adottare in Spagna. Il loro interesse come traduttori e intellettuali era precisamente l'ispirazione di nuove idee capaci di rigenerare l'immagine della Spagna. Ortega, fino a quel

[20] Due articoli di Juan Chabàs sul Teatro d'Arte di Pirandello sono apparsi nel giornale «La libertad» 30.12.1925 e 22.01.1926.

momento si era mantenuto neutrale di fronte ai contrasti tra l'ideologia repubblicana e quella conservatrice. Proprio allora, Chabás scrive un saggio sul fascismo italiano[21]. Le comparazioni tra la dittatura di Mussolini e quella di Primo de Rivera aprirono un accesso dibattito tra gli intellettuali degli anni Venti. Le posizioni erano ambigue, poiché si era coscienti delle differenze tra ambedue regimi. Chabás elogia Croce, per essere stato capace di allontanarsi dalla trappola del nazionalsocialismo. Altri discepoli di Ortega, più radicali, stabilirono corrispondenze tra intellettuali spagnoli e italiani; così Giménez Caballero nella *Carta a un compañero de la Joven España*[22], elenca i seguenti parallelismi: Gómez de la Serna/D'Annunzio, Baroja/Pirandello e Gentile, Unamuno/Malaparte, Ortega/Croce. Ortega, per i giovani conservatori era il creatore dell'idea di Spagna. Altri rivendicavano invece un Ortega non tradizionalista. Finalmente egli si avvicina ai repubblicani e così sarà isolato negli avvenimenti che porteranno alla guerra. Chabás e Azzati si rifugiano a Valencia, dove mantengono una ricca attività come diffusori della cultura attraverso «El Pueblo» e l'editoriale Sempere. Si cerca di ricreare un modello catalano nella regione, esperimento poi interrotto con l'esilio e il silenzio dopo il 1936.

In conclusione, l'opera di Pirandello è arrivata in un momento delicato della storia spagnola e così si riflette nella nostra memoria. Ancora oggi tanti testi attendono una lettura approfondita pur essendo Pirandello, a parere di tutti, un classico della letteratura universale.

[21] JUAN CHABÀS, *Italia fascista. Política y cultura*, Barcelona, Mentora, 1928. Cfr. JOSÉ LUIS VILLACAÑAS BERLANGA, *Un ensayo sobre el contexto de «Italia fascista» de Juan Chabás*, www.um.es.
[22] Cfr. ERNESTO JIMÉNEZ CABALLERO, *O.c.*, en «Gaceta Literaria», febrero, 1929; E. ELVA, *Ernesto Giménez Caballero, entre la vanguar dia y el fascismo*, Madrid, Pretexto, 2000, pp. 105 y ss.

ANDRIJANA JUSUP*

Spazio e tempo nella letteratura di viaggio di Massimo Bontempelli

L'attività di Massimo Bontempelli in ambito saggistico non si esaurisce con i libri più noti *Introduzioni e discorsi* e *L'avventura novecentista*. Tra i titoli "trascurati" si trova anche il libro *Pezzi di mondo* pubblicato nel 1936. Parlando della biografia di Bontempelli si deve tener presente che le nuove edizioni eliminano tutte le precedenti. Così *Pezzi di mondo* comprende il libro *Noi, gli Aria. Interpretazioni sudamericane* (1934), però la terza edizione di *Stato di grazia* (Firenze, Sansoni, 1942) contiene anche *Pezzi di mondo* con le relazioni di viaggi scritte tra il '28 e il '40, già in parte raccolte nei volumi citati con l'aggiunta di altri scritti e annulla tutte le precedenti. Il legame tra la prima parte del libro e quasi un'appendice del Bontempelli viaggiatore sta nel fatto che tutti questi scritti sono apparsi prima come elzeviri nel «Corriere della Sera» e nella «Gazzetta del Popolo». Poi tra i testi raccolti in *Stato di grazia* se ne trovano due intitolati *Da Roma* e *A Parigi* che si potrebbero facilmente aggiungere all'esperienza di viaggio. Probabilmente restano incorporati nella prima parte perché sono stati scritti nel 1926.

Anche se tralasciamo la biografia di Bontempelli è impossibile trascurare un dato biografico che spiega in parte l'inclinazione dell'autore verso la tematica del viaggio. Nato a Como già da piccolo, per il lavoro del padre, è costretto a spostamenti frequenti. Passa l'infanzia e la prima giovinezza fra Milano, Codogno, Mortara, Chiavari, Civitavecchia, Voghera e Alessandria. Dopo la laurea in Filosofia e in Lettere a Torino inizia la carriera d'insegnante o meglio dire di pellegrino nelle scuole medie da Cherasco fino ad Ancona. Poi rinuncia all' insegnamento e si stabilisce a Firenze che accanto a Roma e Milano sarà una delle città nelle quali tornerà spesso. Negli anni Trenta compie numerosi viaggi all'estero, visita l'Egitto, la

* Università di Zara (*Sveučilište u Zadru*), Croazia.

Grecia, l'America del Sud e la Scandinavia. Forse da questo suo girovagare è nato il gusto per il viaggio evidente nella produzione letteraria bontepelliana. Sebbene si tratti di viaggi immaginari, viaggi nello spazio irreale o viaggi nel tempo, l'idea dello spostamento, dei paesi sconosciuti è spesso lo spunto d'azione soprattutto nella novellistica. Tranne la raccolta *Viaggi e scoperte* nella quale in forma di narrazione in prima persona Bontempelli descrive viaggi in paesi fantastici, tutte le altre raccolte contengono novelle nelle quali si adopera proprio il viaggio in funzione dello straniamento. Anche il percorso nelle due favole metafisiche *La scacchiera davanti allo specchio* ed *Eva ultima* è essenzialmente un viaggio. Bontempelli lo usa come strumento letterario ludico, elemento principale del gioco, ponte verso il miracolo.

A parte l'esperienza autobiografica, il gusto di Bontempelli per il viaggio può essere valutato nell'ambito della sua poetica. Secondo Giovanni Cappello il titolo della raccolta *Viaggi e scoperte – Ultime avventure* è emblematico:

> Ma ciò che più conta è che con questi viaggi, con queste avventure, Bontempelli fa ricorso a nuclei tematici e narrativi che, *ad abundantiam*, presentano le caratteristiche proprie di un «realismo magico»[1].

I principi del realismo magico sono legati alla rivista «900», diretta da Bontempelli e pubblicata dal 1926 al 1929. Siccome, a differenza del surrealismo e del futurismo, il realismo magico non ha un manifesto, i suoi concetti teorici sono esposti ne *I quattro preamboli* (pubblicati nei quaderni di «900») e nei successivi articoli tutti raccolti ne *L'avventura novecentista.*

Bontempelli insiste sulla ricostruzione del tempo e dello spazio che sarà il compito affidato all'arte il fondo della quale «è non altro che incanto»[2]. L'immaginazione di Bontempelli si distingue dal fiabesco:

> Piuttosto che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo, e continuo sforzo di eroismi e di trappolerie per scamparne[3].

Compito del poeta «è inventare miti, favole, storie, che poi si allontanino da lui fino a perdere ogni legame con la sua persona, e in tal

[1] GIOVANNI CAPPELLO, *Invito alla lettura di Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1986, p. 113.
[2] MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 47.
[3] Ivi, p. 19.

modo diventino patrimonio comune degli uomini, e quasi cose della natura»[4]. Prende a modello i pittori italiani del Quattrocento:

> Per quel loro realismo preciso, avvolto in una atmosfera di stupore lucido essi ci sono stranamente vicini [...]. Questo è puro "novecentismo", che rifiuta così la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose[5].

Siccome *Pezzi di mondo* appartengono al decennio più interessante e movimentato della produzione letteraria bontempelliana e contengono le relazioni scritte dopo l'esperienza della trattazione teorica sul realismo magico è interessante attraverso l'analisi testuale vedere l'influsso della poetica teorizzata anche nella saggistica.

È difficile definire la letteratura di viaggio. In senso più ristretto può essere concepita come il mezzo per avvicinare ai lettori i paesi sconosciuti e dovrebbe essere un genere mimetico lontano dalla poetica del realismo magico. Dean Duda distingue due tipi di testi: quelli più lunghi, chiamati «letteratura di viaggio» e quelli che descrivono soltanto una fermata dell'itinerario senza informazioni sull'insieme del viaggio, chiamati «cartoline di viaggio», molto vicine all'elzeviro o alla lettera privata[6]. Bontempelli sceglie la forma più breve avvicinando così le relazioni di viaggio alla sua produzione novellistica. Niente di strano se si considera che, secondo molti critici, Bontempelli raggiunge la maturità letteraria proprio nelle novelle. Carlo Bo spiega perché la vita di Bontempelli è legata al racconto:

> il racconto di Bontempelli brucia la propria strada nell'impazienza di strappare un'immagine, il rapporto fulminante dell'oggetto con il soggetto (si sa che crede nell'arte che riporta quel che c'è di più nobile nell'uomo). Il Bontempelli che ci colpisce è proprio questo delle vittorie immediate: della pagina scoccata[7].

Anche Ugo Piscopo insiste sul «piacere della scoperta di un genere letterario congeniale, la novella»[8].

---

[4] Ivi, p. 33.
[5] Ivi, p. 36.
[6] Si veda DEAN DUSA, *Priča i putovanje*, Zagreb, Matica hrvatska, 1998.
[7] CARLO BO, *Bontempelli*, Padova, Cedam, 1943, p. 6.
[8] UGO PISCOPO, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti liscie*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2001, p. 69.

La struttura di *Pezzi di mondo* è simile a quella delle raccolte novellistiche. Il libro è diviso in tre parti secondo il legame geografico. La parte intitolata *Italia* contiene dieci articoli, quella intitolata *Europa* ne ha tre e la terza è la descrizione dell'America del Sud in sei relazioni. I resoconti dei viaggi hanno lo scopo di smantellare tutti i luoghi comuni che le guide turistiche hanno trasmesso sui luoghi visitati, aspetto che li avvicina ai racconti chiamati da Marinella Mascia Galateria «quasi d'amore» nei quali Bontempelli gioca con i punti principali della letteratura d'amore[9].

Il libro si apre con *Panorama di Napoli* (1931). Già dall'inizio è evidente il distacco dai canoni della cosiddetta letteratura di viaggio. La Napoli di Bontempelli è la personificazione della città concreta che deve il suo aspetto al proprio sentimento della disperazione. Napoli diventa un personaggio tragico che

> s'ubriaca di parole, poi capisce d'essere fuori di sé e vorebbe frenare la lingua, ma la lingua si muove da sola; lei parla tutto il giorno, come uno suda. Obbligata a esprimere sempre, senza riposo, senza respiro, non ha modo di accumulare, non sa come si fa a scegliere, condensare; d'attimo in attimo si vuota[10].

Siccome compito dello scrittore è inventare nuovi miti, Bontempelli giocando con la storia di consacrazione pitagorica di Napoli**,** le attribuisce **«**La ossessione del numero, che nella pratica appassionata del gioco del lotto ha imbevuto il suolo di Napoli la sua aria tutti i suoi tessuti, ne ha fatto una città pitagorica»[11]. In modo esplicito nega i *clichés* della Napoli turistica: «Il colore di Napoli non è azzurro, come credono gli americani. Il colore assiduo e vero di Napoli è il grigio ... Grigio senza malinconia»[12]. Bontempelli conclude in tono patetico (criticato anche nella novellistica): «Per conoscere Napoli, ogni notte cadono dal cielo nel suo golfo alcune stelle, e si mettono a pescare»[13].

---

9 Si veda MARINELLA MASCIA GALATERIA, *Tipologia del racconto d'amore nella narrativa di Massimo Bontempelli*, in *Massimo Bonempelli scrittore e intellettuale*, a cura di Corrado Donati, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 77-97.
10 MASSIMO BONTEMPELLI, *Stato di grazia*, cit., p. 133.
11 Ivi, p. 135.
12 *Ibid.*
13 Ivi, p. 137.

Già dal titolo del brano seguente *Idea di Venezia* (1940) è evidente il modo in cui Bontempelli concepisce la letteratura di viaggio. L'autore prosegue con la propria impressione delle città italiane già occupate dai turisti e propone ai lettori una chiave diversa del mondo reale. Nel procedimento narrativo le città descritte diventano i personaggi dell'immaginario letterario che danno una spinta all'azione. L'architettura di Venezia, al contrario di quella di Firenze, Roma e Milano, è allegorica e ritmica e attraverso i colori come strumento per ridimensionare la realtà Venezia diventa «tragedia di Shakespeare fatta città»[14]. Per Bontempelli e i novecentisti l'archetipo di tutte le arti è l'architettura: «Dicendo "poesia" (o arte in generale) come architettura, intendo dire l'arte come modificazione del mondo abitabile»[15]. In questa relazione Bontempelli usa proprio l'architettura come mezzo espressivo di straniamento.

Anche in *Viareggio fine ottobre* (1928) gioca con la deformazione dello spazio, insiste sulla mondanità mancata durante l'inverno, sulle due facciate diverse della realtà quotidiana ed arriva nel mondo della fantasia in cui anche le stelle e il cielo diventano materiale balneario estivo.

I procedimenti narrativi delle ralazioni seguenti in cui si descrivono le destinazioni italiane seguono lo stesso modello: Bontempelli rovescia la realtà, parte dalle coordinate topografiche, ma gli attributi materiali dei paesaggi restano soltanto suggeriti e danno lo spunto ad un'atmosfera del mistero.

La soggettività nella scelta dei paesaggi è evidente nella dichiarazione bontempelliana in *Versilia* (1934):

> I miei rapporti con la montagna sono piuttosto tesi. (La montagna mi tiene il broncio per la mia perdutissima passione al mare.) È bene mettere in chiaro questa situazione sentimentale. Odio il monte di lago («monti sorgenti dall'acque... »), duro, sordo; il monte di lago non è che un ingombro, non fa che impedire, come i vecchi padri tirannici; ostinatamente separarci dal mondo grande, acuire in noi disperate smanie di fuga. Ogni sera, di lassù scende ai cuori la più inumana e infeconda tristezza[16].

[14] Ivi, p. 140.
[15] MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 91.
[16] MASSIMO BONTEMPELLI, *Stato di grazia*, cit., p. 148.

In *Versilia* Bontempelli usa la notte che cambia il paesaggio, lo rende carico di ambiguità: «Ma questa strada raggiunge il massimo della sua magia, della sua completa follia, viaggiando di notte»[17].

Ne *Il mondo di marmo* (1938)[18] e *Barbagia* (1931) Bontempelli arriva ad un'immagine soggettiva dei paesi visitati attraverso l'odore:

> L'aria è punteggiata di un odore; e non lo avevi mai sentito ma riconosci subito che è l'odore del marmo: del marmo ancora vivo, s'intende, marmo appena ferito; non avevi certo mai sentito niente di simile davanti a un edificio o monumento marmoreo […] Immagino che un aviatore volando a gran quota sopra il Tirreno debba poter sentire di trovarsi sopra questo nodo rupestre della Sardegna che si chiama la Barbagia, dal largo odore caprino che arriva fino a lui forando le nuvole[19].

Nella descrizione del comportamento quasi lapidario degli abitanti Bontempelli inserisce il suo entusiasmo per l'ingenuità spirituale detta omerica[20] legata alla poesia: «Ho capito che l'arte cucinaria, esattamente come la poesia, nasce perfetta all'origine e non può nulla imparare dalla esperienza dei secoli»[21].

Anche le reminiscenze letterarie servono a Bontempelli per trovare il magico nella quotidianità: quasi si identifica con Ulisse a cui ricorre in *Barbagia*, *Mattino a Sabaudia* (1934) e *Paese di Circe* (1928): lo menziona nella descrizione del cibo dei pastori, poi a Sabaudia «Sboccando nella piazza del Comune, mi sono sentito gli occhi di Ulisse quando sceso a un lido e un poco addentrandosi, stupefatto vedeva città bambine, che erano a pochi passi e a lui pareva vederle tanto lontane»[22]; nella leggenda di Circe e della sua isola diventata un monte. Per Bontempelli, Ulisse è il primo viaggiatore i cui viaggi sono descritti in un'opera letteraria che incarna supremo ideale di Bontempelli, quello della giovinezza omerica.

---

[17] Ivi, p. 151.
[18] «più di Carrara, all'uscire da Torano» (ivi, p. 153).
[19] Ivi, pp. 153, 159.
[20] Bontempelli si difende delle accuse di americanismo e spiega perché il novecentismo è attratto dagli americani: «Quello che ci attrae negli americani è il loro stato di verginità spirituale: sono degli "omerici", e per questo una intelligente attenzione al loro modo di sentire ed esprimersi può esserci di grande giovamento per liberarci da quanto perdura in noi malvivo e come tale ci ingombra» (cfr. MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 41).
[21] MASSIMO BONTEMPELLI, *Stato di grazia*, cit., p. 165.
[22] Ivi, p. 177.

La citazione di Dante[23], viaggiatore supremo della letteratura italiana**,** preannuncia la salita al castello di Gradara in *Giornata adriatica* (1934): **«**E qui a Gradara si fan vedere tutte le cose come dovevano stare al tempo che Paolo e Francesca erano cronaca nera, prima della bufera infernal»[24].

Bontempelli prende quale punto di partenza anche i fatti storici che diventano il mezzo di gioco letterario tipicamente bontempelliano. Così *Frascati* (1934), pur essendo stata la dimora di Cicerone, «è il paese più sprovvisto di retorica che sia al mondo»[25].

L'autore rivisita con umorismo i miti antichi: Circe fugge a far l'amore nelle grotte del monte di Giove e le sirene «in un meraviglioso "Istituto di bellezza" hanno subito una singolare operazione: cioè si son fatte fendere la coda per il lungo in due magnifiche gambe lisce e brunissime, col loro ginocchio bene arrotondato e la pelle morbida fino a su»[26].

Nelle relazioni intitolate *Europa* si ha una struttura simile. Sebbene Bontempelli rovesci i *clichés* turistici, anche lui diventa un turista:

> ho tentato di fare il turista serio, di non lasciarmi andare alla gioia di vivere, sentimento espansivo e dispersivo, ma concentrarmi e farmi una cultura visitando da buono studioso, con una guida rossa in mano, le cose "qu'il faut voir" come dicono le dette guide[27]

O meglio dire un antiturista:

> Le "cose da vedere", neppure dopo ch'eran diventate "cose viste" si sono catalogate nella mia mente con un ordine abbastanza severo; la mia memoria ne ha fatto avvicinamenti che ho ragione di temere assai arbitrari e privi d'ogni logica storica[28].

Le relazioni si aprono con l'annotazione dell'autore sul sentimento suscitato dalla prima vista della città visitata e prima sconosciuta:

> Invece in ogni città, appena mi son liberato dall'ultimo lembo di quel luogo comune (cioè dal facchino che ha portato in camera le valige) apro la finestra (qualunque sia la temperatura) e là mi affaccio di sorpresa e colgo la fisionomia sincera della città, che non ha il tempo di mettersi in posa. Non

[23] «rividi il più lucente e maggior fatto» (ivi, p. 168).
[24] Ivi, p. 169.
[25] Ivi, p. 171
[26] Ivi, p. 190.
[27] Ivi, pp. 217-218.
[28] Ivi, p. 218.

> mi è mai accaduto che la prima impressione in questo modo ottenuta si sia poi modificata i giorni seguenti[29].

Però Bontempelli è determinato dall'italianità. L'Italia si trasforma in un cannocchiale con il quale Bontempelli guarda le città europee. Si oppone al nominare Amsterdam la Venezia del Nord perché «ad Amsterdam non sento segreti, non inquietudini, essa è tutta fatta di presente, anche davanti all'imponente Seicento del Palazzo Reale; Venezia è un ammasso di segreti, tutto vi è arcano, ogni atto vi diventa sortilegio, il passato e il futuro vi si mescolano in inestricabili enigmi. Togliete l'anima magica a Venezia, e forse avrete Amsterdam»[30].

Alle cose descritte l'autore applica il criterio mediterraneo. Così il Mare del Nord diventa antimediterraneo. L'elemento mediterraneo per Bontempelli ha un significato particolare**,** evidente anche nelle sue trattazioni teoriche:

> È l'eterna e fatale tendenza mediterranea al semplificato, all'aereo, alla ricchezza fatta di mobilità perpetua, a voler mescolato sempre un poco di cielo alle cose della tera e di mistero alle più precise realità, a crearsi ogni ora della vita quotidiana come strofa di un mito poetico[31].

Anche nelle relazioni che descrivono il Portogallo, i Paesi Bassi e la Scandinavia i vari monumenti sono soltanto didascalie sceniche, il sottofondo per i miti e le leggende della loro creazione. Vicino alla tomba di Ines de Castro e Dom Pedro**,** Bontempelli racconta la storia triste di quei due amanti[32], alla cattedrale di Roskilda riassume la storia della Danimarca, a Stoccolma insiste sui particolari più interessanti del passato svedese, a Bruxelles spiega il significato della fontana famosissima col bambino che fa pipì. Anche il salto con gli sci visto in Norvegia diventa il tentativo dell'uomo di essere arcangelo.

Bontempelli è un viaggiatore ammalato di letteratura, con i motivi letterari cancella la differenza tra la finzione e la realtà: nella cucina circestese

---

[29] Ivi, p. 237.
[30] Ivi, pp. 210-211.
[31] MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 89.
[32] Bontempelli rompe la patetica della storia raccontata con un commento umoristico: «La storia di Ines de Castro è una delle più patetiche che si conoscano. Ha una ricca letteratura, alla quale mi meraviglio manchi una dramma di Victor Hugo e qualche ballata del romanticismo tedesco.» (MASSIMO BONTEMPELLI, *Stato di grazia*, cit., p. 194).

vede entrare Gargantua, si commuove visitando Elsinoro di Amleto, descrive l'atmosfera in termini letterari: **«**Con questi elementi il luogo potrebbe essere drammatico, e non è, è epico; e in questo poema grande la fusione tra le cose di metallo e la natura è ottenuta in modo perfetto**»**[33].

L'umorismo bontempelliano che caratterizza tutte le sue opere sgorga soprattutto nel rovesciamento dei *clichés* turistici. In Olanda sorpreso trovandosi un mulino a vento vicinissimo spiega: «Ero convinto che i mulini a vento non esistessero se non come lontananza, modesti accenti dell'orizzonte»[34]. Incontra alcune donne in cuffia ed è sicuro che sono «olandesi di turno, mandate in giro da una buona agenzia, in modo che anche un turista affrettato abbia modo, almeno nelle ore principali della giornata, d'aver veduta una cuffia»[35].

Gli articoli sudamericani (1933) contengono due relazioni per il Brasile, due per l'Argentina, una per il Cile e una per il giro lungo la costa occidentale del continente. La prospettiva del narratore è più vicina a quella degli articoli dedicati all'Italia: Bontempelli insiste più sulle atmosfere che sulle località reali usando i procedimenti narrativi già visti nelle relazioni precedenti.

La prefazione agli articoli sudamericani è di particolar interes**s**se perché ha una dimensione metanarrativa. Bontempelli insiste sui fatti documentari del suo viaggio portandoli fino all'assurdo. L'ironia dell'autore è indirizzata ai critici: «Non si giudica il giornalista di viaggio pesando quello che ha scritto, ma col criterio tutto esterirore dell'informarsi quanto tempo è stato nei paesi di cui parla. Questi critici non han dunque che guardare le cifre scritte sopra, e giudicarmi senza disturbarsi a leggere il rimanente»[36]. Poi precisa il destinatario: «Il quale rimanente è dedicato - e vi parrà strano e presuntuoso – piuttosto a coloro che nel Sudamerica sono già stati che non agli altri»[37] e ne spiega le ragioni:

> A chi non è stato in un paese lo scrittore non potrà mai darne l'idea con descrizioni, nelle quali sarà sempre superato di gran lunga dal cinematografo. […] Se talvolta mi abbandono a qualche apparente descrizione di paese, è

[33] Ivi, p. 212.
[34] Ivi, p. 204.
[35] *Ibid.*
[36] Ivi, p. 254.
[37] *Ibid.*

> solo in quanto possa servirmi a dare una interpretazione dello spirito storico che vi si può riconoscere, delle tendenze più generali che sembrano destinate a svilupparvisi[38].

Bontempelli vuole esporre cose non ancora descritte nella letteratura di viaggio precedente. Cerca di collocare la sua opera e polemizza e quasi nega, mette in sospetto il genere della letteratura di viaggio. Ma non rinuncia alla scrittura. Con il romanzo *Vita intensa* vuole rinnovare il romanzo europeo e forse con *Pezzi di mondo* cerca di proporre un nuovo modello della letteratura di viaggio. Bontempelli diventa **l'**Ulisse del'900, il viaggiatore primigenio che rinuncia all'esperienza dei viaggiatori precedenti e mostra ai lettori «come si può camminare sulle nuvole sentendole solide e avviarsi sopra l'arcobaleno fiduciosi che al momento del pericolo il miracolo vi salverà»[39].

Passando da un ambiente reale Bontempelli con i mezzi narrativi usati in tutte le sue opere arriva ad un'immagine soggettiva che trasforma la realtà nella fantasia. Lo spazio e il tempo perdono le coordinate quotidiane, assumono un senso magico e diventano campo di gioco per un artista che ha sete d'avventura.

Anche in un genere mimetico Bontempelli riesce ad ottenere «lo scopo unico dell'arte, di tutte le arti: creazione e interpretazione di un mondo che è insieme il nostro, quale tutti vediamo e assorbiamo, e qualche cosa più in là, che ogni autore e ogni opera raggiunta rivela e offre e impone come invenzione nuova agli uomini»[40]**.**

Bibliografia

BO, CARLO, *Bontempelli*, Padova, Cedam, 1943.

BONTEMPELLI, MASSIMO, *L'avventura novecentista*, Firenze, Valecchi, 1938.

---, *Stato di grazia*, Firenze, Sansoni, 1942.

CAPPELLO, GIOVANNI, *Invito alla lettura di Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1986.

DUDA, DEAN, *Priča i putovanje*, Zagreb, Matica hrvatska, 1998.

MASCIA GALATERIA, MARINELLA *Tipologia del racconto d'amore nella narrativa di Massimo Bontempelli*, in *Massimo Bonempelli scrittore e intellettuale*, a cura di Corrado Donati, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 77-97.

[38] *Ibid.*

[39] MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 289.

[40] Ivi, pp. 160-161.

PISCOPO, UGO, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti liscie*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2001.