

«GIÀ TROPPE VOLTE ESULI»
LETTERATURA DI FRONTIERA E DI ESILIO

a cura di
Novella di Nunzio e Francesco Ragni

Tomo I

EXIL.

LV



Università degli studi di Perugia
Culture Territori Linguaggi – 3
2014



Culture Territori Linguaggi
CTL 3

Culture Territori Linguaggi

La Collana non periodica dell'Università degli Studi di Perugia «Culture Territori Linguaggi» (CTL) è costituita da volumi monografici pubblicati sia nel tradizionale formato a stampa, sia in modalità digitale disponibile sul web: una scelta, quest'ultima, concordata dal Comitato Scientifico per garantire ai contenuti la più ampia diffusione possibile e per poterne assicurare, nel contempo, la massima fruibilità.

La stessa intitolazione esprime efficacemente la natura e gli intenti della Collana, nella quale trovano spazio i più significativi risultati di studi e ricerche riconducibili ai molteplici e diversificati ambiti disciplinari afferenti alle competenze umanistiche dell'Ateneo perugino o di collaboratori a esso collegati, così da offrire l'opportunità a docenti e ricercatori, nonché ai più meritevoli dottori di ricerca e laureati, di una sede qualificata nella quale pubblicare i frutti originali del proprio lavoro.

La Collana CTL si avvale di procedura di *peer review* per la presentazione e la pubblicazione di monografie scientifiche (in conformità agli standard stabiliti da Thomson ISI).

La Collana pubblica monografie scientifiche in lingua italiana, inglese, francese, tedesca e spagnola. I prodotti sono corredati in appendice da *abstract* in lingua inglese. Il Direttore della Collana riceve ed esamina la proposta di pubblicazione, richiede il manoscritto all'autore e trasmette la documentazione al referente dell'area di competenza tematica nel Comitato Scientifico. Il referente, dopo aver eliminato dal manoscritto ogni elemento di identificazione dell'autore, provvede a inoltrarlo a due revisori (membri del Comitato Scientifico, studiosi, esperti e professionisti), almeno uno dei quali esterno all'Ateneo. I revisori inviano al Direttore della Collana e al referente un parere relativo al testo scientifico, così articolato:

- accettabile per la pubblicazione;
- accettabile dopo revisioni secondarie;
- accettabile con revisioni sostanziali e conseguente riattivazione della procedura (in tal caso, i revisori che hanno formulato il primo giudizio saranno chiamati a valutare la conformità degli adeguamenti);
- non accettabile.

Il Direttore provvederà a trasmettere all'autore il risultato della valutazione. Qualora i pareri dei valutatori risultassero contrastanti, il testo sarà inviato a un ulteriore revisore scientifico, non informato delle opinioni espresse in precedenza dai colleghi. Se il giudizio è negativo il lavoro è respinto, altrimenti è ammesso; in tal caso seguirà una delle procedure sopra esposte. La durata totale della procedura varia in funzione della natura delle osservazioni formulate dai revisori scientifici e dalla sollecitudine con cui gli autori apportano le modifiche richieste.

Ogni due anni nel sito della Collana viene pubblicato un elenco dei revisori che hanno valutato i testi pubblicati.

Comitato scientifico

Moreno Barboni, Marco Bastianelli, Andrea Bernardelli,
Giuseppina Bonerba, Paolo Braconi, Alberto Calderini,
Donata Castagnoli, Manuela Cecconi, Lucio Fiorini,
Erminia Irace, Donato Loscalzo, Francesco Marcattili,
Giancarlo Marchetti, Massimiliano Marianelli, Riccardo Massarelli,
Marco Mazzoni, Lorenzo Medici, Laura Melelli,
Alessandra Migliorati, Marco Milella, Massimiliano Minelli,
Francesco Musotti, Maria Alessandra Panzanelli Fratoni,
Paola Paolucci, Giovanni Pizza, Mirko Santanicchia,
Massimiliano Tortora

Direttore

Fabio Fatichenti

**«GIÀ TROPPE VOLTE ESULI»
LETTERATURA DI FRONTIERA E DI ESILIO**

a cura di
Novella di Nunzio e Francesco Ragni

Tomo I



Università degli Studi di Perugia

copyright © Università degli Studi di Perugia
2014
Tutti i diritti riservati

Università degli Studi di Perugia
Collana Culture Territori Linguaggi
<http://www.ctl.unipg.it>
fabio.fatichenti@unipg.it; alberto.calderini@unipg.it

ISBN 9788890642166

Con il patrocinio e il sostegno di

ISUC
Istituto per la Storia dell'Umbria
Contemporanea



Persistenze o Rimozioni
Associazione culturale



Indice del tomo I

PREFAZIONE.....p. II

INTRODUZIONE

ROMANO LUPERINI

L'intellettuale in esilio.....p. 17

CLASSICI E CLASSICISTI

PAOLA PAOLUCCI

L'esule, la cenere dei vivi e la frontiera settentrionale.....p. 23

ILARIA ROSSINI

Il «miserabile esilio» di Dante nelle pagine del *Trattatello* di Giovanni Boccaccio.....p. 35

FLORIANA CALITTI

Dante esule e Petrarca *peregrinus ubique* nelle letture di Giuseppe Ungaretti.....p. 45

TERESA MALARA

La condanna dell'esilio nella *Medea* di Corrado Alvaro.....p. 61

LIMITES I

FEDERICA DITADI

«I subalterni possono parlare?»: le risposte di Antonio Gramsci e di Edward W. Said.....p. 69

ELISA AMADORI

Verso Est.....p. 79

GIORGIO GUZZETTA

Lontano da dove? Esilio o doppia appartenenza in Zakes Mda.....p. 93

FORME DI ESILIO, MIGRAZIONE, FRONTIERA: POESIA

ABELE LONGO

Roma, viandanza dell'esilio. Rafael Alberti tradotto da Vittorio Bodini....p. 105

FLAVIANO PISANELLI

Dire, scrivere e tradire la frontiera. La poesia italoфона della migrazione: Gëzim Hajdari, Vera Lúcia de Oliveira, Nader Ghazvinizadeh e Barbara Serdakowski.....p. 121

SIRIANA SGAVICCHIA

La parola dell'esilio nella poesia di Amelia Rosselli.....p. 131

MARIA BORIO

Esperienze di "frontiera" nell'Occidente raccontato dalla poesia italiana contemporanea.....p. 139

RISORGIMENTO

ALESSANDRO VITI

L'esilio nel romanzo risorgimentale: ricognizione di una (quasi) assenza.....p. 153

LAURA FOURNIER-FINOCCHIARO

La nazione degli esuli del Risorgimento.....p. 163

SIMONE CASINI

Mazzini, il lungo esilio. Caratteri istituzionali e dramma privato di un'esperienza esemplare.....p. 181

FLAVIA CAPORUSCIO

Souvenirs dans l'exil ovvero l'esilio come *modus narrandi*.....p. 193

LIMITES II

GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO

Le frontiere di Trieste e la posizione di Slataper.....p. 207

CLAUDIO PANELLA

Francesco Biamonti: «l'esilio e il regno» sul confine italo-francese.....p. 217

FELICE RAPPAZZO

Frontiere di Fortini.....p. 231

RICCARDO CEPACH

Il personaggio (che sta) scomodo. La letteratura indaga la frontiera nel *Poeta di Gaza* di Yshai Sarid.....p. 245

FORME DI ESILIO, MIGRAZIONE, FRONTIERA: PROSA I

ELENA GIOVANNINI

Esilio, frontiere e confini in *La novella degli scacchi* di Stefan Zweig.....p. 255

SANDRO CERGNA

Esilio, testimonianza, letteratura nei *Ricordi istriani* di Giani Stuparich.....p. 267

MAURIZIO ACTIS-GROSSO

Anna Maria Mori e le metamorfosi del lutto esiliaco.....p. 275

SREĆKO JURIŠIČ

«Uno scrittore italiano nato in Sicilia». La “poetica” dell’esilio in Camilleri.....p. 287

PREFAZIONE

La presente opera, composta di due tomi, raccoglie una serie di saggi sulla letteratura di frontiera e di esilio. Emblematica a tal riguardo la scelta di citare nel titolo – «Già troppe volte | esuli» – l'*incipit* del componimento *Verso la terra promessa* del poeta esule fiumano Gino Brazzoduro.

L'oggetto di interesse è esaminato attraverso molteplici chiavi di lettura: storico-autobiografica, antropologico-filosofica, critico-letteraria, narratologico-formale e linguistica. L'organizzazione dell'intero volume segue un criterio insieme tematico e cronologico: le varie sezioni, incentrate ognuna su un tema specifico, si posizionano lungo un asse temporale che va dalla classicità all'età contemporanea.

Dopo l'introduzione a opera di Romano Luperini, nella quale lo studioso, attraverso un discorso che parte da Adorno e arriva a Said, individua nell'esilio la condizione esistenziale specifica dell'intellettuale oggi, il primo tomo si apre con la sezione *Classici e classicisti*, che colleziona contributi sul mondo classico e la sua rilettura da parte dei moderni: Seneca confinato in Corsica; Dante esule rivissuto attraverso la lettura di Giovanni Boccaccio o reinterpretato, insieme a Petrarca *peregrinus ubique*, da Giuseppe Ungaretti; il mito di Medea, espatriata in terra straniera, nella versione di Corrado Alvaro.

Si va avanti con la sezione *Limites I*, che raccoglie interventi in cui si affrontano diverse realtà di margine e di frontiera geo-politica e culturale: l'incontro/scontro tra Occidente e Oriente secondo le interpretazioni di Gramsci e Said; il varco giuliano-dalmata e il rapporto tra italiani e slavi nei racconti e nei romanzi di Diego Zandel; il Sudafrica post-coloniale di Zakes Mda.

La terza sezione, *Forme di esilio, migrazione, frontiera: poesia*, dà inizio a una riflessione orientata sul campo delle forme letterarie. Estesa nel corso di tutta l'opera, nel caso specifico tale riflessione si occupa appunto del genere poetico (seguiranno, come si vedrà, due sezioni per la prosa – narrativa e memorialistica – e una per il teatro), e apre una finestra su autori che sono stati toccati dall'esperienza dell'esilio in modo concreto, come Rafael Alberti, Amelia Rosselli, Gözim Hajdari, Vera Lúcia de Oliveira, Nader Ghazvinizadeh e Barbara Serdakowski; o in un modo piuttosto intellettuale, come Franco Fortini, Antonella Anedda e Franco Buffoni, che esprimono la condizione limite della guerra in qualità di attori-spettatori appartenenti a un Occidente ormai pacificato.

Il tomo procede con le seguenti sezioni: *Risorgimento*, riservata agli esuli del periodo risorgimentale e alle loro configurazioni letterarie, in prosa o in poesia, dell'esperienza esistenziale e politica dell'esilio (in particolare si approfondiscono le figure di Niccolò Tommaseo, Giovanni Ruffini, Ippolito Nievo, Giovanni Berchet, Pietro Giannone, Giovita Scalvini, Giuseppe Mazzini, Cristina Trivulzio Belgiojoso); *Limites II*, che prosegue il discorso sulle realtà di margine e frontiera, mettendo in primo piano la città di Trieste con Sci-

pio Slataper, la linea italo-francese alle estremità della Liguria con Francesco Biamonti, la Germania divisa tra Est e Ovest con Franco Fortini, il confine arabo-israeliano con Yshai Sarid; e si chiude con la sezione *Forme di esilio, migrazione, frontiera: prosa I*, che riunisce interventi sulla narrativa di Stefan Zweig, Giani Stuparich, Anna Maria Mori e Andrea Camilleri.

Il secondo tomo ha inizio con una testimonianza diretta: Diego Zandel, figlio di esuli fiumani nato nel campo profughi di Servigliano (1948), racconta in prima persona la propria storia, sottolineando, a paradigma significativo dell'intero lavoro qui presentato, come l'origine della sua attività di scrittore sia da ricercare in un'urgenza intimamente legata al trauma dell'esilio.

Il tomo seguita con la sezione *In fuga da... Esilio volontario*, nella quale si prendono in esame casi di autori italiani che hanno scelto, costretti da condizioni storiche o personali insoddisfacenti, di lasciare le proprie terre: Luigi Pirandello e Giuseppe Antonio Borgese, entrambi in conflitto più o meno aperto con Mussolini, l'uno girovago tra Berlino, Vienna, Parigi, New York e Buenos Aires, l'altro autoesiliato in America; il gruppo particolarmente folto di intellettuali italiani (come per esempio Ignazio Silone, Piero Chiara, Giorgio Scerbanenco, Arturo Lanocita) emigrati in Svizzera nel periodo cruciale tra il ventennio fascista e la seconda guerra mondiale; Luigi Meneghello e il suo «dispatrio» in Inghilterra.

La sezione successiva, *Erranti*, si rivolge all'universo ebraico, prima analizzato in termini filosofico-teorici attraverso l'esempio di Giacomo Debenetti e poi, passando alla prassi storica e critico-letteraria, declinato nel caso specifico degli intellettuali ebreo-tedeschi in fuga da Praga (come Max Brod, Johannes Urzidil, Franz Werfels, Felix and Robert Weltsch), e in quello della figura letteraria dell'ebreo rifugiato negli Stati Uniti, personaggio ricorrente nelle opere di scrittori americani quali Saul Bellow, Bernard Malamud e Philip Roth.

I lavori continuano con la sezione *Forme di esilio, migrazione, frontiera: teatro*, in cui i rapporti tra esilio, migrazione e teatro sono osservati attraverso un doppio approccio: particolare, con i contributi su Nanni Mocenigo e sul Rafael Alberti drammaturgo; e generale, con i saggi d'apertura e di chiusura, che riflettono entrambi sul tema usando uno sguardo ad ampio raggio, e assumendo come campo d'indagine le tradizioni teatrali rispettivamente europea e sudamericana.

Seguono le sezioni: «*Il sogno di una cosa*», dedicata alle rappresentazioni letterarie di mondi ideali e immaginati, di patrie perdute o mai conosciute, come la Dalmazia di Enzo Bettiza, la Trieste raccontata dagli scrittori dell'esodo giuliano-dalmata, il mondo mitico dell'infanzia e «la patria sognata» di Montale, l'Istria di Anna Maria Mori e il Terzo Mondo di Pier Paolo Pasolini); *Colonie, identità, idiomi*, in cui le tematiche dell'esilio e della frontiera si affrontano in base a una prospettiva specificamente identitaria e linguistica che si focalizza sulla letteratura postcoloniale, con gli esempi di Vidiadhar

Surajprasad Naipaul, Derek Walcott, Sam Selvon, Edward Kamau Brathwaite, Luandino Vieira, Nuruddin Farah, e su casi di scrittori migranti come Elias Canetti, Herta Müller, Mary Melfi e Giose Rimaneli; e, infine, *Forme di esilio, migrazione, frontiera: prosa II*, nella quale vengono analizzate ulteriori narrazioni di esperienze di migrazione e di esilio: le memorie di due italiani trasferiti da Foggia a Torino, i romanzi di Fulvio Tomizza, Enzo Bettiza, Cormac McCarthy.

Il volume si chiude con un intervento di Claudio Francescaglia, presidente della Fondazione Centro Studi Aldo Capitini. Nell'ambito di tale intervento, Francescaglia si sofferma sul concetto capitiniano della «compresenza dei morti e dei viventi», rielaborandolo e offrendone una lettura in chiave utopica, in una prospettiva di superamento esistenziale del limite e dunque della possibilità stessa dell'esilio. Di fronte a una realtà in cui si realizzi la piena compresenza del tutto, infatti, la condizione dell'esiliato e il sentimento di estraniamento rispetto all'altro non avrebbero più ragione d'essere. Se un simile superamento del limite sia, se non realizzabile, almeno immaginabile è la domanda aperta con cui l'opera, dotata di conclusioni non a caso definite "provvisorie", vuole congedarsi.

Novella di Nunzio

Si ringrazia l'ISUC (Istituto per la Storia dell'Umbria Contemporanea) per il sostegno alla realizzazione del progetto editoriale.

«Verso la terra promessa»

*Già troppe volte
esuli
abbiamo dovuto abbandonare
l'Egitto.
ora sappiamo:
oltre il deserto
nessuna terra
ci è promessa.*

*Solo nel passo ostinato
si compie il riscatto,
nella polvere dell'esodo
la sola redenzione.
Né arresi
né rassegnati
ad uno ad uno cadremo
inutile sasso fra i sassi,
volti nella giusta direzione.*

(Gino Brazzoduro, Tra Scilla e Cariddi, 1989)

INTRODUZIONE

Romano Luperini

L'INTELLETTUALE IN ESILIO

Nel frammento 18 di *Minima moralia* Adorno parla di tramonto della casa e di fine della intimità nelle abitazioni delle metropoli moderne. «Di fronte a tutto ciò», l'atteggiamento migliore è «di riserva e di sospensione»: anzi «fa parte della morale – aggiunge Adorno – non sentirsi mai a casa propria». Infatti non è più possibile pensare di tutelare la propria interiorità in un mondo che la soffoca quotidianamente: «non si dà vera vita nella falsa», è la perentoria conclusione dell'aforisma. L'esilio, insomma, è una condizione di disadattamento che si risolve in una presa di distanza critica. Said, che riflette su Adorno, sul tema dell'esilio e sulla condizione degli intellettuali in due saggi, *Reflexions on Exile* del 1984 e *Representations of the Intellectual* del 1994, osserva che si può parlare di esilio reale, per quegli scrittori che l'hanno conosciuto effettivamente nel corso della loro vicenda biografica (Said fa i nomi di Thomas Mann, Spitzer, Auerbach e, appunto, Adorno) e di esilio metaforico e talora anche metafisico, per quelli che sperimentano una situazione di estraneità pur restando sul territorio della propria patria, senza limiti o costrizioni apparenti. Comunque, sia reale o metaforica, la condizione di esclusione può indurre lo scrittore a rifugiarsi nella scrittura come sua unica patria. Nel frammento 51, sempre in *Minima moralia*, Adorno osserva che essa può spingere gli autori a cercare «abitazione» nella scrittura, vale a dire a tentare di autorealizzarsi unicamente attraverso l'esperienza letteraria o saggistica; ma, aggiunge, si tratta di un'illusione: non può esserci riscatto in una scrittura resecata via da qualsiasi possibilità di «calda atmosfera» e di vita comunitaria, cosicché – è la conclusione - «alla fine allo scrittore non è concesso di abitare nemmeno nello scrivere».

Adorno riflette su una condizione molto diffusa nella cultura e nell'arte del modernismo. Anche per un teorico della letteratura come Bachtin, che scrive negli stessi anni, pensare il mondo come se si fosse esclusi da esso può offrire una prospettiva straordinariamente vantaggiosa dal punto di vista artistico e conoscitivo. Il punto di vista dell'estraneità è ricco di risorse: chi osserva dall'esterno la vita moderna senza cogliere il senso del suo meccanismo, ne sospende i significati correnti. L'artificio dell'incomprensione è insomma una specola critica formidabile, perché – dice Bachtin – «mette le cose in stato d'allegoria»: colte nella loro immediatezza, le cose non significano più e bisogna cercarne un senso nascosto che sfugge. Diventando allegorico, il mondo si fa problematico. E qui la riflessione di Bachtin viene a incontrarsi con quella di un altro maestro del primo Novecento, Benjamin.

Adorno e Said: entrambi hanno conosciuto direttamente, sulla propria pelle, la condizione dell'esilio, fuorusciti tutti e due negli Stati Uniti, fuggiasco uno dalla Germania di Hitler, l'altro, un palestinese nato in Egitto, dal mondo arabo minacciato da Israele. Uno è di fatto il teorico del modernismo primo-novecentesco; mentre l'altro, vissuto nel cuore del secondo Novecento, lo è degli anni del postmoderno. Said, studiando una condizione degli intellettuali molto simile a quella attuale, può dunque aiutare a comprendere meglio il presente. Infatti egli sviluppa soprattutto due aspetti trascurati sia da Adorno che da Bachtin: secondo lui, la condizione di esilio incoraggia una visione del mondo contrappuntistica e favorisce uno sguardo capace di cogliere la realtà come prodotto storico e relativo, nella sua assoluta contingenza. Fra questi due aspetti Said individua una stretta correlazione: quando chiarisce, per esempio, che l'idea di Occidente presuppone quella di Oriente e si sviluppa, per così dire, sul suo rovescio e che l'Occidente ha avuto bisogno dell'Oriente per darsi un'identità, quest'ultima si rivela subito non come un valore eterno, ma come il risultato di un processo storico che presuppone, in ogni momento, il suo contrario. Secondo Said, per chi vive in esilio, sospeso fra due mondi e fra due culture, il relativismo critico è perciò conquista teorica assai naturale.

Nella letteratura italiana il fondatore moderno di una mitologia dell'esilio è Ugo Foscolo: da un lato ne sviluppa, soprattutto in alcuni sonetti (*A Zacinto*, *In morte del fratello Giovanni*), l'aspetto esistenziale e ontologico, dall'altro, nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, crea il modello e quasi l'archetipo dell'intellettuale risorgimentale. La figura romantico-risorgimentale dell'esule «bello di fama e di sventura» nasce con lui, grazie alla sua capacità di far confluire entrambi questi aspetti nella figura mitologica di Ulisse e del suo «diverso esiglio». Come mostra una recente antologia di Alessandro Viti («*Ascoltate degli esuli il canto*», Nerosubianco, Cuneo 2010), sulla base del modello foscoliano (come scrisse allora Carlo Cattaneo, Foscolo avrebbe dato all'Italia «una nuova istituzione: l'esilio»), negli anni venti, trenta e quaranta dell'Ottocento si sviluppa una grande narrazione collettiva centrata sul tema dell'esilio dell'intellettuale patriota. È soprattutto Berchet che rappresenta questa fase successiva all'esperienza foscoliana: con lui l'esule diventa una figura di primo piano dell'immaginario culturale che sta a fondamento del nostro Risorgimento. Penso a *Il romito del Cenisio*, a *Le fantasie* («dove che venga l'Esule | sempre ha la patria in cor»), a *I profughi di Parga*. Spesso i titoli stessi sono significativi, anche nella loro monotonia: oltre a *I profughi di Parga* abbiamo per esempio *Il profugo* di Arnaldo Fusinato e *Il profugo* di Francesco Dall'Ongaro, nonché *Il fuoruscito* di Giovita Scalvini; a *L'esilio* di Luigi Carrer corrispondono *L'esiliato a Parigi* di Fusinato, *Fuga da Napoli ed esilio a Malta* di Gabriele Rossetti e *L'esule* e *Esilio volontario* di Tommaseo. Si articola così una sorta di schema mitologico costruito non più sulla figura di Ulisse, bensì, ora, su quella di Dante esule da Firenze e peregrino per l'Italia (e anche qui non

manca la radice foscoliana del «ghibellin fuggiasco»). Spesso questo schema si articola sull'immagine dell'eroe in fuga dalla patria per ragioni politiche e sul doppio tema della fanciulla amata che lo attende e che diventa un'immagine simbolica dell'Italia, e del traditore che rinnega i propri ideali e magari approfitta dell'assenza del patriota per corteggiarla. Se si aggiungono i motivi della madre piangente rimasta in patria, della prospettiva del sepolcro in terra straniera e degli appelli a se stesso per non cedere e resistere, il repertorio è pressoché completo. Il poemetto *L'esule* di Pietro Giannone (1825) è da questo punto di vista esemplare, ma i diversi motivi di tale mitologia collettiva ritornano in una miriade di prove poetiche di quegli anni. La stessa gamma di argomenti e di *topoi* si trova d'altronde anche in vari romanzi, da *Dottor Antonio* di Giovanni Ruffini a veri e propri capolavori della letteratura romantico-risorgimentale come *Fede e bellezza* di Tommaseo e *Le confessioni di un italiano* di Nievo.

Si può quindi concludere che il tema dell'esilio – e dell'esilio reale provocato dalle cospirazioni dei patrioti e dalla repressione degli stati – ha un ruolo sicuramente fondativo nella letteratura romantico-risorgimentale fra il 1820 e il 1860.

Dopo l'Unità d'Italia le cose cambiano rapidamente. In Verga, già a partire da *Eva*, la condizione di disagio e di disadattamento non è prodotta più dalla repressione poliziesca e dall'esilio all'estero, ma, come afferma l'autore nella prefazione di questo romanzo, dal predominio economico e morale delle banche e delle imprese industriali che distrugge gli entusiasmi giovanili (compresi quelli patriottici) e induce al cinismo e alla ricerca dei piaceri. Il tema dello sradicamento continua a essere presente, ma le cause diventano soprattutto morali e psicologiche. Quando con *Rosso malpelo* affiora con forza il tema dell'esclusione, esso si collega da un lato al motivo antropologico della "diversità" dei capelli rossi e dall'altro lato a quello filosofico e sociale della selezione naturale e dell'emarginazione del ragazzo orfano in una comunità di minatori. Ma comunque, da Enrico Lanti a Nedda sino a *Rosso malpelo*, la condizione dell'esclusione appare al centro degli interessi artistici di Verga. Ne abbiamo conferma nella conclusione dei *Malavoglia*, dove riaffiora il grande tema dell'esilio, correlato però al senso di colpa (dunque, di nuovo, a ragioni morali) e alla questione delle radici strappate e perdute. L'esilio di 'Ntoni, nella pagina finale del romanzo, diventa quello stesso dello scrittore moderno, espulso dal nido protettivo delle origini e costretto a vivere nel mondo perduto della modernità.

Ancora un passo, e un passaggio di generazione, e saremo al rimpianto per un porto sepolto e per un paese innocente nella poesia di Ungaretti. Nella grande letteratura del modernismo (Ungaretti, Montale, Sbarbaro, Pirandello), la perdita delle origini e la condizione di estraneità diventano temi centrali. Da *In memoria* e *Girovago* di Ungaretti, che rappresentano la situazione dello

straniero e del senza paese (si ricordino i due *incipit* memorabili: «si chiamava | Moamed Sceab | discendente | di emiri di nomadi | suicida | perché non aveva più | Patria»; «in nessuna | parte | di terra | mi posso | accasare»), a *La farandola dei fanciulli sul greto* di Montale, in cui l'adulto vive come uno strazio il distacco dalle antiche radici, l'esilio si prospetta come dimensione metaforica dell'esistenza umana, o almeno di quella dei poeti e degli scrittori. Mentre nella letteratura romantico-risorgimentale la perdita della patria è dovuta a motivi politici e ideali, ora essa è costitutiva della natura umana: ha un fondamento ontologico-esistenziale. Montale parlerà a questo proposito di «una totale disarmonia con la realtà», di «inadattamento», di «un *maladjustement* psicologico e morale» (vedi *Confessioni di scrittori. Interviste con se stessi*). È la situazione di chi non si sente mai a casa propria di cui aveva parlato Adorno.

Di nuovo si ripropone, come aveva capito Bachtin per il romanzo, la messa del mondo in stato d'allegoria. Si legga *Taci anima di godere e di soffrire* di Sbarbaro: «e gli alberi son alberi, le case | sono case, le donne | che passano son donne, e tutto è quello | che è, soltanto quel che è. | La vicenda di gioia e di dolore | non ci tocca. Perduta ha la sua voce | la sirena del mondo, e il mondo è un grande | deserto».

Pirandello dirà nell'*Umorismo* che «il meccanismo stride» ogni volta che lo si osservi dall'esterno, senza partecipare al gioco delle convenzioni (delle «forme», dice lui) che lo fondono. È il procedimento della sospensione del senso e della funzione della incomprendimento evocato da Bachtin ed esemplarmente espresso in questa pagina di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*:

guardo per la via le donne, come vestono, come camminano, i cappelli che portano in capo; gli uomini, le arie che hanno o che si danno; ne ascolto i discorsi, i propositi; e in certi momenti mi sembra così impossibile credere alla realtà di quanto vedo e sento, che non potendo d'altra parte credere che tutti facciano per ischerzo, mi domando se veramente tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, che di giorno in giorno sempre più si complica e s'accelera, non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica a sconvolgere e a distruggere tutto. Sarebbe forse, in fin dei conti, tanto di guadagnato. Non per altro, badiamo: per fare una volta tanto punto e daccapo.

La condizione metaforica o ontologica d'esilio, quale era stata descritta da Adorno, nel primo Novecento sembrava appartenere solo a pochi scrittori e grandi intellettuali; nel corso del secolo, invece, e in particolare nella seconda metà di esso, è diventata un concreto carattere fondante dell'intero ceto dei lavoratori della conoscenza. Ha cessato di essere un tema letterario ed è diventata una condizione materiale di vita, così presente che, come l'aria che respiriamo o come la folla di Parigi in Baudelaire secondo Benjamin, non ha più bisogno nemmeno di essere evocata.

Fra anni sessanta e anni novanta del Novecento in Italia la cultura è stata infatti incorporata nel sistema economico e politico delle comunicazioni di massa. Il sapere-potere degli intellettuali come ceto o categoria sociale, filtrato e selezionato da apparati tecnologici e da enormi complessi produttivi e istituzionali, si è liquefatto e frantumato all'interno di queste strutture che tutt'oggi ne decidono o comunque largamente ne condizionano le scelte fondamentali. Inseriti in questi grandi apparati di sapere-potere, che rispondono a pochi centri di comando integrati, nazionali e multinazionali, gli intellettuali non hanno alcuna possibilità di controllo su di essi. Si riducono a semplici lavoratori della conoscenza, costretti a fare i conti con una perenne instabilità, mobilità, flessibilità e dunque a sviluppare una elevata capacità di conversione. La cultura umanistica, sminuzzata e ridotta a insieme di informazioni e di saperi, può ora acquisire persino un nuovo (seppur modesto) valore in quanto componente di una formazione di base variamente interdisciplinare e fungibile, capace di adattarsi a condizioni diverse e di fornire alcuni strumenti interpretativi. Ma non si tratta più di una attività di mediazione; a mediare – o meglio a imporre i prodotti – ci pensano direttamente, e in proprio, gli apparati tecnologici. I nuovi lavoratori della conoscenza hanno perduto autorità e autonomia; e non hanno neppure più nulla in comune con la tipologia dell'intellettuale tradizionale di cui parlava Gramsci.

In questa situazione il grande corporativismo degli intellettuali, garante dell'universalismo dei valori, non è più proponibile. Nella stessa cultura "alta" il tipo di intellettuale caro a Bourdieu, quello che interviene nella società grazie all'autorità e al prestigio conferitigli dall'autonomia del proprio campo e dall'indipendenza culturale e morale che essa garantisce, appare sempre più un residuo del passato. I suoi ultimi rappresentanti (Pasolini, Fortini, Volponi, Sciascia, Calvino) sono tutti scomparsi nell'ultimo quarto del secolo scorso. Oggi anche la parte "alta" della cultura non controlla più i processi di sapere-potere in cui è inserita, e che determinano la formazione dell'opinione pubblica. Gli intellettuali non costituiscono più il cemento ideologico di una comunità. Non hanno autorità e legittimazione, e non possono dunque più né mediare né gestire culturalmente quei processi.

La rappresentazione che ne fa Said è perciò attuale. Secondo Said, il nuovo intellettuale inserito in posizione subordinata all'interno dei grandi complessi produttivi o istituzionali, o costretto ai loro confini, insieme interno ed esterno a essi, da un lato corre il rischio di diventare un mero ingranaggio del sistema comunicativo, un elemento facilmente sostituibile e intercambiabile, dall'altro è costretto a vivere ai margini degli apparati di cui pure fa parte, a configurarsi come un *outsider*, un dilettante plurifungibile, un emarginato potenziale e spesso effettivo. La condizione di esilio tende sempre di più a marcare la situazione di precarietà e di inappartenenza in cui vivono le nuove generazioni di intellettuali. Ma, se ha perduto ogni mandato sociale e la propria tradizionale centralità, se non può più svolgere la funzione ideologica di

mediazione, il nuovo intellettuale può trovare proprio nelle contraddizioni che sperimenta, nella propria stessa marginalità sociale, una condizione rappresentativa delle altre marginalità presenti sulla scena mondiale. Il passaggio da legislatore a interprete può esaltare insomma il ruolo dei lavoratori della conoscenza come specialisti della liminarietà, e cioè del passaggio dei confini, della traduzione, del dialogo, della pluridisciplinarietà, della conoscenza critica della differenza. Traduttori, insegnanti, magistrati, la massa degli addetti al mondo della comunicazione, centinaia di migliaia di neodiplomati e neolaureati stanno diventando figure di soglia. Cominciano a sciogliersi da una situazione di sapere-potere legata esclusivamente alla storia dell'Occidente, al suo "centro" ideale e materiale, ad avvicinarsi alla periferia, a essere periferia.

Se in Calvino di *Palomar* il senso di estraneazione si era a tal punto normalizzato da diventare immemore, se non di un passato diverso, della propria stessa ragione di essere («da un po' di tempo [il signor Palomar] s'è accorto che tra lui e il mondo le cose non vanno più come prima; se prima gli pareva che s'aspettassero qualcosa l'uno dall'altro, lui e il mondo, adesso non ricorda più cosa ci fosse da aspettarsi, in male o in bene, né perché questa attesa lo tenesse in una perpetua agitazione ansiosa»), ora le cose sono cambiate: con Saviano il «bene» e il «male» tornano a essere percepiti come tali, e la marginalità si organizza nella forma della denuncia.

Potrebbe essere l'apertura di una fase nuova.

CLASSICI E CLASSICISTI

Paola Paolucci

L'ESULE, LA CENERE DEI VIVI E LA FRONTIERA SETTENTRIONALE

Vivorum cineri sit tua terra levis: 'sia lieve la tua terra alla cenere dei vivi', così – con l'identificazione fra l'esule ed un defunto¹ – termina il primo dei due epigrammi *Sulla Corsica*, terra d'esilio del filosofo Seneca, a Seneca stesso attribuito, insieme ad altri, tramandati, singolarmente o collettivamente, da dieci manoscritti, tra i quali si distingue per completezza il *Leidensis Vossianus* Q. 86.² Ho detto "attribuiti", perché sulla paternità di questi carmi si son scritti i fatidici fiumi d'inchiostro.³ Io ho in proposito la mia idea, e cioè che si tratti di una silloge "di famiglia",⁴ cioè di un nucleo germinale di pezzi poetici di Seneca stesso⁵ (piuttosto che di un Seneca *personatus*), incrementato dall'apporto di poesia epigrammatica degli altri esponenti della *gens* degli Annei⁶ (Anneo Mela, Anneo Cornuto,⁷ Lucano ed altri) e dei loro amici e compatrioti iberici, come il geografo Pomponio Mela⁸ e persino Marziale; non posso credere, infatti, che dall'anno 64, quando Marziale giunse a Roma e si appoggiò appunto agli Annei, fino all'anno 80,⁹ quando uscì il *Liber spectaculorum* (la sua prima e tematicamente circoscritta raccolta epigrammatica) egli "si sia girato i pollici" in materia letteraria.¹⁰ Penso perciò che la raccolta sia stata composta per *auktiones* successive tra l'età di Claudio e quella dei Flavi e comunque, alla fine del I sec. d.C., essa doveva esser già stata assemblata e doveva esser già andata sotto il nome del più illustre degli Annei, Seneca appunto,¹¹ registrato – ed un senso ciò pur lo dovrà avere – dalla tradizione ms. Non so quando troverò il tempo per provarlo, ma so come fare e comincerò a mostrarlo qui, specie quando parlerò in fine della "frontiera settentrionale" dell'impero, col proposito di sgomberare almeno il campo dall'ultima delle ipotesi d'attribuzione, avanzata dal Breitenbach, che assegna la silloge ad Anneo Floro,¹² portandola così al II sec. d.C. Ma prima di tutto assolvo il mio debito sul tema dell'esilio e sulla metafora (molto nota ai latinisti e soprattutto agli studiosi di Ovidio, che l'ha portata in auge) dell'esilio come morte negli epigrammi senecani.

Se per l'universo *lex est non poena perire*, per l'esule rinunciare ai propri diritti di *civis* finendo col divenir *cinis* (su questa paronomasia riposa il tipico binomio del relegato come sepolto vivo)¹³ è al contrario una punizione. Seneca (o chi per lui), relegato in Corsica da Claudio, così infatti descrive la terra d'esilio:

*Corsica, Phocaico tellus habitata colono,
Corsica, quae Graio nomine Cynos eras,*

Corsica, Sardinia brevior, porrectior Ilva,
Corsica, piscosis invia fluminibus,
Corsica, terribilis, cum primum incanduit aestas,
saevior, ostendit cum ferus ora canis,
parce relegatis, hoc est iam parce sepultis:
vivorum cineri sit tua terra levis.

Scardinando l'autonomia sintattica del distico elegiaco, l'autore dedica i primi tre versi a una descrizione oggettiva e anodina della terra, apostrofata con il c.d. *Du-Stil* (menziona i coloni che l'hanno abitata,¹⁴ il nome greco e le sue dimensioni geografiche); digrada poi lentamente a una descrizione soggettiva del medesimo territorio, evidenziandone l'aridità (ossia la mancanza di fiumi pescosi) e il caldo smodato; quindi la supplica ad aver pietà degli esuli ivi sepolti, finché l'epilogo ricalca la chiusa formulare di un epitafio (*sit tua terra levis*).

Va detto che al v. 4 l'agg. *invia* è frutto di emendamento ad opera di Shackleton Bailey contro il *pervia* dei codici, di significato diametralmente opposto e, per questo, candidato a costituire un manualistico "errore polare". Peraltro, a dispetto degli strenui difensori della lezione trādita,¹⁵ oltre che il buon senso, il quale ci induce a rigettare l'immagine della montuosa isola come di un irriguo paradiso (specie per chi vi vive da esule e non vi sta in vacanza), possiamo invocare l'inequivocabile espressione del v. 7 del carme successivo sul medesimo argomento: *non haustus aquae* (non c'è un sorso d'acqua), nonché la descrizione dell'isola offerta da Seneca nella *Consolatio ad Helviam matrem* (9, 1 *At non est haec terra frugiferarum aut laetarum arborum ferax; non magnis nec navigabilibus fluminum alveis inrigatur*). Inoltre la sillaba iniziale del precedente agg. *piscosis* può aver indotto l'errore da omeoarcto in *pervia*. Ed infine, sul piano intertestuale o, meglio, sul piano dell'*aemulatio* poetica, è facile comprendere la raffinata costruzione laboratoriale di questo verso. Esso è infatti esemplato su Ov. *Fast.* 5, 582 *Et circumfusus invia fluminibus*, ma se in Ovidio l'agg. è costruito con l'abl., a dire che i Parti son gente «malagevole da raggiungere per i fiumi che le scorrono intorno»,¹⁶ nel poeta successivo – secondo i dettami d'una perfetta emulazione – esso è semanticamente rovesciato ed è reso più insolito e prezioso, variato com'è dalla costruzione con il dat. Sin qui i dati tecnici della critica testuale e della stilistica di base.

Ma ciò che più conta per noi ora è che già a partire da quell'agg. *invius* la Corsica, terra d'esilio, comincia ad assumere i connotati del mondo ultraterreno, cioè comincia ad accedere quasi impercettibilmente a quella metafora dell'esilio come morte che poi diventa esplicita nel distico finale.

Seneca tragico nelle *Troianae* al termine di una serrata sticomitia introduce Andromaca, la quale, rivolta ad Astianatte, accoratamente domanda: *Quis te locus, quae regio seducta, invia | tuto reponet?* (v. 498 sg.). Poiché tutti conosciamo la luttuosa fine del piccolo Astianatte, precipitato dalle mura di

Troia, e poiché *reponere*, come ‘deporre’ in it., si dice di una salma e appartiene al lessico delle esequie,¹⁷ è chiaro che la *regio invia* nonché *seducta* (agg. che tornerà anche in merito alla frontiera settentrionale) delle espressioni di Andromaca è proletticamente il regno dei morti.

Nella *Phaedra* (vv. 929-941) del medesimo Seneca, allorché Teseo pronuncia la sua cieca maledizione contro Ippolito, gli promette che gli darà la caccia ovunque e che la sua punizione lo raggiungerà finanche oltre l’Oceano – in altri termini – oltre la frontiera settentrionale dell’ecumene e in qualsiasi regione *invia*, giacché egli è già stato in grado di tornare dall’oltretomba. Ricorre dunque, amplificata e variata, ancora una volta la nota equazione di esilio = terra *invia* = aldilà:

*Profugus ignotas procul
percurrere gentes: te licet terra ultimo
summota mundo dirimat Oceani plagis
[...]
sceleribus poenas dabis.
Profugum per omnes pertinax latebras premam:
longinqua clausa abstrusa diversa invia
emetiemur, nullus obstabit locus:
scis unde redeam.*

Ma è nell’*Hercules furens* che, a séguito di una descrizione della palude infernale, si definisce chiaramente *invius limes* la soglia dell’oltretomba (v. 567 sg.) e soprattutto, nelle parole di Teseo, descrittive i fiumi Stige e Acheronte, il secondo è detto, con costruito alla greca (l’agg. regge direttamente l’infinito) non meno ardito di quello senecano con il dat., *Acheron invius | renavigari* (v. 715 sg.). In ogni caso il maestro per questi usi fu “lo Maestro e l’auctore”, cioè Virgilio in *Aen.* 6, 154 sg.: *Sic demum lucos Stygis et regna invia vivis | aspicias.*

Tornando al nostro epigramma sulla Corsica, riusciamo ad apprezzarne meglio il retro-pensiero, se cominciamo ad immaginare quella terra con gli occhi dell’esule: simile all’oltretomba già a partire – come dicevo – dal v. 4. Pian piano i contorni di questa *phantasia* diventano meno sfocati e si riposizionano di nuovo su un’immagine pertinente al v. 6, laddove per menzionarne il caldo torrido si dice: *ostendit cum feras ora canis* (cioè: quando il cane feroce mostra il suo volto). Sappiamo tutti che si tratta di Sirio nella costellazione del Cane, visibile nel nostro emisfero in agosto, onde si parla appunto di canicola per il caldo estremo di questo mese. Ma giustamente l’editore (come lasciano intuire anche le corrotte dei codici) scrive *canis* con la minuscola, idonea al nome comune; non ci possiamo esimere, poi, dal notare che *ferus* è agg., che concorda solitamente in senso letterale con un nome di animale (e.g. *fera bestia*),¹⁸ concordando solo per traslato con altri nomi; ed infine non possiamo tacere che *ora* è un pl. e che letteralmente significa ‘bocche’. Perciò più che una stella qui si sta descrivendo un cane feroce che mostra le sue plurime fauci.

Non vi pare forse questo un ammiccamento a Cerbero, custode degli Inferi? Tale *phantasia* trova conferma irrefutabile nella lingua poetica latina, che impiega per il tricipite Cerbero non *fauces* bensì preferibilmente *ora*,¹⁹ riservando invece il forbito agg. *trifaux* per il *latratus*;²⁰ inoltre – dato linguistico, questo, assai interessante – per i poeti latini il cane infernale è solitamente *Cerberus*,²¹ fino a Seneca, che predilige l’uso antonomastico di *canis* per il mostro oltremondano,²² avendo recepito dalla tradizione ellenistica – come emerge chiaramente dall’*Agamemnon* – l’erudita versione mitologica del catasterismo di Cerbero, assunto in cielo a formare Sirio, la stella del Cane: *tractus ad caelum canis inferorum* (Sen. Ag. 859).

Nel secondo degli epigrammi sulla Corsica (terzo della silloge) si mette in evidenza l’aspetto roccioso dell’isola, con la sua terra brulla e le sue scogliere, nonché la sua inciviltà. *Barbara* e *horrida*, gli aggettivi che aprono i primi due versi, sono infatti le *hot words* – come si dice ora nel linguaggio informatico – dell’intero carme:

*Barbara praeruptis inclusa est Corsica saxis,
horrida, desertis undique vasta locis.
Non poma autumnus, segetes non educat aestas
canaque Palladio munere bruma caret.
Imbriferum nullo ver est laetabile fetu
nullaque in infausto nascitur herba solo.
Non panis, non haustus aquae, non ultimus ignis;
hic sola haec duo sunt: exul et exilium.*

L’esule, *cinis*, cenere dei vivi, non è *civis*, avendo perso i suoi diritti di cittadino romano; perciò la terra d’esilio è conseguentemente non solo luogo di morte ma anche luogo di inciviltà. È questo il percorso logico sotteso al dettato del secondo epigramma sulla Corsica. Il nuovo concetto è introdotto dall’eloquente agg. *incipitario*, *barbara*, e procede al v. 4 con la menzione del dono dell’ulivo all’Attica da parte di Pallade. Altri modi avrebbe potuto trovare il poeta per dire che in Corsica non ci sono uliveti; sceglie di proposito il mito del *munus Palladium* proprio per evocare un mito correlato a doppio filo con un atto istitutivo di civiltà, come appunto è la sovranità di Atena sull’Attica; dunque un mito istitutivo della civiltà più celebre, cioè quella greca ateniese, che – come tutti sanno – *ferum victorem cepit*. Il concetto è ribadito al v. 7, allorquando il poeta afferma che in Corsica non c’è né pane, né acqua, né l’*ultimus ignis*. Questi non sono solo gli elementi minimi indispensabili alla sussistenza di un individuo, ma sono anche emblemi del passaggio da una condizione ferina alla civiltà: il pane presuppone l’agricoltura e l’arte della panificazione, d’altra parte, l’acqua rinvia all’idea di “civiltà fluviale”, giacché la storia insegna che nessuna città è mai nata in una regione *horrida, desertis undique vasta locis* quale sarebbe la Corsica; interessante poi quella clausola

ultimus ignis. Comunemente la si interpreta, conferendo all'agg. *ultimus* valore qualificativo, come sineddoche per 'pira'; non escludo che l'espressione abbia questo significato, e peraltro il rito funerario è anch'esso emblematico di civiltà (Foscolo ce l'ha insegnato magistralmente con i *Sepolcri*). Però non posso esimermi dal considerare che la lingua poetica è ambibola e plurivoca per statuto; che nella poesia latina *ultimus ignis* con il significato di rogo funebre non compare prima del IV secolo d.C. e in un solo contesto di latino *substandard*,²³ e che è buon costume esegetico non trascurare le intuizioni degli eruditi umanistici, perché fra astruserie ed arguzie eccessive spesso essi celano qualche perla. Kaspar von Barth, vulcanico filologo seicentesco, nella sua edizione di Claudiano, pubblicata ad Amburgo nel 1650,²⁴ commentando l'espressione *inhospita Cyrni* del v. 218 del *De laudibus Stiliconis*,²⁵ riporta il carme attribuito a Seneca in esame con l'avvertenza (*sic lege*) che al v. 7 si corregga *utilis ignis*. In realtà non occorre emendare alcunché, ma da questo superfluo emendamento si capisce benissimo che Barth aveva intuito l'altro importante significato della clausola senecana, sfuggito a tutti gli esegeti moderni: cioè il fuoco utile all'uomo fuoriuscito dallo stadio primitivo, insomma il fuoco di Prometeo, sottratto a Zeus e donato all'uomo per inaugurarne la vita civilizzata. S'intenda dunque *ultimus* nel senso di 'supremo' piuttosto che di 'estremo' e come predicativo con riguardo al *tricolon* ('da ultimo', 'finalmente'); s'intenda insomma, banalizzando, *last but not least* e si coglierà appieno il senso di quel v. 7: in Corsica mancano gli elementi essenziali e minimi della civiltà (pane, acqua, fuoco).

Più volte nella silloge ritorna l'immagine degli scogli della Corsica correlata all'immaginario, sempre taciuto e richiamato per via allusiva, del mito di Prometeo, di cui altrove si evoca l'aspetto del titano punito da Zeus; al punto che l'esule, legato allo scoglio, è assimilato al titano e Zeus a Claudio. Il c. 9, all'amico Crispo, si conclude, infatti, con quest'immagine titanica dell'esule *saxis adhaerens*, libero soltanto nel pensiero (vv. 10-12):

*quo solo careat si quis, in exilio est:
tantum, qui iaceo saxis telluris adhaerens,
mens tecum est, nulla quae cohibetur humo.*

Mentre l'allocuzione alla città natale di Cordova, che piange il proprio figlio esule, rende ancor più esplicita l'immagine del titano incatenato (dovrei dire 'inchiodato', visto che *infigo* è il verbo della crocefissione) e la ricongiunge al motivo, dal quale abbiamo preso le mosse, del *civis* divenuto ormai *cinis*. Peraltro *infigere scopulo* è espressione di matrice virgiliana (*Aen.* 1, 44 *scopuloque infixit acuto*) riferita nell'*Eneide* ad Aiace Oileo, eroe che sfidò la divinità, vantandosi d'esser stato capace di vincere il mare tempestoso,²⁶ e che per questo fu ucciso da Nettuno. Leggiamo dunque il c. 12:

*Corduba, solve comas et tristes indue vultus,
 inlacrimans cineri munera mitte meo.
 Nunc longinqua tuum deplora, Corduba, vatem,
 Corduba non alio tempore maesta magis:
 [...]
 Ille tuus quondam magnus, tua gloria, civis
 Infigor scopulo! Corduba, solve comas
 et gratare tibi, quod te natura supremo
 adluit Oceano: tardius ista doles.*

Io francamente non capisco come facciano i sostenitori dell'ipotesi secondo la quale a comporre questi carmi sarebbe stato un falsario intenzionale (pur ben informato circa le varie fasi evolutive del pensiero senecano) a superare l'aporia logica per cui questi epigrammi sull'esilio e sulla barbarie della Corsica si pongono in netta contraddizione con le affermazioni del Seneca autentico circa l'ecumenismo stoico. Se volessi fingermi Seneca, non scriverei espressioni in contraddizione con Seneca; si pensi, ad es., a passi come Sen. *Epist.* 28, 4:

omnis mutatio loci iucunda fiet; in ultimas expellaris terras licebit, in quolibet barbariae angulo conloceris, hospitalis tibi illa qualiscumque sedes erit... Cum hac persuasione vivendum est: "non sum uni angulo natus, patria mea totus hic mundus est".

Soltanto un autore può essere in contraddizione con se stesso, non un falsario intenzionale con l'autore da lui plagiato. Ma certi filologi talvolta si permettono anche di ovviare al principio di non contraddizione.

Mentre Seneca era in esilio, fra il 43 e il 44, Claudio conquistava la Britannia,²⁷ ultimo avamposto della frontiera settentrionale non ancora inglobato nell'impero, e celebrava il trionfo. Seneca nella *Consolatio ad Polybium*, di quella medesima tornata temporale, non fa mistero di sperare che la misericordia dell'imperatore, dilagante in tutto l'impero, possa raggiungere anche lui, *in angulo defixus*,²⁸ e possa farlo tornare dall'esilio; si mostra al contempo sicuro di poter essere spettatore dei trionfi dell'imperatore (13, 2-3):

hic Germaniam pacet, Britanniam aperiat, et patrios triumphos ducat et novos: quorum me quoque spectatorem futurum, quae ex virtutibus eius primum optinet locum, promittit clementia... Interim magnum miseriarum mearum solacium est videre misericordiam eius totum orbem pervagantem: quae cum ex hoc ipso angulo in quo ego defixus sum complures multorum iam annorum ruina obrutos effoderit et in lucem reduxerit, non vereor ne me unum transeat.

Coerentemente con questa testimonianza, è tramandato all'interno della medesima silloge vossiana un ciclo epigrammatico dal titolo *Laus Caesaris*,

celebrativo del trionfo di Claudio sulla Britannia.²⁹ In quadri successivi si sviluppano i motivi concatenati del superamento dell'Oceano, del trionfo, della scoperta di un altro *orbis*. Questo ciclo è in certo senso preparato da quello, intitolato significativamente *Epitaphion Pompei*, sulle conquiste di Pompeo, che spaziarono per i tre continenti ove ora, con accenti tipici della poesia sulla caducità del potere umano e sulla *ruina*, riposano i corpi di Pompeo e dei suoi figli (cc. 8, 8a, 8b):

*Magne, premis Libyam; fortes, tua pignera, nati
Europam atque Asiam. Nomina tanta iacent!
Quam late vestros duxit Fortuna triumphos,
tam late sparsit funera, Magne, tua.*

*Pompeius totum victor lustraverat orbem,
at rursus toto victus in orbe iacet:
membra pater Libyco posuit male tecta sepulchro;
filius Hispana est vix adopertus humo;
Sexte, Asiam sortite tenes. Divisa ruina est:
uno non potuit tanta iacere solo.*

*Aut Asia aut Europa tegit aut Africa Magnum.
Quanta domus, toto quae iacet orbe, ruit!
Maxima civilis belli iactura sub ipso est
- quantus quam parvo vix tegeris! - tumulo.*

Schiettamente encomiastici, in ossequio al genere eulogico prescelto, sono i toni della *Laus Caesaris*. Ma leggendola in filigrana si capisce che in questa lode la condizione geograficamente liminare ed incivile della Britannia fa sì che essa venga per certi versi assimilata alla Corsica. Barbara e *horrida* è anche la Britannia, *non pervius* (cioè *invius*) l'Oceano,³⁰ remote e 'chiuse'³¹ entrambe le terre; le scogliere di Dover non sono dissimili dagli scogli della Corsica (cc. 21, 21a - 21f):

*Ausoniis numquam tellus violata triumphis
Icta tuo, Caesar, fulmine procubuit
Oceanusque tuas ultra se respicit aras:
qui finis mundo est, non erat imperio.*

*Victa prius nulli, nullo spectata triumpho
Inlibata tuos gens iacet in titulos.
Fabula visa diu medioque recondita ponto
Libera victori quam cito colla dedit!
Euphrates ortus, Rhenus recluserat Arctos:
Oceanus medium venit in imperium.*

*Libera, non hostem, non passa, Britannia, regem
externum, nostro quae procul orbe iaces,
felix adversis et sorte oppressa secunda,
communis nobis et tibi Caesar erit.*

*Ultima cingebat Thybris tua, Romule, regna:
hic tibi finis erat, religiose Numa.
Et tua, Dive, tuo sacrata potentia caelo
Extremum citra constitit Oceanum.
At nunc Oceanus geminos interluit orbes;
pars est imperii, terminus ante fuit.*

*Mars pater et nostrae gentis tutela, Quirine,
et magno positus Caesar uterque polo,
cernitis ignotos Latia sub lege Britannos:
sol citra nostrum flectitur imperium.
Ultima cesserunt adaperto claustra profundo
et iam Romano cingitur Oceano.*

*Opponis frustra rapidum, Germania, Rhenum;
Euphrates prodest nil tibi, Parthe fugax.
Oceanus iam terga dedit, nec pervius ulli
Caesareos fasces imperiumque tulit:
illa procul nostro semota exclusaque caelo
alluitur nostra victa Britannis aqua.*

*Semota et vasto disiuncta Britannia ponto
cinctaque inaccessis horrida litoribus,
quam pater invictis Nereus velaverat undis,
quam fallax aestu circuit Oceanus,
brumalem sortita polum, qua frigida semper
praefulget stellis Arctos inocciduis,
conspectu devicta tuo, Germanice Caesar,
subdidit insueto colla premenda iugo.
Aspice confundat populos ut pervia Tethys:
coniunctum est quod adhuc orbis et orbis erat.*

Se gli studiosi di Seneca si fossero accorti che la testimonianza circa la conquista della Britannia da parte di Claudio, riferita da Svetonio, è l'esatto rovesciamento della *Laus Caesaris*,³² non meno di quanto lo siano i parodistici versi inseriti nell'*Apokolokyntosis* sulle imprese di Claudio;³³ se si fossero accorti che il discorso di Claudio riportato nella *Tabula* di Lione³⁴ e datato al 48 d.C. presuppone la *Laus Caesaris*; e parimenti che il discorso di Agrippa II agli abitanti di Gerusalemme di Giuseppe Flavio, tra il 75 e il 78 d.C., traspone motivi della conquista della Britannia al *bellum Iudaicum* e traduce letteralmente espressioni della *Laus Caesaris*,³⁵ nessuno si sarebbe sognato di ipotizzare una

composizione del ciclo epigrammatico “senecano” al II sec. d.C. Ma questa sarà materia di un mio prossimo articolo in “AL. Rivista di studi di *Anthologia Latina*”. Ciò che ora mi preme rilevare è che la letteratura dell’esilio e la letteratura del trionfo divergono nel *focus* della narrazione, ma condividono il medesimo tema del limite, del margine geografico che trascolora per Seneca esule nel confine supremo fra la vita e la morte.

NOTE

1. Cf. Degl’Innocenti Pierini 1999, 133-147; part. 134 n. 4 e 1987, 23-27, part. 23 sg. Cf. fra le testimonianze antiche Publ. Sir. 182 *Exul, ubi ei nusquam domus est, sine sepulcro est mortuus*; Ov. *Pont.* 3, 4, 75 sg.; Soph. *Oed. C.* 109-110; Sen. *Oed.* 950 sg.; *Phoen.* 94 sg.
2. I mss. in parola sono il *Parisinus Lat. 10318 (Salmasianus)*, saec. VIII^{ex}-IXⁱⁿ, che tramanda i carmi 1-5; il *Parisinus Lat. 8071 (olim Thuaneus)*, saec. IX, ff. 55v-56, ove sono vergati i carmi 1-3; il *Vindobonensis 9401** (*Sannazarianus*), databile al 1501-1503, ff. 39v-40, recante i carmi 1-3; il *Bellovacensis deperditus*, noto grazie al Binet, testimone dei carmi 1, 17, 17a e 30, per dono di Giuseppe Scaligero, che lo desumeva dal Vossiano; il *Leidensis Vossianus Lat. Q. 86*, realizzato intorno all’850, ff. 93-97 e 98-99v, che è il codice *plenior*; il *Reginensis Lat. 1414*, saec. XI, f. 16v, contenente i carmi 7-7b; il *Fuerstenfeldensis Monac. Lat. 6911*, saec. XIII-XIV, ff. 101-103v, testimone dei carmi 31, 33, 40, 54; l’*Erlangensis 380*, saec. XII, f. 15r, con i carmi 31 e 40; il *Vindobonensis 2521*, saec. XII, ff. 40-41, con i medesimi carmi 31 e 40 ed infine il *Casanatensis 641*, saec. IX, f. 47v con il solo carme 1. Per l’edizione critica di riferimento cf. Zurli 2001; Dingel, che nel 2007 ha fornito un’altra edizione dei carmi, si è attenuto sostanzialmente a quella dello Zurli.
3. Pretendono di fare il punto sulla questione Breitenbach 2009 e 2010 (se ne vedano anche le recensioni a cura di R. Degl’Innocenti Pierini – A. Luceri); Ferrero 2009. Propendeva per l’attribuzione a Seneca Stauber 1920. Si vedano anche gli utili ragguagli e la bibliografia di Degl’Innocenti Pierini 1995. Si dimostra favorevole all’autenticità di parte degli epigrammi Dingel 2014.
4. Un quadretto familiare è peraltro nel c. 34; cenni ai fratelli di Seneca nel c. 54, vv. 10 e 14. Cf. Degl’Innocenti Pierini 1995a, 202 sgg.
5. Cf. Sen. *Ad Helv.* 20, 1 *animus se levioribus studiis oblectat* (ma prudentemente *contra* Stok 1992, 151). Condivisibile la conclusione di Degl’Innocenti Pierini 1992, 171 sg.
6. Cf. Sen. *Ad Helv.* 18, 1-3 e Sen. *Contr.* 2, *praef.* 3-4 sulla propensione di Anneo Mela, fratello di Seneca e padre di Lucano, per la poesia. Basti pensare che già attorno a Seneca Padre si erano raccolti retori e poeti greci (come Crinagora, Alfeio, Apollonida, Antifilo, Lollio Basso, Antipatro di Tessalonica, Filippo *aliique*), autori di una silloge poetica, testimoniata nell’*Anthologia Graeca*.
7. Anneo Cornuto annoverò fra i suoi allievi Persio e Silio Italico (ecco da dove scaturiscono le affinità, notate dal Breitenbach, fra la silloge poetica e Silio!).
8. Si pensi anche a Columella, autore spagnolo, collegato a Seneca e alla sua famiglia.
9. Cf. Conte 1990, 393.
10. Circa il rapporto fra Marziale (3, 63) ed *Anthologia Vossiana* (15a) cf. Paolucci 2009, 236 sg.
11. Tant’è che Plinio il Giovane potè scrivere *facio nonnumquam versiculos severos parum; an ego verear... ne me non satis deceat, quod decuit... Annaeum Senecam* (*Epist.* 5, 3, 2 sgg.). Cf. anche Mart. 8 *praef.* *Quamvis autem epigrammata a severissimis quoque et summae fortunae viris ita scripta sint ut mimicam verborum licentiam adfectasse videantur*. Si vedano inoltre, sebbene i più ritengono che vi sia un riferimento alla sola attività di tragedio-

- grafo, Tac. *Ann.* 14, 52 *carmina crebrius factitare*; Quint. *Inst.* 10, 1, 129 *tractavit etiam omnem fere studiorum materiam: nam et orationes eius et poemata et epistulae et dialogi feruntur.*
12. Giustamente S. La Barbera parla di «proposta inquietantissima» nella sua recensione in “BMCR” 20.03.2011.
 13. La paronomasia in questione è magnificamente colta da Rutilio Namaziano proprio in riferimento alla tappa del suo viaggio di ritorno, corrispondente alla Corsica, cf. Paolucci 2012, 320.
 14. In proposito occorre notare che nella *Consolatio ad Helviam*, comunemente datata al 42, laddove illustra l’etnologia della Corsica (6 sgg. *Phocide relictā Grai, qui nunc Massiliam incolunt, prius in hac insula consederunt*), Seneca commette un errore geografico, perché confonde la Focide, regione della Grecia continentale, con Focea in Asia Minore, patria dei colonizzatori della Corsica. Nell’epigramma, invece, l’agg. *Phocaico* (ed anche la variante vossiana *focaiō*, che fu difesa dallo Scaligero) è esatto, riferendosi appunto alla città asiatica (in gr. Φωκεία). Sebbene Timpanaro 1994 sostenga che «uno stesso autore può incorrere in un lapsus una volta sola» (p. 463), va detto oggettivamente che questa difformità sul toponimo fra la *Consolatio* e l’epigramma militerebbe a favore dell’inautenticità di quest’ultimo (quasi che *Phocaicus* fosse una “correzione” ad opera del dotto falsario intenzionale). Certo è tuttavia che nell’ambiente degli Annei un’esatta nozione in materia si ebbe con la *Chorographia* di Pomponio Mela (2, 107-108 e part. 2, 70 a *Phocaeis oriunda*), pubblicata nel 43, cioè un anno dopo la *Consolatio*; perciò si potrebbe dire a questo punto che un medesimo autore possa essersi autocorretto dopo essere stato edotto in materia da un esperto geografo conterraneo ed appartenente al “circolo” della sua famiglia e che il 43 costituisca un *terminus post quem* per l’epigramma. Peraltro il *focaiō* del Vossiano, contro il *phocaico* degli altri codici, potrebbe conservare traccia di una glossa marginale del tipo a *Focaiā* (con calco dalla forma greca del toponimo), volta ad evitare confusione nella denominazione geografica. Infine, è curioso rilevare che *Phocaicus*, dopo due occorrenze ovidiane (*Met.* 2, 569 e 6, 9), permane esclusivamente nella poesia degli Annei (Lucan. *Phars.* 3, 172; 561; 583; 728; 5, 144) e dei loro allievi (Sil. It. *Pun.* 3, 369; 4, 52). D’atmosfera iberica anche CLE 436, 3.
 15. Su di loro mi sono già espressa in Paolucci 2012a.
 16. Trad. di Canali 2006, 419.
 17. Cf. e.g. Verg. *Aen.* 4, 392 sg. *collapsaque membra | ... reponunt*; 6, 220 ... *tum membra toro defleta reponunt.*
 18. Cf. inoltre, sempre e.g., Ov. *Amor.* 3, 9, 16; 10, 40 *ferus aper.*
 19. Cf. Verg. *Georg.* 4, 483 *inhians tria Cerberus ora*; Ov. *Met.* 4, 450 *tria Cerberus extulit ora*; Sil. It. *Pun.* 13, 574 *non uno Cerberus ore.*
 20. Cf. Verg. *Aen.* 6, 417 *latratu... trifauci.*
 21. Cf. e.g. Lucr. 3, 1011; Hor. *Carm.* 2, 19, 29; Prop. 3, 5, 44 *alique.*
 22. Cf. Sen. *Herc. f.* 649 *Tartareus canis* (= *Herc. Oe.* 1770); 783 *Stygius canis* (= *Phaedr.* 223 = *Herc. Oe.* 1257); 792; 803; 809 *canis* (= *Herc. Oe.* 1526); *Herc. Oe.* 460 *infernus canis*; 1202 *triformis... canis*; 1601 *canis inferorum*. Seneca impiega *Cerberus* soltanto in *Tro.* 404; *Oed.* 581; *Herc. Oe.* 23.
 23. Cf. *Alcestis Barcinonensis* v. 49 sg. *uterum<que> rogis vis ultimus ignis | consumat* (cf. Nosarti 1992 con relativo commento).
 24. Cf. Cl. *Claudiani scriptoris praegloriosissimi quae extant Caspar Barthius... emendavit et Animadversionibus... illustravit*, impensis Iohannis Naumanni Bibliopolae Hamburgensis 1650, p. 322.
 25. Si veda la sezione *Animadversiones in Cl. Claudiani De laudibus Stiliconis Lib. IV.*

26. Come nella *Laus Caesaris* (di cui si dirà più avanti) farà Claudio, domando l'Oceano nella sua spedizione di conquista della Britannia.
27. Cf. Cass. Dio 60, 19 sgg. e per altre testimonianze Groag in *RE VI*, 2797.
28. Cf. Degl'Innocenti Pierini 1981.
29. Cf. Tandoi 1962; Borzsák 1994.
30. Cf. c. 21e, 3 *non pervius ulli*; poi c. 21f, 9 *pervia Tethys*. Sul tema dell'Oceano e della sua conquista cf. Sen. *Suas.* 1, 1 sgg.; Lucan. *Phars.* 10, 36; Sen. *Epist.* 94, 62 sg.; *Nat. Quaest.* 5, 18, 10.
31. Si veda nel secondo carme sulla Corsica il v. 1 *inclusa est*; quanto alla Britannia si considerino invece c. 21a, 5 *recluserat*; 21d, 5 *adaperto*; 21e, 5 *exclusaque*; *Cons. ad Pol.* 13, 2 *aperiat*; Pomp. Mel. 3, 49 *tandiu clausam aperit ecce principum maximus*. Ovviamente c'è un gioco di parole rispetto all'etimo di *Claudius*, come comprese già Norden 1986, 317, n. 16.
32. Cf. Suet. *Caes.* 5, 17 *Expeditionem unam omnino suscepit eamque modicam. Cum decretis sibi a senatu ornamentis triumphalibus leviolem maiestati principali titulum arbitraretur velletque iusti triumphus decus, unde acquireret Britanniam potissimum elegit neque temptatam ulli post Divum Iulium et tunc tumultuantem ob non redditos transfugas... sine ullo proelio aut sanguine intra paucissimos dies parte insulae in deditionem recepta, sexto quam profectus erat mense Romam rediit triumphavitque maximo apparatu. Ad cuius spectaculum commeari in urbem non solum praesidibus provinciarum permisit, verum etiam exulibus quibusdam; atque inter hostilia spolia navalem coronam fastigio Palatinae domus iuxta civicam fixit, traiecit et quasi domiti Oceani insigne. Currum eius Messalina uxor carpento secuta est; secuti et triumphalia ornamenta eodem bello adepti, sed ceteri pedibus e.q.s.*
33. Cf. Sen. *Apok.* 12, 3, part. v. 5 sgg. *ille citato vincere cursu | poterat Celeres, ille rebelles | fundere Parthos levibusque sequi | Persida telis, certaue manu | tendere nervum, qui praecipites | vulnere parvo figeret hostes | pictaque Medi terga fugacis. | ille Britannos ultra noti | litora ponti | et caeruleos scuta Brigantas | dare Romuleis colla catenis | iussit et ipsum nova Romanae | iura securis tremere Oceanum.*
34. Cf. Gradenwitz 1909, 195 sgg. Si tratta della celebre tavola bronzea, scoperta a Lione nel 1528, incisa su due colonne, contenente l'orazione tenuta da Claudio in senato *de iure honorum Gallis dando*, di cui riferisce Tac. *Ann.* 11, 23-25. Si considerino ad es. il passo dell'orazione *quondam reges hanc tenuere urbem, nec tamen domesticis successoribus eam tradere contigit. Supervenere alieni et quidam externi, ut Numa Romulo successerit ex Sabinis veniens, vicinus quidem sed tunc externus* e c. 21b, 1-2 ... *non passa, Britannia, regem | externum* con la ripetizione dell'espressione *rex externus* nei due contesti. Sebbene, infatti, il concetto del sovrano straniero sia diffuso nell'ideologia dell'età del primo impero, altri, come ad es. Curzio Rufo, lo esprime con diversa terminologia: 7, 8, 21 *alienigenam dominum pati nemo vult*.
35. Cf. Ioseph. *Bell. Iud.* 2, 363 e 378.

BIBLIOGRAFIA

- Borzsák 1994 = I. Borzsák, *Laus Caesaris: ein Epigrammenzyklus auf Claudius' britanischen Triumphzug*, "AAntHung" 35, 1994, pp. 117-132.
- Breitenbach 2009 = A. Breitenbach, *Kommentar zu den Pseudo-Seneca-Epigrammen der Anthologia Vossiana. Anthologiarum Latinarum parerga 2.*, Olms, Hildesheim 2009.
- Breitenbach 2010 = A. Breitenbach, *Die Pseudo-Seneca-Epigramme der Anthologia Vossiana: ein Gedichtbuch aus der mittleren Kaiserzeit*, "Spudasmata Bd. 132", Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2010.
- Canali 2006 = L. Canali, *Ovidio. I Fasti*, Mondadori, Milano 2006⁴.

- Conte 1990 = G.B. Conte, *Letteratura latina*, Le Monnier, Firenze 1990.
- Degl'Innocenti Pierini 1981 = R. Degl'Innocenti Pierini, *In angulo defixus: Seneca e l'emarginazione dell'esilio*, "SIFC" 53, 1981, pp. 225-232.
- Degl'Innocenti Pierini 1987 = R. Degl'Innocenti Pierini, *A proposito di Anthologia Latina 236 R² e degli epigrammi attribuiti a Seneca*, "Prometheus" 13, 1987, pp. 23-27.
- Degl'Innocenti Pierini 1992 = R. Degl'Innocenti Pierini, "Vivi nascosto": riflessi di un tema epicureo in Orazio, Ovidio, Seneca, "Prometheus" 18, 1992, pp. 150-172.
- Degl'Innocenti Pierini 1995 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Studi sugli epigrammi attribuiti a Seneca I*, "Prometheus" 21, 1995, pp. 161-186.
- Degl'Innocenti Pierini 1995a = R. Degl'Innocenti Pierini, *Studi sugli epigrammi attribuiti a Seneca II*, "Prometheus" 21, 1995, pp. 193-227.
- Degl'Innocenti Pierini 1999 = R. Degl'Innocenti Pierini, "La cenere dei vivi". Topoi epigrafici e motivi sepolcrali applicati all'esule (da Ovidio agli epigrammi 'senecani'), "InvLuc" 21, 1999, pp. 133-147.
- Dingel 2007 = J. Dingel, *Senecas Epigramme und andere Gedichte aus der Anthologia Latina*, Heidelberg 2007.
- Dingel 2014 = J. Dingel, *Epigrams*, in G. Damschen – A. Heil, *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, Leiden – Boston 2014, pp. 689-694.
- Ferrero 2009 = A.M. Ferrero in *Lucio Anneo Seneca, Opere, vol. V (La clemenza, Apocolocintosi, Epigrammi, Frammenti)*, UTET, Torino 2009.
- Gradenwitz 1909 = *Fontes iuris Romani antiqui*, ed. C.G. Bruns, septimum ed. O. Gradenwitz, Tubingae 1909.
- Norden 1986 = E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, trad. it. *La prosa d'arte antica dal VI sec. a.C. all'età della Rinascenza*, a cura di B. Heinemann Campana – G. Calboli – S. Mariotti, Salerno Editrice, Roma 1986.
- Nosarti 1992 = L. Nosarti, *Anonimo. L'Alceste di Barcellona*, Pàtron, Bologna 1992.
- Paolucci 2009 = P. Paolucci, *Commentare e costituire il testo di Marziale (Spigolature dal III libro)*, "Myrtia" 24, 2009, pp. 221-237.
- Paolucci 2012 = P. Paolucci, *Ignoti emendamenti del Crusius a Rutilio Namaziano*, "Studi Umanistici Picensi" 32, 2012, pp. 303-325.
- Paolucci 2012a = P. Paolucci, *Riflessioni a margine di una nuova antologia latina*, "Paideia" 67, 2012, pp. 727-742.
- Stauber 1920 = G. Stauber, *De L. A. Seneca philosopho epigrammatum auctore*, Diss., Monaci 1920.
- Stok 1992 = F. Stok, rec. a R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, "GIF" 44, 1992, p. 151.
- Tandoi 1962 = V. Tandoi, *Il trionfo di Claudio sulla Britannia e il suo cantore (Anth. Lat. 419-426 Riese)*, "SIFC" 34, 1962, pp. 83-129; 137-168.
- Timpanaro 1994 = S. Timpanaro, *Alcune note all'Anthologia Latina*, in *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Pàtron, Bologna 1994, pp. 459-475.
- Zurli 2001 = *Anthologia Vossiana*, rec. L. Zurli, trad. di N. Scivoletto, Herder, Roma 2001.

Paola Paolucci
 Università di Perugia
 paola.paolucci@unipg.it

Ilaria Rossini

IL «MISERABILE ESILIO» DI DANTE
NELLE PAGINE DEL *TRATTATELLO* DI GIOVANNI BOCCACCIO

Questo intervento si pone l'obiettivo di analizzare l'esilio di Dante Alighieri, nel racconto che ne fa Giovanni Boccaccio nel suo *Trattatello in laude di Dante*.

Del *Trattatello*, il cui vero titolo è *De origine vita studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii florentini poete illustris et de operibus compositis ab eodem*, si hanno tre redazioni – la prima scritta tra il 1351 e il 1355 e due compendi elaborati nel 1360 e 1365 – mentre la prima stampa apparve, con il titolo *Vita di Dante*, nel 1477, davanti all'edizione della *Divina Commedia* di Vendelin de Spiera, commentata da Benvenuto da Imola.

Il tono generale dell'opera risente della profonda ammirazione di Boccaccio per Alighieri: in più punti la ricostruzione puntuale delle vicende cede al gusto per il favolistico e la riflessione sulla poesia acquista un tono celebrativo, vicino a quello delle biografie virgiliane di Servio e Donato.

«La scrittura del *Trattatello* si colloca da subito sotto una luce ambigua: quella che oscilla tra fedeltà documentaria e tensione apologetica, tra la spigolosa consistenza della cronaca e la cadenza musicale della favola».¹

La concezione della poesia è di chiara derivazione petrarchesca, in particolar modo è identificabile la suggestione della *Collatio laureationis*, l'orazione pronunciata dall'aretino in occasione della sua incoronazione in Campidoglio il giorno di Pasqua del 1341: la poesia è la più nobile attività dell'uomo e, poiché è di origine sacra e di valore immortale, consegna all'immortalità coloro che la praticano. Boccaccio include senza esitazioni la *Commedia* in questo scenario di rinascita poetica, mentre Petrarca considerava il poema dantesco non compatibile con i nuovi ideali classicistici che, per lui, trovavano la massima espressione nel poema epico in lingua latina, quale era la sua *Africa*.

Ricorrente nell'opera è inoltre il vagheggiamento della solitudine poetica e creativa: diversamente da Petrarca, che realizza una sorta di accordo sinergico tra *otium* ed esercizio letterario, Boccaccio patirà a lungo il conflitto tra gli impegni – e le frustrazioni – derivanti dalla sua posizione pubblica e l'esigenza di serenità alla base dell'invenzione poetica. Proprio questo tema si presta come ottimo esempio di un meccanismo letterario rilevato dalla critica di Luigi Surdich,² cioè l'occasionale confusione dei confini, nel *Trattatello*, tra la narrazione biografica e quella autobiografica indiretta: Boccaccio sembra porre un'attenzione speciale su alcuni aspetti dell'esperienza dantesca che avverte come vicini alla propria. In questa logica, è significativa l'insistenza, in

diversi passi dell'opera, sulla grandezza letteraria e filosofica di Dante, malgrado le urgenze e gli affanni dell'impegno politico.

La familiar cura trasse Dante alla publica, nella quale tanto l'avvilupparono li vani onori che alli pubblici ofici congiunti sono, che, senza guardare donde s'era partito e dove andava con abbandonate redine, quasi tutto al governo di quella si diede; e fugli tanto in ciò la Fortuna seconda, che niuna legazion s'ascoltava, a niuna si rispondea, niuna legge si fermava, niuna se ne abrogava, niuna pace si faceva, niuna guerra pubblica s'imprendeva, e brevemente niuna diliberazione, la quale alcuno pondo portasse, si pigliava, s'egli in ciò non dicesse prima la sua sentenza. In lui tutta la pubblica fede, in lui ogni speranza, in lui sommariamente le divine cose e l'umane parevano esser fermate.³

E ancora:

non poterono gli amorosi disiri, né le dolenti lagrime, né la sollecitudine casalinga, né la lusinghevole gloria de' pubblici ofici, né il miserabile esilio, né la intollerabile povertà giammai con le lor forze rimuovere il nostro Dante dal principale intento, cioè da' sacri studii; perciò che [...] egli, nel mezzo di qualunque fu più fiera delle passioni sopra dette, si troverà componendo essersi esercitato.⁴

La ricca biografia tratteggiata da Boccaccio si sofferma sul racconto delle origini familiari di Dante, leggendariamente imparentato con la stirpe romana dei Frangipane e con Cacciaguida – «al quale nella sua giovinezza fu data da' suoi maggior per isposa una donzella nata dagli Aldighieri di Ferrara» –, narra del sogno premonitore di sua madre (un bambino appena partorito che, in mezzo ad un prato, in prossimità di una sorgente zampillante, tende le mani per cogliere le bacche di un albero di alloro e si trasforma magicamente in un pavone magnifico), spiega il significato del *nomen omen* Dante (participio presente di dare, a simbolo della dedizione e della generosità di sé), insiste, non senza punte di accanimento misogino, sulla «fierissima e importabile passione d'amore» per Beatrice e sullo strazio per la morte di lei – «egli era, sì per lo lagrimare [...] divenuto quasi una cosa salvatica a riguardare» –, sul matrimonio con Gemma di Manetto Donati («oh fatica inestimabile, avere con così sospettoso animale a vivere, a conversare, e ultimamente ad invecchiare o a morire!») e, ovviamente, sui tanti incarichi pubblici ricoperti.

Sono però le pagine dedicate al lungo esilio del poeta quelle in cui è possibile, a mio avviso, avvertire con più forza la partecipazione di Boccaccio alle sorti di Dante, il che risulta evidente già dall'*incipit*. L'opera si apre infatti spiegando un assunto di Solone, legislatore ateniese del VI sec a. C., annove-

rato tra i Sette Savi («il cui petto uno umano tempio di divina sapienza fu reputato»):

spesse volte usato di dire ogni repubblica sì come noi, andare e stare sopra due piedi; de' quali, con matura gravità, affermava essere il destro il non lasciare alcuno difetto commesso impunito, e il sinistro ogni ben fatto remunerare; aggiungendo che, qualunque delle due cose già dette per vizio o per nigligenzia si sottraeva, o meno che bene si servava, senza niuno dubbio quella repubblica, che 'l faceva, convenire andare sciancata: e se per isciagura si peccasse in amendue, quasi certissimo avea, quella non potere stare in alcun modo.⁵

Il riferimento è naturalmente a Firenze che – ignorando il monito di Solone, oltre che l'alto esempio dei popoli assiro, macedone, greco e romano – scelse di elevare «li malvagi e perversi uomini a' luoghi eccelsi e a' sommi offici e guiderdoni» e «li buoni», tra cui Dante, «scacciare, deprimere e abbassare», con ovvie conseguenze.

Riprendendo la celebre immagine dantesca della «nave senza nocchiere in gran tempesta» (*Purgatorio* 6, 77, dedicata in quel caso all'Italia), Boccaccio descrive Firenze come una nave sbandante. Qui però il posto di comando non è vuoto: al timone ci sono uomini colpevoli e scellerati, mossi da fini incomprendibili («alle quali cose qual fine serbi il giudizio di Dio, coloro il veggiano che il timone governano di questa nave»), che trascinano nella distruzione tutti gli altri incolpevoli concittadini («perciò che noi, più bassa turba, siamo trasportati dal fiotto, dalla fortuna ma non della colpa partecipi»).

Da notare l'utilizzo del termine «fortuna» nell'accezione di 'fortunale', per rimanere all'interno della metafora della tempesta, quando, poco più avanti nel testo, ritornerà il termine «Fortuna» – con l'iniziale maiuscola – sempre a descrivere un'azione distruttiva e arbitraria, e una tremenda gestione, quasi un abbandono, di una ruota di comando, concettualmente vicina al timone: «ma la Fortuna, volgitrice de' nostri consigli e inimica d'ogni umano stato, come per alquanti anni nel come della sua rota gloriosamente reggendo, il tenesse assai diverso fine al principio recò a lui, in lei fidantesi di coperchio».

Circa la mancata colpevolezza dei fiorentini nelle scelte amministrative scellerate, Boccaccio non mantiene una posizione univoca, al contrario: dopo averli, lo abbiamo appena visto, dipinti come passeggeri immobili di una nave trascinata dai flussi, propone – a distanza di qualche pagina – un'immagine opposta e inveisce contro la «vana fidanza dei mortali», affermando che «niuna cosa ci ha meno stabilità che la popolesca grazia: niuna più pazza speranza, niuno più folle consiglio che quello a crederle conforta nessuno». L'apparente contraddizione può essere sciolta nella coscienza che

l'indolenza – nell'accezione di mancato sforzo di riflessione e comprensione dei fenomeni, più che di astensione dall'attività pubblica – è, per Boccaccio come per Dante, una colpa civile a tutti gli effetti.

Il riferimento che colgo è, naturalmente, al canto III dell'*Inferno*⁶ e al supplizio degli ignavi, coloro che nella vita non agirono né per il bene né per il male, non osarono un'idea propria e finirono per adattarsi al pensiero dei più forti, in senso lato i loro governanti. La pena è quella di girare nudi per l'eternità, inseguendo un'insegna che gira velocissima su se stessa: assomigliano molto ai passeggeri di Boccaccio che, pur trasportati e sbandanti, si mantengono comunque muti e acritici. Dante li definisce, con massimo disprezzo, coloro «che mai non fur vivi».

Il tono si fa più caldo ed aspro, quasi invettivo, quando l'autore, dopo aver delineato una leggendaria storia di Firenze – «intra l'altre città italiane più nobile, secondo che l'antiche istorie e la comune oppinione [...] ebbe inizio da' Romani: la quale in processo di tempo aumentata, e di popolo e di chiari uomini piena», saccheggiata e distrutta da Attila, riedificata da Carlo Magno e infine riscattata da Eliseo Frangipane, antenato di quel Cacciaguida da cui fa discendere la famiglia degli Alighieri – la accusa di «tradimento» e «ingratitude» nei confronti del suo cittadino più nobile, definito «benefattore precipuo» e «unico poeta».

In effetti la carriera politica di Dante, piuttosto complessa a ricostruirsi poiché i verbali di molte assemblee sono andati perduti, fu di una discreta importanza: immatricolato all'Arte dei Medici e degli Speziali, Alighieri, guelfo bianco sposato però a Gemma Donati – i Donati erano una delle più importanti famiglie della Firenze tardo-medievale e punto di riferimento per lo schieramento dei guelfi neri –, prese parte al Consiglio del Popolo, al gruppo dei Savi, al Consiglio dei Cento e fu Priore dal 15 giugno al 15 agosto 1300. La sua ostilità nei confronti di papa Bonifacio VIII è cosa nota, così come il suo intervento a favore di un discusso, quanto inutile, provvedimento volto a spedire ai due estremi della Toscana i capi delle due fazioni rivali che, attirandogli l'odio dei nemici e il sospetto degli amici, segnò l'inizio del suo declino politico. In occasione della discesa in Italia di Carlo di Valois, formalmente paciere tra le due opposte fazioni ma di fatto conquistatore mandato dal papa, Dante fu mandato in ambasceria a Roma e, trattenuto a lungo da Bonifacio VIII, non poté assistere all'esplosione del conflitto nella sua Firenze. Il 9 novembre 1301 Cante Gabrielli da Gubbio, guelfo nero, fu nominato Podestà di Firenze ed avviò una sistematica persecuzione dei ghibellini e dei guelfi di parte bianca, tra i quali Dante, raggiunto a Roma da due diverse condanne (datate rispettivamente 27 gennaio e 10 marzo 1302) alla contumacia, al rogo e alla distruzione dei suoi possedi.⁷

Tale complicata sequenza di eventi politici viene raccontata da Boccaccio in maniera sintetica e con il consueto tono favolistico: Dante viene presentato come colui che tentò, con il suo ingegno e la sua sapienza, di riportare la

pace in città, «mostrando a' cittadini più savi come le gran cose per la discordia in brieve tempo tornano al niente e le picciole per la concordia crescere in infinito», tentato a più riprese dalla possibilità di abbandonare l'impegno pubblico ma troppo sedotto «dalla dolcezza della gloria⁸ [...] e dal vano favor popolesco e ancora dalle persuasioni de' maggiori» per riuscirvi. Poiché (quanto è spiccato il tono magico-legendario in questo punto!) la vittoria dei neri era già stata stabilita dagli «occulti consigli», Dante, guelfo bianco colpevole della sua stessa grandezza e della fama da essa derivante, finì nel numero di quelli «come capitali nemici della republica dannati a perpetuo esilio».

Si aprono così le pagine dell'invettiva, ormai scoperta, che Boccaccio rivolge a Firenze: «Oh ingrata patria, quale demenzia, quale trascurataggine ti teneva, quando tu il tuo carissimo cittadino, il tuo benefattore precipuo, il tuo unico poeta con crudeltà disusata mettesti in fuga, e poscia tenuta t'ha?».⁹

E soprattutto:

deh! dimmi: di qua' vittorie, di qua' triunfi, di quali eccellenzie, di quali valorosi cittadini se' tu splendente? Le tue ricchezze, cosa mobile e incerta, le tue bellezze, cosa fragile e caduca, le tue delicatezze, cosa vituperevole e femminile, ti fanno nota nel falso giudizio de' popoli, il quale più ad apparenza che ad esistenza sempre riguarda.¹⁰

Il riferimento alla "femminilità" come tratto vano e colpevole ben si accorda alla vocazione misogina del Boccaccio dell'ultimo periodo che, intuibile già anche nelle pagine del *Trattatello* in cui racconta il primo incontro con Beatrice, toccherà il suo apice nel *Corbaccio*, opera in cui satira contro le donne, negazione dell'amore e spunti della tradizione ascetica medievale si combinano in un impasto, anche linguisticamente, feroce.

Oltre a questo, vorrei evidenziare una suggestione: l'insistenza sullo splendore effimero e corrotto di Firenze – città esteticamente magnifica e un tempo nobile ma ora svuotata di ogni rigore etico nell'amministrazione e per questo incapace non solo di premiare ma anche di "riconoscere" la virtù – risente in modo forte della lezione dantesca che, descrivendo l'Italia, incastonate nella stessa terzina già citata (*Purgatorio* 6, 76-78), all'immagine della nave in tempesta fa succedere quella del *bordello*.

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di province, ma bordello!

L'Italia quindi, perduto quel ruolo etico e forte di «donna di province» (anche qui un richiamo alla femminilità, in questo caso quella migliore, per

l'appunto tradita) appare simile a un postribolo, luogo in cui, cadute tutte le regole, ci si dedica, in modo forsennato, a un godimento effimero, abbruttito dalla coscienza stessa della decadenza.

La terzina giustappone due figure, quella della nave e quella del bordello, apparentemente molto lontane – una marina e l'altra terrestre, una naturale e l'altra marcatamente segnata dal costume umano – ma vorrei rilevare come l'acqua sia per definizione l'elemento femminile e la tempesta si presti benissimo ad essere immagine di una femminilità – e quindi, per derivazione, amministrazione – sregolata e rovinosa e come, in questa luce, appaia ripristinato il parallelo con la donna di province deviata che si corrompe in donna di bordelli.

Ancora più notevole mi sembra però il termine «ostello» – qui incatenato al tema del dolore e della servitù – che ricorre nel finale di un'opera boccacciana di molto antecedente al *Trattatello* e cioè la *Comedia delle ninfe fiorentine*, di chiara ispirazione dantesca, a partire dal titolo.

La *Comedia*, prosimetro composto tra il 1341 e il 1342 – nei primi tempi dopo il forzato rientro di Boccaccio a Firenze – è percorsa da un gusto per l'allegoria, di chiara derivazione dantesca, svuotato però di ogni valenza religiosa per risolversi in un significato precipuamente mondano.

Nelle terzine finali, sotto il senso narrativo, si avverte – come abbondantemente messo in luce dalla critica – la eco del trauma del giovane Boccaccio, sradicato dalla ridente e colta Napoli angioina della sua gioventù e costretto alla vita tetra di Firenze, mercantile e guelfa.

Lì non si ride mai, se non di rado;
la casa oscura e muta e molto trista
me ritiene e riceve, mal mio grado;

dove la cruda e orribile vista
d'un vecchio freddo, ruvido e avaro
ognora con affanno più m'atrìsta,

sì che l'aver veduto il giorno caro
e ritornare a così fatto ostello
rivolge ben quel dolce in tristo amaro.

Questa descrizione di Firenze, «così fatto ostello», pervasa di giovanile scontento, appare del tutto priva dell'analisi politica e della riflessione etica del periodo maturo, eppure il senso di riprovazione è simile. Connettendo queste tre citazioni, *Commedia* – *Comedia* – *Trattatello*, appaiono le suggestioni di una Firenze (per Dante, un'Italia) svilita e cupa, che sia per la tetraggine mercantile rilevata dal fanciullo gaudente e letterato o per la perversione orribile che condanna il grande poeta all'esilio, che la fa serva nel giudizio del diretto interessato e traditrice scostumata nelle parole del suo ammiratore.

La critica di Boccaccio si fa poi più sottile quando, con l'ambiguo invito all'amministrazione cittadina a reclamare la salma di Dante e a renderle i giusti onori, esprime la totale disillusione in un ravvedimento di carattere etico, limitandosi a confidare in una mossa di calcolata ipocrisia: «togli a te medesima con questa fizione parte del biasimo per addietro acquistato. Raddo mandalo. Io sono certo che egli non ti fia renduto; e ad una ora ti sarai mostrata pietosa, e goderali, non riavendolo della tua innata crudeltà». Le ossa di Dante infatti, come è noto, riposano a Ravenna («con compagnia molto più laudevole che quella che tu gli potessi dare»), dove morì, il 14 settembre 1321, di ritorno da un'ambasceria a Venezia, a causa di una malaria contratta nelle valli del Comacchio.

Nei diciannove anni del suo esilio, di cui Boccaccio disegna un *excursus*, il poeta fu accolto presso varie corti italiane: nel 1306 fu ospite dei marchesi Malaspina in Lunigiana,¹¹ poi di vari signori della Romagna, tra i quali gli Ordelaffi di Forlì – anche Boccaccio sarà ospite, a Forlì, di Francesco Ordelaffi il Grande, tra il 1347 e il 1348, e questo soggiorno sarà l'occasione per seguire le tracce di Dante, proprio negli anni precedenti alla composizione del *Trattatello* – (quando probabilmente conobbe le opere del famoso pensatore ebreo Hillel Ben Samuel da Verona) ed infine Ravenna, dove trovò asilo presso la corte di Guido Novello da Polenta.

Questo suo orbitare attorno a corti ghibelline¹² viene naturalmente esaminato da Boccaccio che, quasi a sintetizzare i conflitti tra guelfi e ghibellini come una sanguinosa e stolta questione di nomenclatura («e di tanta efficacia e reverenzia furono gli stolti animi di molti questi due nomi, che, per difendere quello che alcuno avesse eletto per sua contra il contrario, non gli era di perdere gli suoi beni e ultimamente la vita, se bisogno fosse fatto, malagevole»), conclude che Dante – esiliato non dai ghibellini ma dagli stessi guelfi – «veggiendo sé non potere ritornare, in tanto mutò l'animo, che niuno più fiero ghibellino e a' guelfi avversario fu come lui».

Lo strazio dell'esilio viene descritto da Boccaccio in modo vivido e partecipato, così come il sentimento di scissione di Dante confortato – mai risolto – dall'onore con cui il poeta elabora la sua radicata percezione di diversità rispetto ad una comunità moralmente crollata.

«L'essilio che m'è dato, onor mi tegno» scrive Dante, nella celebre canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*, composta nei primissimi anni del suo peregrinare – e forse idealmente concepita per essere inserita nel quattordicesimo trattato del *Convivio*, in cui avrebbe dovuto scrivere della virtù di giustizia –, indirizzata ai bianchi e ai neri e manifesto di un animo pacificato dalla dignità. Il fatto che le tre donne – simboleggianti i tre tipi di Giustizia: quella divina, quella umana e la Legge – siano esuli come lui è figura lampante di un «rovesciamento generale del mondo» (Contini) e una tale disperata consapevolezza è qui, per Dante, motivo di una strana forma di esaltazione che nasce dal sentimento fortissimo della propria diversità morale.¹³

Questo luminoso conforto trova compendio nell'espressione scelta da Boccaccio al momento di narrare la morte del suo poeta e il cruccio degli amici, addolorati dal fatto che «Iddio non l'aveva almeno tanto prestato al mondo». Dante fu «prestato al mondo» perché, è implicito, la sua vera patria è il cielo, in piena coerenza con quanto scritto in una delle primissime pagine del *Trattatello*: «preso dalla dolcezza del conoscere il vero delle cose racchiude dal cielo, niuna altra più cara trovandone in questa vita». Il grandioso concetto sotteso è che sia la scelta filosofica, la tensione "dolce" alla conoscenza, a segnare l'appartenenza.

Per quanto la nostalgia ardente di Firenze¹⁴ lo accompagni sempre, venga costantemente raccontata, (a volte celebrata) nelle opere¹⁵ e lo induca a tentare ripetuti colpi di mano, accodandosi o guidando fazioni di esuli, Dante rifiuterà sempre, con sdegno, la possibilità di fare ritorno dietro pagamento dell'*oblatio*, rientrando quindi da colpevole espiante. «La quale cosa parendogli convenirsi e usarsi in qualunque e depressi e infami uomini, e non in altri» puntualizza Boccaccio, che poi commenta: «oh isdegno laudevole di magnanimo, quanto virilmente operasti, reprimendo l'ardente disio del ritornare per via meno che degna ad uomo nel grembo della filosofia nutricato!».

Il testo è chiaro: il Dante che Boccaccio ci racconta non è immune dal desiderio di percorrere quella via meno che degna (come non è immune, lo abbiamo visto, da altre tentazioni terrestri) ma sa resistere, poiché la «filosofia» lo eleva al contenimento di tale desiderio infamante.

Questa suggestiva ricostruzione, in ultima analisi, si muove e spazia tra lo scenario politico, trasfigurato di leggendario, e quello emotivo, composto con ammirazione apologetica ma anche con osservazione, seppure non indugiante, delle debolezze di Dante. Boccaccio, allenato nella scrittura ai movimenti del romanzesco e dell'aneddotico, sorvola – rendendo loro giustizia – i concetti filosofici, illumina e chiarisce – tracciandola («brevemente») – la concezione di poesia come teologia, si sofferma sui momenti cruciali della vita personale di Dante e poi ce lo disegna, nei tratti del viso e del corpo.

Accenna un giudizio («gli studi generalmente sogliono solitudine e rimozione di sollecitudine e tranquillità d'animo desiderare, e massimamente gli speculativi [...] Dante ebbe fierissima e importabile passione d'amore, moglie, cura familiare e pubblica»), ma lo trattiene. Poi racconta l'avventura terribile dell'esilio, identificandosi con potenza, lui che esiliato non fu mai, che visse sì una sospensione dagli incarichi pubblici – a causa di un colpo di stato tentato da alcuni suoi amici – e ne approfittò per rifugiarsi a Certaldo a studiare e scrivere opere erudite.

Boccaccio, mosso dalla passione, studia accuratamente il profilo di Dante e poi ce lo restituisce, integro – anche negli aspetti compresi in modo imperfetto – e il suo ritratto gode della vicinanza cronologica quanto di quella emotiva.

«Lettere povere a tanta impresa» le definisce «in stile umile e leggiadro [...] e nel nostro fiorentino idioma [...] che forse non meno tenebre che splendore gli daranno». E poi, molte pagine dopo: «le presenti cose per me scritte, come che sepoltura non sieno corporale, ma sieno, sì come quella sarebbe stata, perpetue conservatrici della colui memoria».

Io avverto un'esitazione ossequiosa, in alcuni passaggi, che diviene quasi una cifra dello stile. Questo grande scrittore, coinvolto, ci racconta un altro grande scrittore: la lezione dantesca risuona altissima, ad ogni pagina, ma, ad ogni pagina, egli è "Dante" – 'colui che dà' – e il suo amore, il suo dolore e il suo esilio non sono mai stati così vicini.

NOTE

1. Sasso 1985, 15.
2. Surdich 2001, 287.
3. Boccaccio 1972, 330-331.
4. Boccaccio 1972, 338.
5. Boccaccio 1972, 331.
6. Può essere colta anche la connessione, in virtù del riferimento precedente, con il fatto che nel Canto VI del *Purgatorio* viene espiata proprio la colpa di negligenza spirituale.
7. Cf. Del Lungo 1881. Nel discorso sono riportati passaggi commentati dei documenti originali dell'epoca, tra cui alcuni tratti dal *Libro delle condanne delle famiglie ribelli del Comune di Firenze dal 1302 al 1379, detto Libro del Chiodo*.
8. In merito al giudizio di Boccaccio nei confronti dell'inclinazione di Dante a ricercare le gioie terrene di gloria e lussuria, si veda il passaggio del *Trattatello* in cui, con fervore, sostiene: «tra cotanta virtù, tra cotanta scienza [...] il quale vizio, come che naturale e comune e quasi necessario sia, nel vero non che commendare, ma scusare non si può degnamente. Ma chi sarà tra' mortali giusto giudice condannarlo? Non io»; e le riflessioni di Sturdich 2001 285, che rileva come «qualsiasi ombra che possa velare l'immagine dantesca viene associata a un sentimento di tolleranza e a una disponibilità all'indulgenza».
9. Boccaccio 1972, 342.
10. Boccaccio 1972, 342.
11. Celebre l'elogio del ghibellino Corrado Malaspina, nell'ottavo canto del *Purgatorio*.
12. Ghibelline sono infatti le prime due corti, meno definita è invece la posizione politica dei Polenta: tendenzialmente guelfi, assunsero, verso la fine del XIII sec., un atteggiamento meno duttile verso la Santa Sede, fino al punto di ribellarsi apertamente ai papi e ai loro rappresentanti, soprattutto negli anni 1287-1294, per controversie di natura tributaria.
13. Per un'analisi più puntuale della canzone si rimanda al ricco commento testuale di Carducci 1904. Egli mette in campo nozioni di teologia e connette l'ispirazione dantesca al pensiero morale di San Tommaso.
14. E se non che de gli occhi miei 'l bel segno | per lontananza m'è tolto dal viso, | che m'ave in foco miso, | lieve mi conterei ciò che m'è grave – *Tre donne intorno al cor mi son venute*.
15. Per le occorrenze del termine "esilio" nella *Commedia*, sei in tutto, e il loro utilizzo cf. Ledda 2012.

BIBLIOGRAFIA

Alighieri 1999 = D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1999.

Alighieri 2007 = D. Alighieri, *Convivio*, BUR, Milano 2007.

Boccaccio 1921 = G. Boccaccio, *Filocolo e opere minori*, a cura di E. De Ferri, UTET, Torino 1921.

Boccaccio 1967 = G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. 1, Mondadori, Milano 1967.

Boccaccio 1972 = G. Boccaccio, *Opere minori in volgare. Caccia di Diana; Rime; Corbaccio; Trattatello in laude di Dante; Dalle esposizioni sopra la Comedia di Dante; Lettere*, a cura di M. Marti, vol. 4, Rizzoli, Milano 1972.

Carducci 1904 = G. Carducci, *La canzone di Dante Tre donne intorno al cor mi son venute [letta e interpretata nello studio di Bologna nel febbraio e marzo 1904]*, Ditta N. Zanichelli, Bologna 1904.

Del Lungo 1881 = I. Del Lungo, *Dell'esilio di Dante. Discorso commemorativo del 27 gennaio 1302 letto al circolo filologico di Firenze il 27 gennaio 1881*, Successori Le Monnier, Firenze 1881.

Sasso 1985 = G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di L. Sasso, Garzanti, Milano 1985.

Surdich 2001 = L. Surdich, *Boccaccio*, Laterza, Bari 2001.

Surdich 2002 = L. Surdich, *Esempi di 'generi letterari' e loro rimodellizzazione novellistica, in Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (Certaldo, 20-22 settembre 2001)*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002, pp. 141-177.

Surdich 2008 = L. Surdich, *Boccaccio*, Il Mulino, Bologna 2008.

Trabalza 1906 = C. Trabalza, *La 'Vita nuova' dell'Alighieri e la 'Vita di Dante' del Boccaccio – l'innamoramento del poeta divino*, in *Studi sul Boccaccio, preceduti da Saggi di Storia della Critica e Stilistica*, Casa tipografica Editrice S. Lapi, Città di Castello 1906, pp. 153-174.

SITOGRAFIA

Ledda 2012 = G. Ledda, *Immagini di pellegrinaggio e di esilio nella Commedia di Dante*, "Annali online di Ferrara – Lettere" 1, 2012:
<<http://annali.unife.it/lettere/articl/download/294/247>>.

Ilaria Rossini
Università per Stranieri di Perugia
ilariarossini@libero.it

Floriana Calitti

DANTE ESULE E PETRARCA *PEREGRINUS UBIQUE*
NELLE LETTURE DI GIUSEPPE UNGARETTI

Una specola senza dubbio privilegiata quella da cui partiamo: un Ungaretti che ci permette, al di là dello stereotipo, di guardare soprattutto all'indietro, a quella tradizione letteraria italiana considerata un'"àncora" – e la scelta del lemma è tutta ungarettiana – a cui appigliarsi per chi, nato già esule nella «Friabile»² e petrosa Alessandria d'Egitto da genitori emigranti lucchesi, ha, appunto, una nascita inscritta nell'esilio.³ Nato esule per troppe patrie, verrebbe da dire, e non solo per gusto del paradosso perché, indubbiamente, la sua ricca biografia irradia e interpreta una civiltà intellettuale che da Alessandria a Parigi a Roma arriva a quella latino-americana. Un verso di *Italia* sta lì a ricordarcelo, a ricordarci di chi, ci dice, è come un «frutto | d'innumerevoli contrasti d'innesti», è «maturato in una serra»,⁴ è un «italiano di nostalgia»⁵ che cerca anche nell'esperienza della guerra, nel suo essere soldato-poeta, un riconoscimento, il culmine della sua inesauribile quête: «sono un estraneo. Dappertutto. Mi distruggerò al fuoco della mia desolazione? E se la guerra mi consacrasse italiano?».⁶

Dunque sradicato, vagabondo, *deraciné*, esule, profugo, girovago, viandante, giramondo, pellegrino, sono questi i termini reiterati di continuo nelle sue liriche e nei suoi scritti, crogiuolo e crocevia, per nascita; mentre, per scelta, "commercio" di lingue diverse, di diverse tradizioni europee per aspirare a un'unica patria, a una "terra promessa".⁷

Ma anche di chi, pur avendo una biografia già incasellata sotto il segno di una tematica così modernamente inquieta, cerca e trova dei modelli letterari che avallino quanto aveva acquisito, per natura, e non per artificio e costruzione letteraria come faranno e avevano fatto altri prima di lui su quel *topos*, quello dell'esule che, solo il Novecento riscopre come denso di implicazioni simboliche e metaforiche sull'esistere. A Ungaretti bastava prendere atto di una biografia già così "esemplare" e, al contempo, leggere con attenzione una finzione autobiografica costruita meticolosamente su una esemplarità, su una eccezionalità esemplare, come quella di Petrarca, oppure una biografia sfruttata poeticamente e letterariamente, come quella di Dante, *l'exul immeritus*, per trovarne conferme e sostanza poetica.

A partire da quanto, in più occasioni, ha osservato riguardo alla sua nascita in Egitto e sull'influenza che questo avrebbe esercitato sulla sua poesia: «quel senso di sete, d'arido, di miraggio, di sfolgorante e di provvisorio che mi viene dalle apparenze. Ed anche quel senso che le cose che più mi erano vicine, che erano le mie, erano cose lontani, assenti, cose d'esilio».⁸ Lontananza, assenza, estraneità che ritrova in quella autodefinizione petrarchesca

di *peregrinus ubique* (abitante di nessun luogo, straniero dovunque)⁹ che è già una perfetta autodiagnosi dell'inquietudine che conduce il "mutevole" Petrarca a cambiare sempre la propria "terra". La sua continua ricerca riflette, in senso spaziale, nella *mutatio locorum* indagata sempre nelle sue implicazioni morali, una incessante e tormentosa *mutatio animae*, con l'idea ossessiva che gli è correlata, e cioè del tempo che fugge e del timore di non avere patria neppure dopo la morte, immagini già degli antichi e che fruttificheranno nel Foscolo delle poesie e dell'*Ortis*:

ahimè, qual dio volge il mio destino? Quale muove astri a me così avversi? Se la fortuna nega a me stanco una tomba in patria, almeno io possa giacere in pace sotto il polo artico [...] e nessuna terra ormai, nessun cielo mi accoglie costantemente; come di nessun luogo io sono abitatore, così sono straniero dovunque.¹⁰

La ricerca di nuovi luoghi, per inseguire quelli abitate dalle Muse, segnano, su una carta degli spostamenti, le tappe del suo precario e «instabile» stare al mondo:

gli amici avevano tentato con lusinghevoli parole e in molte maniere i miei propositi; perché finalmente ponessi termine al mio peregrinare, e restassi con loro; ma poiché io sono instabile per natura, e la mia stella mi spinge per le vie del mondo, e il destino mi nega riposo, soltanto te ora richiedono.¹¹

Persino dalla sua Valchiusa, l'Elicona transalpino, il luogo per eccellenza della scrittura, quello dove abitano le Muse (che chiama *transalpina solitudo mea iocundissima* o la sua Roma, la sua Atene e anche la sua patria)¹² e dove è assicurata una delle condizioni preliminari alla creazione letteraria e poetica, la lontananza dalla turba degli uomini, dallo strepito della città,¹³ deve andare via.

Dunque Ungaretti trova da una parte, per il *topos* di un esilio volontario, di una fuga, seppur sempre esibita come impellente, il modello petrarchesco (ma dovremmo dire tutta la linea che da Petrarca e dai petrarchisti, non solo italiani ma anche europei e barocchi come Gongòra, arriva fino a Leopardi e Mallarmè, passando per Tasso); dall'altra Dante, non fuggitivo ma "sbandito". Due modelli che anche su questo specifico e comune *topos* mitografico, quello dell'esule, sembrano trovarsi su sponde diverse ma che, nell'opera di Ungaretti, si intrecciano, si sovrappongono e dialogano.

Il regesto delle occorrenze della tematica dell'esilio in Petrarca è molto nutrito: allusioni, citazioni o brevi racconti, inclusi soprattutto nelle raccolte epistolari, dove si rafforza la tendenza alla trasfigurazione letteraria di qualsiasi evento autobiografico, ricostruito poi ad arte, come nel caso della *Posteri-*

tati: «nacqui in esilio ad Arezzo [...] da onesti genitori di origine fiorentina. Questi, esiliati dalla loro patria».¹⁴ Così come per quella continua erranza, reale e metaforica, di forte impronta agostiniana e per i numerosi paragoni con gli esiliati, anche auto-esiliatisi, famosi, Enea o, ancora di più, Ulisse, abbiamo una testimonianza straordinaria (*Fam.* I 1, 21-23), anche per la posizione che occupa, proprio ad inaugurare la raccolta sotto questo segno. Scrive al suo «Socrate»:

ma il mio destino è stato ben diverso, avendo sino a oggi trascorso quasi tutta la mia vita in continui viaggi. Si può paragonare l'errare di Ulisse al mio errare; e senza dubbio, se la gloria del nome e delle imprese fosse la stessa, egli non vagò né più a lungo né più largamente di me. Egli lasciò la patria già vecchio (e se nulla durante la vita è lungo, tutto è in vecchiezza brevissimo); io, generato nell'esilio, nell'esilio nacqui [...]. Questo ben sa una non ignobile città d'Italia, Arezzo, dove mio padre, cacciato dalla patria, s'era rifugiato [...]. Da allora sino a oggi, io non ho avuto che ben rare occasioni di fermarmi e di respirare; e quanti, nel mio errare, fantasmi di pericoli e di spaventi mi siano occorsi, nessuno, me eccettuato, sa meglio di te.¹⁵

Dunque da Arezzo, il luogo non più della nascita quanto, da sempre, del primo esilio, a Incisa e poi Pisa e Avignone e poi gli studi a Carpentras, Montpellier e Bologna, e quando dovrà tornare, tornare a casa, sarà necessariamente verso l'esilio di Avignone, da un esilio ad un altro. Ancora dalla *Posteritati*: «a ventidue anni me ne ritornai pertanto a casa, e quando dico casa, intendo l'esilio ad Avignone» dove, e non è certo un dettaglio né tantomeno trascurabile, il papato era stato "esiliato" e dove la "novella Babilonia" «tiene e tenne già a lungo in vergognoso esilio la Chiesa di Cristo».¹⁶ Per Petrarca esule dall'Italia, come recita l'*incipit* dell'epistola in versi *Exul ab Italia* è il tormento dell'"inappartenenza", appunto, ad avere la primaria connotazione: un viaggiatore per fato, per destino irrevocabile, visto che arriverà anche sul fiume Sorga a sentirsi, non solo esule, ma persino straniero: «Sorgae dicam peregrinus an exul».¹⁷ Sfera semantica e variazioni sul tema esilio sembrano esperite (molte se non tutte), compresa la declinazione, già di stampo antico, della capacità consolatoria della costrizione dell'esilio, sì sciagura ma anche prova di virtù: così nel *De remediis utriusque fortunae* e così nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, dove il modello dei *Tristia* dell'esule Ovidio¹⁸ opera in una direzione meno prevedibile dell'esule-amante, della lontananza e dell'assenza della donna, degli occhi mandati in «misero exilio» (*RVF* 45, 4) e avanti fino alla canzone dell'ultimo commiato a Laura morta, dove è nella tramatura l'erranza ulissica di chi, senza meta, cerca «terre e mari» (*RVF* 331, 2).

D'altronde non possiamo non tener conto del livello straordinario raggiunto dal Petrarca lettore dei classici che comprende, quindi, almeno la tra-

duzione latina di Leonzio Pilato di gran parte dell'*Odissea* ma, al contempo, non può essere omesso non solo il modello dantesco della *Commedia*, e la stessa esplicita proiezione dantesca su Ulisse ma anche *Convivio* I 3, 3-5, pur con le differenze che sono emerse e ancora emergono negli studi critici tra i due "Ulisse". Scrive Michele Feo: «se l'Ulisse dantesco era stato trascinato a morte dal suo stesso seguire virtute e canoscenza, l'ulisside petrarchesco è un inquieto, curioso indagatore, in cui la malinconia del nostos è più forte della follia generosa dell'andare».¹⁹

Infatti, per Petrarca il fascino esercitato da quella figura va tutto nella direzione di un archetipo, il modello assoluto e primigenio di un uomo dalla vita errabonda (e Petrarca, ci ricorda Carrai, conosce anche la «pseudoetimologia *ólon xénos*, ovvero *omium peregrinus*, corrente nel medioevo») ²⁰ come è chiaramente ribadito nella *Familiare* XV 4, indirizzata al doge di Venezia Andrea Dandolo, nella quale si scusa del suo "andar vagando", elencando antenati di tutto rispetto, che vanno dagli apostoli al «greco poeta» al «nostro» Dante, appunto:

un'altra cosa io so, che spesso ho detto e ora mi giova ripetere, che il greco poeta, e il nostro sulle sue orme, i quali meglio di ogni filosofo più profondamente indagarono l'umana natura, quando ritraggono i costumi e il carattere del perfetto eroe, lo fanno andar vagando per tutto il mondo [...] ti confesso che negli anni giovanili io ebbi desiderio di seguire la sentenza d'Omero.²¹

Indubbia è anche la volontà di marcare la differenza tra il suo esilio, legato alla propria inclinazione di inquieta esistenza e l'esilio coatto di Dante che, dunque, sarebbe meno contiguo con quello dell'archetipo dell'eroe greco. Una volontà che si fa certamente esplicita nella famosa epistola a Giovanni Boccaccio, scritta dopo il marzo del 1359, nella quale Petrarca scrive all'amico che gli aveva sollecitato più volte una risposta di giudizio su Dante e al quale aveva anche mandato un esemplare della *Commedia*, l'attuale Vat. lat. 3199, che si apriva con il carme *Ytalie iam certus honos* nel quale Boccaccio cercava di provocare il destinatario su una difesa di Dante:

prima di tutto io non ho affatto ragione di odiare un uomo che non ho mai veduto, se non una volta e quando ero ancora ragazzino. Egli visse con mio nonno e mio padre, più giovane di mio nonno e più anziano di mio padre, con il quale fu cacciato dalla patria nella stessa circostanza e travolto dalla stessa tempesta civile. Spesso tra compagni di sventura nascono grandi amicizie [...] se non che all'esilio, al quale mio padre, rivolto ad altre preoccupazioni e sollecito per la famiglia si rassegnò, egli si oppose, con tanto più ardore consacrandosi da allora agli studi, tutto trascurando e desideroso soltanto della gloria. In ciò non saprei ammirarlo ed elogiare

lo come si conviene, lui che non distolsero dal cammino intrapreso le offese dei cittadini, l'esilio, la povertà, gli attacchi degli avversari, l'amore per la moglie e l'affetto per i figli.²²

Se evidente è l'allusione, quasi una ripresa – ma se ne accorse per primo Carducci e poi ne seguì lo sviluppo dell'intuizione Umberto Bosco –, a *Inferno* XXVI, 94-98: «né dolcezza di figlio, né la pietà | del vecchio padre, né 'l debito amore | lo qual dovea Penelopè far lieta, | vincer potero dentro a me l'ardore | ch'ì' ebbi a divenir del mondo esperto»,²³ non così pacifica e trasparente resta, a tutt'oggi, la complessa interpretazione di tutta la vicenda, testuale e non, della lunghissima missiva legata alla lettura della *Commedia* da parte di Petrarca e, soprattutto, alla mediazione di Boccaccio che, peraltro, testimonia, in un luogo della prima redazione del *Trattatello in laude di Dante* del 1351, del medesimo luogo dantesco:

non poterono gli amorosi disiri, né le dolenti lagrime, né la solitudine casalinga, né la lusinghevole lode de' pubblici ofici, né il miserabile esilio, né la intollerabile povertà giammai con le lor forze rimuovere il nostro Dante dal principale intento, cioè da' sacri studii.²⁴

Nella lettera familiare XXI 15, contrassegnata indubbiamente da una calcolata "ambiguità", l'Ulisse dantesco sembra essere già diventato un *topos*, una tessera ad alta densità simbolica, dunque citabile come cifra di tutto un discorso retorico sull'esilio e, inoltre, la fonte dantesca potrebbe essere comune e passata da Boccaccio a Petrarca, ma anche essere autonoma.²⁵ Però quello che ancora deve essere ribadito, accantonati i vari interrogativi sulla questione dell'"invidia" di Petrarca verso Dante, o su questo come un caso di quell'"angoscia dell'influenza" teorizzata da Harold Bloom, è la differenza, che diventerà topica, perlomeno da Foscolo in poi, di *status*, potremmo dire giuridico-formale, fra i due: uno è un esiliato che ha subito un bando, seppur ingiusto, è l'*exul immeritus*, mentre l'altro è un apolide, *nullius civitatis civis*, quindi l'esilio come scelta, seppur motivata e causata da un incessante dissidio interiore.

Questa lettera di Petrarca dedicata al Dante, già entrato nel mito dell'esule, è una prova di straordinaria capacità critica, retorica e di una sensibilità che quasi anticipa quanto sarebbe stato poi a suggello della mitologia identitaria italiana. Non è certamente un caso che non sia sfuggita a Foscolo; e non poteva che essere così per chi, secondo le eccessive, se non proprio palinodiche, parole di Carlo Cattaneo, aveva dato all'Italia «un'istituzione: l'esilio»,²⁶ per chi non poteva restare indifferente alla tematica, quella della terra natia e dell'esilio, a cui da tempo aveva accordata la sua preferenza e che aveva ripercorso nella figura di Ulisse, nel suo «diverso esiglio», tanta parte

del suo orgoglio di cantore poetico erede di Omero, e che vi leggeva le accuse «oblique e amarissime al padre di famiglia» inaugurando così quel “parallelo” che altri poi avrebbero manipolato tutto a sfavore del poeta del *Canzoniere*. A questo proposito, in effetti, i molti esempi che potrebbero ancora essere riscontrati in uno spoglio delle opere petrarchesche sulla figura di Ulisse mostrano che l’unica declinazione in negativo dell’*alter ego* mitico avviene soltanto in questa *Familiare*, cioè quando è riferita direttamente all’analogia con Dante, anzi su un Dante ulissiaco che abbandona la famiglia, al contrario di quanto, invece, lo stesso destino produce nella famiglia di ser Petrarco. Perlomeno questa è la lettura che da Foscolo in poi è stata per lo più condivisa dagli studiosi: una sorta di rimprovero, dissimulato dal non saper dire, al contrario, l’ammirazione, al comportamento di Dante che abbandona gli affetti per proseguire nella strada intrapresa, senza curarsi di null’altro che della propria gloria negli studi.²⁷

Proprio dall’epistola, giudicata duramente, muove Foscolo nel *Parallelo tra Dante e Petrarca*: «questa lettera affastellata di contraddizioni, d’ambiguità e d’indirette apologie, accenna l’individuo per circonlocuzioni, come se il nome ne fosse taciuto per cautela o per timore». Ci sono molti di quelli che diventeranno, se non degli stereotipi, perlomeno dei paradigmi “canonici” della contrapposizione Dante-Petrarca del nostro Ottocento risorgimentale. Così ancora nella comparazione:

l’altero contegno di Dante verso i principi, de’ quali sollecitava il patrocinio, fu da repubblicano per nascita, da aristocratico per parte, da statista e guerriero, il quale, dopo vissuto nella copia e negli onori, fu proscritto nel trentasettesimo anno dell’età sua, e forzato di ramingare di città in città [...]. Petrarca nato nell’esilio, e nodrito, per propria confessione, nell’indigenza, e come uom destinato a servire in corte, venne cumulando i doni de’ grandi, intanto che giunto a termine di poter cansare nuovi favori, fece allusione al primo stato con quel compiacimento inevitabile a quanti, o per caso, o per industria, o per merito, sfuggirono alla penuria ed alla umiliazione.²⁸

Quindi la materia dantesca ha, già da allora, la cifra della vulgata del poeta patriota, del poeta civile, della virilità, dell’azione, della poesia forte e profetica, di chi non si piega e rifiuta qualsiasi compromesso, pagando con l’esilio perpetuo. La poesia, dunque, a cui spetta il vessillo più alto perché nata da un “ingiustamente” esule. Non passerà molto, infatti, perché la riappropriazione ed esaltazione risorgimentale del Dante padre dell’Italia e, dunque, primo fra tutti i miti identitari, spodesti il modello petrarchesco come esangue e capace solo (ed è la codificazione di De Sanctis poi a dettare legge) del sentimento delle belle – dunque vuote – forme.

D'altra parte l'enfasi che il Risorgimento ha messo nel connubio esilio-letteratura ha anche dato il via a una filiera di luoghi comuni molto produttivi. Se si riconosce che l'esilio è patente di italianità, in una dialettica in cui della lontananza dalla patria, della "sventura" si appropriano i *topoi* dell'identità nazionale, quasi per inerzia, non si può che procedere dritti fino all'ultimo atto, impietoso, di un De Sanctis per il quale il ritratto di Dante si staglia inesorabilmente su quello di Petrarca. A quest'ultimo, oltre a rimproverare di non avere la forza, la «virtù dell'indignazione, la profondità dell'odio, la magnanimità del disprezzo, la santa ira di Dante» rinnova quell'accusa di essere «invidioso» perché «l'ombra di Dante si drizzava innanzi alla sua immaginazione, come uno spettro nero»,²⁹ o, ancora:

Dante è sbandito da Firenze, ma la sua anima è sempre colà. Il Petrarca è costretto a dimostrare la sua italianità [...]. A Dante non fa bisogno di rettorica. Si sente italiano, e ne ha tutte le passioni, e ne senti il fremito e il tumulto nella sua poesia.³⁰

In Petrarca, «artista» più che poeta, al contrario, «tutto converge nell'immaginazione» non gli interessa un «sentimento morale o patriottico», ma «un sentimento puramente estetico».³¹ Infine il non aver riconosciuto un Petrarca "politico"³² e morale (contro gli stessi lettori "alti" del Sette-Ottocento italiano come Alfieri, Foscolo, Leopardi che non dimenticano certo con cosa chiude *Il Principe* di Machiavelli) vuol dire liquidare tutto il prima possibile per far posto ad un'altra idea di Italia e italianità. Insomma un Petrarca questa volta sì "bandito" ma dal pantheon letterario, dal canone identitario italiano perché non abbastanza italiano al confronto del padre della nuova Nazione, e non solo letteraria, Dante.³³

La lettura del nostro primo Novecento risente dell'estremizzazione di questo dualismo: pensiamo, ad esempio, a Papini che, nel 1912, raffigura tutta la storia letteraria di sette secoli in due grandi dinastie (razze, famiglie) che gli piace chiamare «dai nomi de' primi padri poetici, la stirpe dantesca e la stirpe petrarchesca», un'arte «maschia» e un'arte «femmina» e non c'è dubbio che il "fantasioso" creatore di queste categorie stia per la prima.³⁴

Ma, fortunatamente, esiste un altro modo di leggere Petrarca nel Novecento anche perché dalla metà del secolo c'è un primo distacco dal Dante "risorgimentale" a tutto favore del Dante lirico, un riavvicinamento alle *Rime* e alla *Vita nuova*, dovuto soprattutto alla ricerca delle risonanze stilnoviste dei poeti ermetici che preferivano la lingua "scelta" del Dante lirico.

Anche per Ungaretti, che prende le distanze dalla lettura più autorevole di quell'Ottocento "dantista":

nel sentire tutte quelle metafore delle quali il *Canzoniere* abbonda, e quei limpidi cristalli detti per l'acqua e quel chiamare i rivi,

snelli, e quel vedere di neve, il viso, d'oro i capelli, il De Sanctis perde la pazienza. Non intendo menomamente mancare di riguardo al De Sanctis

ridimensionandone la portata critica.³⁵

Come, d'altra parte, non si era fatto convincere, non tanto dall'antecedente foscoliano, quanto dal filone che, suo malgrado, Foscolo aveva inaugurato; per il letterato di Alessandria d'Egitto il poeta di Zante costituiva la figura dell'esule errante amplificata da un sistema di rispecchiamenti verso Dante e di Mazzini verso entrambi.³⁶

Negli anni in cui comincia a scrivere poesia Ungaretti, il primo quindicennio del Novecento, il secolo ha però già trasformato la prospettiva, lo sguardo, su un tema come l'esilio: quello che è cambiato, lo scarto di cui prendere atto è che l'idea dell'esilio come metafora dell'esistenza è tutta di portata novecentesca. Basterebbe citare le declinazioni poetiche, narrative, teatrali del mito di Ulisse, con la differenza che la specola ungarettiana, da cui siamo partiti, guarda indietro, ai suoi antenati, sia Dante, sia, soprattutto, Petrarca. Non è, dunque, inutile, arrivati a questo punto, ricordare che anche Ungaretti legge e riflette sulla "famigerata" epistola familiare,³⁷ cercando una difesa del "suo" Petrarca che mette al vertice di un possibile disegno della poesia occidentale *sub specie exilii*: «quando ero giovane e m'illudevo d'aver la vocazione dell'erudito, alludendo all'Oriente e al senso d'esilio, di nostalgia, di desiderio, di sete implacabile che può dare una traversata di deserto», ipotizzava, anche, di partire da «certo muoversi allegorico dell'ispirazione petrarchesca: *Solo e pensoso i più deserti campi | vo mesurando*».³⁸

L'aver prescelto – oltre a Leopardi – Petrarca come il maestro dei maestri, quello di cui avverte la profonda vicinanza e la modernità, muove da quello che sente come un elemento fondamentale e comune: la forte matrice autobiografica della poesia. Spesso l'interpretazione di Ungaretti è entrata direttamente come forma di autocommento della propria opera, un'opera in cui i segnali dello stretto legame tra vita e poesia sono evidenti, basti pensare al titolo della raccolta completa delle sue liriche, *Vita d'un uomo*, fortemente voluto da Ungaretti stesso. Così come la costruzione di una automitografia, non tanto per forzature della biografia (sia quella di Petrarca, sia di Ungaretti sono già ricche di elementi di eccezionalità), quanto per l'appropriazione di tutte le proiezioni possibili dei miti antichi e dei loro scrittori: Ulisse, Enea, Palinuro, Virgilio, Omero, Dante, Petrarca, Didone, un vero e proprio "doppio" ungarettiano è la sofferente e disperata regina, erranti ed esiliati entrambi dalla loro prima patria.³⁹ Inoltre, la poesia petrarchesca è, per Ungaretti, prima di tutto poesia del perire delle forme, delle rovine, dei simulacri, della lontananza, dell'assenza, una poesia che fin dall'inizio scopre la privazione delle radici. Un Petrarca insieme "barocco" e ancor più "agostinizzato", poeta della memoria e dell'oblio: *Egitto di sera* (1934-1940): «andavo errando, cercando Laura,

anch'io stolto».⁴⁰ O, ancora, da una delle conferenze brasiliane: «un uomo, certo un uomo, quest'uomo che saliva sul Ventoso e di lassù come un matto cercava l'Italia, Roma, Laura, Iddio. Assenze, Assenze, Assenze; Esilio!».⁴¹

Si insinua costantemente nella lettura di Ungaretti solitudine, distanza, infinita lontananza.⁴² Petrarca, quindi, non rappresenta esclusivamente la tradizione lirica italiana a cui attingere ma anche l'opzione classica di temi e *topoi* della stessa costellazione semantica rivisitati già da Petrarca "modernamente", compreso quell'*amor de lonh*, quel «topos lirico della lontananza della donna amata» inteso anche, nella lirica del Duecento e del Trecento, come amore per la città natale da cui si è stati banditi o si è stati costretti ad abbandonare,⁴³ trasfigurato in termini amorosi e riassorbito in termini retorici di «un discorso dell'esilio» come ha scritto Sandro Carocci.⁴⁴

Infatti, il tema "esistenziale" dell'esule in Ungaretti si fa sempre meno individuale e sempre più di portata collettiva, corale, di popolo:

questa coralità trova il suo punto di raccordo nell' «esule universo», in un «vuoto universale» nel quale la «carne dei giorni» per *eco* lascia nella scrittura, nella storia, «perenne scia | piaga velata»: «O navicella accesa, | corolla celestiale | che popoli d'un'eco | il vuoto universale...» (*Sogno*, 1927); «Aurora, amore festoso, d'un eco | Scalza varcando da sabbie lunari | Popoli l'esule universo e lasci | Nella carne dei giorni | Perenne scia | Piaga velata...» (*Eco*, stesura 1933).⁴⁵

È uno stato d'animo collettivo di estraneità alle cose che obbliga il poeta Ungaretti, non solo l'uomo nato esiliato, alla ricerca della propria smarrita identità, la ricerca di un «paese innocente», di una terra promessa dove parla un «profugo come gli altri | Che furono, che sono, che saranno».⁴⁶ Un Ungaretti-Ulisse che accetterà l'ultima sfida, come ha scritto Paola Montefoschi:

attraverso la prova della *Terra promessa* di varcare ancora una volta in cerca d'avventura «le fuggenti mura» d'Itaca, al folle viaggio «incontro al lampo dei miraggi» del *Monologhetto* e all'ultima sfida dell'ulisside nel *Taccuino del Vecchio*: «Verso la meta si fugge: | Chi la conoscerà?» (*Ultimi cori per la Terra Promessa*). Sono queste le tappe di un nomadismo che, identificandosi con il sentimento del tempo del poeta, con la sua idea della durata e del divenire, con il dramma dell'innocenza e della memoria, si è trasformato nell'emblema stesso della *quête* ungarettiana.⁴⁷

Il verso di *Canzone* «D'Itaca varco le fuggenti mura»⁴⁸ nel quale un Ulisse "dantesco" più che omerico, varca nuovamente, per un nuovo "folle volo", le mura di Itaca, così è chiosato dallo stesso Ungaretti:

si rompe la storia e si torna in un'Itaca o meglio in un Eden. Prima c'era il nulla e si teneva conto della storia [...] ora siamo nell'ultima fase dell'aurora [...] al nuovo Ulisse pare di ritrovarsi nel momento incontaminato dell'universo, quando non era ancora corrotta la materia. È l'ultima illusione ottica offerta dall'aurora, la più crudele.⁴⁹

E come Enea – e in questo l'Enea del poeta di Alessandria d'Egitto scavalca la figura dantesca per andare direttamente a quello che sente quasi più moderno di Dante stesso, cioè Virgilio – ma, soprattutto, come Didone vive l'assenza, vive l'esilio: ciò che accomuna Ungaretti e Didone prima di tutto è una sovrapposizione di destini esistenziali prima che letterari, è la condizione di esuli di una patria seconda che per entrambi era l'Africa, la sabbia, il deserto. Collegato all'esule anche il grande tema del naufrago,⁵⁰ *magna pars* della poesia di Ungaretti: «E subito riprende | il viaggio | come | dopo il naufragio | un superstite | lupo di mare».⁵¹

Quella marina è l'analogia più strettamente connessa alla pratica della scrittura: il viaggio per mare, gli scogli e le tempeste da superare, fino all'approdo in porto, sono gli elementi più consueti del *topos* di scrittura, esilio e naufrago – basterebbe pensare al racconto di Ulisse aedo omerico –, ma si veda, tra i molti esempi che potremmo indicare, a *De vulgari eloquentia* VI, 3, 1, quando, dopo aver parlato di Adamo, primo ad aver patito la condizione di perenne esule, Dante scrive «io invece, cui il mondo è patria così come l'acqua ai pesci – benché abbia bevuto dell'Arno prima di mettere i denti e tanto amo Firenze che, per amor suo, soffro ingiustamente la pena dell'esilio», oppure a *Convivio* I,3, 3 dove parla del suo essere peregrino-mendico, barca in balia delle onde e dei venti: «veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertate».⁵²

Mentre, sul versante petrarchesco a *RVF* 234, *O cameretta che già fosti un porto*, sonetto dalle famose “riprese” da Alfieri a Foscolo che la cita nella lettera del pellegrinaggio ad Arquà di Jacopo e Teresa. Qui lo spazio di rifugio dalle tempeste della vita rimanda allo stesso *topos* occidentale del viaggio per mare/scrittura. Se n'era accorto il poeta, lettore straordinario di Petrarca, Andrea Zanzotto, che, così attento al ruolo “etico” della scrittura, ci ricorda come il sonetto sveli un punto fondamentale nell'impegno della scrittura, la scelta del luogo: la stanza della scrittura come scelta di esilio: non è soltanto fuga dal mondo (il cambiar luogo petrarchesco, ad esempio) ma è anche rispetto di quanto necessario all'intellettuale per la liturgia della scrittura che non significa non lottare contro il palazzo, significa ritagliare uno spazio, delimitare il luogo, ciò che è fuori deve essere introiettato in un dentro e ciò che è dentro proiettato all'esterno, quindi non solo il “fare” letterario ma anche la riflessione sul fare letterario, l'autocoscienza del fare letterario, una portata meta lette-

raria che ha le sue implicazioni più evidenti anche nella contrapposizione tra la cameretta, luogo della poesia (il *thalamus*) e il palazzo luogo del potere: il palazzo del principe e la cameretta. Il titolo del saggio di Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*,⁵³ evoca e conferma le parole di Petrarca stesso, quando scrive (anche per difendersi dagli attacchi di chi lo accusa di accettare la protezione di nemici della patria, di essere “colluso” con il potere tirannico, con i Visconti): «così, mentre tutti correvano al palazzo, io correvo nel bosco o me ne stavo nella mia stanza fra i libri...in apparenza io ho seguito i principi, ma in realtà essi hanno seguito me» (*Seniles* XVII 2 a Boccaccio). Sembra quasi una risposta alle accuse che gli muoveranno più che i suoi detrattori, che non Foscolo e neppure De Sanctis, possono essere definiti tali, ma i fautori, “per differenza”, di Dante.

In questo l’aureola, il martirio dell’esilio ha giocato un ruolo fondamentale, così come l’ha giocato la solitudine della scrittura, come consustanziale al fare letterario – che fosse in una “cameretta” o “in villa” come Machiavelli ci ha detto nella straordinaria lettera del 10 dicembre 1513, o nella “prigionia” tassiana a Sant’Anna –, come intrinseca all’esilio e alla scrittura, per una caratteristica che sembrerebbe molto italiana perché molto legata alla categoria dei letterati.⁵⁴ Non vorremmo però avallare questo automatismo di causa-effetto, il luogo comune che faceva ringraziare al Carducci il podestà di Gubbio per aver emesso la sentenza di baratteria senza la quale non avremmo avuto Dante bandito dalla città di Firenze, Dante esiliato e, dunque, Dante autore della *Commedia*.

NOTE

1. Cf. Ungaretti 2009, 9: «la memoria a me pareva, invece, una àncora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano».
2. Ungaretti 2009, 201: è la lirica 1914-1915. Sulla metafora della desertificazione, della sabbia e del nomadismo della poesia di Ungaretti vd. Calitti 2013.
3. La bibliografia sulla tematica dell’esilio è davvero troppo ampia per essere qui indicata, seppur cursoriamente. Ci limitiamo, quindi, a dare di seguito soltanto alcuni degli studi più recenti e più pertinenti alla prospettiva di questo saggio: Asor Rosa 1986; 2011, Cervigni 2002, De Marco 1996.
4. Ungaretti 2009, 95.
5. Ungaretti 1988, novembre 1918.
6. Lettera a Giuseppe Prezzolini ante 9 novembre 1914, cf. Ungaretti 2000. Sul poeta al fronte Ungaretti vd. Calitti 2014.
7. La sua collaborazione alla rivista “Commerce” negli anni 1925-1927, ad esempio, presenta la geografia, ampia, delle sue traduzioni. Per la categoria di nomadismo come categoria non necessariamente legata al viaggiare reale e di necessità ma astratto, esistenziale, si veda la lirica *Lucca*: «In queste mura non ci si sta che di passaggio. | Qui la meta è partire»; *Girovago*: «In nessuna | parte | di terra | mi posso | accasare», in Ungaretti 2009, 123, 133. Cf. Montefoschi 2000, XIX.
8. G. Ungaretti- G. De Robertis 1984, 21 dicembre 1947.

9. «incola ceu nusquam, sic sum peregrinus ubique» di *Epystole metriche* III 19, 16 a Barbatoda Sulmona, vd. Petrarca 1966, 488.
10. Petrarca 1966, 487, 489.
11. *Epyst.* II 15, Petrarca 1966, 455.
12. Cf. Calitti 2003.
13. Cf. *Fam.* VI, 3, 70-71e XII, 8; *Epystole* III 18.
14. Petrarca 1990, 43.
15. Cf. Petrarca 1975, 247. Per la figura di Ulisse in Petrarca i rinvii sarebbero molti, si vedano almeno *Fam.*, IX 13, XIII 4, 10 e il cap. 87 dei *Rerum memorandarum libri*, dove Ulisse, insieme con Enea, è ammirato per aver fatto del viaggio la condizione che avvia all'esperienza, alla conoscenza. Infatti l'Ulisse di Petrarca, secondo Fenzi 2011, è quello di Dante, quello che "non ritorna". Vd. anche gli studi di Feo 1977, Carrai 2003, Fenzi 2003.
16. Petrarca 1990, 45, 47.
17. Vd. Tonelli 1996, 13.
18. Marcozzi 2011.
19. Feo 1977, 386.
20. Carrai 2003, 167.
21. Cf. *Fam.* XV 4, 6-7 in Petrarca 1975, 846; ma anche per Ulisse modello di *curiositas*, instancabile viaggiatore per sete di conoscenza, cf. Petrarca 2004.
22. Petrarca 1983. Su questa lettera, sull'antefatto, sulla lettura (e al quando datarla) della *Commedia* si è scritto davvero moltissimo e anche in tempi recenti, ci limitiamo ad alcune indicazioni a cui rinviamo anche per tutta la bibliografia precedente: Feo 1973, Pasquini 2001; 2003, Sasso 2002, Fenzi 2011.
23. Carducci 1944 e Bosco 1957.
24. Boccaccio 1974; vd. in questo volume Rossini 2014.
25. Sull'incertezza che permane tra gli studiosi se di una vera e propria "citazione" debba parlarsi, oppure di una inconsapevole memoria involontaria, il che presupporrebbe però una lettura dell'opera dantesca meno tardiva di quanto si è soliti pensare, almeno a dar credito a Petrarca stesso, si vedano Pasquini 2003 e Fenzi 2011.
26. Cattaneo 1860 su cui vd. in questo volume Casini 2014.
27. Fenzi 2011, 207: in questo saggio Fenzi oltre a produrre un importante modello del reticente giudizio di Petrarca su Dante (Quintiliano su Seneca in *Inst. orat.* X 1, 125-131) si distacca dall'ipotesi «che Petrarca in nome della saggia scelta del padre condanni quella dura e radicale di Dante» e propone anzi di leggervi una esaltazione delle scelte compiute da Dante.
28. Foscolo 1995, 725, 738. Sul Foscolo scrittore di esilio cf. Dionisotti 1988 e più di recente Lavezzi 2011.
29. De Sanctis 1964, 39-40.
30. De Sanctis 1996, 256.
31. Ivi, 256-57.
32. Vd. G. Baldassarri 2006.
33. Così Quondam 2004, 7: «anche il lungo esilio di Petrarca e la sua marginalità nella coscienza comune del patrimonio nazionale». Per il *Saggio critico sul Petrarca* vd. Calitti 2006. Un esemplare annotato del *Saggio* desanctisiano nell'edizione Croce è registrato nella biblioteca di Ungaretti e conto di analizzarne le postille, cf. Ungaretti 1997.
34. Su cui vd. Cortellessa 2004, VI-VII.
35. Ungaretti 1974, 410-11.
36. A questo proposito Ungaretti 1974, 188, 457, 741, 761.

37. Ungaretti 2000, 730.
38. Ungaretti 1974, 405-406 su cui Ossola 1994, 288.
39. Petrucciani 1985.
40. Cf. *Egitto di sera (1934-1940)*, in Ungaretti 2000, 18.
41. Ungaretti 2000, 753.
42. Lorenzini 2004, 140-41.
43. Su cui vd. Picone 2003, 80 sgg.
44. Carocci 2010, 66.
45. Ossola 2009, XXXI.
46. Da *Ultimi cori per la terra promessa*, vd. Ungaretti, 2009, 313.
47. Montefoschi 2000, XIX.
48. Ungaretti 2009, 282.
49. Ungaretti 2009, 797.
50. Sul tema del viaggio, anche quello metaforico della parola poetica, cf. Martellini 2006.
51. *Allegria di naufragi*, in Ungaretti 2009, 99.
52. Andrebbero allegati altri luoghi come *Tre donne intorno al cor*, la famosa Epistola II indirizzata ai conti di Romea, «io misero che sbandito dalla patria ed esule immeritevolmente ripensando alle mie sventure di continuo mi consolavo in lui con cara speranza», la chiusa dell'Epistola XII e, ancora, *l'exul immeritus* nell'epistola agli scellerati Fiorentini e, infine, *l'exul immeritus* nell'epistola VII a Enrico VII di Lussemburgo, dove Dante aggiunge all'autodefinizione di *exul immeritus* la specificazione di *Florentinus*, cf. Pasquini 2001.
53. A. Zanzotto 2001, 269: «e si comprende allora come di fatto la poesia di Petrarca, attraverso il mediocre "impegno" e la reticenza, sia mossa anche da quello che in definitiva si potrebbe chiamare il desiderio di un'altra storia [...] opporre un rifiuto che è insieme distrazione, disagio, volontà di non ricevere» e Manica 2004, 243-44.
54. Scrive Asor Rosa 2011, 8: «non si tratta infatti, almeno secondo noi, di un dato puramente biografico e/o tematico: ma di un'attitudine psichica, mentale e morale, che consiste nell'introiettare l'esclusione come stato ineliminabile e permanente della condizione di vita, di lavoro e di creazione del letterato italiano».

BIBLIOGRAFIA

- Andreoli 1997 = Ungaretti. *La biblioteca di un nomade*, a cura di A. Andreoli, De Luca, Roma 1997.
- Asor Rosa 1986 = A. Asor Rosa, *La fondazione del laico*, in *La letteratura italiana*, V. *Le Questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 17-124.
- Asor Rosa 2011 = A. Asor Rosa, *La letteratura italiana e l'esilio. Il punto*, in *La letteratura italiana e l'esilio*, numero speciale "Bollettino di Italianistica", 2, 2011, pp. 7-14.
- Baldassarri 2006 = G. Baldassarri, *Unum in locum. Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, Led Edizioni universitarie, Milano 2006.
- Boccaccio 1974 = G. Boccaccio, *Tutte le opere*, III, a cura di P.G. Ricci, Mondadori, Milano 1974, pp. 423-538, 457.
- Bosco 1966 = U. Bosco, "Né dolcezza di figlio..." (1957) in Id., *Dante vicino. Contributi e letture*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1966, pp. 173-96.
- Calitti 2003 = F. Calitti, *Valchiusa "locus locorum"*, in *Spazi geografie testi*, a cura di S. Sgavicchia, Bulzoni, Roma 2003, pp. 9-29.

Calitti 2006 = F. Calitti, «Il giornale dell'amore»: De Sanctis legge Petrarca, in *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a cura di S. Gentili – L. Trenti, Bulzoni, Roma 2006, pp. 215-35.

Calitti 2012 = F. Calitti, *Le biblioteche "patrie" degli scrittori. Trasformazioni e tendenze fra Sette e Ottocento*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, ADI 2010, a cura di A. Beniscelli – Q. Marini – L. Surdich, Città del silenzio, Novi ligure 2012, pp. 169-86.

Calitti 2013 = F. Calitti, *L'"ottica del deserto": la poesia di Giuseppe Ungaretti e l'Egitto*, in *Cinquant'anni di italianistica ad Ain Shams*, a cura di Rabie Salama, Dar Sharkiat, Cairo 2013, pp. 351-67.

Calitti 2014 = F. Calitti, *Per dire l'"indicibile". Poesia e narrativa della Grande Guerra*, in "Annali dell'Università per Stranieri di Perugia", 2014, in corso di stampa.

Carducci 1944 = G. Carducci, *Dante, Petrarca e il Boccaccio*, in Id., *Prose MDCCCLIX-MCMIII*, Zanichelli, Bologna 1944, pp. 205 e sgg.

Carocci 2010 = S. Carocci, *Bologna, 2 giugno 1274. Il pane dell'esilio*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto – G. Pedullà, I. *Dalle Origini al Rinascimento*, a cura di A. De Vincentiis, Einaudi, Torino 2010, pp. 61-67.

Carrai 2003 = S. Carrai, *Il mito di Ulisse nelle Familiari*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, a cura di C. Berra, Cisalpino, Milano 2003, pp. 167-73.

Casini 2014 = S. Casini, *Mazzini, Il lungo esilio. Giudizi storiografici a confronto* in «Già troppe volte esuli». Letteratura di Frontiera e di esilio, a cura di N. di Nunzio – F. Ragni, tomo 1, CTL, Perugia 2014, pp. 181-192.

Cattaneo 1948 = C. Cattaneo, *Ugo Foscolo e l'Italia, "Il Politecnico" 1860*, poi in *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari*, raccolti e ordinati da A. Bertani, 1, Le Monnier, Firenze 1948, p. 304.

Cortellessa 2004 = A. Cortellessa, *Petrarca è di nuovo in vista*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di A. Cortellessa, Bulzoni, Roma 2004, pp. I-XXXI.

De Marco 1996 = G. De Marco, *Mitografia dell'esule da Dante al Novecento*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1996.

De Sanctis 1952 = F. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, Einaudi, Torino 1952.

De Sanctis 1996 = F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Einaudi-Gallimard, Torino 1996.

Dionisotti 1988 = C. Dionisotti, *Foscolo esule*, in Id., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 55-77.

Cervigni 2002 = *Exile Literature*, a cura di D.S. Cervigni, numero monografico di "Annali di italianistica", 20, 2002.

Fenzi 2003 = E. Fenzi, *Tra Dante e Petrarca: il fantasma di Ulisse*, in Id., *Saggi petrarcheschi*, Cadmo, Firenze 2003, pp. 493-517.

Fenzi 2011 = E. Fenzi, *Petrarca, Dante, Ulisse. Note per un'interpretazione della Fam. XXI 15 a Giovanni Boccaccio*, in *La Bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, a cura di M. Brock, F. Furlan, F. La Brasca, Brepols, Turnhout 2011, pp. 197-234.

Feo 1973 = M. Feo, *Petrarca*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1973, pp. 450-58.

Feo 1977 = M. Feo, *Un Ulisse in Terrasanta*, in "Rivista di cultura classica e medievale", XIX, 1977, pp. 383-87.

Foscolo 1995 = U. Foscolo, *A Parallel between Dante and Petrarch*, in *Essays on Petrarch, Opere*, II, *Prose e saggi*, edizione diretta da F. Gavazzoni con la collaborazione di G. Lavezzi – E. Lombardi – M.A. Terzoli, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, pp. 724-42.

Lavezzi 2011 = G. Lavezzi, *Un migrante della libertà: la Svizzera nel lungo esilio di Foscolo*, in *La letteratura italiana e l'esilio*, numero speciale "Bollettino di Italianistica", 2, 2011, pp. 193-216.

Lorenzini 2004 = N. Lorenzini, *Ungaretti-Petrarca-Góngora: per una rilettura...*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di A. Cortellessa, Bulzoni, Roma 2004, pp. 131-41.

Manica 2004 = R. Manica, *Petrarca e Zanzotto*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di A. Cortellessa, Bulzoni, Roma 2004, pp. 243-53.

Marcozzi 2011 = L. Marcozzi, *Retorica dell'esilio nel canzoniere di Petrarca*, in *La letteratura italiana e l'esilio*, numero speciale "Bollettino di Italianistica", 2, 2011, pp. 71-93.

Martellini 2006 = L. Martellini, *Un viaggio verso le origini: l'ultimo Ungaretti*, in Atti del convegno Mod, *La poesia italiana del secondo Novecento*, a cura di N. Merola, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cosenza) 2006, pp. 277-304.

Montefoschi 2000 = P. Montefoschi, *Prosa di un nomade*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, Mondadori, Milano 2000, pp. XI-LII.

Ossola 1994 = C. Ossola, *Ungaretti lettore del Petrarca*, in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi*, Olschki, Firenze 1994 (numero monografico di "Lettere italiane"), pp. 281-300.

Ossola 2009 = C. Ossola, *Introduzione a G. Ungaretti, Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio di C. Ossola, Mondadori, Milano 2009, pp. XI-XLVI.

Pasquini 2001 = E. Pasquini, *La parabola dell'esilio*, in *Dante e le figure del vero. La fabbrica della "Commedia"*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 122-48.

Pasquini 2003 = E. Pasquini, *Dantismo petrarchesco. Ancora su Fam. XXI 15 e dintorni*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, a cura di C. Berra, Cisalpino, Milano 2003, pp. 21-38.

Petrarca 1966 = F. Petrarca, *Opere*, a cura di E. Bigi, commento di G. Ponte, Mursia, Milano 1966.

Petrarca 2004 = F. Petrarca, *Lettere dell'inquietudine*, a cura di L. Chines, Carocci, Roma 2004.

Petrarca 1975 = F. Petrarca, *Familiarum Rerum Libri*, trad. a cura di E. Bianchi, in F. Petrarca, *Opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze 1975.

Petrarca 1983 = F. Petrarca, *Epistole*, a cura di U. Dotti, Utet, Torino 1983.

F. Petrarca, *Lettera ai posteri*, a cura di G. Villani, Salerno editrice, Roma 1990.

Petruciani 1985 = M. Petruciani, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985.

Picone 2003 = M. Picone, *Città ed esilio nella lirica toscana*, in Id., *Percorsi della lirica duecentesca. Dai Siciliani alla "Vita nuova"*, Cadmo, Firenze 2003, pp. 69-103.

Quondam 2004 = A. Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Rizzoli, Milano 2004.

Rossini 2014 = I. Rossini, *Il «miserabile esilio» di Dante nelle pagine del Trattatello di Giovanni Boccaccio*, in «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, a cura di N. di Nunzio – F. Ragni, CTL, Perugia 2014, pp. 35-44.

Sasso 2002 = G. Sasso, *A proposito di "Inferno" XXVI 94-98. Variazioni biografiche per l'interpretazione*, in "La Cultura", 3, 2002, pp. 377-96.

Tonelli 1996 = N. Tonelli, *Viaggiatore di penna*, in F. Petrarca, *Lettere di viaggio*, a cura di N. Tonelli, Sellerio, Palermo 1996, pp. 9-24.

Ungaretti 1974 = G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono – L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.

Ungaretti 1984 = G. Ungaretti – G. De Robertis, *Carteggio 1931-1962, con un'Appendice di redazioni inedite di poesie di Ungaretti*, a cura di D. De Robertis, Il Saggiatore, Milano 1984.

Ungaretti 1988 = G. Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a cura di M.A. Terzoli, introduzione di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1988.

Ungaretti 2000 = G. Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*, a cura di M.A. Terzoli, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2000.

Ungaretti 2009 = G. Ungaretti, *Ragioni d'una poesia* in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio di C. Ossola, Mondadori, Milano 2009, pp. 5-38.

Zanzotto 2001 = A. Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta* in *Scritti sulla letteratura*, I, *Fantasie di avvicinamento*, a cura di G.M. Villalta, Mondadori, Milano 2001, pp. 261-71.

Floriana Calitti
Università per Stranieri di Perugia
floriana.calitti@unistrapg.it

Teresa Malara

LA CONDANNA DELL'ESILIO NELLA *MEDEA* DI CORRADO ALVARO

Il personaggio di Medea, fin dai tempi più antichi, è stato sempre preceduto da una fama terrificante; Euripide, poi, trasforma Medea nell'antonomasia della madre assassina che sacrifica i propri figli per vendicarsi del padre che l'abbandona. L'infanticidio diventa, così, l'elemento fondamentale della figura di Medea, espressione della sua follia d'amore che si trasforma in gesto estremo di vendetta. L'alone terrificante voluto da Euripide e accentuato da Seneca perde, però, coi secoli, peso e significato.

Alvaro scrive *Lunga notte di Medea*, tragedia in due atti, su commissione di Tatiana Pavlova, la quale la portò in scena per la prima volta nel luglio del 1949 al Teatro Nuovo di Milano, nel duplice ruolo di regista e protagonista. L'autore, nell'articolo *La Pavlova e Medea*, in cui racconta la genesi del proprio dramma, confessa di aver voluto proporre un'eroina tragica nuova, rispetto a quella creata dai modelli classici o immaginata da Grillparzer:¹

Medea mi è apparsa un'antenata di tante donne che hanno subito una persecuzione razziale e di tante che, respinte dalla loro patria, vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento e campi di profughi. Secondo me, ella uccide i figli per non esporli alla tragedia del vagabondaggio, della persecuzione, della fame: estingue il seme di una maledizione sociale e di razza, li uccide in qualche modo per salvarli, in uno slancio di disperato amore materno.²

Così, quando Alvaro riscrive la tragedia, la potenza distruttrice di Medea sembra essersi esaurita, i suoi delitti sono relegati su uno sfondo mitico e l'intermediaria col divino, ormai, si presenta estremamente umana.

Alla dedizione alle arti magiche preferisce quella al focolare: esso, posizionato al centro della scena, è presente in tutto il dramma alvariano, in quanto ricopre una particolare valenza semantica, quella della dimora intesa come simbolo del nucleo familiare. Si coglie, così, subito il passaggio dal mondo mitico magico a quello della quotidianità borghese. La tragedia ha inizio nella casa di Medea, a Corinto; la donna è immersa nella vasca e sta aspettando con ansia il ritorno del marito, ignara del suo proposito di sposare la figlia del re di Corinto. L'apparizione di Medea, che non si vedrà fino a quando non uscirà dalla vasca, è preceduta dalla conversazione inizialmente scherzosa tra le due ancelle, Layalè e Perseide, attraverso cui si coglie una prima connotazione negativa legata al sesso maschile, in quanto lo stesso è causa della frattura dell'amore saffico tra le due donne. Intanto Medea, che richiama con

ammonizioni scherzose le ragazze, appare completamente desacralizzata, inserita in un clima sereno e familiare; altro non è che una moglie innamorata, in trepidante attesa del rientro di Giasone, per il quale indossa il suo abito preferito, quello da amazzone.

A spezzare l'armonia domestica è l'inquietudine dei bambini: Mermores, il maggiore, è turbato dall'immagine di una leonessa; l'apparizione del felino è legata ad una profezia provocata da Giasone, come rivelerà in seguito la stessa Medea.

L'astro notturno irrompe nella stanza e si riflette nello specchio di Medea. Il disco luminoso si muove lungo la parete, Medea inizia a parlare come una veggente; lo scenario che descrive è ciò che sta avvenendo a corte: Giasone cerca di conquistare Creusa, la figlia di Creonte, il re Corinto; Creusa, dal canto suo, ne resta incantata e Medea, convulsa, percepisce persino le emozioni carnali di Creusa: «e intanto le sue viscere fremono. Si scioglie il suo grembo. Ella sente il suo corpo inarcarsi e gonfiarsi sulle cosce. Pesante e stupita, si trascina verso di lui».³ Lo stato di Medea è, secondo le sue stesse parole, peggiore di quello dei morti «perché ai morti il cuore non duole».⁴ Tutto il dolore della donna appare, perciò, causato dalla pena d'amore per Giasone. Ciò la rende uguale ai comuni mortali al punto che la nutrice, vicina al suo *pathos*, esclama: «povera la mia padrona». Medea si abbandona al dolore struggente di moglie ripudiata in terra straniera, da colui che adesso rivolge le sue attenzioni ad una giovane alle prime arsurre, con lo stesso sguardo che un tempo rivolgeva a lei. La tragedia aleggia. Arriva il nunzio che comunica alla *vasillissa* che il marito si tratterrà a lungo alla mensa col re. Consapevole della propria esclusione perché non greca, Medea lancia un messaggio chiarificatore sul ruolo di Giasone: «ma Giasone senza Medea non è che la metà di un canto di gloria».⁵ Nella visione della maga affiora una prima caratterizzazione negativa dell'eroe che, in seguito, si manifesterà in tutto il suo desolante squallore. Giasone, mettendo a profitto «la giovinezza che gli rimane»,⁶ tenta di conquistare Creusa, allo scopo di allearsi con il re di Corinto, dimenticando che la sua gloria è stata in parte determinata da colei che ora sta ripudiando.

Eppure, un tempo, quella gloria era stata accantonata per lasciar spazio a quell'amore profondamente umano che ha reso felice la coppia: «dimenticando la gloria noi siamo stati felici. Abbiamo due figli. Siamo marito e moglie, e non l'eroe con la sua preda».⁷ Lungo tutta la tragedia la protagonista continua ad agire come donna, quale moglie e madre: niente che possa ricondurla a riti e sortilegi; persino l'amuleto, che giace inerme su una mensola, donato a Giasone affinché non si innamorasse di nessuna donna, non cambia la sorte: nulla potrà la magia contro l'avidità umana.

Inutile è, quindi, temere ancora Medea madre, ma la comunità che la ospita continua a vedere in lei un'influenza nociva; per gli abitanti di Corinto altro non è che la misteriosa straniera: «non ricordano il beneficio ma la sua stranezza», esclama la nutrice che, con tale affermazione, pone l'accento su

quello sfondo sociale caratterizzante una società evoluta che tende a discriminare tutto ciò che appare primitivo o diverso. «Barbara» e «straniera» sono ricorrenti in tutta la tragedia: «straniera» sarà l'appellativo che le rivolgerà il re, quando si recherà da lei per consegnarle il decreto d'esilio, preoccupandosi di non avvicinarsi troppo, ma i ruoli si ribaltano ed è la barbara a richiamare Creonte ad un'azione civilizzatrice: «tu offendi una casa consacrata da una famiglia. Devo insegnarti io, barbara, il rispetto che si deve a una famiglia? E che si è posta sotto la tua tutela? Sacra ospite della tua città?».⁸ Creonte, dunque, si presenta come il rappresentante di quella società che crede di aver toccato un alto livello di civiltà che le consente di scacciare chi viene da un'altra. Compiaciuto del colpo sferrato, il re di Corinto guarda Medea che si accascia vicino al focolare, come sintetizza la didascalia con uno stile lapidario; la *vasillissa*, presagendo il forzato esilio, si dimostra disperatamente ancorata a quel fuoco, emblema di *gámos*. Alle accuse di empie efferatezze rivolte da Creonte, come il furto del vello d'oro e l'uccisione del fratello e dello zio, per ben tre volte, la donna esclama «per lui», cioè per Giasone, giustificando le sue terribili azioni in nome di quell'incontro esistenziale che ha compiuto il suo destino. Medea, però, non minaccia Creonte, anzi lo implora affinché possa portare con sé Giasone; nelle suppliche che rivolge al re di Corinto non vi è più traccia della sua antica natura, in quanto la donna arriva persino ad umiliarsi, una Medea in netta antitesi con la *ferox invictaque* di Seneca: «Re! Se mi strappi l'amore mi hai strappato tutto. Guardami, Re, guarda come mi umilio. Guarda come tanti delitti possono implorare l'amore di un uomo».⁹

Medea, però, intuisce che l'ordine di esilio voluto da Creonte scaturisce non solo dalla sua temuta presenza, ma anche dalla paura di Giasone: «tu hai paura di lui, perché parla troppo alta la sua fama. Vuoi fartene un alleato».¹⁰ Da solo, senza eredi di parte maschile, Creonte non può non temere la presenza di un campione della Grecia com'è Giasone.

È la brama di potere che conduce Creonte a dare in sposa Creusa a Giasone, senza curarsi che ella, come ribadisce Medea, avrebbe potuto provare disgusto per un uomo che, fino a poco tempo prima, condivideva con una barbara il suo letto, il suo sangue, il suo sudore, le sue lacrime.

Come una vittima sacrificale Medea abbraccia le ginocchia del re di Corinto il quale, disorientato da quelle suppliche e interdetto da quella donna dall'aria implorante, con la crudeltà del sospetto, pensa ad un inganno.

Non esiste riscatto per Medea che si è volontariamente ammaestrata per potersi integrare nella nuova patria: le sue origini ed il suo passato fatto di crimini e orrende barbarie non le lasciano scampo. Medea resta e resterà la fattucchiera straniera, vittima della propria fama e per questo condannata al dramma dell'esclusione.

Il fuoco si spegne da sé come presagio di eventi nefasti: inutili i tentavi della nutrice di rianimarlo; le donne ammantellate, incaricate di spegnere il focolare dopo il bando d'esilio, al loro arrivo nella dimora della maga lo tro-

vano già spento. Le due ombre osservano incredule lungo la stanza, non vedono nulla di straordinario: «non si vede che è la casa di una delinquente»,¹¹ esclama una delle due donne; neanche le famose erbe sono presenti, ci sono solo ricordi della sua terra, dei suoi viaggi. Una casa immersa nella quotidianità borghese che rappresenta tutto l'universo di Medea, tutto ciò che possiede; adesso che quel mondo sta per essere annientato, la regina della Colchide, nella preghiera rivolta alla sua ava, la «celesti vagabonda», chiede cose inconsuete per il suo destino, tanto che la Luna non le dà ascolto:

fiamma onnipotente, io non ti chiedo più cose tremende. Ti chiedo una patria lontana dagli uomini, dalle contese dei re, dalle gelosie delle città, dall'invidia degli uomini. Una casa in cui io sia padrona di me e dei miei figli, e accanto un fiumicello per confine [...]. Fiamma portentosa, dammi un focolare.¹²

Nessuna sete di vendetta, nessuna volontà distruttrice: la barbara Medea, mentre vede sgretolarsi il suo mondo, manifesta semplicemente il desiderio di una dimora per sé e la sua prole.

Sarà lo stesso Egeo ad incalzare, quando in quella tormentata notte si recherà da Medea per chiedere il responso di un oracolo: «il focolare è tutto ciò che uno possiede, scacciato da quello si è scacciato dal mondo»;¹³ nel figlio del re Pandione, però, alla richiesta della maga di essere accolta ad Atene insieme ai suoi figli, affiora il timore di aiutare un'esule: «oggi basta un pretesto qualunque per la guerra».¹⁴

Mentre l'Egeo di Euripide offre a Medea accoglienza e protezione, l'Egeo di Alvaro gliela nega «ed è un preciso segnale di quel rovesciamento di prospettiva che chiude a Medea ogni via di scampo»,¹⁵ come scrive Maria Grazia Ciani.

Eppure Medea non si scaglia contro chi le nega la possibilità di trovare un ricovero ospitale in altra terra, anzi porge l'augurio di esser sempre illuminato dalla saggezza.

Ancora una volta, nel confronto tra civiltà diverse, il regno della Colchide e l'evoluto Atene, trionfano le leggi della storia, per cui chiunque appare diverso dai modelli dominanti è condannato all'esclusione.

A quello con Egeo segue l'incontro straziante con Giasone. La connotazione negativa conferita a Giasone, già trapelata inizialmente, nell'incontro con Medea assume caratteri ben definiti. La versione di Seneca è così ribaltata e sostituita da una in cui figura un Giasone opportunista, in preda all'ansia generata dalla libidine del potere. Passati gli anni degli slanci avventurosi, non vuole accontentarsi solo del ricordo delle sue gesta, ma farsi coinvolgere nella storia presente della città. Per questo è disposto a tutto, anche a lasciare la donna che ha fortemente contribuito alla sua gloria.

Mentre Medea giustifica con l'amore tutte le cose orrende del suo tetro passato, Giasone accusa quell'amore come causa del mancato regno, sebbene non renda l'accusa esplicita. Adesso intende averlo, ma da solo: «io e te, insieme, dovunque destiamo preoccupazioni. Il mio nome è grande. La tua potenza è temuta. Il solo rimedio è separarci, per il bene di tutti e due»;¹⁶ Medea è solo un intralcio, il suo passato non può che ricordare tempi di gloria finiti in sangue ed aggressione.

Nella sua ingannevole arte oratoria, Giasone non nasconde il suo sogno megalomane:

ma regnerò. Sarò potente. Non sarò più il ricordo di un eroe. Ma un re. Non dovrò farmi perdonare la mia presenza. Il mio passato non sarà sospetto. Sarà la gloria mia e del mio regno. Regnare, comandare sugli altri, è una voluttà grande come l'amore. È possedere tutti. Essere nel pensiero di tutti. Nel timore e nell'amore di tutti.¹⁷

Vani gli sforzi di Medea nel rammentare tutti i suoi cambiamenti, in virtù dell'ardito amore: «io cercai di imparare tutto ciò che può piacere ad un greco. L'amore per le piccole cose delicate e gentili. E la pietà e il sorriso e il rispetto degli altri».¹⁸

Inutili i tentativi di far affiorare il ricordo del primo incontro che suscitò nella barbara il desiderio di salvare la vita a quell'ingenuo giovane greco di fronte al quale provò una pietà sconosciuta: «e questo era amore. Amai te. Desiderai il tuo popolo, la tua patria. Desiderai il tuo letto»;¹⁹ Giasone, però, prigioniero della fama, vuole passare a nuove nozze, vuole un suo regno e non vuole «essere un grande destino fallito».

L'ansia di Giasone, la preoccupazione di Creonte per gli ospiti ingombranti, l'allarme che genera la straniera, la stessa paura di Medea, che attraversa l'opera, sono tutti elementi accomunati da un'unica parola chiave: spavento. Essa ricorre continuamente. Tutti i personaggi agiscono sotto l'assalto del timore. Tutte le battute argomentano il pericolo. La tragedia stessa è generata dal terrore. Il problema non è più la vendetta passionale di Medea, ma lo spavento della società. È una gara tra voci traumatizzate.

Ma la maga della Colchide non ha più l'antica ferocia per difendersi da ciò che l'aspetta, è troppo cambiata per amore.

Ha solo uno scatto d'ira, scaturito dall'intento dell'uomo di giustificare il tradimento: ella si avventa contro Giasone, con un pugnale lo ferisce lievemente al braccio ma con uno slancio repentino succhia il sangue della ferita stagnandola nell'immediatezza. L'azione di rimedio attuata da Medea non è sufficiente per far credere a Giasone che la maga sia stata abbandonata dalla sua antica ferocia: «ho avuto paura qualche volta che tu mi uccidessi nel sonno!»;²⁰ così esclama Giasone; persino agli occhi dell'amato la donna è rimasta

imprigionata nella condizione di barbara. Eppure è Medea a ricordare a Giasone la barbarie più cruenta da lui commessa, a causa della quale peserà sui figli la profezia per cui saranno sbranati dalla leonessa:

no. Tu volesti celebrare le nozze in modo degno di un dio. Volesti che io stendessi sul letto il Vello d'oro [...]. Tu sai che su un figlio concepito in quel modo, pesa la profezia che egli sarà sbranato da una leonessa. È un'angoscia che mi tormenta sempre. E tu mi hai voluta sotto la tua stretta anche con questa angoscia.²¹

Il Giasone di Alvaro si presenta monumentale nella sua vigliaccheria. L'autore cancella le sue prodezze, sostituendole con l'ambiguità e una torbida sete di potere: l'eroe, o meglio l'antieroe di Alvaro sembra voler cambiare la non più giovane e barbara Medea con una più giovane e mite Creusa solo per il gusto di regnare.

Medea alla fine acconsente all'idea che Giasone porti i figli con sé a corte. Così affida ai bambini dei doni per la sposa, una corona e un mantello, affinché «gli occhi» di Creusa «si abbaglino di quel tesoro e perdonino ai suoi figli di esistere»,²² nutrendo l'ultima effimera speranza per un futuro diverso almeno per la sua stirpe. Questa Medea non invia regali avvelenati, non vuole vendetta, non alimenta conflitti. Ma quei doni offerti da Medea a Creusa, ultimo gesto di una Medea "donna" che tenta di conquistare una nuova patria almeno per i suoi figli, vengono visti con sospetto da Creonte e scatenano l'ira del popolo, che si scaglia contro "i figli della strega", li vuole annientare per non temere più nulla. I bambini rincasano con la nutrice malconci e impauriti. La situazione inizia a precipitare con un ritmo scandito, la *vasillissa* mette al riparo i figli nella loro stanza, la rabbia dilaga, la folla infuriata butta giù l'uscio e invade la casa, rifugio della madre e dei figli. Ed è contro l'imminente atroce epilogo che la madre Medea si macchia del delitto più efferato, non potendo «farli ringoiare nell'utero materno, questo sarebbe il solo rimedio»:²³ entra nella stanza con un pugnale e li uccide.

Medea uccide i figli per non esporli all'odio della folla, lo fa per evitare loro il dramma dell'esclusione, del vagabondaggio, li uccide per preservarli da un futuro spietato, quello che spetta ai figli di una barbara senza patria, senza salvezza o rifugio possibile, li uccide per salvarli dalla degradazione, dalla miseria, dai pericoli della strada. L'assassinio dei figli, che fa di Medea una terribile omicida, per Corrado Alvaro è la tragedia di una donna rinnegata che, per non soccombere, cancella il futuro che la esclude con un'azione estrema e disperata.

Nell'opera di Alvaro tutti rimangono sconfitti: Creonte e Giasone, famelici di gloria, che hanno vissuto il potere come strumento di morte dei propri figli; Creusa che si uccide dopo aver preso coscienza della violenza del suo popolo nei confronti dei figli di Medea, e la stessa Medea che, priva di ogni

affetto, paga lo scotto della diversità attraverso un lacerante viaggio nei propri abissi. Ne esce sconfitta tutta una civiltà.

Nell'epilogo la maga non va verso il Sole, sfruttando la convenzione del *deus ex machina*, come in Euripide, ma si allontana lentamente pronunciando le ultime parole della tragedia: «solo gli Dei sanno chi per primo ha fatto il male».²⁴ Scrive Morace che «tutta la condizione storica e psicologica del nostro secolo (il sormontare della paura, l'ossessione del potere, lo scatenarsi dell'aggressività razziale, la pulsione regressiva nell'inesistenza) si coagula nella ferina umanità della Medea alvariana»²⁵ che, continuando a vivere, resta testimonianza di una donna drammaticamente esclusa, perseguitata, respinta perché condannata alla sua condizione di personaggio.

Su questo sfondo struggente, in cui greco e modernizzazione si fondono, Alvaro sfronda Medea da ogni eccesso e la rende prepotentemente umana. Crea, così, in una dialettica tra mito e storia, una rielaborazione del personaggio, rinnovando la tragedia in chiave contemporanea.

NOTE

1. Cf. Franz Grillparzer 1963.
2. Alvaro 1950.
3. Alvaro 2009, 182.
4. Alvaro 2009, 182.
5. Alvaro 2009, 187.
6. Alvaro 2009, 182.
7. Alvaro 2009, 188.
8. Alvaro 2009, 194.
9. Alvaro 2009, 200.
10. Alvaro 2009, 199.
11. Alvaro 2009, 205.
12. Alvaro 2009, 207.
13. Alvaro 2009, 211.
14. Alvaro 2009, 212.
15. Ciani 2004, 21.
16. Alvaro 2009, 215.
17. Alvaro 2009, 216.
18. Alvaro 2009, 216.
19. Alvaro 2009, 217.
20. Alvaro 2009, 218.
21. Alvaro 2009, 219.
22. Alvaro 2009, 224.
23. Alvaro 2009, 231.
24. Alvaro 2009, 234.
25. Alvaro 2009, 12.

BIBLIOGRAFIA

- Alvaro 1950 = C. Alvaro, *La Pavlova e Medea*, "Il Mondo", 11 marzo 1950.
Alvaro 2009 = C. Alvaro, *Teatro*, Prefazione e cura di A.M. Morace, Ilisso Edizioni, Fondazione Corrado Alvaro, Nuoro 2009.
Ciani 2004 = M.G. Ciani, *Medea. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2004.
Grillparzer 1963 = F. Grillparzer, *Medea*, a cura di Leonello Vincenti, Mursia editore, Milano 1963.

Teresa Malara
Università per Stranieri di Perugia
terrymalara@tiscali.it

LIMITES I

Federica Ditadi

«I SUBALTERNI POSSONO PARLARE?»: LE RISPOSTE DI ANTONIO GRAMSCI E DI EDWARD W. SAID

Così come la Grecia antica prese coscienza di sé e della propria relatività nello scontro contro i persiani, l'Europa moderna – ben più che nella statica contrapposizione medioevale al mondo mussulmano – prese coscienza di sé e insieme della relatività, con la scoperta dell'America e con l'avvio imperialistico dell'unificazione planetaria.
(F. Orlando, *L'altro che è in noi*)

1. Premessa

La caduta del Muro di Berlino, nel novembre del 1989, ha segnato uno spartiacque nella percezione dello spazio e nella possibilità di muoversi all'interno di esso: il mondo prima del crollo era suddiviso in due blocchi, l'Occidente e l'Unione Sovietica, divisi non soltanto da fondamenta ideologiche e politiche profondamente diverse, ma da una vera e propria barriera che ostacolava la libera circolazione; dopo il 1989, il processo di globalizzazione, nato nel XIV secolo, è esploso, portando le frontiere ad essere considerate "confini geografici" facilmente attraversabili e, di conseguenza, mettendo costantemente in comunicazione realtà profondamente diverse.

Il confronto con la mutata condizione politica ha spinto la discussione intellettuale ad affrontare le problematiche legate all'intercultura e alla definizione dell'identità nazionale, temi che erano già stati al centro della riflessione di due grandi pensatori del Novecento, ovvero Antonio Gramsci e Edward Said: attraverso l'adozione di una categoria geografica, essi hanno svelato il rapporto dicotomico che si crea quando due alterità entrano in contatto.

2. L'intellettuale in esilio

Il progetto culturale gramsciano, nato parallelamente all'azione politica, durante gli anni della prigionia, collima in una riflessione ampia e complessa che arriva a toccare ogni aspetto della modernità: la «saggistica privata» dei *Quaderni* si identifica in una forma volutamente incompiuta, in grado di rispecchiare non solo le difficoltà di una scrittura interamente elaborata in carcere e quindi ostacolata dall'impossibilità di consultare i libri necessari, ma anche la «complessità e la multiformità della realtà».¹

Nonostante l'eterogeneità delle tematiche affrontate, le considerazioni sull'autonomia del lavoro culturale e sul rapporto tra letteratura e politica sembrano costituire il nucleo centrale dal quale prendono avvio tutte le altre

argomentazioni: l'esigenza dello studio, percepita inizialmente come un sistema di autodifesa contro il pericolo di abbruttimento intellettuale generato dalla monotonia della prigionia, finisce per configurarsi come una parte integrante del processo ideologico così che:

bisognava scrivere, non per un pubblico immediato, per raggiungere effetti immediati, su argomenti condizionati da circostanze esterne immediate, ma per lettori ideali presuntivi, senza sapere se e quando essi si sarebbero incarnati in lettori reali. La scelta degli argomenti, e in primo luogo del «piano» della ricerca, doveva essere quindi svincolata dai limiti dell'immediatezza e non poteva che scaturire da uno sforzo di approfondimento teorico di tutta la sua esperienza (dalla centralizzazione della sua vita interiore, secondo l'espressione dello stesso Gramsci).²

La condizione di esilio in cui Gramsci elabora la sua riflessione è condivisa anche da Edward W. Said: l'idea di interpretare la cultura moderna e contemporanea da un punto di vista postcoloniale, ovvero mettendo in evidenza come il sistema culturale abbia supportato e giustificato, attraverso tutti i linguaggi possibili, il colonialismo, nasce in un momento di isolamento personale prima ancora che intellettuale.

In *Out of place*, Said, raccogliendo le memorie private e la sua esperienza di critico letterario, ha individuato nel 1967 il punto di svolta della sua vita: durante la guerra dei sei giorni, egli, allora docente di letteratura comparata presso la Columbia University, si rese conto non solo del sostegno incondizionato per Israele all'interno del *campus*, ma anche di essere, in quanto arabo, immediatamente associato alla causa palestinese e guardato con sospetto:

a volte mi sembra di essere un ammasso di correnti in flusso continuo. Preferisco quest'immagine all'idea di un Io solido, di un'identità fissa alla quale, pure, la gente attribuisce tanta importanza. Queste correnti, come temi della nostra vita, ci attraversano fluide durante le ore di veglia e, nei momenti di grazia, non hanno bisogno di essere né riconciliate né armonizzate. Sono un po' eccentriche, forse, e fuori posto, ma almeno sono mobili, formano di continuo strane combinazioni, si muovono di continuo nello spazio, nel tempo, non necessariamente avanti, a volte si scontrano, in contrappunto ma senza un unico tema centrale.³

Le esperienze biografiche di Gramsci e di Said dimostrano come l'intellettuale possa essere politicamente impegnato pur restando indipendente dall'ambito istituzionale, politico ed economico in cui si trova a portare avanti la propria riflessione: in un momento di forte isolamento, entrambi i pensatori hanno analizzato il rapporto dicotomico che si crea tra egemonia e

subalternità, mettendo in evidenza come in un contesto di forte interdipendenza tra cultura e politica, ogni produzione intellettuale finisce inevitabilmente per avere un ruolo importante nella realizzazione duratura di una egemonia:

la rilevanza e la durata di un fattore importante come la cultura per il realizzarsi dell'egemonia sono comprese appieno soltanto se si tiene conto dell'efficacia non solo censoria, ma anche *produttiva*, che essa esercita nei confronti dei singoli autori.⁴

Nell'analisi del rapporto che si crea tra egemonia ed subalternità, sia Gramsci che Said si soffermano ad analizzare un caso specifico, ovvero da un lato la supremazia esercitata dagli Stati Uniti sull'Europa, dall'altro quella praticata dall'Europa sull'Oriente: tanto l'americanismo quanto l'orientalismo si configurano come un'immagine soggettiva costruita dal di fuori (in particolare dall'Europa) di una realtà geografica, sociale e culturale altra (da un lato l'America, dall'altro l'Oriente) così che la distinzione geo-spaziale diventa essenziale per cogliere il dualismo del mondo moderno.

Ma il fatto più tipico, da questo punto di vista, è il rapporto Nord-Sud e specialmente Est-Ovest. Essi sono rapporti reali e tuttavia non esisterebbero senza l'uomo e senza lo sviluppo della civiltà. È evidente che Est e Ovest sono costruzioni arbitrarie, e convenzionali [storiche], poiché [fuori della storia reale] ogni punto della terra è Est ed Ovest nello stesso tempo: costruzioni convenzionali e storiche non dell'uomo in generale, ma delle classi colte europee che attraverso la loro egemonia mondiale le hanno fatte accettare a tutto il mondo.⁵

3. Egemonia e subalternità

Nell'analisi gramsciana, i concetti di "egemonia" e "subalternità" emergono con particolare chiarezza nel quaderno ventiduesimo, intitolato *Americanismo e fordismo*, dove la categoria dell'americanismo viene definita attraverso l'analisi del taylorismo e del fordismo, del rapporto tra Europa e America e di quello tra Nord e Sud in Italia e in Europa: è interessante notare come negli anni della prigionia, Gramsci, vittima del fascismo, ovvero di una forma di potere apertamente autoritaria e violenta, rifletta costantemente e analizzi con acutezza le forme più avanzate e degenerate del liberismo, che gli appaiono avere al loro interno un germe dittatoriale più pericoloso di quello dell'egemonia politica, in quanto si configurano come sovrastrutture difficili da smantellare e in grado di estendere il loro potere al di fuori dei confini nazionali.

All'interno dei *Quaderni*, la riflessione sull'americanismo sembra esplodere agli inizi della loro elaborazione (in particolare nel biennio 1927-

1929, quindi parallelamente alla crisi economica del 1929 che destabilizzò il sistema americano), per poi acquisire una dimensione organica nell'ultima fase del lavoro attraverso la sistemazione, se pur parziale, del rispettivo quaderno speciale.

Il concetto di americanismo nasce dalla riflessione sullo sviluppo del sistema capitalistico, teorizzato da Frederick Taylor in *L'organizzazione scientifica del lavoro* (1911) e applicato da Henry Ford all'interno delle proprie fabbriche: il nuovo meccanismo produttivo, basato sulla razionalizzazione del lavoro e della vita privata degli operai, aveva comportato la fine dell'Umanesimo del lavoro, in cui il lavoratore era consapevole della sua creatività e specificità, e l'affermazione dell'operaio di massa, privo di coscienza e di pensiero:

Taylor infatti esprime con cinismo brutale il fine della società americana: sviluppare nel lavoratore al massimo grado gli atteggiamenti macchinali ed automatici, spezzare il vecchio nesso psico-fisico del lavoro professionale qualificato che domandava una certa partecipazione attiva dell'intelligenza, della fantasia, dell'iniziativa del lavoratore e ridurre le operazioni produttive al solo aspetto fisico macchinale.⁶

L'innovazione tecnologica finisce quindi per configurarsi come una rivoluzione passiva che tende a favorire l'adeguamento passivo della mentalità delle masse e del costume collettivo alle esigenze economiche dominanti e che mira ad ottenere, attraverso il dominio economico, il controllo politico e culturale non solo all'interno della fabbrica ma anche all'interno dell'intera società civile:

da questo punto di vista occorre studiare le iniziative *puritane* | degli industriali americani tipo Ford. È certo che essi non si preoccupano dell'*umanità*, della *spiritualità* del lavoratore che immediatamente viene schiantata [...]. Le iniziative *puritane* hanno il solo fine di conservare, fuori del lavoro, un certo equilibrio psico-fisico che impedisca il collasso fisiologico del lavoratore, spremuto dal nuovo metodo di produzione.⁷

Nella supremazia economica, Gramsci intravede la premessa per un passaggio di consegne tra Europa e America che avrebbe portato quest'ultima a imporre un nuovo sistema culturale in grado di influenzare non soltanto l'*élite* intellettuale ma anche le fasce subalterne:

nasce un nuovo modo di concepire il mondo e l'uomo [...]: tale concezione non è più riservata ai grandi intellettuali, ai filosofi di professione, ma tende a diventare popolare, di massa, con carattere concretamente mondiale, modificando (sia pure col risultato di

combinazioni ibride) il pensiero popolare, la mummificata cultura popolare.⁸

Tuttavia è proprio nelle classi subalterne italiane che Gramsci intravede un baluardo di difesa in grado di opporsi all'egemonia americana:

l'americanismo, nella sua forma più compiuta, domanda una condizione preliminare, di cui gli americani che hanno trattato questi problemi non si sono occupati [...], *una composizione demografica razionale* e consiste in ciò che non esistano classi numerose senza una funzione essenziale nel mondo produttivo, cioè classi assolutamente parassitarie. La *tradizione*, la *civiltà* europea è invece proprio caratterizzata dall'esistenza di classi simili, create dalla *ricchezza* e *complessità* della storia passata che ha lasciato un mucchio di sedimentazioni passive attraverso i fenomeni di saturazione e fossilizzazione [...]. Il numero rilevante di grandi e medi (e anche piccoli) agglomerati di tipo urbano (senza fabbriche) è uno di questi indizi e dei più rilevanti.⁹

Questa condizione viene riassunta da Gramsci nella formula «mistero di Napoli» e consiste nell'incongruenza del carattere improduttivo e parassitario del tessuto economico e sociale della città, a fronte della fantasia concreta e della vivacità di azione dei suoi cittadini; tuttavia questa condizione non è riscontrabile soltanto nell'Italia meridionale, ma anche in molte città dell'Italia settentrionale (come Bologna, Parma, Ferrara) e, più in generale, in tutti i paesi della vecchia Europa e, in forma peggiore, anche in India e in Cina:¹⁰ Napoli, per sua vocazione di città animale senza forma, finisce per diventare una porta verso il Sud del mondo e verso l'Oriente, configurandosi quindi come un prototipo di subalternità.

La riflessione sulla marginalità della classe lavorativa viene ripresa nel venticinquesimo quaderno, intitolato *Sviluppo storico dei gruppi sociali subalterni nel Medio Evo e a Roma*, cronologicamente vicino al ventiduesimo:

mentre nel Medio Evo era possibile una alleanza tra proletari e popolo [...], lo Stato moderno sostituisce al blocco meccanico dei gruppi sociali una loro subordinazione all'egemonia attiva del gruppo dirigente e dominante, quindi abolisce alcune autonomie che però rinascono in altra forma, come partiti, sindacati, associazioni di cultura. Le dittature contemporanee aboliscono legalmente anche queste nuove forme di autonomia e si sforzano di incorporarle nell'attività statale.¹¹

Nel tracciare la storia delle classi subalterne, Gramsci individua nel vivere ai margini della storia una condizione comune; tuttavia nota come tanto

più il potere centrale si configuri come egemone e dittatoriale, tanto più alla classe subalterna sia impedita ogni forma di aggregazione e di presa di coscienza della propria condizione: la marginalità si identifica quindi nella mancanza di potere e di parola intensa come discorso auto-legittimante che conferisca senso alle cose, permettendo di rendere il proprio punto di vista senso comune.

Gramsci, scavando nelle contraddizioni della storia e della realtà e affrontando la questione della lotta egemonica all'americanismo, avverte la necessità di instaurare un dialogo tra Europa e Alterità: di fronte all'«elaborazione forzata di un nuovo tipo umano»,¹² egli auspica la nascita di un «nuovo Umanesimo» che sia in grado di proiettarsi, superarsi e possibilmente inventarsi al di fuori dell'Europa, opponendosi alle «costruzioni convenzionali e storiche non dell'uomo in generale, ma delle classi colte europee, che attraverso la loro egemonia mondiale le hanno fatte accettare a tutto il mondo».¹³

In quest'ottica, i *Quaderni* si configurano quindi come una «categoria spaziale [...], una mappatura della modernità, non una storia, ma una mappa del moderno [che si oppone] allo schema temporale della filosofia hegeliana della storia»,¹⁴ all'imposizione della

egemonia della cultura occidentale su tutta la cultura mondiale. Ammesso anche che le altre culture abbiano avuto importanza e significato nel processo di unificazione *gerarchica* della civiltà mondiale [...], esse hanno avuto un valore universale in quanto sono diventate elementi costitutivi della cultura europea, la sola storicamente o concretamente universale, in quanto cioè hanno contribuito al processo del pensiero europeo e sono state da questo assimilate.¹⁵

La categoria di Orientalismo, analogamente a quella spaziale gramsciana, mette in luce come il parlare delle culture altre in Occidente coincida con il parlare della cultura occidentale stessa, con

il *distribuirsi* di una consapevolezza geopolitica, entro un insieme di testi poetici, eruditi, economici, sociologici, storiografici e filologici; ed è l'*elaborazione* non solo di una fondamentale distinzione geografica (il mondo come costituito da due metà ineguali, l'Oriente e l'Occidente) ma anche di una serie di *interessi* che, attraverso cattedre universitarie e istituti di ricerca, analisi filologiche e psicologiche, descrizioni sociologiche e geografico-climatiche, l'orientalismo da un lato crea, dall'altro contribuisce a mantenere.¹⁶

Tuttavia Said va oltre, interrogandosi non solo sul ruolo che la cultura ha ricoperto nella creazione e nel consolidamento del potere egemonico, ma

anche su quello che essa potrebbe assumere per il superamento delle divisioni socio-culturali.

4. Il ruolo della cultura

Il primo punto di incontro tra Gramsci e Said può essere individuato nella condizione di esilio in cui essi iniziarono e portarono avanti la loro riflessione. Tuttavia il nesso più forte tra questi due pensatori riguarda l'aver compreso che la lotta politica, culturale e storica nasce dallo scontro tra egemonia e subalternità e, di conseguenza, l'assegnare un ruolo principe alla cultura nella elaborazione del potere. In un contesto di forte interdipendenza tra cultura e politica, ogni produzione intellettuale finisce inevitabilmente per avere un ruolo importante nella realizzazione duratura di una egemonia: le questioni di natura culturale, interessando direttamente il rapporto tra esseri umani e la percezione che essi hanno l'uno dell'altro, non si configurano più come strettamente legate all'ambito accademico, bensì acquisiscono un valore politico e sociale.

Tropo spesso la letteratura e la cultura in genere sono ritenute politicamente e storicamente innocenti; non ho mai condiviso tale opinione e il presente studio sull'orientalismo [...] mi ha ancor più convinto della necessità che letteratura, cultura e società siano studiate insieme.¹⁷

L'adozione di una categoria geografica come metodo di indagine analitico risulta funzionale alla volontà di comprendere il ruolo non neutrale della cultura nella società, e per svelare i meccanismi attraverso i quali la parte egemone ha esercitato il proprio potere sulla subalternità: le distinzioni geosociali diventano essenziali per cogliere il dualismo del mondo moderno descritto da Gramsci in termini economici (Nord e Sud come espressione di sviluppo e di sottosviluppo) e da Said in termini politici (Oriente e Occidente).

Ma ciò cui soprattutto spero di avere contribuito, è una migliore comprensione di come il dominio della cultura ha potuto costituirsi e operare. Se questo servirà da stimolo per un modo nuovo di atteggiarsi rispetto all'Oriente e ci avvicinerà al superamento della stessa dicotomia *Oriente/Occidente*, potremo, come dice Raymond Williams, «disimparare [...] l'inerente atteggiamento di dominio».¹⁸

Spetta quindi alla cultura collegare e unire queste realtà profondamente diverse, favorendo un dialogo che tenga conto delle diversità, senza per questo creare disparità.

Gramsci, riflettendo sul problema di come collegare il Sud, la cui povertà e la cui vasta manodopera disoccupata erano fortemente esposte alle politiche economiche e ai poteri del settentrione, con un Nord che a sua volta

dipendeva dal Sud, auspica l'alleanza tra dominanti e subalterni, consolidata da forme linguistiche ed estetiche condivise:

questo lavoro continuo per sceverare l'elemento *internazionale* e *unitario* nella realtà nazionale e localistica è in realtà l'azione politica concreta, l'attività sola produttiva di progresso storico. Esso richiede un'organica unità tra teoria e pratica, tra ceti intellettuali e masse popolari, tra governanti e governati.¹⁹

In *Cultura ed imperialismo*, Said, riferendosi al pensiero gramsciano, afferma:

la cultura non può essere vista come un fatto immediato, ma va considerata *sub specie aeternitatis* [...], deve passare molto tempo prima che appaiano nuove formazioni culturali, e gli intellettuali, frutto di lunghi anni di preparazione, di azione e di tradizione, assumono un ruolo centrale in questo processo.²⁰

Sia Gramsci che Said si pongono il problema delle modalità attraverso le quali i subalterni possono parlare, per citare il famoso saggio della Spivak, e individuano la complessità e la lunghezza che il processo di intellettualizzazione delle masse comporta.

Tuttavia, mentre Gramsci termina la sua riflessione con un appello agli intellettuali italiani affinché si applichino nella produzione di una letteratura popolare che «permetta agli umili di liberarsi della loro umiltà»,²¹ superando un «rapporto di protezione paterna e padreternale [...] come tra due razze, una ritenuta superiore e l'altra inferiore»,²² Said propone di reinterpretare i testi della letteratura occidentale facendo emergere la voce dei subalterni, che quei testi inevitabilmente hanno finito per inglobare: le forme culturali dell'Occidente devono essere tolte dai compartimenti stagni in cui esse sono state conservate, per essere invece inserite nell'ambiente dinamico e globale creato dall'imperialismo, a sua volta reinterpretato come un conflitto in atto tra Nord e Sud, metropoli e periferia.

Si potrebbe argomentare che la costante produzione e interpretazione della cultura occidentale abbia continuato a basarsi sugli stessi presupposti perfino in pieno XX secolo, quando nel mondo *periferico* si era già sviluppata una resistenza politica al potere occidentale. E, grazie a tale resistenza e ai processi da questa innescati, è ora possibile reinterpretare *l'archivio* della cultura occidentale come qualcosa di geograficamente suddiviso dallo spartiacque imperiale, al fine di portare avanti una sua lettura e interpretazione completamente diverse [...]. Il nostro cambiamento di prospettiva nell'interpretazione ci permette di mettere in discussione la sovra-

nità e l'incontestata autorità dell'osservatore occidentale che si presume distaccato e neutrale.²³

5. Conclusione

La sensibilità dimostrata da Gramsci e Said nei confronti del rapporto tra cultura, politica e società deve essere messa in relazione con il periodo storico nel quale essi svilupparono la loro riflessione: gli anni Trenta e gli anni Settanta del Novecento hanno costituito un momento forte di cesura, l'attraversamento di un confine che ha portato, oltre che a forti cambiamenti strutturali, anche ad un forte senso di disorientamento.

Lo scenario internazionale nel passaggio *da un secolo all'altro* sembra per molti versi riprodurre il clima di cento anni orsono: l'arroganza tecnocratica e positivista è nuovamente la maschera con cui oggi il progresso è foriero del suo contrario e annuncia spaventose regressioni, ma insieme spinge in avanti le contraddizioni della vita sociale. La critica affina le sue armi. Analisi obiettiva del reale e immaginazione cognitiva, insieme, mettono in discussione l'esistente producendo la visione del *possibile*.²⁴

L'esperienza del confine ha segnato in profondità la vita e il pensiero sia di Gramsci che di Said: essi infatti vissero un esilio non soltanto reale, ma anche metaforico, inteso come senso di estraneità provato nei confronti di una società della quale non si è più in grado di capire i meccanismi; tuttavia, proprio per questo essi furono spinti ad attraversare frontiere mentali e territoriali, impegnandosi in maniera attiva sul fronte politico, culturale e sociale. All'interno della loro riflessione, la figura dell'esule e dell'espatriato viene a coincidere con una condizione privilegiata in quanto permette di poter guardare con lucidità e oggettività al mondo, individuando i meccanismi di cui l'egemonia si serve per rafforzare il suo potere, ma anche gli strumenti con cui la parte subalterna può rivendicare i propri diritti: Said, nel solco tracciato da Gramsci, percepisce la necessità di assegnare una priorità ideologica e culturale alla ricomposizione teorica e pratica della democrazia, unica forza in grado di opporsi alla violenza.

All'interno di questo quadro, l'educazione umanistica si configura come un'esperienza fondante nella formazione della coscienza critica e della sensibilità politica, la letteratura viene percepita come uno strumento essenziale di mediazione culturale, manifestazione integrale di coscienza sociale e di conoscenza della realtà; parallelamente, la critica culturale diventa anche critica politica.

In un mondo in cui la globalizzazione politica e culturale ha avviato un contrappunto tra popoli e linguaggi, stimolando ogni civiltà a ricercare la propria identità fuori di sé, si rende quindi necessaria la formazione di un

nuovo Umanesimo che, perdute le caratteristiche elitarie ed aristocratiche, sia in grado di opporsi alle costruzioni dell'egemonia, facendosi espressione degli scambi tra le culture all'origine di ogni tradizione nazionale e di un futuro multiculturale.

NOTE

1. Zinato 2010, 49.
2. V. Gerratana, *Prefazione* a Gramsci 1975, XVII-XVIII.
3. Said 2008, 307-308.
4. Said 1999, 23.
5. Gramsci 1975, 874.
6. Gramsci 1975, 2165.
7. Gramsci 1975, 2165-2166.
8. Gramsci 1975, 1826.
9. Gramsci 1975, 214-2142.
10. Gramsci 1975, 2142-2143.
11. Gramsci 1975, 2287.
12. Gramsci 1975, 72.
13. Gramsci 1975, 874.
14. Domenichelli 2008, 61-62.
15. Gramsci 1975, 1825.
16. Said 1999, 21.
17. Said 1999, 36.
18. Said 1999, 36.
19. Gramsci 1975, 1635.
20. Said 2008, 74.
21. Gramsci 1975, 2112.
22. Gramsci 1975, 2112.
23. Said 2008, 76.
24. Baratta 2003, 14.

BIBLIOGRAFIA

Baratta = G. Baratta, *Le rose e i quaderni, il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Carocci, Roma 2003.

Domenichelli, 2008 = M. Domenichelli, *Edward Said, Antonio Gramsci: razionalità occidentale, egemonia culturale, orientalismo, imperialismo, materialismo e critica, "Moderna"*, 10, 1, 2008.

Gramsci 1975 = A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino 1975.

Said 1999 = E. W. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 1999.

Said 2008 = E. W. Said, *Cultura e imperialismo*, Gamberetti, Roma 2008.

Zinato 2010 = E. Zinato, *Le idee e le forme*, Carocci, Roma 2010.

Federica Ditadi
Università di Padova
federicaditadi@hotmail.it

Elisa Amadori

VERSO EST

*Solo i gabbiani volano liberi
non ci sono confini sul mare.
(Lina Galli, Gli uccelli canori)*

1. Zandel, scrittore di frontiera

Esordirò con una dichiarazione: «abbasso le frontiere». In tutti i sensi, nel senso di abbassarle, fisicamente, e in senso politico. Lo dico da uomo la cui famiglia è stata attraversata dalle frontiere e – proprio a causa delle frontiere – dalla drammatica esperienza dell'esodo, con il suo calvario dei campi profughi [...]. Una terra [l'Istria] che si definiva proprio per questa sua originalità, di essere un punto di incontro di popoli diversi ma, straordinariamente qui, essendo autoctoni gli uni e gli altri, per molti versi, simili. Per cui uno, prima di essere italiano, croato o sloveno, si riconosceva innanzitutto istriano.¹

L'intera opera di Diego Zandel, autore appartenente alla seconda generazione dell'esodo giuliano-dalmata, è attraversata dal senso della frontiera.²

Verso Est, il cui sottotitolo *Racconti di oltre confine orientale e dell'Egeo con i ricordi del Villaggio Giuliano-Dalmata di Roma* già fornisce chiare indicazioni in tal senso, unisce le tre componenti biografiche dell'autore legate alla frontiera: l'esodo, la comunità di esuli del Villaggio e il cosmopolitismo ellenico, proprio della cultura della moglie, di madre greca, dell'isola di Kos.

Nato a Servigliano nel 1948 da genitori fiumani, Zandel lascia a pochi mesi il campo profughi marchigiano per trasferirsi con la famiglia in quello romano. Una ricca testimonianza dell'esperienza del Villaggio è appunto inserita nell'appendice alla raccolta *Verso Est*: ne emerge da un lato il forte sentimento di comunità che caratterizzava gli esuli, dall'altro il senso di emarginazione di questi luoghi che assumono le sembianze di veri e propri ghetti. L'autore ricorda come le prime poesie scritte in dialetto giuliano, per uno che dalla nascita è vissuto a Roma, diano la concreta idea dell'isolamento.³

L'antologia si compone di tutti quegli elementi che caratterizzano l'intera produzione di Zandel, che indagheremo in questa sede insieme all'autore, ovvero l'avventura, l'identità tra Storia e memoria, i forti risvolti autobiografici. Dai racconti è evidente come si lavori verso la costruzione del mito istriano, complice la memoria che, non limitandosi alla registrazione degli eventi, in qualità di demiurga li plasma e li modifica a proprio piacimento.

È il caso di Tony, che in *Quell'amore che aveva fermato il tempo* ritorna a Fiume alla ricerca dell'amore giovanile: alla notizia della morte di Vera e di fronte alla sua fotografia, che la ritrae quale «donna anziana, grassa, dai capelli bianchi», crolla l'illusione e subentra la presa di coscienza del tempo trascorso. Tony si guarda allo specchio e si scopre per la prima volta vecchio.⁴

In modo analogo Marco, protagonista di *Villa Speranza*, dopo quarant'anni torna a Fiume con l'idea di comprare la casa che aveva nutrito i sogni del suo amore giovanile: lui e Lilli, ragazzini, si erano ripromessi di acquistare un domani la villa che faceva da scenario ai loro incontri. Lilli è ormai morta, Marco è sposato, ma vuole comunque tener fede al patto. Ciò che si trova davanti, però, non corrisponde all'immagine sedimentata nella memoria: la dimora ineguagliabile per imponenza e architettura non è altro che «una casetta buona tuttalpiù per un week-end». «Marco si sentiva confuso e stupito, più che amareggiato, da quella scoperta: come i ricordi, le impressioni, siano rapportati alle dimensioni dentro le quali si muove la nostra vita».⁵

Un simile processo si attiva probabilmente negli autori testimoni dell'esodo, i quali ricostruiscono la propria terra e la propria vicenda sotto la guida della memoria alla volta della creazione di un'epopea istriana.

Della materia autobiografica dell'esilio e del villaggio si compone anche il romanzo *I testimoni muti. Le foibe, l'esodo, i pregiudizi* (2011); il riferimento alla propria comunità non manca comunque in altre opere, magari per l'origine giuliano-dalmata di un personaggio o nella forma di semplice citazione, pensiamo ai casi di *Essere Bob Lang* (2012), de *Il fratello greco* (2010) o delle *spy-stories* uscite per la collana "Segretissimo" Mondadori, ov-vero *Operazione Venere* (1996) e *Crociera di sangue* (1993).

In merito alla letteratura dell'esodo giuliano dalmata, esodo che coinvolse più di 300.000 Italiani all'indomani del Trattato di Parigi del 1947,⁶ gli studi critici si snodano attorno a due punti fermi: il numero monografico de "La battana" del 1990, in cui un intervento di Cristina Benussi è dedicato allo stesso Zandel,⁷ e il recente convegno di Trieste (28 febbraio-1 marzo 2013), promosso dall'IRCI, Istituto Regionale per la Cultura Istriano-fiumano-dalmata, in cui ho presentato una relazione, sempre dedicata all'autore, dal titolo *I testimoni muti*.⁸

2. A colloquio con Zandel (intervista rilasciata a Roma dall'autore il 27 ottobre 2013).

Diego, ho intitolato il mio intervento *Verso Est*, chiamando in causa il titolo della tua raccolta di racconti pubblicata nel 2006. Il sottotitolo, che recita *Racconti di oltre il confine orientale e dell'Egeo con i ricordi del Villaggio Giuliano-Dalmata di Roma*, è significativo nel raccogliere i tuoi tre luoghi di frontiera, l'Istria, la Grecia, il Villaggio giuliano-dalmata, nodi

della tua produzione letteraria. Nell'introduzione al volume, tu stesso ti riferisci, in merito all'Istria e alla Grecia, al «filo comune, sotterraneo, che le unisce», a «quell'essere fatte di mare e di pietre, di ulivi e di muretti a secco [...] per finire con la natura contadina, povera e orgogliosa, delle genti, delle donne in particolare» (p. 15). Le pietre e il mare assumono la valenza di correlativi oggettivi della storia della vostra terra, l'Istria: da una parte le radici, la tradizione, la fissità incarnata dalla roccia, dall'altra la mobilità, il viaggio, la frontiera riconducibili al mare.

La roccia e il mare sono elementi protagonisti già delle tue prime prove poetiche, mi riferisco ad esempio alla poesia *Tenace barriera*. E le pietre e il mare animano molti dei componimenti di Lina Galli. Pensiamo alla raccolta *Chi siamo?*, di cui hai curato tu stesso la prefazione, e a testi quali *Gli uccelli canori*, *Ritorno a Parenzo*, *Germogli eterna*.

Quello di Fiume, del golfo del Quarnero, se non è stato il primo mare che ho conosciuto, è stato però il primo mare che ho amato. Lo vedevo dalle finestre della casa dei miei nonni, Villa Laura, soprastante una costa di rocce e piccole baie di sassi. Lo si poteva raggiungere per una stradina bianca, oggi asfaltata e resa più larga, oppure, tagliando lungo l'alto costone che la stradina aggirava, scendendo per un sentiero ripido, sassoso anch'esso, con piante odorose che mettevano radici tra le spaccature, diventando più alte di quanto fossi io, allora bambino. Quel sentiero, per altro pericoloso, e oggi precluso a qualsiasi passaggio, aveva un senso perché era il mio percorso ricco di insidie, e perciò avventuroso, per arrivare al mare, dove a suscitare le mie fantasie era il passaggio delle navi al largo. Roccia e mare pertanto sono elementi costitutivi della mia formazione umana che ho poi travasato nei miei libri, i quali hanno tutti la connotazione del viaggio e dell'avventura da una parte e l'ancoraggio forte a delle rocce simboliche – l'Istria, Fiume e l'isola di Kos in Grecia, che avrei più tardi conosciuto e amato – dall'altra. Rocce come punto di partenza e di arrivo nello stesso tempo. È la vita del marinaio, in fondo, che parte dal suo porto, gira il mondo e al suo porto ritorna. Credo ci siano qui anche gli echi della mia famiglia. Mio nonno paterno navigava, ed è morto in mare, dove giace, per cui la sua memoria è sempre stata tenuta viva da questo elemento; mio padre ha lavorato per anni all'Adriatica navigazione, seppur a terra, ma riempiendo la casa di navi, tra foto e modellini; mio zio Toni, suo fratello, marinaio a sua volta, batteva rotte lontane, l'Asia, il Giappone in particolare, e le coste americane del Pacifico, mandandomi cartoline e, al ritorno, riempiendomi di racconti. Per tutta la mia infanzia e adolescenza ero convinto che da grande avrei fatto il marinaio anch'io. Un progetto chiuso quando mi sono innamorato della donna che ho poi sposato, una greca, di un'isola però che, in quanto tale, simbolicamente ha senso proprio perché circondata dal mare. Poi, come non bastasse un'isola di frontiera, che nel solo breve arco del

'900 è stata turca, poi italiana, quindi in mano alla sovranità angloamericana per poi, infine, diventare greca.

Scomodando ancora Lina Galli: anche la poetessa, nel componimento *Lungo la costa dalmata*, unisce in un'unica ispirazione la propria terra d'Istria alla materia greca, chiamando in causa Ulisse, esule per antonomasia:

Lungo la costa dalmata
Qui a ritroso dei millenni
- oh poche ore soltanto -
il cuore stretto nei conflitti
vola libera ala di gabbiano
sul ritmo dei remi di Ulisse.⁹

La figura leggendaria di Ulisse ci invita ad introdurre, insieme al motivo del viaggio e dell'esilio, il mito del *nostos*, del ritorno, in un'azione circolare di acquisizione di conoscenza e riappropriazione del sé che alimenta buona parte della tua opera. Potrei citare *I confini dell'odio*, *Il fratello greco*, o racconti come *Villa Speranza*, *Quell'amore che aveva fermato il tempo*, *Un giorno con la zia*, inseriti appunto nel volume *Verso Est*.

È così. Sento molto forte il legame tra l'Istria e la Grecia, a cominciare dalla morfologia dei rispettivi territori, sassosi, dai campi coltivati strapandoli alle pietre, e dalla separazione tra essi con muretti a secco, alla flora selvatica e odorosa, alla pastorizia incentrata sulla capra (non dimentichiamo che il simbolo dell'Istria è la capra), al dominio del vento, alle donne chiuse e laboriose, a una certa povertà vissuta con grande dignità e fatalità. La Grecia l'ho scoperta quando avevo 21 anni, ma subito trovando tutte queste affinità con l'Istria, tanto che l'ho amata da subito, facendomi possedere da lei, direi, e a mia volta possedendola. Oggi, quando passo per Trieste o anche a Fiume, non manco mai di fare una visita alle chiese ortodosse delle due città, per sentirmi in comunione con la Grecia. E quelle chiese non sono lì per caso, bensì testimoni di una storia di traffici e collegamenti antichi tra i due mondi.

Lo sguardo rivolto verso Est è lo stesso che ti ha portato allo studio critico dell'autore bosniaco Andrić, oggetto del saggio del 1981 *Invito alla lettura di Andrić*, composto a quattro mani con Giacomo Scotti e, come ho ricordato in altre occasioni, indicato da Cristina Benussi come tua conversione al romanzo rispetto all'esordio poetico. Lina Galli, recensendo il testo, sottolinea come «l'uomo di confine abbia avuto la precisa sensazione dell'aldilà, specialmente della più lontana Bosnia, che domina tutti i racconti dell'Andrić». ¹⁰ Emblema dell'opera di Andrić è il ponte quale alter-

nativa alla barriera, *alter ego* di qualsiasi frontiera. Ricordiamo a proposito un passo di uno dei *Racconti di Bosnia*, intitolato proprio *I ponti*: «i ponti sono più importanti delle case, più sacri perché più utili dei templi. Appartengono a tutti e sono uguali per tutti, sempre costruiti sensatamente nel punto in cui si incrocia la maggior parte delle necessità umane, più duraturi di tutte le altre costruzioni, mai asserviti al segreto o al malvagio».¹¹

Il valore aggiunto dell'opera complessiva di Ivo Andrić sta nell'aver cercato i motivi che uniscono le diverse genti, etnie e religioni, nel composito mondo dei Balcani slavi, simbolicamente raccolti nella Bosnia. Ma l'Istria non è da meno: su quella poca terra s'incontrano tre popoli e, nel corso della storia, altri hanno fatto sentire la loro influenza, penso in particolare all'Austria e all'Ungheria e alla presenza di altre minoranze, creando un microcosmo altrettanto variegato. Il '900, con i suoi estremismi ideologici ha rotto un equilibrio secolare, deflagrato dopo la prima guerra mondiale, attivato dal nazionalismo fascista, e poi esploso negli odi incrociati sorti nel corso della seconda guerra mondiale e, negli anni immediatamente successivi ad essa, da un comunismo il cui primo fine non era la liberazione dell'uomo, bensì l'annessione di territori a scapito della gente. Io sono nato e cresciuto in questi tragici anni di contrapposizioni. Ben presto però ho capito che non poteva essere quella l'unica strada. L'ho capito non tanto per meriti miei, ma per la fortuna di essere nato, grazie all'unione dei miei genitori, in una grande famiglia dalle radici diverse e comuni nello stesso tempo. Ovvero da una famiglia, con radici croate nel ramo paterno e italiane in quello materno, ma entrambe, comunque, istriane. E ho avuto poi anche la fortuna, pur vivendo in un campo di profughi istriani fuggiti dalla Jugoslavia di Tito, di recarmi prestissimo, all'età di sei anni, in Istria e a Fiume in particolare, allora appunto jugoslave, per poi tornarci per anni e anni tutte le estati, così da trovare, ogni volta, i motivi che mi univano ad essa anche nella sua nuova realtà. E i motivi erano gli amici e le amiche che mi ero fatto lì, in quegli anni, magari provenienti dalla Serbia o dal Montenegro o, più spesso, dall'interno della Croazia, amici e amiche con i quali dividevo giochi, bagni a mare, feste, cinema, primi amori. Avevo cominciato così, naturalmente, a costruire ponti, quei ponti che sarebbero poi diventati il substrato delle mie opere narrative e anche del mio impegno a livello umano e politico. Contro ogni nazionalismo di parte, ogni divisione a prescindere. Questa è stata la grande lezione di Andrić, al cui nome aggiungo quello di un altro maestro, la cui opera ed esempio sono andati in questa direzione: Fulvio Tomizza.

Tra il primo romanzo, *Massacro per un presidente*, e *I testimoni muti*, testo incentrato sulla questione dell'esilio giuliano-dalmata, uniti da una circolarità sancita dalla voce dell'io narrante, abbiamo *Una storia istriana*, opera in cui il narratore, questa volta esterno, si carica della funzione di rac-

contare uno spaccato della civiltà contadina, dando vita a un'epica istriana. Andrea di Consoli, presentando il romanzo, ne accosta la sostanza alle migliori prove di Vittorini, Pavese, Quarantotti Gambini, Tomizza. Sento, in effetti, forte la presenza della lezione del Tomizza di *Materada*: rivedo nell'epica difesa di Sime della propria casa divorata dalle acque, e nella storia della sua famiglia, la tenacia dei fratelli Francesco e Berto, tra rivendicazioni di terre, ricerca di identità e conflitti sociali. Il capitolo VII di *Una storia istriana* risente di echi biblici nella lotta individuo-natura, la stessa lotta che anima anche il racconto *La casa in riva al fiume* contenuto in *Verso Est*, e nell'emarginazione di Mariza, gravida, abbandonata dalla comunità nonostante il proprio stato (forse il nome non è poi così casuale?).

Anche parte della letteratura giuliano-dalmata entra dunque a pieno titolo in quell'epica moderna che Calvino individua nel rapporto dialettico tra individuo-natura-storia, in cui l'uomo è solo, ormai senza dei.¹² Lo stesso Calvino dichiara come sia stata la Resistenza a far «credere possibile una letteratura come epica, carica di un'energia che fosse insieme razionale e vitale, sociale ed esistenziale, collettiva e autobiografica. Quella sorta di tensione mitica che anima le opere di Pavese e di Vittorini è il frutto più prezioso e irripetibile di quel clima».¹³ Penso che sia proprio il rinvenimento di questa stessa tensione mitica ad aver suggerito ad Andrea di Consoli l'accostamento di *Una storia istriana* all'opera di Pavese e Vittorini.

Certo, è così. D'altra parte, vivendo io lontano dalla mia terra, essa si erge in me come mito, così come ritrovo il mito nelle storie tragiche – come quella di *Una storia istriana* – della mia famiglia, storie pervenute a me da racconti orali di mio padre e di mia nonna, non avendole vissute personalmente. Alla base della mia formazione di scrittore ci sono poche opere e autori. Fatti miei, per ragioni autobiografiche, in particolare gli istriani Quarantotti Gambini e Fulvio Tomizza, dei quali, amandoli tanto, ho letto tutti i libri e sui quali ho anche molto scritto; ci sono state due opere che mi avevano a suo tempo folgorato, tanto da spingermi addirittura a imitazioni stilistiche: *Paesi tuoi* di Pavese, sulla cui falsariga scrissi a vent'anni un raccontino intitolato *A Ponte d'Arsia*, e *Uomini e no* di Vittorini, la cui influenza stilistica si avverte in alcuni raccontini pubblicati su alcuni numeri sparsi di "Segretissimo", la rivista di spionaggio della Mondadori. Raccontini, questi ultimi, in cui c'era la Resistenza a Fiume durante la guerra, e in Spagna, durante il franchismo. Raccontini che, naturalmente, mi guardo bene oggi dal riesumare, ma che è bene tener presenti se si guarda al mio percorso di scrittore. Relativamente a *Una storia istriana* c'è un altro piccolo segreto, che però Fulvio Tomizza, quando presentò il mio libro a Trieste nel 1987, bene individuò: oltre l'influenza del Pavese di *Paesi tuoi* e di *Materada*, che a sua volta comunque si rifà a *Paesi tuoi*, quella, imprescindibile, del grande scrittore greco Nikos Kazantzakis, la cui opera è interamente rivolta al mito della sua terra. Il protagonista de *Una sto-*

ria istriana, Sime, è per alcuni versi ricalcato sul personaggio di Zorba. Il romanzo finisce con Sime che viene ucciso mentre, dalla gioia per la nascita del figlio tanto desiderato, sta ballando. Come Zorba. Altrettanto vale per il suo modo, pieno, gioioso e sprezzante della morte, con il quale affronta la vita. Poi, naturalmente io l'ho riempito di tutti i motivi che più mi appartengono, istriani e di famiglia.

Calvino, nel riflettere sulle declinazioni epiche della narrativa moderna, ricorda, tra gli altri, anche Hemingway.¹⁴ Non lo cito a caso, dal momento che, la scorsa volta in cui mi sono trovata nella condizione di intervistarti, hai rivelato come, da ragazzino, proprio la lettura di un'opera di questo autore, per la precisione di *Per chi suona la campana*, ti abbia epifanicamente rivelato la vocazione di futuro narratore.

Quel romanzo e, successivamente, l'intera opera di Hemingway e, soprattutto, la sua figura e la sua vita, hanno avuto il merito di dare un senso di marcia al mio essere scrittore: quello di vivere la vita come continua scoperta, come avventura, come viaggio. I miei libri esprimono sempre questa tensione avventurosa, di scoperta, in chiave però di romanzo di formazione. E ciò avviene per partenogenesi, indipendentemente dalla mia volontà. Voglio dire che le storie che racconto sorgono in me spontanee, traendo materiale – tutto – dalla mia vita, non solo quella personale, ma anche delle persone che incontro e la cui figura ed esistenza non comune mi colpiscono, così luoghi, ambienti, finendo poi col trasmettere quel senso della scoperta, dell'avventura, che costituisce il loro substrato. Non a caso, il primo libro in assoluto che mi ha folgorato, prima ancora di scoprire Hemingway, è stato *Capitani coraggiosi* di Kipling. E su questa strada mi sono poi innamorato di uno scrittore che, per il mondo - mitico anch'esso - che rappresenta, sento molto affine, Lawrence Durrell, in particolare la sua tetralogia di Alessandria, nella quale trovo rappresentata la straordinarietà delle esistenze e dei loro incroci.

In merito al linguaggio della letteratura giuliano-dalmata, si può affermare che la linea comune sembra essere quella di una parola netta, chiara, volta all'essenzialità: sono le stesse caratteristiche che, nell'introduzione alla raccolta *Chi siamo?*¹⁵, tu individuavi nello stile di Lina Galli, per cui la poesia, lungi dall'essere «esercizio sterile», diviene «forma di pensiero». Ma d'altra parte è la stessa peculiarità linguistica che si coglie nella tua produzione poetica della raccolta *Primi giorni*.¹⁶ Sulla stessa linea di pensiero si inserisce poi Paolo Santarcangeli, che sottolinea come la trasparenza della struttura della prosa giuliana riveli il costante lavoro di conquista del linguaggio.¹⁷ Una prova del costante lavoro di conquista del linguaggio potrebbe essere quella della forte presenza del dialetto nella

prosa giuliana, anche nei tuoi stessi romanzi; penso al dialetto *ciacavo*, elemento che, più che espediente mimetico-realistico, sembra rivestire una valenza affettivo-identitaria.

Sì, credo che per tutti l'essenzialità viene costruita per una sorta di riconquista della lingua italiana. Questo perché pensiamo in dialetto giuliano e c'è bisogno, passando alla scrittura, di una rimodulazione, che punta sempre all'essenziale. Quelli che sono rimasti a vivere nella regione, com'era stato per Tomizza da una parte e Nelida Milani dall'altra, per fare due nomi importanti, davanti alla pagina bianca credo che si interrogassero sempre su come si scrivesse in italiano la frase pensata in dialetto. E si va al sodo. Io, vivendo a Roma, ho meno difficoltà. Ma l'imprinting ormai c'è stato.

Per concludere, le ultime prove della letteratura dell'esodo rivelano come ancora si segua la direzione della costruzione del mito, magari a scapito di altri tentativi letterari, sperimentalismi, trasfigurazioni o approcci straniati. C'è chi in merito parla, in alcuni casi, di fiction, di cliché che rischiano di appannare l'essenza letteraria di certa produzione... Quale futuro si prospetta per questo filone della letteratura, quali le vie che a tuo avviso potrebbero essere percorse?

Per noi profughi, le terre perdute, anche se ci ritorniamo ormai da anni, ma senza più poterci vivere, perché ormai abbiamo costruito la nostra vita altrove, rappresentano, nel nostro immaginario, una sorta di paradiso perduto. Da qui il mito. Proprio pochi giorni fa, incontrando al Villaggio un mio coetaneo, stavamo ragionando sul fatto che, ora con la caduta del comunismo prima e dei confini tra gli stati ora, i Rimasti, cioè la gente che non se n'è andata dall'Istria e da Fiume, alla fine hanno avuto ragione rispetto a noi profughi. Al contrario di noi, sparsi per il mondo, si ritrovano a vivere nelle loro terre, nelle loro case, a contatto con quel mare e quei paesaggi e cittadine stupende. È vero, non è proprio la stessa cosa che sarebbe stata se tutti noi fossimo rimasti: l'impatto degli ex jugoslavi, croati, bosniaci, serbi, trasferitisi in Istria e a Fiume in seguito al vuoto demografico lasciato dagli italiani, ha stravolto e di molto la composizione della gente, i costumi, la lingua del posto, la cucina stessa. Lo stesso *ciacavo*, che era il dialetto istriano parlato dai croati dell'interno dell'Istria, è pressoché scomparso. Si parla il croato. Punto. Della lingua italiana, che era la lingua d'uso fin dai tempi dell'Impero austroungarico, meglio tacere: nonostante le scuole, i giornali, i libri, i circoli di cultura, è una cenerentola anche tra gli stessi componenti della minoranza italiana, che per necessità dettate dalla vita quotidiana preferiscono parlare in croato. Almeno a Fiume e nel sud dell'Istria, forse è un po' diverso a nord, dove si è più vicini all'Italia. Quanto ai profughi, l'ultima generazione legata all'esodo è la mia. Già i miei figli non ne hanno sentore né provano grande interesse verso

l'argomento. Per tutti questi motivi credo che la letteratura dell'esodo, vista con gli occhi del profugo da una parte e con quelli del rimasto dall'altra, finirà con la fine dei loro ultimi testimoni. Almeno per quel che riguarda l'esodo giuliano-dalmata. Poi ci saranno, come ci sono, altri esodi di massa. E per questi l'attualità offre ogni giorno tragedie che andranno a costituire la letteratura del prossimo futuro, relegando quella dell'esodo giuliano dalmata a un capitolo chiuso e ormai definito di storia letteraria.

3. Conclusioni

Se è vero che gli ultimi testimoni sono a breve destinati a scomparire, è altrettanto vero che l'interesse per la storia, o meglio le storie, dell'esodo giuliano-dalmata potrebbe alimentare l'immaginario di artisti e letterati non necessariamente coinvolti negli eventi in prima persona: a conferma di ciò ricordiamo come la questione abbia fatto breccia sulla sensibilità artistica di Simone Cristicchi, coautore e promotore dello spettacolo *Magazzino 18* (per la regia di Antonio Calenda), la cui attuale tournée prevede date in Italia, in Istria e Svizzera. Il cantautore, intervistato da Simone Paliaga a qualche giorno dalla prima di Trieste (22 ottobre, Politeama Rossetti), sottolinea come questa sia una storia che merita di essere raccontata a fronte dell'ignoranza ancora dilagante in merito:

«chi è Giuliano Dalmata?» si chiede in una battuta del musical, confondendo due aggettivi per un nome e cognome, il funzionario inviato da Roma a catalogare il materiale dei profughi italiani provenienti dall'Istria e dalla Dalmazia. Probabilmente questi sono gli stessi pensieri che balzano alla mente quando a Roma ci si imbatte nel Villaggio giuliano dalmata.¹⁸

Anche la critica ha diversa strada da fare e i professori Baroni e Benussi hanno in merito idee chiare, delineando alcuni percorsi plausibili. Intervistati all'indomani del convegno da loro promosso a Trieste, così si esprimono:

questo intanto è un punto di partenza – premette il Professore di Milano, originario di Zara, da poco domiciliato nel Triestino (a Sistiana). Vedremo alla fine gli esiti [...] e poi rifletteremo come continuare il discorso. Ad esempio, si potrebbe avviare una ricerca sulle riviste dell'esodo, e mi riferisco a tutti i giornalini editi dalle varie comunità giuliano-dalmate disseminate un po' ovunque, in Australia, Canada, alcune magari scritte in inglese, in spagnolo, o metà inglese e metà istriano. Sono realtà che stanno purtroppo scomparendo, anche fisicamente; riviste che, se le troveremo ancora, saranno corrose, andranno salvate, lette, possibilmente catalogate e fotocopiate. Perché dentro, in fondo, c'è altra letteratura.

Arrivare dal punto di vista critico-letterario a una semantica del-

la letteratura dell'esilio, cioè non raccontare ciò che narra il libro, ma capire quali sono i lessici, le chiavi di lettura, i punti su cui gli scrittori si soffermano. Si vuole dare così un inquadramento epistemologico e sintattico dell'immaginario dell'esilio.¹⁹

Tornando a Zandel, storie di confine sono anche quelle dei racconti raccolti nell'ultimo libro pubblicato dall'autore, *Il console romeno*, uscito nello scorso ottobre 2013 per *Oltre Edizioni*.²⁰ Così leggiamo nella seconda di copertina: «ha scritto il critico Sergio Pent che Diego Zandel è “uno scrittore che sa rinnovare certe pieghe della letteratura cosiddetta di confine, ma con ampie falcate in una dimensione internazionale che è ancora poco di casa in Italia”». Nella raccolta trovano infatti spazio la Grecia dei post-colonnelli (ne *La vendetta*, racconto già presente in *Verso Est*), la Romania di Ceausescu, il conflitto palestinese-israeliano, l'Italia degli anni di piombo.

La dimensione di Zandel diviene internazionale nella misura in cui si fa esistenziale: l'interesse è cioè rivolto alle vittime di divisioni e conflitti della Storia, siano essi di matrice istriana, palestinese, serba o altro; emblematico è il seguente passo de *I testimoni muti*:

decisi di suonare ancora una volta prima di andarmene, e soffermarmi quel tanto da essere sicuro che davvero in casa non ci fosse nessuno. La porta invece in quel momento si aprì. Ma invece della signora Mascherana apparve un uomo.

Gli sorrisi, salutandolo, ritenendolo il signor Mascherana, l'anarchico. Lo guardai meglio. Era un uomo anziano, alto e magro, dalle spalle larghe e leggermente curvo, come se su di sé sostenesse il peso di tutto il mondo. Il volto, dalle guance scavate e dallo sguardo stanco, appariva sofferito. Mi fece il gesto di entrare. Obbedii, ma provando un imbarazzo che mi era sconosciuto, simile solo alla prima volta che ero entrato in quella casa, gentilmente accolto dalla signora Mascherana.

L'uomo, sempre senza parlare, m'invitò con un gesto ad accomodarmi sulla mia solita poltrona. Dava mostra di conoscermi bene. Subito dopo, con stanca lentezza sedette a sua volta occupando il posto di solito preferito dalla signora Mascherana.

Mi guardò in silenzio e, pur restandosene muto, parve eloquente. Era come se parlasse.

Sorprendentemente mi resi conto di capire tutto con una chiarezza mai avuta con nessun altro conversatore: suo era il linguaggio del silenzio, di coloro che non avevano voce. Le vittime.

«Potrei avere migliaia di nomi», fu come se si presentasse: «Di uomini morti o tornati vivi dall'inferno, ma annichiliti nell'animo».

«A quale inferno si riferisce in particolare?»

«Non ce n'è uno solo, anche se poi alla resa dei conti è lo stesso ovunque: fatto di patimenti, dolore, paura, morte».²¹

La conversione al romanzo, alla narrativa, avvenuta con lo studio di Andrić, scrittore di frontiera, arriva fino ai conflitti che animano le pagine dei racconti de *Il console romeno*: il tentativo di ricomposizione è ravvisato nel dialogo, nell'amore, che diviene ponte, proprio come intendeva lo stesso Andrić, rivincita sui *Confini dell'odio*. (E il ponte è presente nel romanzo che fece scattare in Zandel la vocazione di scrittore: la molla narrativa de *Per chi suona la campana* di Hemingway corrisponde proprio all'ordine di abbattere un ponte sotto il controllo franchista).

L'opera *omnia* di Zandel si inserisce dunque in quella dialettica tra identità e alterità cui fa riferimento Claudio Magris, pensando a Tomizza e alla Madieri:

i migliori figli di queste terre sono coloro che hanno saputo superare il nazionalismo elaborando, seppur nella lacerazione, un sentimento di appartenenza comune a quel composito mondo di confine, vedendo nell'altro – rispettivamente nello slavo e nell'italiano – un elemento complementare e fondamentale della propria stessa identità. L'epica di Fulvio Tomizza o *Verde acqua* di Mari-sa Madieri sono esempi, se non i soli, di questo sentimento che è l'unica salvezza per le terre di frontiera, in Istria come a Trieste e ovunque.²²

Perché la letteratura, come sostiene Andrić nel discorso tenuto a Stoccolma in occasione della ricezione del Nobel, deve essere al servizio dell'uomo e dell'umanità.²³

NOTE

1. Diego Zandel, Conferenza *Dopo l'allargamento quali frontiere?*, Gorizia, Kulturni Dom, 25/10/2003.
2. Per informazioni relative alla biografia e bibliografia di Diego Zandel si rimanda alla consultazione del sito dell'autore: www.diegozandel.it.
3. Zandel 2006, 128.
4. «Lo vide porsi davanti allo specchio e scrutare la propria immagine, passarsi le dita sul viso. Per Tony era come se si vedesse allo specchio per la prima volta dopo tanti anni [...]. Soltanto in quel momento, lì davanti allo specchio, Tony si rese conto degli anni che erano passati. Per lui, come erano passati per Vera. Per la prima volta si scoprì vecchio», Zandel 2006, 50.
5. Zandel 2006, 37.
6. Per una focalizzazione storica dell'esodo si rimanda alle seguenti pubblicazioni: Pupo 2005; Crainz 2005.
7. Benussi 1990, 41-42.
8. Cf. Amadori 2014.
9. Galli 1982, 73.
10. Galli 1981.

11. Andrić 1995, 156.
12. Calvino 2002a, 26-27.
13. Calvino 2002b, 62.
14. Calvino 2002a, 39.
15. Galli 1982, 6.
16. Zandel 1965, 1.
17. Santarcangeli 1969, 79-81.
18. Paliaga 2013.
19. Baroni – Benussi 2013.
20. Nelida Milani ha stilato una compiaciuta recensione a *Il console romeno*, che sarà pubblicata ne “La Battana”, 191, 2014 (è stato possibile leggere il testo in anteprima tramite Diego Zandel), in cui la scrittrice si prodiga alla difesa del genere giallo e poliziesco: «è un incrocio fra ciò che è maggiormente letterario e ciò che scivola verso il giallo. Senza che ciò implichi una visione polarizzata e contrapposta tra letteratura alta e forme narrative popolari. Il giallo ha in Italia una tradizione nascosta tra le pieghe della letteratura e gli esempi macroscopici sono Gadda, Sciascia, Tabucchi, Eco [...]. Cosicché il poliziesco prende sempre più il posto del romanzo classico. Non solo perché induce il piacere della lettura e serve da ottimo intrattenimento, adatto ai tempi di crisi in quanto modello rassicurante, ma anche perché è un veicolo privilegiato per indagini diverse – storiche, sociali, esistenziali – e un meccanismo conoscitivo capace di dare un senso alla struttura pluricentrica del reale indagando sul malcostume nella sempre più violenta e alienante società contemporanea».
21. Zandel 2011, 187-188.
22. Magris 2013, 121-122.
23. «Il romanziere e la sua opera non servono a nessuno se, in un modo o nell’altro, non sono al servizio dell’uomo e dell’umanità. Questo è l’essenziale» (Zandel 1981, 37).

BIBLIOGRAFIA

- Amadori 2014 = E. Amadori, *I testimoni muti*, in *L’esodo giuliano-dalmata nella letteratura. Atti del Convegno Internazionale (Trieste 28 febbraio-1 marzo 2013)*, a cura di G. Baroni – C. Benussi, Biblioteca della “Rivista di letteratura italiana”, Serra, Pisa-Roma 2014, pp. 339-344.
- Andrić 1995 = I. Andrić, *Racconti di Bosnia*, Biblioteca Economica Newton, Roma 1995.
- Ara – Magris 2007 = A. Ara, C. Magris, *Trieste. Un’identità di frontiera*, Einaudi, Torino 2007.
- Benussi 1990 = C. Benussi, «Le ore ferme». *Il rapporto tra storia e identità nella produzione letteraria di Diego Zandel*, “La Battana” 28, 97-98, 1990, pp. 41-42.
- Calvino 2002a = I. Calvino, *Natura e storia nel romanzo*, in Idem, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2002, pp. 25-47.
- Calvino 2002b = I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d’oggi*, in Idem, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2002, p. 57-71.
- Crainz 2005 = G. Crainz, *Il dolore e l’esilio: l’Istria e le memorie divise d’Europa*, Donzelli, Roma 2005.
- Galli 1981 = L. Galli, *Zandel alla scoperta del mondo di Ivo Andrić*, “L’Arena di Pola”, 23 maggio 1981.
- Galli 1982 = L. Galli, *Chi siamo?*, G. Paolo de Pietri, Verona 1982.
- Guagnini 2011 = E. Guagnini, *Diego Zandel narratore tra memoria, mistero, avventura, ricerca. Note su alcuni romanzi recenti*, “Adriatico/Jadran”, 1-2, 2011, pp. 9-17.
- Istria Fiume Dalmazia. Laboratorio d’Europa. Parole chiave per la cittadinanza*, a cura di D. R. Nardelli – G. Stelli, Editoriale Umbra ISUC, Foligno 2009.
- Le terre adriatiche perdute dell’Italia dopo il secondo conflitto mondiale e l’esodo dei giuliano dalmati*, a cura di F. Papetti – G. Stelli, Editoriale Umbra ISUC, Foligno 2008.

- Magris 2013 = C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2013.
- Mazzieri Sanković 2011 = G. Mazzieri Sanković, *I testimoni muti. Le foibe, l'esodo, i pregiudizi*, "La battana", 179, 2011, pp. 127-135.
- Mori 2012 = A. M. Mori, *L'anima altrove*, Rizzoli, Milano 2012.
- Pupo 2005 = R. Pupo, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, Rizzoli, Milano, 2005.
- Santarcangeli 1969 = P. Santarcangeli, *Il porto dell'aquila decapitata*, Vallecchi, Firenze 1969.
- Scotti 2008 = G. Scotti, *Diego Zandel. Una storia istriana*, "La battana", 169, 2008, pp. 120-124.
- Simonovich 2011 = M. Simonovich, *I testimoni muti. Le foibe, l'esodo, i pregiudizi*, "La battana", 179, 2011, pp. 136-141.
- Tomizza 2008 = F. Tomizza, *Materada*, Bompiani, Milano 2008.
- Zandel 1965 = D. Zandel, *Primi giorni*, Organizzazione Editoriale Luberti, Roma 1965.
- Zandel 1981 = D. Zandel, G. Scotti, *Invito alla lettura di Andrić*, Mursia, Milano 1981.
- Zandel 1987 = D. Zandel, *Una storia istriana*, Rusconi, Milano 1987.
- Zandel 1993 = D. Zandel, *Crociera di sangue*, Mondaori, Milano 1993.
- Zandel 1996 = D. Zandel, *Operazione Venere*, Mondadori, Milano 1996.
- Zandel 2002 = D. Zandel, *I confini dell'odio*, Aragno, Torino 2002.
- Zandel 2006 = D. Zandel, *Verso Est*, Campanotto, Pasian di Prato 2006.
- Zandel 2010 = D. Zandel, *Il fratello greco*, Hacca, Matelica 2010.
- Zandel 2011 = D. Zandel, *I testimoni muti. Le foibe, l'esodo, i pregiudizi*, Mursia, Milano 2011.
- Zandel 2012 = D. Zandel, *Essere Bob Lang*, Hacca, Matelica 2012.
- Zandel 2013 = D. Zandel, *Il console romeno*, Oltre Edizioni, Sestri Levante 2013.

SITOGRAFIA

- <<http://www.diegozandel.it/>>.
- <<http://www.irci.it/irci/index.php>>.
- Paliaga 2013 = S. Paliaga, *Cristicchi racconta le foibe*:
 <<http://www.liberoquotidiano.it/news/personaggi/1333282/Cristicchi-racconta-le-foibe---Orami-danno-del-fascista-.html>>.
- Baroni – Benussi 2013 = G. Baroni – C. Benussi, *Si è taciuto a lungo: è giusto discutere, cercare, rispolverare. Ascoltare*, "La voce del popolo", 2 marzo 2013:
 <<http://www.editfiume.com/archivio/lavoce/2013/130302/cultura.htm>>.

Elisa Amadori
 Università di Macerata
 elisa.amadori.kyfm@alice.it

Giorgio Guzzetta

LONTANO DA DOVE?
ESILIO O DOPPIA APPARTENENZA IN ZAKES MDA

Il tema dell'esilio, un *topos* classico delle letterature occidentali, nella tradizione moderna, soprattutto a partire dall'illuminismo, trova espressione in un contesto in cui lo stato-nazione e il nazionalismo dominano la scena culturale e politica. L'allontanamento dalla terra natia crea quindi una sorta di sistema binario, di opposizione tra identità nazionale e sradicamento (anche se si tratta in realtà di una falsa opposizione, perché il centro, il punto focale dell'identità rimane comunque quella della patria, della nazione). E se è vero che, tra i generi, il romanzo ha avuto un legame molto stretto con il nazionalismo e la narrazione e creazione di identità nazionali, allora si può avanzare l'ipotesi che come genere esso si presti poco a descrivere l'esperienza dell'esilio. Con le dovute eccezioni, ovviamente. Esistono infatti romanzi che hanno come tema l'esilio, primo fra tutti in Italia l'*Ortis* di Foscolo, nel quale però la trama narrativa, il *plot*, è abbastanza sacrificato a vantaggio di una dimensione lirica molto forte.

Il legame tra il nazionalismo moderno e la narrativa è stato sottolineato fortemente da Benedict Anderson in *Imagined Communities*. Il genere romanzo, sostiene Anderson, è immerso in un tempo omogeneo, vuoto, astratto, che permette cioè di rappresentare una visione del tempo che si adatta bene alla dimensione temporale della nazione, molto diversa da quella delle comunità precedenti. In sostanza si tratterebbe di una temporalità che permette di far coincidere i fusi orari dei vari personaggi e dei vari eventi raccontati:

consider first the structure of the old-fashioned novel, a structure typical not only of the masterpieces of Balzac but also of any contemporary dollar-dreadful. It is clearly a device for the presentation of simultaneity in 'homogeneous, empty time', or a complex gloss upon the word 'meanwhile' [...]. That all these acts are performed at the same clocked, calendrical time, but by actors who may be largely unaware of one another, shows the novelty of this imagined world conjured up by the author in his readers' minds.

The idea of a sociological organism moving calendrically through homogeneous, empty time is a precise analogue of the idea of the nation, which also is conceived as a solid community moving steadily down (or up) history.'

Questa idea di simultaneità orizzontale è contrapposta alla simultaneità verticale che caratterizza la visione del mondo pre-illuministico e pre-nazionalistico. Secondo Auerbach (citato espressamente da Anderson) la si-

multaneità verticale si basa su una connessione «between two events which are linked neither temporally nor causally – a connection which it is impossible to establish by reason in the horizontal dimension».² La verticalità viene soppiantata dall'orizzontalità, ed è proprio questo che permette l'affermarsi del romanzo.

Se guardate dal punto di vista a noi contemporaneo della globalizzazione e del postcolonialismo, queste tematiche subiscono inevitabilmente una trasformazione molto significativa, il più delle volte consapevole. Gli scrittori non occidentali, nel tentativo di inserirsi all'interno della repubblica delle lettere,³ si sono inizialmente fatti guidare da una visione del romanzo simile a quella occidentale, facendogli però subire, in corso d'opera, una trasformazione. Tanto per fare l'esempio di un classico romanzo postcoloniale, *Midnight's Children* (il secondo di Rushdie, ma anche quello che lo fece conoscere a livello mondiale) a livello strutturale sembra rispettare i canoni del romanzo borghese o nazionalistico descritti da Anderson, innanzitutto il fatto di essere ambientato in un tempo astratto, vuoto, omogeneo. Già l'idea stessa di raccontare vite di personaggi nati proprio a mezzanotte («at the stroke of midnight, as a matter of fact. Clock-hands joined palms in respectful greeting as I came»)⁴ del giorno in cui l'India divenne indipendente («at the precise instant of India's arrival at independence, I tumbled forth in the world. There were gasps. And, outside the window, fireworks and crowds»)⁵ rientra in questa dimensione orizzontale, legando indissolubilmente queste vite al destino della neonata nazione:

a few second later, my father broke his big toe; but his accident was a mere trifle when set beside what had befallen me in that benighted moment, because thanks to the occult tyrannies of those blandly saluting clocks I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country. For the next three decades, there was to be no escape. Soothsayers had prophesied me, newspapers celebrated my arrival, politicians ratified my authenticity. I was left entirely without a say in the matter. I, Saleem Sinai, later variously called Snotnose, Stainface, Baldy, Sniffer, Buddha and even Piece-of-the-Moon, had become heavily embroiled in Fate – at the best of times a dangerous sort of involvement. And I couldn't even wipe my own nose at the time.⁶

Attraverso questi personaggi misteriosamente incatenati alla storia, il tema nazionale entra prepotentemente nella struttura del libro. Sembra quindi un romanzo forse non canonico, ma rispettoso delle norme del genere, o perlomeno del significato che, nell'interpretazione di Anderson, esso ha nella tradizione occidentale. Questa impressione però viene contraddetta quasi subito con l'introduzione di un rapporto diverso con il tempo, anzi con una dichiarata mancanza di senso e di valore del tempo stesso:

now, however, time (having no further use for me) is running out. I will soon be thirty-one years old. Perhaps. If my crumbling, over-used body permits. But I have no hope of saving my life, nor can I count on having even a thousand nights and a night. I must work fast, faster than Scheherazade, if I am to end up meaning – yes, meaning – something. I admit it: above all things, I fear absurdity.⁷

L'assurdità di cui si parla, a cui il narratore-personaggio vuole sfuggire, è strettamente legata alla dimensione temporale astratta e vuota del romanzo occidentale. Ovviamente si tratta qui di una semplificazione che non rende piena giustizia alla storia del romanzo europeo, molto più ricca, multilinguistica, multi-culturale e aperta di quanto non appaia qui, soprattutto se vista con gli occhi del Kundera dell'*Arte del romanzo*. Tuttavia Anderson, che tra l'altro non nasce come critico letterario, ha, almeno in parte, ragione, considerando il fatto che egli non sta scrivendo una storia del romanzo europeo, ma descrivendo come questo genere è stato anche funzionale a propagandare un'idea di nazione in parti del mondo e culture che (forse) ne avrebbero fatto volentieri a meno.

La diffusione del romanzo europeo nel resto del mondo è stata ricostruita in questi ultimi anni da Franco Moretti, ed è questo livello che l'interpretazione di Anderson può essere utile. Come nota Aramavudan, il lavoro di Moretti, che pure è servito a liberarci dal «nation-based parochialism» che dominava gli studi sul romanzo, non ha però lasciato molto spazio all'analisi di casi specifici all'interno della sua «grand narrative of intellectual diffusion with Europe as the core»,⁸ secondo la quale il romanzo europeo è stato il modello a cui i diversi tentativi di creare una tradizione narrativa nel resto del mondo si sono ispirati. La domanda perciò è se, nella ricostruzione della storia globale del romanzo tentata da Moretti, il modello di romanzo che, nella sua interpretazione, si è diffuso nel resto del mondo negli ultimi due, tre secoli sia un modello rispettoso della “vera” storia del romanzo europeo, oppure sia un modello in scala ridotta, con caratteristiche simili a quello descritte da Anderson. Ovviamente una risposta esauriente a questa domanda va molto al di là delle possibilità di questo scritto, se non altro perché il tema qui non è né la storia del romanzo europeo né la sua disseminazione nel mondo postcoloniale, bensì come il tema dell'esilio è stato trattato da uno determinato scrittore sudafricano, Zakes Mda, nella sua produzione narrativa.

Prima di entrare specificamente nel merito del mio saggio, vorrei sottolineare, tuttavia, come anche quello che si potrebbe definire canone occidentale (o perlomeno italiano) di questo tema (la linea che va da Dante a Foscolo, diciamo) lo si possa in qualche modo ricondurre a una faglia culturale che non è esclusivamente occidentale e nazionalistica. Se ampliamo lo sguardo,

infatti, a livello sia cronologico sia geografico, vediamo come in realtà il paesaggio sia molto più frastagliato di quanto non sembri a prima vista. Penso in particolare al poeta arabo-siculo Ibn Hamdis, vissuto all'alba del primo millennio, nato in Sicilia nel 1055 ma esiliato in Andalusia dopo la conquista normanna nel 1078, la cui produzione poetica, in particolare *Esilio*,⁹ può essere considerata un vero e proprio incunabolo della tradizione occidentale su questa tematica. Il tema degli antenati e dei sepolcri («io penso alla mia terra nel cui seno | giacciono le ossa dei miei avi»), che ovviamente fa pensare in prima istanza a Foscolo, potrebbe essere un punto di partenza per ripensare anche in Dante il rapporto tra Esilio e Inferno (il verso di Hamdis «le membra ivi calate nei Sepolcri» fa venire in mente il sepolcro da cui Farinata si erge per parlare con Dante e Virgilio). Si tratterebbe cioè di leggere il viaggio dantesco come una liberazione dalla morte intesa come esilio dalla terra, dalla patria, come antidoto al dissolversi nella memoria delle immagini della terra natia.

Il tema del rapporto tra morte ed esilio è presente anche nell'autore contemporaneo di cui mi sto occupando, Zakes Mda, uno scrittore sudafricano che ha vissuto in esilio durante il periodo dell'*apartheid* (in Lesotho prima, quindi in Inghilterra e negli Stati Uniti, all'Università dell'Ohio dove ha studiato e ancora oggi insegna), per poi rientrare negli anni Novanta del secolo scorso, quando è nato il nuovo Sudafrica con la liberazione di Mandela e degli altri prigionieri politici. Oltre a insegnare scrittura creativa all'università, Mda è stato scrittore di teatro nel periodo dell'esilio, e solo dopo la fine del regime *Afrikaner* e il rientro in patria ha iniziato a scrivere romanzi, raccontando proprio l'esperienza della costruzione della *Rainbow Nation* attraverso lo strumento che riteneva più adatto, la narrativa appunto.

Il suo primo romanzo, iniziato nel 1992 e pubblicato nel 1995, è ambientato nel periodo in cui si svolsero i negoziati che portarono alle prime elezioni democratiche del 1994. Lo scrittore ne racconta il lato oscuro, contaminando *black humour* e realismo magico «in un gioco metamorfico che, pur rivelando i drammi dell'eredità dell'*apartheid*, punta verso l'invenzione di situazioni utopistiche e simboliche piuttosto che verso la resa fotografica del presente o del passato».¹⁰ Questa sua scelta, che da alcuni critici e lettori è stata criticata,¹¹ è dovuta a un tentativo di ritagliare uno spazio all'artista *post-apartheid*, uno spazio immaginativo al di là della violenza presente e passata, quotidiana e repressa con cui si doveva per forza di cose confrontare. Da qui l'uso del realismo magico all'interno della narrazione, uno strumento narrativo richiesto proprio per poter immaginare il *post* del colonialismo e dell'*apartheid*.¹²

La scelta narrativa di Mda è chiaramente legata al tema nazionalistico, al problema della creazione di una comunità. Il narratore di questo primo romanzo è infatti plurale, un "noi-narrante" che racconta appunto la formazione, la trasformazione, la metamorfosi collettiva di questa comunità. Intervendo direttamente nel romanzo, la voce narrante descrive la somiglianza tra la città e il villaggio nel modo di raccontare e di vivere le storie:

it is not different, really, here in the city. Just like back in the village, we live our lives together as one. We know everything about everybody. We even know things that happen when we are not there; things that happen behind people's closed doors deep in the middle of the night. We are the all-seeing eye of the village gossip. When in our orature the storyteller begins the story, "They say it once happened...", we are the "they". No individual owns any story. The community is the owner of the story, and it can tell it the way it deems it fit.¹³

Non è il primo esempio di "noi-narrante". Qualcosa di simile aveva fatto Rushdie in *Midnight's Children*, creando la figura di un narratore-personaggio plurale, simbolo e incarnazione della comunità con cui contrastare l'assurdità di un tempo astratto e vuoto:

and there are so many stories to tell, too many, such an excess of intertwined lives events miracles places rumours, so dense a comingling of the improbable and the mundane! I have been a swallower of lives; and to know me, just the one of me, you'll have to swallow the lot as well.¹⁴

Ancora prima l'aveva fatto Elio Vittorini nel prologo de *Le donne di Messina*:

io sono pugliese e non ho potuto darmi requie finché non ho cominciato questo andirivieni tra Molfetta e Milano che ad ogni stazione mi scuote dal mio torpore di uomo aggrappato alla rastrelliera dei bagagli [...]. O sono milanese e tuttavia non ho voluto fermarmi nella mia pianura dai mille mestieri, e ho voluto anch'io provarmi a commerciare in limoni [...]. O sono un ligure del bracco e potevo contentarmi d'essere entrato in cantiere a Sestri, sono un emiliano della Val di Taro e potevo contentarmi di voltare formaggi nella periferia di Parma.¹⁵

In tutti e tre i casi si può parlare di romanzo di formazione "comunitaria", in cui viene descritta la metamorfosi collettiva di un paese. Certo, la dimensione collettiva passa sempre attraverso metamorfosi individuali, nel caso di Vittorini come in quello di Mda. Toloki, il protagonista principale, e Noria, l'amica d'infanzia ritrovata durante un funerale, sono entrambi in cerca di un'identità, di un ruolo all'interno del nuovo Sudafrica. Fuggiti dal villaggio rurale in cerca di fortuna in una città non identificata, ma certamente riconducibile al topos della letteratura sudafricana "Jim-goes-to-Joburg", si ritrovano a vivere insieme in un campo profughi, uno *squatter camp*, un luogo di frontiera, borderline, tra i due mondi.

Toloki si inventa un lavoro come *professional mourner*, colui che alimenta e coordina il pianto collettivo ai funerali. Come si vede, egli si trova in mezzo tra i vivi e i morti, in uno spazio culturale che riveste un ruolo molto importante nel passaggio dalle comunità pre-nazionali a quelle nazionali. Sostiene Anderson che il culto nazionalistico del milite ignoto mostra come le radici culturali del nazionalismo hanno una forte affinità con un sentimento religioso legato a morte e immortalità. Il fatto di appartenere ad una comunità nazionale permetteva di dare un senso di continuità, di dare valore a quella che altrimenti sarebbe stata una vita del tutto arbitraria. Non è un caso, perciò, che l'incontro con Noria, che sarà l'elemento scatenante della metamorfosi di Toloki, sia dovuto proprio alla ricerca di un cadavere scomparso, necessario a riempire un sepolcro che altrimenti sarebbe rimasto vuoto.

Toloki, quando sceglie di diventare un *professional mourner*, scelta già avvenuta quando il romanzo inizia, prende a modello i monaci orientali, immaginandosi come membro di un ordine sacro e mistico, che professa il distacco dai beni terreni e anche l'ascetismo, l'austerità morale e fisica. Egli perciò si tiene lontano da qualsiasi forma di intimità sessuale, finanche nella prima notte passata con Noria dopo il ritrovamento:

there is nothing that he wants more in the world than to wake her up, and hold her in his arms, and tell her how much he admires her, and assure her that everything will be alright. But of course he cannot do such a thing. He can't look at her sleeping posture for too long either. That would be tantamount to raping her. It would be like doing dirty things to a goddess.¹⁶

Questo orientalismo, a prima vista abbastanza stereotipato, nasconde in realtà un'allusione a una componente molto forte della cultura anti-coloniale e *anti-apartheid* del Sudafrica, ossia alla figura di Gandhi. È noto l'ascetismo religioso di Gandhi, soprattutto in campo sessuale, nonché i suoi esperimenti per testare la sua capacità di resistenza. Uno dei più famosi era proprio la scelta di dormire con donne molto più giovani e attraenti senza cedere all'impulso di contatti fisici. L'atteggiamento di Toloki nei confronti delle donne è in fondo simile a quello di Gandhi, come dimostra questa scena, e ci fa capire quanto il suo non sia un orientalismo solo di facciata, ma anche un tentativo dell'autore di portare avanti un discorso critico su alcuni aspetti della tradizione anti-coloniale e *anti-apartheid*, che in Sudafrica iniziò durante il soggiorno di Gandhi a Johannesburg.

Fatte le dovute differenze, e con le necessarie cautele, mi sento di portare avanti il paragone accennato sopra con Vittorini, soprattutto il Vittorini del dopoguerra, che in fondo si trova a dover raccontare la nascita (o rinascita) di una comunità nazionale, e che, per certi aspetti, adotta un atteggiamento e porta avanti una ricerca narrativa simile a quella di Mda. Infatti si potrebbe

paragonare l'orientalismo stereotipato e la scelta di diventare un *professional mourner*, scelta che in qualche modo lo distacca dalla realtà politica e anche dalla quotidianità, come una sorta di astratto furore e di viaggio nella terza dimensione al pari di quello effettuato dal protagonista di *Conversazione in Sicilia*. Il paragone poi diventa ancora più convincente se guardiamo al modo in cui Toloki recupera un rapporto più concreto con la realtà attraverso il giro di visite che fa insieme a Noria nello *squatter camp*, dove lei si occupa degli orfani:

Toloki notices that in every shack they visit, the women are never still. They are always doing something with their hands. They are cooking. They are sewing. They are outside scolding the children. They are at the tap drawing water. They are washing clothes. They are sweeping the floor in their shacks, and the ground outside. They are closing holes in the shack with cardboard and plastic. They are loudly joking with their neighbours while they hang washing on the line. Or they are fighting with the neighbours about children. They are preparing to go to the taxi rank to catch taxis to the city, where they will work in the kitchens of their madams. They are always on the move. They are always on the go. Men, on the other hand, tend to cloud their heads with pettiness and vain pride. They sit all day and dispense wide-ranging philosophies on how things should be. With great authority in their voices, they come up with wise theories on how to put the world right. Then at night they demand to be given food, as if the food just walked into the house on its own. When they believe all the children are asleep, they want to be pleased. The next day they wake up and continue with their empty theories.¹⁷

Il giro di visite richiama molto da vicino, se non l'intera *Conversazione*, per lo meno il giro dei malati che la madre infermiera fa con il figlio Silvestro in un passaggio cruciale del romanzo vittoriniano, in cui le donne, e il rapporto di Silvestro con loro, hanno un ruolo molto importante. La Sicilia, quindi, come lo *squatter camp*, rappresenta un luogo di frontiera che i due protagonisti devono attraversare per poter riconquistare un ruolo all'interno della nazione che si sta formando, e questo rito di passaggio avviene attraverso una presa di contatto con l'universo femminile e con il suo contributo concreto e fattivo alla costruzione della comunità.

In questo primo romanzo Mda sembra quindi mettere da parte il tema dell'esilio, calandosi anima e corpo nel processo di creazione di una comunità nazionale sudafricana e cercando di raccontarne lo sviluppo, sia pure in maniera critica. Tuttavia già in *Ways of Dying* vi sono segnali che sembrano alludere a uno sguardo altro, esterno, a cominciare dal riferimento, sia pure stereotipato, all'orientalismo e, indirettamente, alla figura di Gandhi.

Anche Vittorini ne *Le donne di Messina* aveva introdotto uno sguardo esterno per descrivere il paese di cui stava raccontando la rinascita. In quel caso però si trattava della proiezione dell'io narrante che si sforza di vedere come l'Italia possa apparire agli occhi di uno straniero:

io so come può immaginarsi questo nostro paese chi non l'abbia mai percorso e non ne abbia veduto che la lunga figura su una pagina d'atlante: un altipiano di asciutte terre rosse tra i due mari che sono occidente e oriente, arido, senza un albero, bruciato dai venti e dall'alito del sole, dall'alito del sale; e così è davvero per grandi estensioni, appena si vada più su dei trecento metri in viaggio tra l'una e l'altra delle sue città con torri e cupole, arido per grandi estensioni, nudo per grandi estensioni, alto di terre rosse tra l'Emilia e la Toscana o tra Siena e Roma, come il deserto è il deserto tra l'una e l'altra delle sue oasi.¹⁸

Mda inserisce uno sguardo esterno, con alcune significative differenze rispetto a Vittorini. La caratteristica dello scrittore sudafricano è il modo in cui il narratore dialoga apertamente con il lettore (o i lettori – *you* in inglese può indicare sia il tu che il voi): «we would not be needing to justify the communal voice that tells this story if you had not wondered how we became so omniscient in the affairs of Toloki and Noria.»¹⁹ Attraverso questo dialogo egli introduce un punto di vista che coincide con quello dello scrittore in esilio, come cercherò di dimostrare. Ma a chi si sta rivolgendo questo narratore plurale? Qui Mda gioca con l'idea del narratore onnisciente contro il quale il romanzo modernista aveva a lungo polemizzato, considerandolo proprio un'icona del romanzo ottocentesco borghese da abbandonare, e che invece viene recuperato come esempio di *storytelling* comunitario. Questo recupero sembra essere problematico agli occhi del lettore, che quindi si deve supporre sia esterno alla vita sia del villaggio sia della città. In altri termini, il lettore è esterno alla vita della comunità nazionale in formazione di cui il libro racconta le vicende.

Nella narrativa di Mda è lo sguardo esterno incarnato dal lettore a mettere in crisi il narratore, costringendolo a interventi esplicativi e intervenendo nella struttura stessa del romanzo. Non si tratta di proiettarsi all'esterno con l'immaginazione da parte di un narratore interno alla comunità, come ha fatto Vittorini, ma di un narratore che racconta da fuori, che si trova in un contesto esterno a dialogare con lettori che non fanno parte della sua comunità originaria. Insomma un narratore la cui vita si svolge lontano dalla comunità che descrive, un narratore in esilio. Allo stesso tempo, però, bisogna dire che in questo primo romanzo, malgrado tale tensione tra interno ed esterno, si tende a privilegiare la dimensione formativa interna alla comunità, attraverso una serie di episodi che fanno sì che Noria e Toloki, i due protagonisti, «giungono

alla fine del romanzo con caratteristiche nuove, che modificano le loro identità in principio legate a stereotipi culturali»,²⁰ gli stessi stereotipi che animano il dialogo tra autore e lettori di cui abbiamo parlato.

Il tema dell'esilio riaffiora in maniera molto più esplicita in un'opera successiva, *Cion*, che riprende il personaggio di Toloki a distanza di tempo, trasformando quella che era un vicenda squisitamente nazionalistica, tutta interna alla comunità sudafricana, in un racconto che si svolge interamente fuori dai confini del Sudafrica. Il protagonista del primo romanzo, il *professional mourner*, si dimostra stanco della situazione del paese e decide di accettare un invito a trasferirsi in Inghilterra prima, e poi negli Stati Uniti (ripercorrendo le tappe autobiografiche dell'autore stesso).

Il suo lavoro non lo soddisfa più perché è cambiato, a suo modo di vedere, il rapporto con la morte, il significato e il valore che essa aveva nel periodo convulso e violento in cui egli aveva cominciato. Si tratta di una morte addomesticata, civilizzata, priva di sincerità:

in any event my professional mourning practice in South Africa was in a rut. Death continued every day, for death will never let you down. But the thrill of mourning was taken away by the sameness of the deaths I had to mourn on a daily basis. Death was plentiful – certainly more than before – but it lacked the drama of the violent deaths that I used to mourn during the upheavals of the political transition in that country. Now the bulk of the deaths were boringly similar. They were deaths of lies [...]. People died of silence. Of shame. Of denial. And this conspiracy resulted in a stigma that stuck like pubic lice on both the living and the dead.

I continued to attend the funerals, to sit in the mounds and to mourn in my designer wails and groans, but there was no longer any fulfillment. My once revered howls and whines lacked sincerity. I felt contaminated by the lies, for my mere presence even as a paid mourner made my part of the conspiracy.²¹

Ma non è solo il cambiamento avvenuto nel paese a spingerlo a intraprendere questo viaggio. La sua crisi nasce anche dal rendersi conto che in realtà non ha inventato lui la lavoro di *professional mourner*, che esso esisteva già in passato, e che ancora oggi viene praticato in molti paesi. Questo lo incuriosisce, e fin dall'inizio del romanzo si mostra attratto da come la morte viene vista nei diversi paesi, cominciando dalla celebrazione della cultura della morte a cui assiste durante la parata di *Halloween* in Athens, Ohio. Il riferimento ad *Halloween* non è ovviamente casuale, soprattutto se si pensa che il vestito da cerimonia che Toloki indossa in *Ways of dying* altro non era che un vestito che il venditore affittava come costume di *Halloween*. La celebrazione della morte poi viene ripresa nella scena in cui assiste alla spettacolarizzazio-

ne televisiva della guerra in corso (non viene detto esplicitamente, ma presumibilmente una delle due guerre del golfo).

Un altro elemento che avvicina i due romanzi è il fatto che, così come in *Ways of dying* Toloki entra in rapporto con lo *squatter camp*, un luogo, come abbiamo visto, di confine, anche in *Cion* egli si ritrova a Kilvert, un villaggio rurale dell'Ohio che ancora subisce gli effetti della storia degli antenati schiavi nelle piantagioni del Sud. Anche in questo caso si deve parlare quindi di migrazione forzata e violenta che in qualche modo influisce sulle strutture comunitarie e sul senso di appartenenza al villaggio degli abitanti. Toloki, attraverso il rapporto con il Kilvert Community Center, riesce a recuperare un senso della propria identità e della propria appartenenza alla comunità. Inoltre comprende come l'identità culturale è qualcosa di eternamente fluido, continuamente da rinegoziare (il simbolo qui è quello della tessitura dei *quilt*, sorta di trapunta con motivi disegnati, che in qualche modo sembra anche rimandare alla tessitura/ritessitura di Penelope nell'*Odissea*). D'altro canto, la sua presenza giova anche agli abitanti di Kilvert, come rileva Gail Fincham:

crucial to the identity formation of the Kilvert protagonists is the mediation of Toloki, the Professional Mourner that Mda has transported from his first South African novel, *Ways of Dying*, set in the townships of South Africa, to the cities and countryside of eastern Ohio.²²

L'idea stessa di esilio entra quindi a far parte della costruzione di una comunità, una comunità non più chiusa in se stessa, ma che si realizza attraverso un processo comparativo, una presa di consapevolezza di come le appartenenze e le frontiere siano spesso trasversali, attraverso i confini degli stati. Forse non a caso si tende sempre più spesso a usare il termine diaspora piuttosto che esilio.

Tutto questo influisce sulle strutture narrative, sulle modalità del racconto, e anche sul modo in cui l'autore costruisce la figura del lettore a cui si rivolge. Si pensi per esempio alla doppia appartenenza di Mda, che attualmente vive in bilico tra gli Stati Uniti, dove insegna *Creative Writing* all'Ohio University, e il Sudafrica. Il suo lavoro di narratore viene professionalmente costruito e teorizzato soprattutto negli Stati Uniti, durante i suoi corsi di scrittura creativa, in cui indubbiamente viene messa alla prova, oltre alla sua capacità didattica, anche la sua teoria del racconto, la sua visione della narrativa. Inoltre è tra i fondatori dell'*African Writers Trust*, un'associazione culturale che tenta di coordinare scrittori della Diaspora e scrittori che invece vivono in Africa, allo scopo di scambiarsi esperienze e di promuovere la collaborazione culturale fra le due realtà.

NOTE

1. Anderson 2006, 25-26.
2. Auerbach 1957, 64.
3. Pascale Casanova «treats the novel as a cosmopolitan genre that takes its orders from Paris, with the “minor” traditions – whether within Europe or elsewhere – playing catch-up with literary style dictated by the center.» (Aramavudan 2012, 18).
4. Rushdie 1995, 9.
5. Rushdie 1995, 9.
6. Rushdie 1995, 9.
7. Rushdie 1995, 9.
8. Aramavudan 2012, 18.
9. Hamdis 1998.
10. Guarducci 2008, 127.
11. Farred 2000.
12. Gaylard 2006.
13. Mda 1995, 12.
14. Rushdie 1995, 9.
15. Vittorini 1974, 3-4.
16. Mda 1995, 143.
17. Mda 1995, 164.
18. Vittorini 1974, 3.
19. Mda 1995, 12.
20. Guarducci 2008, 135.
21. Mda 2007, 3.
22. Fincham 2011, 153.

BIBLIOGRAFIA

Anderson 2006 = B. Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New York 2006.

Aramavudan 2012 = S. Aramavudan, *Enlightenment Orientalism. Resisting the Rise of the Novel*, University of Chicago Press, Chicago-London 2012.

Auerbach 1957 = E. Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, trad. di W. Trask. Doubleday Anchor, Garden City, N.Y. 1957.

Casanova 2004 = P. Casanova, *The World Republic of Letters*, traduzione di M.B. DeBevoise. Harvard University Press, Cambridge, MA 2004.

Farred 2000 = G. Farred, *Mourning the Postapartheid State Already? The Poetics of Loss in Zakes Mda's Ways of Dying*, "MFS Modern Fiction Studies" 46, 1, 2000, pp. 183-206.

Fincham 2011 = G. Fincham, *Dance of life. The Novels of Zakes Mda in Post-Apartheid South Africa*, UCT Press, Claremont, SA 2011.

Gaylard 2006 = G. Gaylard, *After Colonialism: African Postmodernism and Magical Realism*, Wits University Press, Johannesburg 2006.

Guarducci 2008 = M.P. Guarducci, *Dopo l'interregno. Il romanzo sudafricano e la transizione*, Aracne, Roma 2008.

Hamdis 1998 = Ibn Hamdis, *Canzoniere*, trad. di C. Schiaparelli, Sellerio, Palermo 1998.

Mda 1995 = Z. Mda, *Ways of Dying*, Picador, New York 1995.

Mda 2007 = Z. Mda, *Cion*, Penguin, Johannesburg 2007.

Rushdie 1995 = S. Rushdie, *Midnight's Children*, Vintage, London 1995.

Vittorini 1974 = E. Vittorini, *Opere narrative*, a cura di M. Corti, vol. 2, Bompiani, Milano 1974.

Giorgio Guzzetta
Università di Cork
guzzettg@gmail.com

FORME DI ESILIO, MIGRAZIONE, FRONTIERA: POESIA

Abele Longo

ROMA, VIANDANZA DELL'ESILIO.
RAFAEL ALBERTI TRADOTTO DA VITTORIO BODINI

1. Introduzione

Rafael Alberti visse a Roma dal 1963 al 1977, ultima fase di un esilio di trentotto anni che, insieme alla moglie María Teresa León, lo aveva visto lasciare la Spagna per Parigi nel 1939 e dopo un anno trasferirsi in Argentina. All'esperienza romana, Alberti dedica la raccolta *Roma, peligro para caminantes*, pubblicata in Messico nel 1968 e in Italia nel 1972 (Mondadori) con il titolo *Roma, pericolo per i viandanti*. Dell'edizione italiana, ripubblicata da Passigli nel 2000, viene qui analizzata la traduzione di Vittorio Bodini, in relazione al tema dell'esilio e, a esso connesso, della "viandanza" del poeta, l'andare senza meta per vie e vicoli di Roma, in una successione di incontri reali e immaginari, che è il tema stesso della raccolta. Per quanto riguarda la traduzione, ci soffermeremo su quegli elementi che, oltre alla conoscenza della lingua e della cultura di partenza, lo stile e la poetica dell'autore, hanno contribuito alla "riscrittura" in Italiano del testo fonte rispettando le intenzioni dell'autore. Punti di riferimento saranno le riflessioni di Maria Zambrano sull'esilio, la definizione di *flâneur* di Giampaolo Nuvolati e la distinzione operata da Lawrence Venuti tra traduzione 'straniante' (*foreignization*) e traduzione 'addomesticante' (*domestication*).

Vittorio Bodini, nato a Bari nel 1914 ma di origini leccesi, visse in Spagna dal 1946 al 1949, dove approfondì lo studio della poesia spagnola e in particolare dei poeti della generazione del '27. Dopo il ritorno in Italia, pubblicò le raccolte poetiche *La luna dei Borboni* (1952) e *Dopo la luna* (1956), che fanno del Salento il luogo privilegiato dell'ispirazione, in una cifra stilistica che assimila felicemente l'esperienza spagnola. Sono gli anni che vedono l'inizio dell'attività di Bodini come traduttore – curerà per Einaudi il teatro di Lorca (1952) e il *Don Chisciotte della Mancia* di Cervantes (1957) –; come docente di letteratura spagnola all'Università di Bari e di Pescara e come studioso, oltre che dei poeti della generazione del '27, del barocco e di Luis de Góngora. Negli anni Sessanta si trasferisce a Roma dove frequenta assiduamente Alberti, di cui tradurrà *Poesie* (1964), *Degli angeli* (1966) e *Il poeta della strada* (1969), continuando nel frattempo la propria attività poetica, raccolta in *Metamor* (1967) e *Poesie*, pubblicata nel 1972, due anni dopo la sua morte.

L'incontro tra Bodini e Alberti risale al gennaio del 1962, quando Alberti è a Milano insieme alla moglie e alla figlia Aitana. Dell'incontro Bodini parla in un articolo pubblicato su "Il mondo" in data 21 gennaio 1962, e successi-

vamente raccolto in *I fiori e le spade*.¹ Nell'articolo, in cui apprendiamo l'intenzione di Alberti di lasciare l'Argentina per trasferirsi in Italia, Bodini traccia il percorso poetico dell'autore, ricordandone gli inizi con il successo di *Marinero en tierra* (1924), che fece di Alberti, pittore già affermato e più giovane di Lorca di quattro anni, «l'unico che potesse contrastare il dominio assoluto di Federico nel cuore degli spagnoli».² Di Alberti, nato nel 1902 a Puerto de Santa María (Cadice), dove morirà nel 1999, Bodini sottolinea gli elementi "mediterranei" che si manifestano già in *Marinero en tierra* attraverso una grande padronanza della forma, fortemente influenzata dalla pittura e in netto contrasto con «il piano sperimentale ancora pieno di scorie» del *Libro de poemas* (1924) di Lorca.³

Alberti viene presentato come poeta della solarità, facendo tuttavia, come viene dichiarato in un altro articolo,⁴ un'eccezione importante per *Sobre los ángeles* (1929), libro che secondo Bodini «ha dato vita a un mondo subalterno di atmosfere e stati d'animo o segrete proprietà delle cose, con un'allucinazione esattissima, riducendoli all'essenzialità con operazioni che hanno la sicurezza di una favolosa intuizione matematica».⁵ Fu soprattutto questo libro che fece di Alberti un poeta "surrealista" nello studio che Bodini dedicherà ai poeti della generazione del '27, *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), in cui proprio ad Alberti, insieme a Lorca, viene dedicata la maggior parte dell'attenzione critica e della traduzione, a cura dello stesso Bodini, dei testi proposti.

Alberti si trasferisce a Roma nella primavera del 1963, spinto dalla grave situazione politica in Argentina in seguito al golpe militare. Come rileva Maira Negroni in *Rafael Alberti: l'esilio italiano* (2002), il processo di conoscenza e compenetrazione della nuova realtà geografica e culturale fu mediato e propiziato dall'amicizia con numerosi artisti e intellettuali come Giuseppe Ungaretti, Pier Paolo Pasolini, Alfonso Gatto, Carlo Levi, Vittorio Gassman e i suoi critici e traduttori Dario Puccini, Ignazio Delogu e Vittorio Bodini. Per quanto riguarda Bodini, l'amicizia con Alberti si consolidò, come apprendiamo dallo stesso Alberti, grazie a lunghe passeggiate: «in continue sortite diurne e notturne le poesie di questo libro crescevano via via, quando entrò in esso in pieno Vittorio Bodini, già grande amico mio e magistrale traduttore d'un'estesa antologia dei miei versi».⁶ Circostanze confermate da Ignazio Delogu, che tradurrà la seconda raccolta dedicata da Alberti alla sua esperienza italiana, *Canciones del Alto Valle del Aniene (Disprezzo e meraviglia, 1972)*: «ci vedevamo continuamente e quasi tutte le notti Rafael e io uscivamo a prendere un caffè o, più spesso, un quarto di vino dei Castelli, in una delle tante rivendite del Trastevere [...]. Spesso ci faceva compagnia Vittorio Bodini».⁷

2. Esilio e viandanza

La conoscenza e compenetrazione della città fu mediata, come dimostra *Roma, peligro para caminantes*, grazie anche alla poesia, che diede modo al

poeta di riflettere sulla sua condizione di esule. Utili, a tal riguardo, sono le riflessioni di Maria Zambrano sull'esilio e le definizioni di *flâneur* proposte da Giampaolo Nuvolati.

María Zambrano (1904-1991), originaria come Alberti dell'Andalusia, fu segnata dall'esperienza dell'esilio che l'aveva vista, tra l'altro, vivere a Roma dal 1953 al 1964. Zambrano afferma che «poche situazioni si danno, come quella dell'esilio, nelle quali si presentino, come in un rito d'iniziazione, i segni della condizione umana». ⁸ In questa condizione «l'esiliato finisce per avere solo un orizzonte senza realtà, l'illimitato deserto, un oceano senza nessuna isola in vista, senza reale orientamento, punto d'arrivo o meta da raggiungere». ⁹ L'esilio genera inoltre una lacerazione interiore che porta a una continua ricerca di identità e vede l'esiliato procedere «errabondo come un cieco senza orientamento, un cieco che è rimasto senza vista per non avere dove andare». ¹⁰ La viandanza in *Roma, peligro para caminantes* può essere spiegata come tentativo di superare quel senso di vuoto, in quanto terapia, antidoto alla condizione dell'esiliato. Il procedere errabondo come un cieco è immagine ricorrente nella raccolta:

¿Andar amantes ciegos, olvidados
de la hora mortal que los circunda,
soñar que el sueño puede ser el sueño
sin sobresaltos de una vida nueva?¹¹

Vagare ciechi amanti, ormai dimentichi | di quell'ora mortale
che li accerchia, | sognar che il sogno può essere sogno | di un'altra
vita senza soprassalti?¹²

La condizione dell'esiliato si rispecchia, amplificandosi, in quella del *flâneur*, nel concetto di "viandanza" che si vuole qui proporre, che assume, nella definizione che ne dà Nuvolati, un carattere di catarsi e purificazione:

il *flâneur* è un intellettuale che opera prevalentemente entrando in contatto, anche fisico, con luoghi di cui si propone una ricontestualizzazione e una risignificazione. Questo traguardo viene raggiunto prevalentemente attraverso un dislocamento, ovvero un percorso di smarrimento, perlustrazione e ritrovamento. Il perdersi in un ambiente sconosciuto o nella moltitudine come purificazione, come scioglimento dai vincoli abituali, come esperienza catartica non può durare all'infinito, ma deve trovare compimento nella creazione artistica, in un gesto finale che segna la salvezza del *flâneur* e corrisponde al suo desiderio di dominare la realtà piuttosto che rimanerne succube.¹³

Il vagare senza meta si fa strumento di conoscenza alternativa del proprio contesto socioculturale. Un procedimento che, secondo Nuvolati, si basa su una rivalutazione della sensibilità come forma di indagine della realtà: «camminare in città è un atto di solitudine e di libertà che rifiuta la velocità e i percorsi imposti dal ritmo urbano massificato, è la scelta di tempi e pause personali che, al contempo, tende ad un'apertura verso gli altri».¹⁴ In *Roma, peligro para caminantes*, avventurandosi per le vie e i vicoli più misteriosi, Alberti rifiuta consapevolmente «i vincoli territoriali e culturali predeterminati», esprimendo allo stesso tempo, seppure con ironia, paura e terrore per i ritmi frenetici della città. La “viandanza”, sembra dirci Alberti, permette di procedere al passo dei pensieri e ritrovare il tempo che corre dentro di noi.

3. *Roma, pericolo per i viandanti*

Alberti dedica a Bodini, morto due anni prima della pubblicazione, la versione italiana di *Roma, peligro para caminantes*:

No, non sei morto, odo,
odo ancora il tuo riso,
il passo ti si rompe nella strada
notturna,
ecco il tuo braccio,
il tuo affetto che arde,
poeta che con me, nella mia lingua,
ripetevi le cose
dell'animo, mio tragico
fratello, così presto
finito e non dovevi,
adesso che toccavi,
che si udiva
al suo colmo la tua voce tracciare
trafiggendo l'oscuro
il durevole segno luminoso...¹⁵

Questi versi, tradotti da Francesco Tentori Montalto, fanno parte della prefazione del libro curata dallo stesso Alberti e tradotta da Oreste Macrì, conterraneo e amico di Bodini, che ha anche riveduto la versione finale del libro.

Roma, pericolo per i viandanti ha come centro d'irradiazione poetica Via Garibaldi, la via dove, al numero 88, si trasferì Alberti nel 1965. Via che Delogu così descrive: «ampia e un po' in salita, popolare, allegra e al tempo stesso non priva di quella drammaticità che è propria dei luoghi che hanno vita e storia propria, nonostante siano inseriti in un più ampio e illustre spazio vitale».¹⁶ L'importanza di Via Garibaldi viene sottolineata dallo stesso Alberti che, riportando un appunto di Bodini, probabilmente riservato alla prefazione,

scrive:

così questo libro [...] non è come quelli di tanti poeti e scrittori stranieri che espressero la loro ammirazione per la bellezza classica di Roma, il suo superbo profilo di grande matrona dell'universo, i suoi musei, i suoi grandi pini parasole contro il cielo dei colli, [è invece] la via Garibaldi, nel cuore di Trastevere, veri punti strategici, da cui va sorprendendo, in sortite diurne e notturne, le prove demistificatorie di un'umanità, formicolante e nervosa, vie sporche, muri corrosi, sordidi indizi e campionari di esistenza in lotta per la pura sopravvivenza. La Roma insomma antiufficiale e antimonumentale, più antigioethiana che si possa immaginare.¹⁷

Queste «sortite», di incontri reali e immaginari, fungono da filo rosso nelle cinque parti del libro: 1) il poema *Monserrato*, 20; 2) i dieci sonetti dedicati a Giuseppe Gioachino Belli; 3) una sezione di *Poesie sparse, scene e canzoni*; 4) altri cinque sonetti; 5) due poesie dedicate ad amici artisti conosciuti da Alberti a Roma.

Nel poema *Monserrato*, 20, che prende il titolo dall'indirizzo della prima casa degli Alberti, il poeta si scopre immerso in uno scenario di bassorilievi di numi del mare, atleti incoronati, danzatrici, Leda che abbraccia il cigno. Catturato dai tanti aspetti dello scenario mitologico, il poeta si chiede se stia vivendo in un sogno. Roma, città agognata, viene personificata in donna amata che conquista il poeta. Secondo Maira Negroni, l'espressione che Alberti utilizza: «jubiloso de sentirme a salvo | renacido a la vida a cada instante», che Bodini traduce: «giubilante di vedermi in salvo, | rinascendo alla vita ad ogni istante»,¹⁸ assume un senso più profondo, «di rinnovamento vitale» che il soggiorno romano indusse nel poeta.¹⁹

Procedendo nelle sue passeggiate, il poeta precisa che è in cerca della Roma popolare, non venendo meno alla sua vocazione di poeta della gente. La Roma popolare di Alberti si presenta «piccola non grandiosa, [...] con i ragazzini per le strade, le bottegucce degli artigiani, le scritte sui muri [...]. Gente che grida fino al delirio, esplose in risse, con una libertà piena che si manifesta anche nel modo di vestire».²⁰ Ma della Roma degli anni del miracolo economico, la realtà di ogni giorno, per quanto descritta dettagliatamente in sonetti "elenco", liste dense di aggettivi, tradotti con altrettanti giochi linguistici da Bodini, è filtrata attraverso tutta una tradizione letteraria che trova i suoi referenti principali nei sonetti di Giuseppe Gioachino Belli e nel romanzo del 1528 di Francisco Delicado *El retrato de la Loçana Andaluza (Il ritratto della donna andalusa)*.

«Dilatandosi» e «assottigliandosi» «per vie e piazze»,²¹ tra gatti, immondizie e panni stesi, Alberti immagina di incontrare l'amico Belli a cui affidare i propri sonetti. Al Belli viene dedicata la seconda parte del libro, compo-

sta da dieci sonetti, ognuno dei quali preceduto da uno o due versi del poeta romano, di cui vengono riportati dei versi anche all'interno di alcune poesie, inclusa *Monserrato*, 20.

I versi che fanno da epigrafe preannunciano il contenuto stesso di ogni sonetto, a partire dal primo che può essere considerato come epigrafe a tutta la raccolta: «*Ah! chi nun vede sta parte de monno | nun za nnemmanco pe cche cosa è nnato*». ²²

Nella sua vita errabonda, Delicado aveva vissuto per alcuni anni a Roma, proprio in via Monserrato, dove Alberti immagina di incontrare la protagonista del libro, e del quale libro Alberti aveva scritto un adattamento teatrale nel 1964. *El retrato de la Loçana Andaluza*, considerato uno dei primi romanzi picareschi, offre un ritratto della Roma del XVI secolo, con la quale Alberti stabilisce delle analogie in tutta la raccolta e in particolar modo nel poema scenico *La puttana andalusa* (il titolo originale è in italiano), in cui la *loçana*, con tutta la sua sensualità, prende le sembianze delle donne che il poeta incontra al mercato o nelle sue passeggiate.

La raccolta è dettata fundamentalmente dalla vicenda esistenziale del poeta. I dialoghi hanno luogo con personaggi del passato, che non parlano, come nel caso della *loçana*, o citano versi, come nell'incontro con il Belli. La gente, il popolo, descritto nella sua esuberante umanità, rimane sullo sfondo, parte, sia pure importante, del contesto. Ciò che emerge è lo smarrimento del poeta in una città piena di insidie, che mette a repentaglio la vita dei viandanti. Roma si fa metafora della condizione dell'esiliato, personificazione delle paure e preoccupazioni del poeta.

Riprendendo il riferimento di Bodini a Goethe, si può affermare che la Roma di Alberti non è lontana dalla Roma di Goethe: la città vista attraverso gli occhi del mito. Per quanto Goethe fosse interessato alla Roma monumentale, non mancano nel suo *Viaggio in Italia* riferimenti alla Roma moderna. Anche egli, viandante instancabile – «non faccio altro che andare in giro senza riposo; studio la topografia della Roma antica e della moderna» –, della città aveva colto le tante contraddizioni, la grandezza quanto lo squallore: «si incontrano da per tutto tracce di una magnificenza e di uno sfacelo che sorpassano ogni nostra immaginazione». ²³

Maira Negroni afferma che, nel periodo precedente l'esilio in Italia, la poesia di Alberti si è caratterizzata in termini di recupero della memoria e nostalgia per l'Andalusia, mentre, con l'arrivo in Italia, passa a contestualizzarsi nel presente, nella scoperta della terra degli avi (entrambi i nonni di Alberti erano di origine italiana). Negroni aggiunge, inoltre, che nelle ultime raccolte scritte in Argentina si possono scorgere nuove direzioni. ²⁴ Si attenua la nota nostalgica, mentre diventano dominanti i temi della vecchiaia e della morte, temi che troviamo in *Roma, pericolo per i viandanti* in un «rapporto autoironico, improntato a un grande vitalismo». Ricompaiono poemi burleschi, come

nell'anteguerra, uno spirito irriverente, unito a una nota di serenità rinata «grazie alla vicinanza di amici fedeli e alla fiducia in se stesso».²⁵

Il tema dell'esilio, tuttavia, ritorna frequentemente nella raccolta fino a farsi doppio, in quanto, alla nostalgia per la Spagna, si aggiunge la tristezza di Alberti per aver lasciato l'Argentina:

Sei in Roma sì. Ma pensi
quasi ogni giorno
di non esserci. Ed ora, per esempio
che qui è l'autunno,
mentre che lì è arrivata primavera,
tu credi d'esser lì.²⁶

La drammaticità di questi versi risiede nella consapevolezza di aver abbandonato non solo un luogo, ma anche l'identità legata a quel luogo, di doversi trovare nuovamente a ridefinire se stessi in un altro luogo.

Troviamo riferimenti all'Andalusia a partire dal primo dei *Dieci sonetti* dedicati al Belli, *Lo que dejé por ti* ('Ciò che ho lasciato per te'):

Lo que dejé por ti
Dejé por ti mis bosques, mi perdida
arboleda, mis perros desvelados,
mis capitales años desterrados
hasta casi el invierno de la vida.

Dejé un temblor, dejé una sacudida,
un resplandor de fuegos no apagados,
dejé mi sombra en los desesperados
ojos sengrantes de la despedido.

Dejé palomas tristes junto a un río,
caballos sobre el sol de las arenas,
dejé de oler la mar, dejé de verte.

Dejé por ti todo lo que era mío.
Dame tú, Roma, a cambio de mis penas,
tanto como dejé para tenerte.²⁷

Ciò che ho lasciato per te
Lasciai per te i miei boschi, la tradita | fila d'alberi, i cani vigilanti,
| e gli anni dell'esilio più importanti | fino a quasi l'inverno della
vita. || Lasciai un sussulto, lasciai un tremolio, | un fulgore di fuochi
non smorzati, | e l'ombra mia lasciai nei disperati | occhi che
sanguinavano all'addio. || Lasciai colombe tristi accanto al rio, |
cavalli sotto il sole delle arene, | senza odore del mar, senza veder-

ti. | | Lasciai per te tutto ciò che era mio. | Dammi tu, Roma, in
cambio delle pene | tutto ciò che ho lasciato per averti.²⁸

Poesia che secondo Negroni guarda all'esperienza in Argentina,²⁹ anche se il richiamo all'Andalusia è evidente a partire dalla prima strofa, quel «mi perdida arboleda», «la fila d'alberi» cara alla memoria del poeta e che diventerà il titolo della biografia di Alberti, *La Arboleda Perdida*:

en la ciudad gaditana del Puerto de Santa María, a la derecha de
un camino, bordeado de chumberas, que caminaba hasta salir al
mar, llevando a cuestras el nombre de un viejo matador de toros —
Mazzantini—, había un melancólico lugar de retamas blancas y
amarillas llamado la Arboleda Perdida.³⁰

In *Lo que dejé por ti*, immagini della vita in Spagna e in Argentina si fondono in un unico dolore e nel bisogno, che mai si acquieta, di trovare un senso, un luogo di appartenenza.

Il poeta auspica possa essere Roma la sua nuova casa e cerca la Spagna nell'antico quartiere spagnolo, in Via Monserrato, dove aveva vissuto Francisco Delicado, e nella casa che era stata abitata da Ignazio di Loyola. Mentre la casa di Via Garibaldi diventò punto d'incontro, come rileva Delogu, per spagnoli e latinoamericani,³¹ ricordando momenti dell'esperienza romana di Alberti in cui la lontananza dalla Spagna si era fatta insostenibile.³²

Lo que dejé por ti contiene alcuni degli elementi stilistici che più caratterizzano la raccolta: 1) il ricorso all'anafora – il «dejé» («lasciai»), che a ogni inizio di strofa si carica di pathos fino alla climax dei versi finali, in cui la pena dell'esilio si fa supplica; 2) sequenze di immagini "pittoriche", fortemente evocative e spesso disgiunte; 3) la personificazione di Roma come donna amata, ma anche, seguendo il richiamo delle origini italiane, madre che sappia accogliere e amare il poeta. Elementi, questi, che ritroviamo nell'opera poetica di Bodini e che testimoniano quanto l'opera di traduttore di Alberti, come anche di altri poeti della generazione del '27, sia stata ricca di ispirazione per la sua poesia. Sulle orme di Lorca e Alberti, Bodini ha fatto del Salento la sua Andalusia. La traduzione di versi come: «Lasciai un sussulto, lasciai un tremolio, | un fulgore di fuochi non smorzati, | e l'ombra mia lasciai nei disperati | occhi che sanguinavano all'addio», ricorda versi di Bodini altrettanto "pittorici" ed evocativi: «Cade a pezzi a quest'ora sulle terre del Sud | un tramonto da bestia macellata. | L'aria è piena di sangue, | e gli ulivi, e le foglie del tabacco, | e ancora non s'accende un lume».³³ Come in Alberti, anche in Bodini riscontriamo una predilezione per l'anafora; come ad esempio in questa poesia, dedicata ad Alberti, che rivela profonde affinità tra i due poeti:

Le mani del Sud - a Rafael Alberti

Hai fatto bene a non parlarmi del Sud del
Sud e delle brulle capre saltellanti
di scoglio in scoglio.

O le pallide mani delle capre del Sud

Hai fatto bene a non parlarmi del Sud del
Sud e delle sue capre per metà divorate
dallo Stato

O le candide unghie delle capre del Sud

Hai fatto bene dice a non parlarmi del
Sud del Sud e dei suoi orizzonti un tempo aperti
da ogni lato

O le pallide unghie con cui ciascuno si dilania nel Sud

Hai fatto bene dice a non parlarmi del Sud del
Sud e dei suoi braccianti uccisi dalla
Polizia

O le pallide mani un po' grassocce dei Tribunali
del Sud gli olivi del cuore umano l'accusare
e accusarsi senza pietà Il grande Sud delle
questioni di principio

Hai fatto bene a non parlarmi del Sud.³⁴

Anche Bodini, sia pure in un'accezione differente, non perché costretto a lasciare la sua Terra, è stato poeta dell'esilio. Si è sempre sentito, come ricorda Alberti, orfano del Salento, «terra amara», «lontano sud della sua poesia».³⁵ Ciò permette a Bodini di leggere lo sguardo del poeta amico, rivolto al passato ma anche, come vedremo, e con crescente preoccupazione, al futuro. Maria Zambrano, che riconobbe grandi meriti alla poesia di Alberti, ma ne limitò l'impeto agli anni precedenti l'esilio, afferma che una volta in Argentina la poesia di Alberti «si calma e acquieta, si fa memoria».³⁶ Non riscontra, in definitiva, quelle tensioni che invece riteniamo di poter trovare in *Roma, peligro para caminantes*, in cui il girovagare senza meta rappresenta il tentativo di colmare quel vuoto, quel senso di smarrimento, che la stessa Zambrano, del resto, vede come conseguenza dell'esilio. Il «contestualizzarsi nel presente», a cui si riferisce Negroni, va visto soprattutto come bisogno di perdersi nella realtà quotidiana.

Vida poética

Siempre andar de bajada o de subida,
entrar, salir y entrar... ir al mercado.
¿A cómo están los huevos? ¿Y el pescado?
Se va en comer y en descomer la vida.

Ir a los templos, ya la fe perdida,
sentirse el alma allí gato encerrado.
Volver al aire... beber vino aguado...
ir al río... y de nuevo, la comida.

Leer el diario y lamentar que todo
si no es papel higiénico es retrete,
crimen, vómito, incienso, servilleta.

Llorar porque no ha sido de otro modo
lo que ya se fue en panza y en moflete...
ésta en Roma es la vida de un poeta.³⁷

Vita poetica

Sempre andare in discesa ed in salita, | entri, esci, rientri... Vai
al mercato. | A quanto stanno l' uova? A quanto il pesce? || A
mangiar e cacar passa la vita. | Nei templi vai con la fede smarrita,
| l' anima come un gatto carcerato. | Poi torni all' aria... A ber vino
annacquato... | Vai lungo il fiume... E poi di nuovo a tavola. ||
Leggi il giornale e soffri perché tutto | se non è carta igienica è la-
trina, | Vomito, incenso, crimine, salvietta. || Piangi che non sia
andato in altro modo | ciò che servì a ingozzarti e ad ingrassare... |
Questa è in Roma la vita di un poeta.³⁸

Anche in una poesia come *Vida poética*, corporea e materica, l'andamento scanzonato del sonetto sottintende, con quel «leggi il giornale», ciò che Delogu definisce come continua apprensione del poeta per la situazione politica in Spagna. Il linguaggio divertito e colorito dei primi versi non sminuisce il sentimento d'impotenza, l'impossibilità ad "agire". Parlando infatti di quegli anni, Delogu sottolinea quanto fosse attivo l'impegno di Alberti nel cercare «idee e proposte per contribuire alla lotta del popolo spagnolo per la libertà e la democrazia».³⁹

Alberti rivitalizza il sonetto nei contenuti, pur utilizzando rigorosamente le convenzioni classiche. Bodini, che nella sua opera poetica rifugge forme tradizionali, rende i sonetti di Alberti rispettando la metrica, ma senza mai forzare o sacrificarne il senso. Se a volte ricorre alle assonanze, o rinuncia del tutto alla rima, lo fa perché non venga meno il senso, superando le insidie dello spagnolo che ha significati non sempre coincidenti a termini simili in italiano.

Come in *Vida poética*, anche negli altri sonetti il tono leggero si fa ironico e pungente, e non manca di evidenziare i tormenti del poeta. In *Pasquinada* ('Pasquinata'), parlando in terza persona, Alberti dice che «de andar las pelotas tiene inchadas», «dall'andar le palle ha sì gonfiate»,⁴⁰ prendendo di mira la sua viandanza e lo stato di esule. La leggerezza del dettato si nutre, inoltre, di richiami all'infanzia, sia da un punto di vista formale, prediligendo schemi basati sulla ripetizione, che attraverso giochi di parole, anche quando il contenuto è satirico o irriverente come in *La Terna*:

Los curas de tres en tres,
Como paraguas andando
Del revés.

Paraguas o gallinetas
Calientes, desencajadas,
Bien ocultas las braguetas
Desabrochadas.

¿Dónde está la madre Asunta,
Donde sor Luz, sor Inés?
¿Qué hora es?
Ya nuestro badajo apunta
Las tres.

Los curas se desvanecen.
Pero otros tres aparecen.⁴¹

I preti, a tre a tre, | come ombrelli che camminano | capovolti. ||
Ombrelli o folaghelle | in calore, sgangherate, | ben nascoste | le
brache sbottonate. || Dov'è madre Assunta, | suora Luce, suora
Ines? | Che ora è? | Il nostro batacchio | fa le tre. || Scompaiono i
tre preti. | Ne compaiono altri tre.⁴²

Il "viaggio", cominciato nella luce piena del giorno in *Monserato*, 20, assume via via toni più scuri. Il poeta, nell'alternanza del giorno e della notte, pone domande a cui trova puntualmente delle risposte. La più certa è che Roma non ascolterà le sue "suppliche". Fin dall'inizio, in cui Alberti parla del suo terrore per il traffico, Roma si presenta come città "pericolosa":

cerca di non guardare i suoi monumenti,
viandante, se verso Roma t'incammini,
apri cento occhi, le pupille affina,
schiavo soltanto dei suoi pavimenti.⁴³

Il “pericolo”, tuttavia, assume durante il percorso significati sempre più ampi. Roma, «alma garage immenso»,⁴⁴ prende i contorni di una rappresentazione infernale, di gironi dove pullula una vita sovrastata da rumori assordanti, dal lezzo di immondizie ed escrementi. Una città che si fa sempre più lugubre, fino ad assumere le sembianze della morte.

Nel passaggio dal giorno alla notte, come vediamo negli otto componimenti che hanno per titolo *Notturmo*, i motivi della solitudine e dell’ineluttabilità della vita assumono una dimensione metafisica. A parte tre, contenuti nella sezione dei cinque sonetti, gli altri cinque notturni sono più liberi nella forma e cadenzati dal punto di vista metrico, con richiami, anche qui, a giochi e nenie infantili.

Nocturno

Toma y toma la llave de Roma,
porque en Roma hay una calle,
en la calle hay una casa,
en la casa hay una alcoba,
en la alcoba hay una cama,
en la cama hay una dama,
una dama enamorada,
que toma la llave,
que deja la cama,
que deja la alcoba,
que deja la casa,
que sale a la calle,
que toma una espada,
que corre en la noche
matando al que pasa,
que vuelve a su calle,
que vuelve a su casa,
que sube a su alcoba,
que entra en su cama,
que esconde la llave,
que esconde la espada,
quedándose en Roma
sin gente que pasa,
sin muerte y sin noche,
sin llave y sin dama.⁴⁵

Notturmo

Tieni, tieni la chiave di Roma, | perché in Roma c’è una via, |
nella via c’è una casa, | nella casa c’è una stanza, | nella stanza c’è
un letto, | nel letto c’è una dama, | una dama innamorata, | che
prende la chiave, | che lascia il letto, | che lascia la stanza, | che
lascia la casa, | che va per la via, | che prende una spada, | che corre

di notte | e uccide chi passa, | che torna nella via, | che torna nella
casa, | che sale alla stanza, | che entra nel letto, | che nasconde la
chiave, | che nasconde la spada, | e Roma resta | senza gente che
passa, | senza morte e senza notte, | senza chiave e senza dama.⁴⁶

Toma y toma la llave de Roma riassume il senso di *Roma, peligro para caminantes*. Alla fine anche Roma resta, come in un altro notturno, «sin amor»,⁴⁷ e il poeta prende consapevolezza che lascerà la città.⁴⁸ Sa che in fondo Roma è un'illusione, un paesaggio dell'anima. L'entusiasmo dei primi momenti si smorza fino ad ammettere la propria sconfitta:

tú no has llegado a Roma para soñar. Los sueños
se quedaron tan lejos, que ya ni los divisas,
ni ellos te buscan ya, pues ya ni te conocen.⁴⁹

Non sei venuto a Roma per sognare. I tuoi sogni | sono ormai
così indietro che nemmeno li scorgi | né ti cercano più, perché non
ti conoscono.⁵⁰

S'insinua la paura della morte, Alberti pensa a Keats morto a Roma in un sudario di violette.⁵¹ Bodini, compagno di viandanza nelle notti di Alberti, ha il merito di aver compreso il demone che tormentava il poeta. Le continue domande su *Sobre los ángeles*, che caratterizzavano le passeggiate con Alberti,⁵² quegli «angeli macabri» che, come dice Joseph Perricone, «abitano l'ombra dell'uomo nelle poesie di Alberti»,⁵³ saranno il preludio della sua morte (il 19 dicembre 1970). Bodini aveva colto dell'amico poeta anche la vulnerabilità, lo smarrimento di fronte agli eventi della vita, come testimonia questo sonetto che gli ha dedicato:

Il sonetto del cavaliere

Come il cavaliere
che ha per tutta corazza un filo d'erba
si comprime sul cuore lame e luci taglienti
Cade della verità un velo

e si possono scorgere ora distintamente
nitidi varchi intermittenti segnali
che s'era omesso di cogliere e di seguire
e tutto è disperatamente chiaro e convergente
nella gloria posticcia del tramonto
come l'incurvatura di una fionda
ma ahimè non senza

l'inappagante vicinanza del troppo tardi
che può far brillare per un istante

fin i più poveri cenci del reale.⁵⁴

4. Il traduttore “visibile”

La collaborazione tra Bodini e Alberti per *Roma, peligro para caminantes* rappresenta un caso raro nel campo della traduzione letteraria. Ci troviamo di fronte a un traduttore-poeta che dell'autore tradotto ne è stato anche studioso e, nel caso specifico, si è trovato a seguire le diverse fasi della scrittura ed essere testimone egli stesso, in quanto compagno di viandanza, del contesto e dello spirito in cui il libro è maturato. Il merito maggiore di Bodini è stato di aver letto in Alberti lo “sguardo” di chi si sente “di passaggio” e ha come coordinate principali il ricordo della propria Terra. Tutto questo grazie a quelle qualità che Lawrence Venuti attribuisce al traduttore “visibile”. In risposta a una tradizione che privilegia la scorrevolezza nella lingua di arrivo, con il conseguente appiattimento dei riferimenti culturali del testo fonte – tradizione definita come ‘addomesticante’ (*domestication*) –, Venuti invoca un approccio ‘straniante’ (*foreignization*), che richiede al lettore un rapporto più attivo con il testo tradotto.⁵⁵ Al traduttore spetta, in sostanza, il compito di preservare i contenuti e lo stile del testo fonte, invitando il lettore ad andare verso l'autore attraverso una serie di strategie, come ad esempio calchi e prestiti, che segnalino il più possibile il carattere del testo di partenza.⁵⁶

La voce di Alberti è viva e tangibile grazie alla capacità di Bodini di rendere l'io poetante in quanto “spagnolo” e, seguendo le intenzioni del testo, di osservare Roma come “dall'esterno”, con lo sguardo di chi arriva subendone il fascino. Diventa così credibile la nostalgia di Alberti, la meraviglia di fronte a una città che si rivela con tutta la sua bellezza e il suo abbandono, i misteri e gli intralci quotidiani, in un linguaggio misto di referenti colti e popolari. Un espediente cui Bodini ricorre è l'utilizzo nella traduzione di termini spagnoli. A volte per esigenze proprie del testo fonte, come ad esempio la contrapposizione «Campo de' Fiori| Campo de las Flores» resa come «Campo de las Flores|Campo de' Fiori»,⁵⁷ altre volte lasciando termini dell'originale, come in *Arte sacra romana*, in cui non si cerca una equivalenza per «banderillero», «banderilleras» e «muleta», nonostante l'utilizzo di «banderilleras» non gli permetta di ricorrere alla rima (nell'originale abbiamo «maravillas», che viene tradotto semplicemente con «meraviglie»).⁵⁸

Come avviene nell'esperienza dell'esiliato, anche per il traduttore è necessario sviluppare una molteplicità di visioni, una pluralità di percezioni. In *Roma, peligro para caminantes*, le ansie e le preoccupazioni dell'io poetante, i personaggi reali o immaginari, per quanto parte di un percorso poetico lineare, sono tuttavia disseminati nel libro e perennemente assorbiti in un flusso di umanità. L'apporto dato dalla traduzione è nella capacità di rivelare l'“altro”. La ricerca continua di un “centro”, andando per vie e vicoli in una città che si fa sempre più labirintica, è il dramma lacerante di Alberti, che Bodini ha saputo

to cogliere “riscrivendo” un dettato che sa essere immediato e delicato, parlare della propria condizione rivolgendosi sommessamente all’umanità.

NOTE

1. Bodini 1984, 243-248.
2. Bodini 1984, 243.
3. Bodini 1984, 243-248.
4. Cf. Bodini 1984, 260.
5. Bodini 1984, 246-247.
6. Alberti 2000, 13.
7. Delogu 2010, 250.
8. Zambrano 2006, 135.
9. Zambrano 2010, 40.
10. Zambrano 2010, 33.
11. Alberti 2000, 96.
12. Alberti 2000, 97.
13. Nuvolati 2006, 97.
14. Nuvolati 2006, 95.
15. Alberti 2000, 15-16.
16. Delogu 2010, 249.
17. Alberti 2000, 13.
18. Alberti 2000, 20-21.
19. Negroni 2002, 39.
20. Negroni 2002, 20.
21. Alberti 2000, 19.
22. Alberti 2000, 27.
23. Goethe 1905.
24. Negroni 2000, 29.
25. Negroni 2000, 31.
2. Alberti 2000, 101.
3. Alberti 2000, 28.
4. Alberti 2000, 29.
5. Negroni 2002, 40-41.
6. Alberti 1959, 2.
7. Delogu 2010, 250.
8. Delogu 2010, 252.
9. Bodini 1997, 62.
10. Bodini 1997, 133.
11. Alberti 2000, 15.
12. Zambrano 2006, 125.
13. Alberti 2000, 44.
14. Alberti 2000, 45.
15. Delogu 2010, 250.
16. Alberti 2000, 60-61.
17. Alberti 2000, 72.
18. Alberti 2000, 73.

19. Alberti 2000, 33.
20. Alberti 2000, 33.
21. Alberti 2000, 122.
22. Alberti 2000, 123.
23. Alberti 2000, 90.
24. Cf. Alberti 2000, 133.
25. Alberti 2000, 130.
26. Alberti 2000, 131.
27. Cf. Alberti 2000, 101.
28. Alberti 2000, 213.
29. Perricone 1986, 43.
30. Bodini 1997, 132.
31. Cf. Venuti 2008.
32. Cf. Venuti 2008, 84, 98.
33. Alberti 2000, 40-41.
34. Alberti 2000, 48-49.

BIBLIOGRAFIA

Alberti 2000 = R. Alberti, *Roma, pericolo per i viandanti*, a cura di V. Bodini, Passigli Editori, Bagno a Ripoli (Firenze) 2000.

Alberti 2002 = R. Alberti, *La arboleda perdida*, 2 (*Tercero y Cuarto libros*), Biblioteca Alberti Alianza Editorial, Madrid 2002.

Bodini 1984 = V. Bodini, *I fiori e le spade – Scritti civili (1931-1968)*, a cura di F. Grassi, Milella, Lecce 1984.

Bodini 1997 = V. Bodini, *Tutte le poesie*, a cura di O. Macrì, Besa, Nardò (Lecce) 1997.

Negrone 2002 = M. Negrone, *Rafael Alberti: l'esilio italiano*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

Nuvolati 2006 = G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo: il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino, Bologna 2006.

Perricone 1986 = J. Perricone, *Vittorio Bodini*, Schena Editore, Fasano (Brindisi) 1986.

Venuti 2008 = L. Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, Londra – New York 2008.

Zambrano 2006 = M. Zambrano, *Per abitare l'esilio*, Le Lettere, Firenze 2006.

Zambrano 2010 = M. Zambrano, *I beati*, SE, Milano 2010.

SITOGRAFIA

Alberti 1959 = R. Alberti, *La arboleda perdida*, Libros Tauro, 1959: <http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/artiche-106200_Archivo.pdf>.

Delogu 2010 = I. Delogu, *Rafael Alberti Italiano, romano e anticolano*, "AnnaliSS", 7, 2010: <http://www.uniss.it/lingue/annali_file/vol_7/020%20-%20Delogu.pdf>.

Goethe 1905 = W. Goethe, *Viaggio in Italia, 1787*, trad. di Tornei, Officine Poligrafiche Italiane, 1905:

<http://www.tesoridiroma.net/letteratura/roma_goethe.html>.

Abele Longo

Università "Middlesex" di Londra

a.longo@mdx.ac.

Flaviano Pisanelli

DIRE, SCRIVERE E TRADIRE LA FRONTIERA.
LA POESIA ITALOFONA DELLA MIGRAZIONE:
GËZIM HAJDARI, VERA LÚCIA DE OLIVEIRA,
NADER GHAZVINIZADEH E BARBARA SERDAKOWSKI

Erranza, migrazioni, esodi, conflitti, colonialismo e postcolonialismo, ricerca di uno spazio-tempo abitabile, necessità e bisogno di riscoprire un'identità individuale e collettiva in un mondo che assomiglia sempre più a un Tutto-mondo, secondo la celebre affermazione di Édouard Glissant evocata nello studio *Introduction à une poétique du divers*.¹ Potremmo riassumere così i vari aspetti, cause e conseguenze della diffusione della cosiddetta "letteratura italoфона" o "letteratura italiana della migrazione" che da quasi tre decenni si impone all'attenzione della critica italiana, non senza qualche titubanza e reticenza di ordine estetico, poetico, politico e culturale espresse dagli studiosi dell'accademia nazionale.

Negli anni Ottanta del secolo scorso, a seguito dell'intensificazione dei flussi migratori dal sud-est verso il nord-ovest del mondo, la critica letteraria italiana ha cominciato a registrare la presenza di un numero sempre crescente di romanzi, opere poetiche e racconti scritti in lingua italiana da autori migranti che hanno fatto della scrittura il vettore attraverso cui essi tentano di "abitare" un nuovo mondo, rappresentando agli italiani la propria nuova "dimora" e utilizzando la loro stessa lingua, l'italiano, definita lingua d'adozione o d'elezione. Vivendo l'esperienza dell'erranza, della dislocazione culturale, della deterritorializzazione e dell'oscillazione tra due o più lingue, questi poeti elaborano, attraverso i loro testi in lingua italiana, un'identità, una cultura e una lingua che, per la loro natura plurale e composita, agiscono in modo tale da riuscire a modificare il sistema culturale, linguistico e letterario del paese d'accoglienza, e a rinviare agli italiani un'immagine inedita di loro stessi.

Questo "discorso centrifugo" costruito dallo scrittore errante riflette una nuova concezione del mondo, quella che è stata elaborata per esempio nell'area dei Caraibi alla metà degli anni Cinquanta del secolo scorso. Fondandosi sui principi dell'interculturalità, del meticciato culturale e della reciprocità, un certo numero di intellettuali, come Aimé Césaire, Édouard Glissant, Frantz Fanon, Walcott Derek, Alejo Carpentier, e di leader politici, come Mahatma Gandhi, Agostinho Neto o Nelson Mandela, tutti testimoni diretti dell'esperienza del colonialismo europeo, capovolgono le prospettive monoculturali ed eurocentriche, svelando agli europei l'aspetto più deleterio dell'eurocentrismo, fenomeno che ha contribuito a trasformare la frontiera in una linea di frattura, in una rottura nel tempo e nello spazio, in un luogo di

lutto e di subordinazione. In senso opposto e attraverso la propria opera, lo scrittore italofono riesce a restituire allo spazio del Mediterraneo la sua caratteristica ancestrale, che è quella di separare e di mettere in comunicazione, di costituire una “frontiera-cerniera” tra “uni-versi” che sono in continua evoluzione, mostrando così a che punto – come ha sottolineato Todorov – l’interculturale sia costitutivo del culturale.

La frontiera, costituendo l’asse centrale della poetica e dell’estetica di numerosi poeti italofoeni, genera discorsi letterari, artistici e filosofici capaci di rappresentare uno spazio che evolve grazie all’incontro-scontro e a continue ed infinite traduzioni fra lingue, culture e sistemi di relazione. A questo proposito, ricordiamo che Fernand Braudel precisa che viaggiare nel Mediterraneo significa dispiegare il mondo romano in Libano, ritrovare la preistoria in Sardegna, le città greche in Sicilia, la presenza araba in Spagna, l’islam turco nella regione dei Balcani.² Questo senso della dislocazione geografica – e soprattutto mentale e culturale – è fortemente presente nella scrittura degli autori italofoeni, che arrivano fino ad affrancarsi dall’idea di una patria fissa e immobile, come anche dai condizionamenti legati alla cultura d’origine.

Il poeta italo-albanese Gëzim Hajdari riassume magistralmente nei seguenti versi quel sentimento di deterritorializzazione geografica ed esistenziale che è parte integrante dell’esperienza dell’erranza:

Ogni giorno creo una nuova patria
in cui muoio e rinasco,
una patria senza mappe, né bandiere
celebrata dai tuoi occhi profondi
che m’inseguono per tutto il tempo
nel viaggio verso cieli fragili.
In tutte le terre io dormo innamorato,
in tutte le dimore mi sveglio bambino,
la mia chiave può aprire ogni confine
e le porte di ogni prigione nera.
Ritorni e partenze eterne il mio essere
da fuoco a fuoco, da acqua a acqua.
L’inno delle mie patrie: il canto del merlo
che io canto in ogni stagione di luna calante,
sorta dalla tua fronte di buio e di stelle
con la volontà eterna del Dio sole.³

Nell’evocazione di un’alterità non meglio definita e plurisemantica – la persona amata, l’immagine materna, la presenza-assenza dell’Altro-da-sé – che forza l’idea geografica della frontiera, la poetica di Hajdari scrive e traduce il suo io plurale da un senso all’altro, da una parola all’altra, da un mondo all’altro, favorendo così un vero processo di dislocazione culturale che passa per un certo numero di metamorfosi identitarie sempre provvisorie. La scrit-

tura poetica non fa che riannodare le numerose voci della memoria e della storia – individuale e collettiva – creando movimento e una nuova circolazione di forme artistiche alle quali il poeta si apre e si espone.

Anche la scrittrice italo-camerunese Geneviève Makaping sottolinea come il sentimento identitario plurale tipico dello “scrittore dei mondi” possa da solo riscrivere non solo la carta geopolitica e letteraria delle frontiere, ma anche le dinamiche degli incontri tra le culture dei mondi che costituiscono il nostro mondo contemporaneo:

devo ancora fare uno sforzo, quando parlo degli *altri da me* (gli occidentali), per scindere il loro mondo in uomini da una parte, donne dall'altra, ed io dall'altra ancora. E poi il noi: noi extracomunitari – noi extracomunitari donne – noi africani – noi africani subsahariani – noi negri – noi donne negre – noi camerunesi e noi camerunesi donne, fino ad arrivare a noi Bamiléké – a noi donne Bamiléké ed infine a me, donna bamiléké immigrata, che è tutte queste donne insieme e che ha rinunciato alla cittadinanza d'origine, per assumere quella italiana [...]. Varie appartenenze e identità che sento il bisogno di negoziare e aggiustare continuamente.⁴

Le prime due antologie dedicate ai poeti italofoeni della migrazione, pubblicate a cura di Mia Lecomte,⁵ hanno avuto il merito di far conoscere al grande pubblico, e a un più ristretto pubblico di specialisti, non solo il profilo di alcuni di questi scrittori in versi, in maggioranza donne, che si esprimono in lingua italiana, ma anche l'opera di poeti che potenzialmente sono in grado di rinnovare il nostro sistema letterario nazionale, permettendo altresì alla critica di sondare ed approfondire i rapporti che questa nuova produzione letteraria intrattiene con le diverse poetiche della letteratura italiana contemporanea.

Nell'area europea, la poetessa di origine polacca Barbara Serdakowski⁶ propone al lettore una poetica assolutamente particolare, fondata su immagini liriche che si manifestano attraverso una scrittura che potremmo definire “ad atto unico”. La voce poetica, tendendo sempre a decomporsi in un fitto sistema di citazioni, autocitazioni, traduzioni e autotraduzioni nelle diverse lingue che definiscono l'universo privato ed esistenziale della scrittrice, tesse una sorta di monodia musicale capace di abitare i minimi ritagli di un tempo e di uno spazio che la poetessa cerca disperatamente di nominare, recuperare, senza tuttavia lasciare spazio ad alcuna replica, risposta o giudizio definitivi. Fondandosi sulla tecnica dell'accumulazione di parole e di sonorità, molti dei testi poetici di Serdakowski esprimono un sentimento di estraneazione continua attraverso la creazione di immagini oniriche cariche di sinestesi:

Quand le savoir se lie au devenir
Quando il sapere si lega al divenire

Quand les plans de vie s'effleurent
Quando i piani di vita si sfiorano

Quand les idées creusent des tranchées dans la corporéité de
l'indifférence
Quando le idee scavano trincee nella corposità dell'indifferenza

Ya sabìa que no se podìa regresar una vez que se iba
Già sapevo che non si può tornare indietro una volta che si va via

Y por eso, hasta solo por eso, eternamente escribo

[...]

Scrivo in variopinte sfumature di suoni
con gesta convulse ed inchiostro da sedimento
Scrivo sulle mie guance diafane
Sulle palpebre a tratti schiuse

Sulle mie tue labbra polpose.⁷

Originando un'identità multipla, l'interferenza linguistica produce un fitto sistema di richiami che permettono alla parola – e al poeta – di far migrare il senso da un luogo all'altro attraverso la costituzione lenta di un'identità individuale e poetica rifratta, decomposta, ricomposta e condivisa, tipica dello scrittore migrante. Il passaggio resta la sola certezza possibile e lo spazio aereo dell'*entre-deux* la sola dimora abitabile per una scrittura che unicamente nella voce, nella magia della pronuncia arriva a manifestarsi provvisoriamente, per poi spegnersi subito dopo nel silenzio da cui proviene.

L'effetto di estraniamento prodotto dai distici bilingui e traduttivi, la creazione di immagini oniriche che si ergono da un passato sempre troppo presente sembrano ritrovare il loro peso specifico in un corpo che si mostra così come il solo segno di appartenenza a se stesso, all'Altro, ad un altrove in movimento. Si tratterebbe quindi di un "corpo-scrittura" che diventa "dimora", un "corpo-scrittura" sul quale l'erranza lascia le sue impronte non equivoche e nel quale il sentimento di depossessione ritrova infine la parola e il modo di esprimersi:

It is time now for the later
È tempo adesso per il più tardi

Le peut-être, celui d'après
Il forse, quello di dopo

Encore aux aguets derrière les mains que j'ai sur mes genoux.
Ancora in agguato dietro le mani che ho sulle ginocchia.

Me diràs que mi cabello tiene el color del trigo
Mi dirai che i miei capelli hanno il colore del grano.

Que mis ojos son los que soñaste ayer cuando aùn no me conocías
Che i miei occhi sono quelli che hai sognato ieri quando ancora non mi conoscevi

Que mis brazos no seràn nunca ramas secas
Che le mie braccia non saranno mai rami secchi
Che sono un pescio in eterna fioritura

Sans ma robe je suis un drapeau plié en triangle après les funérailles.
Senza il mio vestito sono una bandiera piegata a triangolo dopo il funerale.

Sur mon visage les rayons des siècles en buttes et vallées
Sul mio viso i raggi dei secoli, poggi e vallate

Porto d'arrivo di navi straniere
Sirene e fiumi larghi come l'apertura stessa della mia bocca

When I cry to the world: Where do I go?
*Quando urlo al mondo: Dove vado?*⁸

Il poeta italo-iraniano Nader Ghazvinizadeh⁹ immerge invece il lettore in un universo poetico completamente diverso. Definendosi un poeta rivoluzionario e non ribelle (il rivoluzionario, sostiene lo scrittore, non prefigura mai la venuta di un re, mentre il ribelle ribalterebbe il potere per prenderlo su di sé) e considerando la scrittura poetica un meccanismo, un modo di "muoversi" nello spazio, egli crea, soprattutto nella sua ultima raccolta, *Metropoli*,¹⁰ una sorta di "romanzo del sogno" il cui vero protagonista è il paesaggio che, anche se immobile, può sempre essere detto diversamente a seconda del punto di fuga adottato.

Nato a Bologna da madre italiana e da padre iraniano, Nader vive la cultura italiana in un contesto iraniano, mentre scopre la cultura delle origini attraverso i racconti e la memoria paterni, benché in un quotidiano puramente italiano. In questa apparente contraddizione, il poeta sviluppa una scrittura

molto sensibile alla nozione di paesaggio, che diventa al contempo un “luogo dell’anima” e un “luogo della memoria” da preservare e da difendere dalla minaccia del tempo grazie ad un *engagement* di tipo esistenziale, volto a rivalorizzare e a “risignificare” i minimi dettagli delle sue due sponde di appartenenza. Capovolgendo in modo atipico le nozioni del qui e dell’altrove – nei confronti delle quali il poeta conserva quella distanza che gli impedisce di possedere totalmente una qualsiasi “terra-cultura” –, Ghazvinizadeh costruisce un ritratto preciso della provincia bolognese. Si tratta di spazi colti nella loro lenta ma inesorabile trasformazione, di spazi che lasciano che l’invisibile faccia parlare il visibile e viceversa. Ogni immagine rivela al lettore che abitare lo spazio non è altro che una maniera di abitare se stessi, come in un gioco tra illusione e disillusione, mentre lo sguardo cerca di rinegoziare, senza mai rassegnarsi, ciascuno dei molteplici aspetti dell’identità del poeta che si trova a doversi confrontare con una memoria che non lascia tregua:

sono uscito con il gozzo sporco dell’acqua di porto
ho lasciato la città di pietra
il mare prosegue l’idea di pianura
nessuno vuol capire
lo stesso discorso che faccio mille volte sul legno
e mi cucino, mentre tutto trema
e già il silenzio mi cambia l’accento
arriverò fino dall’altra parte, nei bar di legno
a capire se fanno come da questa riva
lambendo le città battute dal vento
barcaioli, legno sulla pianura d’acqua alle otto.”

Testimone del passaggio, la parola poetica sembra essere la maglia che ricuce la frattura di cui pare non resti alcuna traccia. Tuttavia, la piaga della memoria rimane aperta in modo che il poeta possa dire e agire (poeticamente) attraverso l’incontro-scontro di immaginari che si cercano, si fondono e si “con-fondono” nelle varie traduzioni di un senso che sfiora lingue, poetiche e stili tra loro diversi e lontani. In questa poesia il mare che separa, oppone e strappa si trasforma paradossalmente in una pianura che unisce («il mare prosegue l’idea di pianura»): le due rive-frontiera si ritrovano collegate da un’esistenza – quella del poeta – che resta tuttavia divisa, scissa, e che trova espressione nella cosiddetta poetica dell’*entre-deux*, lì dove gli opposti coabitano facendosi reciprocamente eco.

Attraverso uno sguardo sghembo e obliquo, l’altrove della pianura Padana diventa dunque uno spazio domestico, un luogo di appartenenza proposto al lettore italiano nella sua stessa lingua, uno spazio di condivisione e di passaggio per il poeta che lo abita e per l’autoctono che ci vive da sempre:

Come grilli, come rane di fiume
saltavamo a Trebbo sul traghetto che porta a Logara
poi di corsa a Bonconvento, alla locanda
strisciavamo sotto la serranda
chiudeva la cucina
mangiavamo l'affettato misto, i cantucci col vin santo
poi in cantina, a finire il vino
a legger carte, e immaginar le vigne
scappando come lucciole, con il rosso ancora in bocca.¹²

Il "noi" sottinteso in questa poesia è testimone di un atto di traduzione che è al contempo poetico, semantico e identitario. Agendo sull'immaginario individuale e collettivo, e traducendo incessantemente il senso della realtà, questa scrittura finisce con l'arricchire il mondo di un senso altro che è capace di trasformare la nozione di frontiera in atto di creazione e in spazio di penetrazione reciproca.

L'opera di Vera Lúcia de Oliveira,¹³ poetessa di origine brasiliana, di espressione portoghese e italiana, si fonda su una poesia che intende soprattutto penetrare il muro ermetico della realtà. Nel tentativo di restituire al mondo quel senso dello stupore e della meraviglia che gli sarebbero stati sottratti dalla ragione, la poesia potrebbe essere definita, per parafrasare le parole di de Oliveira, come un camminare ai margini, come un tentativo di dire e di raccontare i limiti, la finitezza, l'insieme delle fragilità che la vita offre e toglie. Sollecitata sin dal suo arrivo in Italia dalla voce poetica di Ungaretti – poeta, lo ricordiamo, nato in Egitto, di formazione francofona e d'espressione italiana –, Vera Lúcia de Oliveira propone una parola spesso secca e sempre pronta a svelare, senza alcun pudore o remora, quel dolore e quella sofferenza che la nostra epoca contemporanea tende invece a demistificare, rimuovere o ignorare:

Sono poeta della città magra
della città che non
cammina
sono di questa piattezza di città
sono della violenza della vite
poeta della città che affonda case
e persone
sono della puttana di città che solo ha
superficie

mi sveglio ogni giorno nuda e stretta
come una strada commerciale¹⁴

Nella sobrietà della sua cifra stilistica, nella tensione silenziata e contenuta del suo dettato poetico al contempo sostenuto e denso, de Oliveira arriva a far parlare il vuoto della sua epoca, al quale la poetessa non esita a consegnare il suo corpo e il suo pensiero, la sua storia e la sua memoria. Da tale situazione scaturisce una voce corale e stratificata, nutrita da una ferita mai suturata, da discorsi di uomini e di donne che affiorano improvvisamente dalla memoria come dei “monumenti” pronti a proferir parola, ad esprimere il dolore rispetto ad una vita che è vissuta per abitudine, lontano dalla morte, dall’attesa, dal sentimento della meraviglia, lontano da quella solitudine che fa prendere coscienza di esistere, di vivere, di appartenersi nella frattura, in un corpo che rimane solo e spaccato, come una dimora che resiste alle trasformazioni del tempo, dello spazio e dei desideri più profondi:

liscia carne
carne di occhi
carne di foglie
vive
carte di mani fragili
carne di carta
carne di segno
carne di sogno
carne di sogno che dico (non dico)
quasi uscisse l’anima
dal dito¹⁵

dalla finestra sentiva il rumore del vento
la vita nel ventre pulsava
i rami sul vetro come unghie
appuntite laceravano la luce
convocavano Dio per vedere
la carne quando è sola¹⁶

Come in una sorta di canzoniere leopardiano, e attraverso un gioco di polifonie, sinestesie e di ossimori, de Oliveira arriva a far vedere, toccare, sentire l’imperfezione del dolore collettivo che, tuttavia, tende ad una perfezione sempre desiderata, ma mai del tutto raggiunta. Esponendo il corpo e la materia ad ogni sorta di mutilazione e di violenza esercitate da una parola acuminata e pronta a ferire, la poesia di de Oliveira nasconde e rivela la tensione verso un misticismo umano e umanizzante che diventa visibile solo nell’invisibilità del sogno; un sogno che, come sosteneva il poeta Sandro Penna, caro a de Oliveira, risiede nel mondo poiché è più reale del reale.

Nella poetica di molti poeti italo-foni della migrazione, l’idea di frontiera va incontro a tutta una serie di declinazioni possibili: si fa “spazio-mosaico”, luogo privilegiato di ogni traduzione possibile, o al contrario limite

dell'intraducibilità, spazio del limite e della trasgressione, fattore di scambio e di evoluzione identitaria, luogo di dislocazione geografica e mentale all'interno del quale l'Io incontra e rappresenta l'Altro al di là di ogni lettura o rappresentazione esotica dell'altrove. In questo modo, l'alterità non va più a situarsi al di fuori di "noi", ma, al contrario, si dà come forma altra e differente di "noi-stessi", forma capace di ricondurre gli immaginari all'interno di un orizzonte comune, condiviso e condivisibile. Daniel-Henri Pageaux, andando oltre il limite tra l'auto-immagine e l'etero-immagine di una cultura, scrive:

Je regarde l'Autre et l'image de l'Autre véhicule aussi une certaine image de ce Je qui regarde, parle, écrit. Impossible d'éviter que l'image de l'Autre, à un niveau individuel (un écrivain), collectif (une société, un pays, une nation) ou semi-collectif (une famille de pensée, une opinion, une littérature) n'apparaisse pas comme la négation de l'Autre, le complément et le prolongement du Je et de son espace [...]. L'image est un fait de culture et une pratique anthropologique pour exprimer à la fois l'identité et l'altérité.¹⁷

Non si tratta più quindi di pensare all'incontro del diverso come ad uno choc identitario o culturale ma, al contrario, come alla possibilità di trasformare la nozione di frontiera in uno spazio permeabile che si opponga alla sacralizzazione limitante dell' "io", dovuta alla paura di far vivere in noi il sentimento della differenza, il bisogno dell'esodo e del passaggio-trasformazione-traduzione che esso implica.

NOTE

1. Introducendo la nozione di "caos-mondo" e non limitandosi alla semplice idea di *melting-pot*, Édouard Glissant mette in evidenza l'intensità e il valore dei numerosi scambi culturali che riassumono e realizzano la complessità interculturale del mondo contemporaneo. Cf. Glissant 1996, 65 sgg.
2. Cf. Braudel 1977; 1978.
3. Hajdari 2008, 147.
4. Makaping 2001, 37, 49.
5. Lecomte 2006; 2011.
6. Barbara Serdakowski è nata in Polonia e ha vissuto per molti anni in Marocco e in Canada. Nel 1998 si è trasferita a Firenze, dove risiede attualmente. In un primo momento scrive solamente in francese, ma dal 1999 decide di adottare l'italiano come lingua di espressione letteraria. Diverse sue poesie sono state pubblicate nelle antologie *Kaboon* (2002) e *Impronte. Scritture dal mondo* (2003).
7. Serdakowski 2012, 17, 18.
8. Serdakowski 2012, 42-43.
9. Nader Ghazvinizadeh è nato a Bologna nel 1977. Appassionato di criminologia e di urbanistica, ha esercitato l'attività di giornalista e di sceneggiatore. Ha pubblicato due raccolte poetiche: *L'arte di fare il bagno* (2004) e *Metropoli* (2011). Molti suoi testi poetici sono stati pubblicati in varie riviste letterarie e antologie.

10. Ghazvinizadeh 2011.
11. Ghazvinizadeh 2011, 37.
12. Lecomte 2006, 84.
13. Vera Lúcia de Oliveira è nata nel 1958 a Cândido Mota, in Brasile. Insegna lingua e letteratura portoghese all'Università di Perugia e ha pubblicato numerosi studi critici su riviste letterarie brasiliane ed europee. Tra le sue raccolte poetiche, ricordiamo: *Geografie d'ombra* (1989), *La guarigione* (2000), *Verrà l'anno* (2005), *Il denso delle cose* (2007), *La carne quando è sola* (2011). De Oliveira scrive in portoghese e in italiano.
14. de Oliveira 1989, 35.
15. de Oliveira 2011, 44.
16. de Oliveira 2011, 23.
17. Pageaux 2004, 61.

BIBLIOGRAFIA

Braudel 1977 = F. Braudel, *La Méditerranée. L'espace et les hommes*, Arts et métiers graphiques, Paris 1977.

Braudel 1978 = F. Braudel, *La Méditerranée. Les hommes et l'héritage*, Arts et métiers graphiques, Paris 1978.

de Oliveira 1989 = V.L. de Oliveira, *Geografie d'ombra*, Fonema, Spinea (VE) 1989.

de Oliveira 2011 = V.L. de Oliveira, *La carne quando è sola*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2011.

Ghazvinizadeh 2011 = N. Ghazvinizadeh, *Metropoli*, CFR Poiein, Piateda (SO) 2011.

Glissant 1996 = É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris 1996.

Hajdari 2008 = G. Hajdari, *Poesie scelte (1990-2007)*, Controluce, Nardò 2008.

Lecomte 2006 = M. Lecomte, *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Le Lettere, Firenze 2006.

Lecomte 2011 = *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, a cura di M. Lecomte, Chemins de tr@verse, Paris 2011.

Makaping 2001 = G. Makaping, *Traiettorie di sguardi. E se gli 'altri' foste voi?*, Rubettino, Soveria Mannelli 2001.

Pageaux 2004 = D.H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris 2004.

Serdakowski 2012 = B. Serdakowski, *Così nuda*, Ensemble, Roma 2012.

Flaviano Pisanelli

Università "Paul Valéry" di Montpellier

flaviano.pisanelli@univ-montp3.fr

LA PAROLA DELL'ESILIO NELLA POESIA DI AMELIA ROSSELLI

Amelia nacque a Parigi nel 1930. Il padre Carlo, teorico del socialismo liberale, animatore con Pietro Nenni della rivista "Quarto Stato" e fondatore del movimento Giustizia e Libertà, nel 1929 si era rifugiato nella capitale francese dopo il confino a Lipari. Combattente in Spagna con i repubblicani, nel 1937 fu brutalmente assassinato assieme al fratello Nello a Bagnoles-de-l'Orne da sicari fascisti. I Rosselli, oltre che perseguitati per motivi politici, lo furono anche per le origini ebraiche. Dopo la morte del padre, infatti, Amelia, lasciata Parigi, con la nonna paterna, con la madre, con i fratelli e con i cugini si rifugiò prima in Inghilterra, poi negli Stati Uniti. Qui la famiglia si stabilì per breve periodo a New York, accolta da Max Ascoli, e successivamente nel villaggio di Larchmont fino alla fine della guerra, quando poté tornare Italia.¹ Rientrata in patria, si trasferì per breve tempo in Inghilterra, tornò poi a Firenze nel 1948 e, dopo la morte della madre, nel 1949, andò a vivere stabilmente a Roma, dove rimase sino alla morte. A Roma lavorò per un periodo come traduttrice dall'inglese per le Edizioni di Comunità e contemporaneamente si dedicò alla scrittura, in particolare di poesia, accompagnando l'impegno letterario agli studi musicali (di violino, pianoforte, teoria musicale e entomusicologia). Proprio in seguito alla morte della madre, cominciò a manifestare i primi segni del disagio mentale che l'ha accompagnata lungo tutta la sua vita e di cui lei stessa ha lasciato un documento, tanto assurdo quanto lucido, intitolato *Storia di una malattia* uscito su "Nuovi Argomenti" nel 1977. Convinta di essere controllata dalla Cia, Amelia, che si era iscritta al partito comunista partecipando all'attività politica nella Sezione del centro storico di Roma, nel 1986 decise di recarsi in Urss per chiedere asilo politico a Gorbaciov. Seguono anni in cui la malattia si fa sempre più acuta, tale da condurre la poetessa al suicidio nel febbraio del 2006.

Una premessa intorno alla vita della scrittrice² è utile per ribadire anche il valore di testimonianza di una esistenza che dovette assumersi il carico della tragedia della Storia. Ma sono i testi di Amelia Rosselli, la sua poesia,³ oggi riconosciuta dalla critica italiana e straniera come una delle testimonianze più intense del secondo novecento italiano e non solo,⁴ a recare il segno di eventi che non si possono dimenticare.

Amelia è autrice, come si diceva, conosciuta e studiata anche fuori dall'Italia, e uno degli aspetti che l'ha imposta all'attenzione è lo straniamento del trilinguismo caratteristico della sua produzione poetica. Nata a Parigi, vissuta in Inghilterra, negli Stati Uniti e in Italia, scrive in tre lingue – le prime prove in francese e in inglese – e conquista l'identità di poeta con le raccolte *Variazioni belliche* (1964), *Serie ospedaliera* (1969), *Documento* (1976), che, seppure

scritte in italiano, non mancano di intervalli stranianti e in lingua straniera. A ciò si aggiunga una ulteriore marca di eccentricità della sua espressione poetica, sulla quale si è soffermato da subito Pier Paolo Pasolini pubblicando le prime poesie di Amelia sulla rivista "Il Menabò" nel 1963, e cioè a dire l'uso talvolta non proprio, dal punto grammaticale e sintattico, della lingua italiana nella composizione poetica. Pasolini ha assegnato questo "abito" della scrittura rosselliana al lapsus, e contestualmente potremmo discuterne anche come di un'emersione dello "straniero" nella scrittura: come di straniero o esule che conosce tre lingue, ma alle patrie che rappresentano quelle lingue non appartiene.

I critici hanno valorizzato molto il plurilinguismo di Amelia Rosselli,⁵ riconducendolo al cosmopolitismo dell'autrice. Questo aspetto appartiene senz'altro alla sua scrittura e alla sua formazione, e ciò emerge attraverso lo studio delle fonti della sua poesia che rinviano sia ad autori della tradizione italiana, da Dante a Campana a Montale, sia ad autori stranieri, dai surrealisti ai simbolisti francesi (Rimbaud, ad esempio), o a poeti e scrittori che appartengono alla tradizione anglosassone (da Shakespeare a Eliot).⁶ È però opportuno tenere conto del fatto che la stessa autrice ha sempre considerato con sospetto l'etichetta di cosmopolitismo assegnatale. Una via, allora, di interpretazione per studiare la poesia di Amelia Rosselli e per avvicinarsi allo straniante messaggio che la sua scrittura comunica al lettore può consistere, invece, nel valutare l'incidenza profonda che la condizione dell'esilio, vissuta direttamente e indirettamente, ha prodotto nella sua scrittura, e di considerare anche il valore metaforico e creativo che esso acquista nella sua opera. Di qui è possibile valorizzare anche il peculiare cosmopolitismo della poetessa, autrice che è stata accostata alla neoavanguardia italiana, ma la cui sperimentazione espressiva appare senz'altro più legata all'avanguardia musicale europea, e in particolare alla seconda avanguardia musicale con la quale ebbe direttamente relazione frequentando i corsi estivi della scuola della nuova musica di Darmstadt nei primissimi anni sessanta. L'esperienza di Darmstadt, scuola musicale fondata in Germania dopo la seconda guerra mondiale, che consentì a molti musicisti di origine ebraica costretti all'esilio nel periodo nazista di rientrare in patria, costituisce davvero una delle testimonianze più rilevanti della dimensione europea, e non solo, della poesia di Amelia Rosselli.⁷

Prendendo in prestito il titolo di un volume che raccoglie gli scritti italiani di un'altra esule del novecento, Maria Zambrano, si potrebbe dire che la poesia di Amelia sia strutturata proprio «per abitare l'esilio».⁸ Zambrano ha definito la condizione dell'esule ponendo in relazione la parola dell'esilio con il silenzio e mostrando come proprio nel varco fra il non appartenere a un luogo fisico e il silenzio della solitudine dell'esule possa nascere la poesia, e in un tempo che è un non tempo. Questa prospettiva si attaglia a illustrare anche il senso della ricerca espressiva di Amelia Rosselli, che appare ardua e aspra proprio perché in qualche modo sempre "straniera".

Zambrano scrive che la condizione dell'esule è un andare

spogliandosi sempre più [...] per rimanere nudi e distaccati; soli e immersi in se stessi, e insieme alle intemperie, come uno che sta nascendo; nascendo e morendo allo stesso tempo, mentre la vita continua. La vita che lasciarono all'esiliato senza che egli ne avesse colpa. Tutta la vita e il mondo, ma senza un luogo in esso, dovendo vivere senza veramente stare, cosa tanto necessaria. Muoversi senza poter quasi agire, ed essere così allo stesso tempo colui che dimora in una caverna, come chi nasce, e nel deserto, come chi muore.⁹

Il dover nascere come "rifiutato dalla morte", come superstite, è ciò che caratterizza anche la poesia di Amelia, autrice che, come si è detto, ha vissuto nell'infanzia e nell'adolescenza la condizione di esule e che, tra i "salvati", in età adulta non può appartenere a nessuna patria, pur avendo scelto di vivere in Italia. La condizione dell'esule diventa, quindi, una marca espressiva primaria nella poesia di Amelia Rosselli, e ciò si coglie nelle storpiature grammaticali e sintattiche dell'italiano nel suo dettato, le quali con Pasolini possiamo assegnare al lapsus inconscio per certi versi, ma per altri, superata la fase di formazione dei primi scritti, sembra più opportuno ricondurre a una intenzionale ricerca espressiva, letteralmente e metaforicamente esule dalla lingua italiana. D'altronde la modernità e l'attualità della poetessa risiedono forse proprio nella "esposizione" linguistica e psichica oltre confine dei suoi versi, che con George Steiner potremmo definire «extra-territoriali», cioè appartenenti all'ampio orizzonte nel quale, secondo il critico, si muove il poeta errante del ventesimo secolo:

sembra sensato, quasi fisiologico, che tutti coloro che creano arte in una civiltà semi-barbara, che ha saputo produrre un'enorme massa di sradicati, passando da una lingua all'altra si trasformino in poeti erranti e senza fissa dimora. Individui eccentrici, distaccati, inclini alla nostalgia, deliberatamente inopportuni.¹⁰

Il senso dell'«abitare l'esilio» nella poesia di Amelia Rosselli consiste, allora, nella denuncia del torto, dell'offesa, ma anche nella ricerca di una via per insediarsi in un orizzonte aperto in cui possono coesistere più di una patria, e in un orizzonte pluri-linguistico dell'espressione e dell'ideologia poetica nel suo complesso.

Così Amelia ha definito la propria identità di esule in una poesia di *Variazioni belliche*:

nata a Parigi travagliata nell'epopea della nostra generazione fallace. Giacuta in America fra i ricchi campi dei possidenti

e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro.
Scappata in Inghilterra paese di sofisticati.
Speranzosa dell'Ovest ove niente per ora cresce."

Accanto alla denuncia, nella poesia di Rosselli compare una via della "resistenza" per la libertà. E questa via è rappresentata proprio dalla lingua della poesia, che esprime una condizione paradossale e parodica, come di controcanto dell'essere pieno e dell'appartenere, anche di controcanto della tragedia: un non essere, un non vivere, disincantati, ironici, come di chi deve continuamente rinascere in una lingua che non appartiene a nessun luogo e che non ha tempo:

si nasce e si
resiste, – al servizio della libertà. Si muore e si
rinasce, forse al servizio della libertà: si muore e si rinasce
in orario.¹²

Come ha scritto Simone Weil, «avere delle radici è forse la necessità più importante e meno riconosciuta dell'essere umano»,¹³ e dunque perderle significa smarrire la dimensione del tempo cronologico e uscire fuori dallo spazio, anche uscire fuori da se stessi. Il lemma «fuoriuscita» ricorre spesso nella poesia di Amelia a indicare l'uscire fuori dalla dimensione soggettiva della poesia, secondo l'insegnamento del maestro Eliot, e l'uscire fuori dalla prigionia della biografia, così che l'io esprima una situazione autentica e universale dell'esistere: «fuoriuscita | dalla prigionia il vento s'arrovellava placidamente». ¹⁴ Anche la persecuzione e la prigionia sono associate alla fuga e all'uscire fuori in un componimento di *Variazioni belliche* che in un solo verso dice il nesso poesia-esilio: «cercatemi e fuoriuscite». ¹⁵

E ancora, nella dialettica di essere-non essere, appartenere-non appartenere, dell'essere fuori di sé che è un essere prigionieri e liberi insieme, altri versi di Amelia:

perché non spero tornare giammai nella città delle bellezze
eccomi di ritorno in me stessa. Perché non spero mai ritrovare
me stessa, eccomi di ritorno fra delle mura. Le mura pesanti
e ignare rinchiudono il prigioniero.¹⁶

L'esilio, dunque, come tempo della perdita dell'appartenenza, ma anche come territorio mentale in cui è possibile dire in più lingue e vivere in più luoghi-tempi contemporaneamente – in una «molteplicità dei tempi»,¹⁷ come scrive Zambrano.

In una poesia di *Variazioni belliche* Amelia trasforma in "gioco" il suo esilio, in saggezza per la poesia:

la cosmopolita saggezza è forse la migliore
delle nostre canaste.¹⁸

Attraverso un io poetico sempre esposto sul confine, sulla soglia e che si confronta con la lingua italiana come con una lingua straniera, che si pone in relazione parodica con la tradizione poetica italiana, ripetendola e riscrivendola per svuotarla e rifondarla (di qui le notissime ripetizioni e deformazioni di versi di Petrarca e di Leopardi, di Campana e di Montale, fra gli altri), Amelia Rosselli rappresenta la condizione dell'esule in una prospettiva che incontra la riflessione sull'esilio di Eduard Said.²⁰ La condizione dell'esule descritta da Said capovolge il luogo comune, ponendo il problema in una nuova prospettiva etica, più che etnica, e rilevando l'opportunità di accogliere nell'attualità, oltre alla riflessione sulla solitudine e sullo sradicamento dell'esule autorevolmente discussa nel Novecento da pensatrici come S. Weil e H. Arendt, anche una riflessione intorno all'enfatizzazione del suo significato negativo che ha come risolto il nazionalismo, il quale talvolta si configura proprio come eccesso narcisistico dell'esule. Said propone di recuperare la lezione di Adorno, che nelle *Riflessioni sulla vita mutilata di Minima Moralia* iscrive la morale nel distacco ironico dall'esilio stesso: «non sentirsi a casa nella propria casa fa parte della moralità del presente».

Il pensiero moderno sull'esilio potrebbe dunque consistere, secondo Said, nel percepire il mondo intero come una terra straniera, nel valorizzare anche attraverso l'ironia e l'autoironia lo spaesamento, nel renderlo una situazione privilegiata, per cui chi appartiene a due o più culture e a lingue diverse contemporaneamente è in grado di acquistare una consapevolezza «contrappuntistica» attraverso la quale si può costruire una nuova etica.

Il contrappunto come figura del significato e del significante si addice alla poesia di Amelia Rosselli, sia al suo aspetto metrico-ritmico, sia alla sua ideologia linguistica ed espressiva. Per l'autrice, scrivere versi è il segno di una "collisione", di un cortocircuito dell'essere, che, decentrato e parodico, intende comunicare un "messaggio" morale:

scendete voi, abbracciate questa vostra
figlia che annaspa tra tomboloni e
mussulmani che giocano con le sue braccia
che invece, bianche, vorrebbero abbracciare
o strozzare ma mai fallire questi colpi
che diurnamente ricevono, pieni di
lividi e lividamente promuovete una
sete di dolcezza e aspra giustizia
oppure non lasciate più ch'io tormenti
(ed essi mi tormentano) questa mente
che muore ad ogni istante piena di
stretti nodi che ingombrano la sua

piana marcia ad un paese più bello introvabile
mentre muore lividamente anche la voglia
di essere più belli di quello che si
è.²⁰

NOTE

1. Cf. Fiori 1999; Rosselli 2014.
2. Cf. *Fotobiografia di Amelia Rosselli*, in Sgavicchia 2003, 40-71 (poi in Cortellessa 2007, pp. XIII-XX); Tandello 2007.
3. Cf. Barile 2014.
4. Cf. Verbaro 2008.
5. Cf. Bisanti 2007; La Penna 2013.
6. Cf. Baldacci 2012; Carbognin 2008.
7. Cf. Sgavicchia 2012.
8. Zambrano 2006, 136.
9. Zambrano 2006, 136.
10. Steiner 1971, 80.
11. Rosselli 2012, 46.
12. Rosselli 2012, 332.
13. Weil 1990, 34.
14. Weil 1990, 144.
15. Weil 1990, 156.
16. Weil 1990, 160.
17. Zambrano 2006, 95.
18. Rosselli 2012, 445.
19. Said 2000, 216-231.

BIBLIOGRAFIA

- Baldacci 2012 = A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma – Bari 2012.
- Barile 2014 = L. Barile, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Nottetempo, Roma 2014.
- Bisanti 2007 = T. Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un «distorto, inesperto, espertissimo linguaggio»*, Ets, Pisa 2007.
- Carbognin 2008 = F. Carbognin, *Le armoniose dissonanze. Spazio metrico e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Gedit, Bologna, 2008.
- Cortellessa 2007 = *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, a cura di A. Cortellessa, Le Lettere, Firenze 2007.
- Fiori 1999 = G. Fiori, *Casa Rosselli. Vita di Carlo e Nello, Amelia, Marion e Maria*, Einaudi, Torino 1999.
- La Penna 2013 = D. La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma 2013.
- Rosselli 2012 = A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi e con Introduzione di E. Tandello, Mondadori, Milano 2012.
- Rosselli 2014 = A. Rosselli, *La famiglia Rosselli. Tragedia italiana*, Castelvecchi, Roma 2014.
- Said 2000 = E.W. Said, *Nel segno dell'esilio*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 216-231.

Sgavichia 2003 = *Dossier Amelia Rosselli*, a cura di S. Sgavichia, "Il Caffè illustrato", 13-14, 2003.

Sgavichia 2012 = S. Sgavichia, *Gli armonici di Amelia Rosselli*, in *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo a oggi*, diretto da S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. 3, Einaudi, Torino 2012, pp. 831-835.

Steiner 1971 = G. Steiner, *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language of Revolution*, Atheneum, New York 1971.

Tandello 2007 = E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma 2007.

Verbaro 2008 = «*Scrivere e chiedersi come è fatto il mondo*». *Per Amelia Rosselli*, a cura di C. Verbaro, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008.

Weil 1990 = S. Weil, *La prima radice*, SE, Milano, 1990.

Zambrano 2006 = M. Zambrano, *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, Le Lettere, Firenze 2006.

Siriana Sgavichia
Università per Stranieri di Perugia
siriana.sgavichia@unistrapg.it

Maria Borio

ESPERIENZE DI “FRONTIERA” NELL’OCCIDENTE
RACCONTATO DALLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

1. Il Postmodernismo e il Nuovo Realismo

Il rapporto tra la poesia italiana contemporanea e la comunicazione etica indica un percorso in cui, a partire dalla seconda metà del Novecento, la poesia ha mostrato una consapevolezza altalenante del proprio ruolo storico e della fiducia nella propria funzione lirica, soprattutto dagli anni Settanta quando, anche per il progressivo affievolirsi delle ideologie, i contenuti soggettivistici hanno iniziato ad essere predominanti. In particolare, con la linea critica segnata da *Satura* di Montale, con gli epigoni della Neoavanguardia e con l'emergere dell'estetica postmoderna, il rapporto tra l'io e la profondità storica è stato generalmente, per alcuni anni, livellato su uno stato di psicologismo e di corporalità esibiti. Non si vuole, tuttavia, affrontare il tema della comunicazione etica come riflusso della logica idealistica discendente da De Sanctis, quella di una storia della letteratura, caratteristica della tradizione italiana, i cui cardini sono costituiti proprio dalla portata etica delle opere. La mia analisi intende, piuttosto, far uso della comunicazione etica come strumento induttivo per individuare i legami tra l'estetica della lirica e la storia, tra la poesia e i contenuti che non riguardino esclusivamente la sfera del soggetto, ma senza voler imporre giudizi di valore discriminanti e settari.

È un fatto che, oltre alla poesia in cui il senso etico è esplicito, forme come quelle dell'Ermetismo – ad esempio – che fanno ricorso ad aspetti alogici per trasmettere indirettamente messaggi storici trasversali e nascosti, non sono più vitali dopo il Sessantotto. Inoltre, la comunicazione etica diventa, a mano a mano, una realtà che non può più essere affrontata come situazione a tutti gli effetti interdipendente tra l'io e la collettività. Infatti, quando la comunicazione etica si manifesta nella poesia contemporanea, è affrontata soprattutto da una prospettiva esistenziale che mostra la responsabilità artistica dell'io in qualità di individuo soggettivo e che può far osservare la maturazione della struttura stessa della lirica, in particolare tra gli anni Novanta del Novecento e i cosiddetti Anni Zero.

In questo breve saggio cercherò, quindi, di illustrare come siano cambiate le rappresentazioni che la poesia italiana ha dato a esperienze di violenza e di guerra nel corso degli ultimi vent'anni, partendo dalle raccolte *Composita solvantur* di Franco Fortini,¹ *Notti di pace occidentale* di Antonella Anedda² e *Guerra* di Franco Buffoni.³ In base al modo in cui questi libri affrontano i casi di violenza e di conflitto, possiamo cercare di capire almeno due aspetti ulteriori.

Il primo riguarda l'attuale situazione della lirica italiana nei confronti di un principio di comunicazione etica dei contenuti, aggregante significativo per la migliore poesia contemporanea, che sembra lo abbia recuperato dopo la generale espettorazione irrazionalistica centrata sull'individuo degli anni Settanta e la diffusa retorica postmoderna degli anni Ottanta. Non ne viene fatto, però, un uso politico – come poteva avvenire nella scrittura del Neorealismo o della Neoavanguardia: l'impiego avviene piuttosto secondo una caratura esistenziale, in cui il privato cerca di dirigersi verso il pubblico, soprattutto nei luoghi dove l'impianto lirico trascende il particolare o si dispone in forme metapoetiche.

Il secondo aspetto affronta il problema del cosiddetto Nuovo Realismo e del concetto di Postmoderno. Negli ultimi anni, infatti, si è discusso molto di «ritorno alla realtà» (dalle formulazioni, in parte discutibili, di Wu Ming con il *New Italian Epic*, apparso in Italia nel 2008,⁴ fino ad alcuni saggi più recenti come quello di Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, del 2012).⁵ Si è tentato anche di definire i connotati di un'attualità storica che sembra essersi lasciata alle spalle il postmodernismo (Remo Ceserani si è concentrato sulla definizione di Zygmunt Baumann di «modernità liquida»,⁶ Raffaele Donnarumma ha parlato di «ipermodernità» come congedo dal postmoderno).⁷ Non è mia intenzione, però, soffermarmi su definizioni teoriche né formulare categorie a partire dalla poesia italiana contemporanea. Tuttavia, dall'analisi che svilupperò si potrà osservare come nella lirica degli ultimi vent'anni ci siano esempi che riescono a rappresentare, con un forte valore icastico, il recupero della dimensione etica della parola in quella che può essere definita una transizione dal politico all'esistenziale, e i legami tra postmoderno, nuovo realismo e *mass media*. Questi aspetti sono accompagnati da una ricerca formale che, progressivamente, non si è più ancorata a categorie di «grande stile»⁸ per legittimare la propria organicità ed efficacia comunicativa, fondate invece su un assunto responsabile da parte del soggetto lirico, in dialogo aperto, e non più gerarchico, con la tradizione.

2. *Composita solvantur* di Franco Fortini, *Notti di pace occidentale* di Antonella Anedda, *Guerra* di Franco Buffoni

Dalla prospettiva degli autori e dei lettori occidentali, la guerra assume una significativa posizione di "frontiera" in termini di spazialità, di temporalità e di cultura. Una prima accezione di "frontiera" è, dunque, geografico-culturale: in base ad essa, le esperienze di violenza e di guerra caratterizzano l'Occidente come un attore-spettatore, un'entità separata dai luoghi del conflitto, che assiste attraverso un diaframma da una posizione di intangibilità. La guerra del Golfo, ad esempio, a cui si riferiscono i libri di Fortini e dell'Anedda, non è un evento effettivamente tangibile, non ha nulla di realistico per il cittadino occidentale, che ne viene a contatto solo attraverso i *mass media*, come un fatto televisivo. Nella poesia di Fortini e di Antonella Anedda

la tragedia della guerra non sta solo nella violenza in sé, ma nel fatto che di fronte ad essa l'uomo occidentale sia impotente, passivo, in una condizione di estraneità: la guerra è stata rimossa dall'ontologia occidentale, ma sussiste come rappresentazione, immagine, mimesi, come fatto estetico a cui attingere attraverso le riproduzioni massmediatiche che offrono un contatto virtuale, diretto e straniante, con l'evento.⁹

Alla frontiera geografico-culturale si affianca una frontiera temporale, segnata dall'attacco alle *Twin Towers* dell'11 settembre 2001. Questa data simbolica non produce nell'immediato cambiamenti decisivi per l'atteggiamento con cui l'uomo occidentale si rapporta alla situazione catastrofica: basti pensare che gli stessi testimoni dell'attentato riescono a comprendere l'accaduto solo tramite la mediazione delle televisioni, attraverso la trasposizione verisimile e spettacolare. Tuttavia, a partire da questa data assistiamo anche a un graduale mutamento nelle forme letterarie: la letteratura, infatti, e insieme ad essa parte della produzione cinematografica, inizia a produrre spinte che tentano di riappropriarsi concretamente del reale e usano il documento, la testimonianza riportata come scheggia di realtà viva, per costruire opere in cui l'autore tenta di riscattarsi da un ruolo passivo. Si assiste a un recupero della funzione critica dell'immaginazione per porre un freno alla visione aleatoria trasmessa dai *media*, sfruttando spesso gli stessi *media* come tracce documentarie, prove funzionali.

3. Coscienza storica e comunicazione etica

Per illustrare questo percorso ho scelto tre poesie: *Gli imperatori* di Franco Fortini, da *Composita solvantur* (parte della sezione *Sette canzonette del Golfo*), *Correva verso un rifugio* di Antonella Anedda, da *Notti di pace occidentale* e *Di noi accosti alla siepe sui flutti allontanati* di Franco Buffoni, da *Guerra*. Riporto di seguito le prime due, come nucleo di partenza, osservando quindi come agisca su di esse quella che ho chiamato frontiera geografico-culturale:

Gli imperatori dei sanguigni regni
guardali come varcano le nubi
cinte di lampi, sui notturni lumi
dell'orbe assorti in empì o rei disegni!

Già fulminati tra fetori e fumi
irte scagliano schiere di congegni:
vedi femori e cerebri e nei segni
impressi umani arsi rappresi grumi.

A noi gli dèi posero pace. Ai nostri
giorni occidui si avvivavano i vigneti
e i seminati e di fortuna un riso.

Noi bea, lieti di poco, un breve riso,
un'aperta veduta e i chiusi inchiostri
che gloria certa serbano ai poeti.

(Franco Fortini, *Composita solvantur*, 1994)

Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa.
Apparteneva a un'immagine stanca
non diversa da una donna qualsiasi
che la pioggia sorprende.

Non volevo dire della guerra
ma della tregua
meditare sullo spazio e dunque sui dettagli
la mano che saggia il muro, la candela per un attimo accesa
e – fuori – le fulgide foglie.
Ancora un recinto con spine confuse ad altre spine
spine di terra che bruciano i talloni.

Ciò che si stende tra il peso del prima
e il precipitare del poi:
questo io chiamo tregua
misura che rende misura lo spavento
metro che non protegge.

Vicino a tregua è transito
da un luogo andare a un altro luogo
senza una vera meta
senza che nulla di quel moto possa chiamarsi viaggio
distrazione di volti
mentre batte la pioggia.

Alla tregua come al treno occorre la pianura
un sogno di orizzonte
con alberi levati verso il cielo
uniche lance, sentinelle sole.

(Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, 1999)

Ad una prima lettura contrastiva, l'elemento che balza agli occhi è la compattezza strutturale del sonetto di Fortini in opposizione al ritmo giocato sul doppio registro visionario-prosastico del testo dell'Anedda. Fortini adotta in falsetto i modi del «grande stile» con un profondo ancoraggio alla tradizione, così come in molti altri testi di *Composita solvantur*: oltre alle rigide strutture metriche delle canzonette, che spesso suonano fortemente innaturali e addirittura posticce, si hanno le elegie brevi dell'omonima sezione e alcuni abili

riusi di stilemi classici, come nelle poesie della sezione *L'animale*, dove si può notare un impianto metrico manzoniano. Il neometricismo, la cui ironia – che per certi aspetti potrebbe far pensare anche al Montale di *Satura* – è uno strumento di denuncia acuto, liberato dal gusto estetico manierista tipico dell'uso postmoderno delle pratiche neometriche, e isola la tragedia della guerra, riproducendo lo straniamento dello spettatore occidentale che assiste impotente alla violenza attraverso lo schermo televisivo. Concentriamoci sulle quartine: il gioco delle perifrasi («gli imperatori dei sanguigni regni», «scagliano schiere di congegni»), i sostantivi di marca aulica accompagnati da aggettivi in posizione antifrastica («notturni lumi», «empi o rei disegni», «irte scagliano schiere»), insieme all'esortativo del v. 2 («guardali») creano una descrizione straniante della realtà. La visione («vedi femori e cerebri e nei segni | impressi umani arsi rappresi grumi») è percepita con un effetto di distanza (in un'altra canzonetta della serie, *Lontano lontano*, si legge un distico con una forte tonalità di recitativo cadenzato: «Non posso giovare, non posso parlare, | non posso patire per cielo e per mare», vv. 5-6). È una visione televisiva, la cui carica emozionale scioccante viene denunciata attraverso l'impianto ironico del falsetto. Il contrasto dato dall'ordine della forma che prova a contenere il disordine dello *shock* della violenza è cruciale nelle *Sette canzonette del Golfo*, e riflette l'architettura complessiva di tutta la raccolta, in cui le canzonette formano un nucleo centrale che esercita una trazione formale centripeta e contenitiva sui modi delle altre sezioni, come *L'animale* e *Appendice di light verses e imitazioni*.

Anche la poesia di Antonella Anedda si basa sulla visione televisiva di un'immagine di guerra (in una lettura pubblica l'autrice ha parlato, a proposito, di un programma sul conflitto nei Balcani). È persa tuttavia la volontà contenitiva dello stile, sciolto in scatti tra visione e riflessione, tradotto anche nel gioco tra i versi di misura lunga e breve, che danno una struttura molto elastica ai cinque movimenti in cui è suddiviso il testo. In apertura si fa riferimento a un filmato che immortalava una donna che scappa, di cui è resa la tragicità dell'effetto di anonimato («un'immagine stanca», «una donna qualsiasi») per via del potere dei *media* di neutralizzare la realtà fisica del dramma. Si passa, quindi, a un tentativo di riflessione soggettiva sui dettagli per recuperare un nucleo di verità e di coscienza storica rispetto all'effimera riproduzione dei *media*. È così inquadrata la condizione dell'uomo occidentale e identificata con una tregua straniante, come evoca il titolo emblematico del libro. La tregua è simbolo di un Occidente smarrito all'interno di una terra atterrita: la tregua di fronte all'immagine televisiva è controparte, inversa e paradossalmente speculare, della condizione di chi vive la guerra nella realtà. Questo stato viene rappresentato alla perfezione dal primo verso del quarto movimento («Vicino a tregua è transito»), un verso secco, incentrato su due sostantivi assoluti, senza articolo, che descrivono la condizione di chi sta nella tregua, con la tragedia della passività e dello smarrimento integrale, descritto poi nella chiusa («Alla

tregua come al treno occorre la pianura | un sogno di orizzonte | con alberi levati verso il cielo | uniche lance, sentinelle sole», vv. 23-26).

La scrittura di *Notti di pace occidentale* è tutta tesa tra visione e contingenza, memore della tradizione di Mandel'stam, della Cvetaeva, di Celan, di Beckett. La tensione, quasi elettrica, tra un polo che recupera i dettagli della realtà di superficie e un polo che spinge verso una sorgente profonda e originaria di significato, sviluppa un messaggio etico attraverso una coscienza storica rielaborata nel contrasto tra i dati di realtà immediati – l'immagine televisiva, la sua estetica straniante – e il processo associativo che, superando il limite imposto dalla superficie mediatica, mette in contatto lo stato paralizzante e paralizzato dello spettatore con il dramma reale della guerra. Il processo associativo infrange lo straniamento, ma appare comunque in maniera trasversale rispetto alla realtà della guerra, come ponte tra uno stato di tregua e uno stato di violenza specularmente inversi e tragicamente corrispondenti.

Con *Guerra*, invece, Franco Buffoni racconta la storia in modo diretto attraverso la testimonianza dei documenti: i fatti sono presenti non più come realtà virtuale proiettata, ma come qualcosa di cui non si può più eludere la verità e, dunque, la responsabilità. Il libro unisce diverse esperienze: la guerra combattuta dal padre dell'autore, gli episodi delle Guerre Mondiali, delle guerre in Medio Oriente e nei Balcani, fino a includere una riflessione sulla violenza che riguarda l'umanità in generale e che è estesa anche al mondo animale. La sezione *Sulla pelliccia bianca della neve* contiene testi che si riferiscono alla guerra partigiana, come quello che segue:

Di noi accosti alla siepe sui flutti allontanati
Dal piccolo gorgo della sponda
Che divide ogni luce che si accende sull'altra riva
Dal nostro borbottio.

Una tosse di ottobre nata ieri
Tra le macerie aguzze dell'estate,
Non è la mano che porti sulle labbra
È il flusso indietro della nuca
Il cupo chiedere a ogni colpo
Di passare la ferita il sottoscala il semicerchio
Col rosso cupo dilatato tra i rivoli più chiari.
Ferita e bende, e proprio lì il gattino
Che se chiamavi tu veniva
E lo prendevi in braccio
Sfiorandolo sul muso.
Per me nel sottoscala di chi sta per uscire
Con le sue fasciature al posto giusto
Spigoli spine vento avverso chissà

I punti dati male. Rosso cupo.
Da risvegliarsi nella stalla
Ai dieci sottozero del mattino
Per risalire a meno tre sul buio
Mezzogiorno. Col sole che riapparve
Il sei febbraio
Alla punta campanile,
Sparito da novembre dietro il tondo
Di due canne da fucile.

(Franco Buffoni, *Guerra*, 2005)

Le poesie di *Guerra* partono spesso da un dato circostanziale, di solito indicato come esergo del testo pur facendone effettivamente parte, a mo' di traccia documentaria con cui si mette in luce lo spirito di testimonianza. L'*incipit* della poesia consente al lettore di calarsi in un quadro storico preciso, simile a una netta inquadratura cinematografica che ricrea l'impressione di un «mosaico di frammenti percettivi e riflessivi il cui senso si rivela spesso soltanto alla fine, nella chiusa, generando una forma di suspense che avvince il lettore e stilizza i materiali inglobati». ¹⁰ La forma-mosaico, presente sia nei testi con esergo sia nei testi privi, si riflette sulla struttura complessiva di *Guerra*, che appare simile a un «montaggio» ¹¹ di episodi e di riflessioni, scanditi da strutture stilistiche e metriche regolari che formano un'impalcatura contenitiva per quelle irregolari. Il mosaico, il montaggio e le strutture regolari – in maniera ben diversa rispetto agli usi di tradizione delle *Canzonette del Golfo* di Fortini – hanno l'effetto di focalizzare l'attenzione sull'«imperativo etico» ¹² del libro, sulla tenace osservazione della violenza in presa diretta, unendo uno sguardo filosofico illuminista sulla storia a uno cosmologico di tipo leopardiano, che non vengono mai calati a priori sulle situazioni descritte, ma muovono dai versi come scaglie liriche di documenti reali. Per questo è importante sottolineare la «funzione documentaria» ¹³ di *Guerra*, per la quale la raccolta propone una interessantissima forma di poesia-saggio che dà luogo a un'acuta sintesi tra i frammenti di realtà, la prospettiva filosofico-interpretativa e il sistema formale. La comunicazione etica che ne deriva è spinta al massimo grado e instaura un rapporto aperto con la tradizione, superando quel senso di gerarchia ancora cristallizzato nelle *Canzonette del Golfo*.

La poesia-saggio di Buffoni è una delle prove migliori che, nel primo decennio degli anni Duemila, ha saputo proporre organicamente un linguaggio etico nella lirica senza risultare retrò o di maniera. Ha rielaborato la tradizione del Novecento, soprattutto quella della poesia oggettiva di "area lombarda", in modo che potesse liberarsi sia dal dogma della forma, sia dal dogma ideologico della politica, frequentemente associato alla funzione etica dagli anni Sessanta in poi. *Guerra* riesce a trasmettere il senso di una responsabilità etica per la scrittura e di una responsabilità etica avvertita a livello esi-

stenziale dall'individuo. Dopo la straordinaria capacità visionaria di *Notti di pace occidentale* dell'Anedda – che infrange ogni straniamento imposto dalla rete massmediatica, spingendosi verso un nucleo tragico, originario e universale di significato –, con *Guerra* il documento entra in poesia senza apparire referto sterile, ma viva parte testimoniale della storia, capace di tenere insieme il sentimento e la riflessione, e di liberare il piano esistenziale dell'io dai paludamenti egocentrici, narcisistici, esibizionistici o di moda, con un decisivo balzo in avanti rispetto alla retorica postmoderna.

4. La generazione degli anni Settanta: *L'attimo dopo* di Massimo Gezzi e *Canti ostili* di Italo Testa

Nelle teorie più recenti sulla condizione presente della letteratura, è stato sostenuto che il postmoderno sarebbe stato superato da un Nuovo Realismo o da un'Ipermodernità basati sull'attendibilità della testimonianza, sul valore attribuito alla realtà rappresentata nella sua incontestabile evidenza. Per quanto riguarda la narrativa, ad esempio, si pensi a lavori come *Gomorra* di Roberto Saviano¹⁴ e, spingendoci fuori dai nostri confini nazionali, a romanzi come *Le benevole* di Jonathan Littell¹⁵ o *HhHH* di Laurent Binet.¹⁶ In queste opere, l'immaginazione, pur restando il collante della trama, cerca di basare la *fiction* su dati testimoniali, su documenti. E si pensi, in parallelo, anche al fenomeno del cinema-documentario che si sta diffondendo con notevole successo.

Sarebbe tuttavia un azzardo usare le definizioni di Nuovo Realismo o di Ipermodernità anche per *Guerra* di Buffoni. In ogni caso, credo che lo spettro dell'argomentazione che ho proposto attraverso l'analisi delle poesie di *Composita solvantur*, *Notti di pace occidentale* e *Guerra* possa mostrare come anche nella poesia italiana si sia sviluppata una coscienza storica che riscopre l'importanza della comunicazione etica, muovendo da una prospettiva esistenziale tesa alla socialità non per via ideologica, ma per una necessità intrinseca alla scrittura lirica come campo di maturazione dell'io in qualità di soggetto artistico e di individuo. Ciò si verifica anche sotto forma di una riflessione sul linguaggio: non una riflessione sperimentalista, ma un'indagine sul rapporto tra la parola e la storia, tra la creazione lirica e l'evidenza dei fatti. Così, ad esempio, fa Mario Benedetti in *Tersa morte*,¹⁷ con l'unione del problema dell'identità e del linguaggio, il piano psicologico, ontologico e metaletterario, mostrando un atto di resistenza alla perdita di dicibilità della lingua quale tramite della storia personale, che può essere estesa a un piano universale.

5. Sulle ultime generazioni

Se la lirica degli ultimi anni ha sviluppato, nei casi migliori, una consapevolezza di poter unire l'espressività del singolo alla maturazione di una coscienza storica ed etica, ciò si è verificato in dialogo – o in contrasto – soprat-

tutto con le forme postmoderne e con il sistema di comunicazione dei *mass media*. Ho l'impressione che la parabola di superamento del «grande stile» e dei modelli classici, iniziata a partire soprattutto dagli anni Settanta, si stia evolvendo verso la ricerca di una scrittura come messaggio credibile e testimoniale. La testimonianza può usare il documento o svilupparsi in modo più introverso, può ricorrere a tonalità ironiche o drammatiche, può riguardare la storia, l'etica o uno stato soggettivo e personalissimo, ma si presenta in ogni caso come una verità "naturale" che porta avanti essenzialmente un fondo di lirismo tragico. E in tale parabola è avvenuto anche uno scollamento dalle griglie gerarchiche della tradizione, a cui non si guarda più in modo filiale e "novecentesco", ma in modo creativo, immaginativo, nella misura in cui ogni eventuale riuso o citazione tende ad assumere una funzione attiva e totalmente rivitalizzata dall'autore che li impiega. Anche per questo, le definizioni di "scuola" o di "corrente" appaiono ormai impraticabili e svuotate di significato: non tanto perché sia debole la teorizzazione critica intorno alla poesia, fatto comunque incontestabile, ma perché sono nate "aree di rapporti" tra i vari autori molto più dinamiche e versatili rispetto alle possibili classificazioni del passato.

Dopo aver generato una crisi nel campo della lirica, i *mass media* sembrano aver costituito quel polo di informazioni e notizie senza profondità storica a cui la poesia reagisce per riappropriarsi dei fatti come luoghi di verità. Il modo in cui i *media* hanno trattato gli eventi di violenza e di guerra, a partire dall'attentato alle *Twin Towers*, ha sconvolto l'immaginario di molti autori: il livello globalizzante di superficie spettacolare che assorbe e annulla il dramma, la spersonalizzazione del *broadcasting* e l'integrazione acritica in un unico orizzonte di virtualità hanno raggiunto un grado tale per cui anche la riproduzione postmoderna perde il suo *status* di autonomia e finisce con l'essere risucchiata nella catena del trasmesso. Di fronte a tutto ciò, anche gli autori più giovani, nati negli anni Settanta, scelgono una comunicazione etica, quasi per proteggersi da una dispersione informativa così forte da non poter essere dominata nemmeno dalle soggettività liriche più mature, accentratrici o narcisiste. Nel 2006, ad esempio, esce la raccolta *L'attimo dopo* di Massimo Gezzi⁸, in cui si legge un interessante testo sulle violenze della guerra in Iraq e sulle torture di Abu Graib:

Marco Polo, 32 anni dopo

Le linee verticali della grata,
le linee orizzontali della tenda
di alluminio: tutta qui
la cornice di una cronaca
che porta non so dove, nel fiume
della storia o nelle secche

dei sogni. Calvino scriveva
che la sfida al labirinto è un lavoro
da cartografi – io mi trovo qui:
è tutto quel che vedo,
nel baratro di un tempo
che gioca con la carne e pone a zero
la dignità delle persone, barattando
torture per decapitazioni –
non credere a nessuno: il fatto
è che l'orrore è il solo prezzo
quotidiano da pagare perché il mondo
continui. Il bene è annidato
in isole invisibili – ma se scavi e riscavi
non trovi che altro inferno: niente
sotto il niente quadrato dello scacco.

(Massimo Gezzi, *L'attimo dopo*, 2006)

L'io assiste alle violenze di guerra attraverso una proiezione mediatica straniante: la situazione descritta è simile a quella che abbiamo incontrato nei testi di Fortini e dell'Anedda. Non c'è tuttavia la denuncia di *Composita solvantur* trattenuta dentro schemi fortemente novecenteschi, né la riflessione associativa di *Notti di pace occidentale* e lo spaesamento visionario della tregua, nemmeno il rigore testimoniale del documento di *Guerra*: incontriamo piuttosto un mettere a nudo se stessi e la propria coscienza di fronte a ciò che si vede, osservato sia come immagine sia come fatto storico incontrovertibile («io mi trovo qui: | è tutto quel che vedo, | nel baratro di un tempo | che gioca con la carne e pone a zero | la dignità delle persone, barattando | torture per decapitazioni», vv. 8-13). Questo mettersi a nudo porta a un'esposizione del sé che transita da un essere esistenziale a un essere storico, come se l'io potesse sbattere contro la verità dell'evento prima di poterlo trascendere. In tal senso, il riferimento al Calvino delle *Città invisibili* (pubblicate esattamente 32 anni prima), quello alla *Sfida del labirinto*⁹ e l'eco pessimista leopardiana del finale («Il bene è annidato | in isole invisibili – ma se scavi e riscavi | non trovi altro che inferno: niente | sotto il niente quadrato dello scacco», vv. 17-20) diventano propaggini di una coscienza scaraventata sull'orlo della verità. La verità dell'io è posta a confronto con la verità dei fatti, il piano esistenziale viene schiacciato su di essi e perde ogni protezione, così come i fatti perdono la patina estetica mediatica straniante. Con il suo linguaggio medio, la retorica lineare e un'alta densità di immagini che trasmettono una scandita compostità metafisica (es. «le linee verticali della grata, | le linee orizzontali della tenda | di alluminio», vv. 1-3), la poesia testimonia un contatto aperto.

Lo stesso contatto è cercato, in forme più sperimentali, nei *sarajevo tapes* di Italo Testa, parte della raccolta *Canti ostili* del 2007.²⁰ I *sarajevo tapes*, rievoc-

cando una modalità interartistica tra la scrittura, la musica e il video-documentario, parlano di un viaggio dall'Italia ai Balcani dove compaiono resti della guerra come icone epifaniche di una violenza cicatrizzata. Ogni poesia presenta un titolo che indica con esattezza il numero del testo nell'ordinamento seriale, un luogo e un orario, richiamando la tradizione del diario di guerra in una chiave contemporanea di *reportage*. Di seguito l'ottavo componimento della serie:

VIII [*kanton-sarajevo: h. 19*]

quando la valle si apre, tra file di discariche
e in mezzo, più verde del verde, il fiume
e i molti bagnanti nell'acqua, come insabbiati
nel verde: le reti, gli attrezzi da pesca ad asciugare
sui ponti, lindi, nuovi, tra le lapidi agili e bianche,
come i minareti dritti nell'azzurro, acuminati.
poi il verde s'infittisce di chioschi, la stella
rossa dell'heineken campeggia sulla conca
del kanton-sarajevo, ovunque meno rocce
e nessun animale disperso sui prati
ad ogni istante si crede di vedere un gregge
e ci si sorprende invece a contare i fori, sulle facciate,
e già si vorrebbe scendere, a toccare col dito
a mettere mano a ciò che manca

(Italo Testa, *Canti ostili*, 2007)

Con i *sarajevo tapes* siamo, dunque, all'interno della dimensione affine a quella del documentario: non esiste più una frontiera mediatica tra la zona-tregua occidentale e la zona del conflitto. Il documentario crea un contatto realistico, articolato in aperture formali estremamente libere, dalle colate di versi a movimento unico, come quella della poesia numero VIII, a testi composti attraverso dislocazioni grafiche di versi sulla pagina. Rispetto alla poesia-saggio di Buffoni, organica e strutturante, questa poesia-documentario è un flusso imperfetto e diretto, che scopre dettagli di verità e rinviene quel filo rosso che lega il momento presente alla profondità storica portata attraverso quei dettagli. La comunicazione etica avviene in questo contatto, mostrato nei nomi pronunciati con schiettezza («heineken», «kanton-sarajevo») e cristallizzato in radure epifaniche, come quella della chiusa della poesia: «ad ogni istante si crede di vedere un gregge | e ci si sorprende invece a contare i fori, sulle facciate, | e già si vorrebbe scendere, a toccare col dito | a mettere mano a ciò che manca» (vv. 11-14).

La comunicazione etica dà vita a varie forme di contatto come luoghi di testimonianza: tra il piano esistenziale e il piano storico in *Marco Polo, 32 anni*

dopo; entrando dentro la struttura dei *media*, fino ad aprirla e rielaborarla in scrittura, nella poesia-documentario dei *sarajevo tapes*. Per questi autori nati negli anni Settanta – che sembrano generalmente proiettati verso una referenzialità esistenzialista cosciente dello stato di liquidità, di scambio, di interrelazioni continue consentite da internet e dal mondo globalizzato, per i quali la ricerca estetica, da applicazione o elaborazione di formule, diventa una ricerca variegata di equilibri – il manierismo e la torsione ironica straniante postmoderna appaiono un retroterra storico depositato alle spalle. Sembra che la lirica stia maturando quello stato esistenzialista che negli ultimi decenni del Novecento ha parlato soprattutto attraverso le isole della psiche e della fisicità corporale. Nell'ambito teorico di un Nuovo Realismo o di un'Ipermodernità si auspica, in ogni caso, che la scrittura riesca a mostrarsi fondamento di una comunicazione responsabile.

NOTE

1. Cf. Fortini 1994.
2. Cf. Anedda 1999.
3. Cf. Buffoni 2005.
4. Cf. Wu Ming 2008.
5. Cf. Ferraris 2012.
6. Cf. Ceserani 2010; 2012. Si veda, inoltre, Bauman 2003.
7. Cf. Donnarumma 2011.
8. Beccaria 1986, 8.
9. Cf. Inglese 2004.
10. Mazzoni 2006, 180.
11. Mazzoni 2006, 182.
12. Gezzi 2012, XXII.
13. Zinelli 2006, 73.
14. Cf. Saviano 2008.
15. Cf. Littell 2007.
16. Cf. Binet 2011.
17. Cf. Benedetti 2013.
18. Cf. Gezzi 2006.
19. Cf. Pusterla 2010, 124.
20. Cf. Testa 2007.

BIBLIOGRAFIA

- Anedda 1999 = A. Anedda, *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma 1999.
 Baumann 2013 = Z. Baumann, *Modernità liquida*, Laterza, Bari 2003.
 Beccaria 1986 = G. Beccaria, *“Grande stile” e poesia del Novecento*, Serra e Riva Edizioni, Milano 1986 (poi in Id., *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989, pp. 19-34).
 Benedetti 2013 = M. Benedetti, *Tersa morte*, Milano, Mondadori, 2013.
 Binet 2011 = L. Binet, *HhHH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, trad. it. di M. Botto, Einaudi, Torino 2011.

- Buffoni 2005 = F. Buffoni, *Guerra*, Mondadori, Milano 2005.
- Ceserani 2010 = R. Ceserani, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, "La modernità letteraria", 3, 2010, pp. 11-26.
- Ceserani 2012 = R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale* (con G. Benvenuti), Il Mulino, Bologna 2012.
- Donnarumma 2011 = R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmodernismo*, "Allegoria", 64, 23, 2011, pp. 15-50.
- Ferraris 2012 = M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Bari 2012.
- Fortini 1994 = F. Fortini, *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994.
- Gezzi 2006 = M. Gezzi, *L'attimo dopo*, Sossella, Roma 2006.
- Gezzi 2012 = M. Gezzi, Introduzione a F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012.
- Inglese 2004 = A. Inglese, *Scrivere di Guerra: Fortini e Buffoni*, "Qui. Appunti dal presente", 9, 2004.
- Littell 2007 = J. Littell, *Le benevole*, trad. it. di M. Botto, Einaudi, Torino 2007.
- Mazzoni 2006 = G. Mazzoni, recensione a F. Buffoni, *Guerra*, Mondadori, Milano 2005, "Almanacco dello Specchio", Mondadori, Milano 2006, 180-183.
- Pusterla 2010 = F. Pusterla, *Dal nulla al troppo. I rischi del dire e quelli del tacere*, in *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*, a cura di M. Gezzi - T. Stein, Pacini, Pisa 2010.
- Saviano 2008 = R. Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2008.
- Testa 2007 = I. Testa, *Canti ostili*, Lietocolle, Como 2007.
- Zinelli 2006 = F. Zinelli, recensione a F. Buffoni, *Guerra*, Mondadori, Milano 2005, "Semicerchio", 34, 2006, p. 73.

SITOGRAFIA

- Wu Ming 2008 = Wu Ming 1, *New Italian Epic. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, 23 aprile 2008:
 <<http://www.carmillaonline.com/2008/04/23/new-italian-epic/>>.

Maria Borio
 Università di Siena
 mariaboriomb@gmail.com

RISORGIMENTO

Alessandro Viti

L'ESILIO NEL ROMANZO RISORGIMENTALE: RICOGNIZIONE DI UNA (QUASI) ASSENZA

Il tema dell'esilio riveste un ruolo fondamentale nella costruzione della mitologia risorgimentale, rientrando a pieno titolo nel novero degli elementi costituenti quella che lo storico Banti ha definito archeologia del discorso nazionale.¹ Col fallimento dei moti del 1821 comincia infatti la fase più intensa dell'esilio politico italiano, che interessa molti intellettuali e scrittori; conseguentemente vengono composte numerose opere, spesso d'ispirazione autobiografica, che hanno come protagonisti degli esuli. Assieme alla memorialistica, si privilegia la produzione di liriche (anche in forma di arie d'opera) e, più raramente, poemi narrativi.²

Posto questo panorama, viene quindi da chiedersi se anche nel romanzo risorgimentale vi sia un ruolo altrettanto centrale del tema dell'esilio. In fondo è un romanzo quello che, anche grazie alla suggestione suscitata dall'esilio affrontato dal protagonista, inaugura il mito letterario dell'unità nazionale a inizio secolo: *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo. Illuminante a questo proposito la testimonianza di Mazzini che, leggendo il romanzo nel 1822, incominciò a pensare che si dovesse lottare per la libertà della patria: «l'Ortis che mi capitò allora fra le mani, mi infanaticò: lo imparai a memoria. La cosa andò tanto oltre che la mia povera madre temeva di un suicidio».³

L'episodio cruciale è quello in cui Jacopo visita le tombe dei grandi italiani del passato in Santa Croce, tributando loro appassionati omaggi, e suggerendo così l'idea di una comunità ideale da rendere finalmente fattuale tramite l'azione politico-rivoluzionaria; il romanzo però si può significativamente leggere in prospettiva anticipatrice della lotta per la nazione anche in riferimento alla questione dell'esilio, il cui fantasma incombe sin dalla prima pagina, immediatamente dopo il trattato di Campoformio: «merita poi questa vita di essere conservata con la viltà, e con l'esilio? Oh quanti de' nostri concittadini gemeranno pentiti, lontani dalle loro case».⁴ I lamenti che Jacopo effonde nelle sue peregrinazioni di esule colpiranno profondamente l'immaginario risorgimentale. L'amarezza è espressa in maniera particolarmente esplicita nelle lettere da Firenze: «non v'è gleba, non antro, non albero che non mi riviva nel cuore, alimentandomi quel soave e patetico desiderio che sempre accompagna fuori delle sue case l'uomo esule, e sventurato»;⁵ «ed eccomi di città in città, e mi pesa sempre più questo stato di esilio e di solitudine».⁶

Foscolo, anche a causa delle sue vicissitudini biografiche, è l'iniziatore, o meglio il precursore, della letteratura d'esilio risorgimentale. Ma l'influenza

dell'*Ortis*, anche dal punto di vista stilistico, agirà più sulla lirica che sul romanzo. Questo vale anche prescindendo dai *Promessi sposi* che, è ben noto, sono fuori dal canone risorgimentale e non trattano di esilio (anche se accenni al tema vi sarebbero, dall'addio ai monti al periodo passato a Bergamo da Renzo, ma non vengono sviluppati).

Prendiamo invece in considerazione tre romanzi a diverso titolo significativi ed emblematici della cultura del Risorgimento: *Fede e bellezza* di Niccolò Tommaseo, scritto in Corsica tra il 1838 e il 1839 e pubblicato a Venezia nel 1840, *Doctor Antonio* (1855), romanzo di Giovanni Ruffini scritto in inglese e pubblicato a Londra, *Le confessioni di un italiano* (1858) di Ippolito Nievo. Anticipando la tesi che si cercherà di dimostrare, si può affermare che tutti e tre i romanzi hanno come protagonista un esule, e l'esilio in generale ha un ruolo nell'intreccio, eppure sono scarsi i riferimenti espliciti al tema, che viene trattato come di sbieco.

L'opera più antica tra le tre è *Fede e bellezza*, scritta da Tommaseo durante l'esilio in Corsica facendo ampio uso di riferimenti autobiografici. Numerose sono le convergenze tra il diario del protagonista e il *Diario intimo* dell'autore. Al centro dell'intreccio è la tormentata storia d'amore tra Giovanni e Maria, due italiani trapiantati in Francia. Mentre per Maria la partenza dall'Italia è stata dettata da una scelta legata a motivi familiari, l'espatrio di Giovanni è a tutti gli effetti quello di un esule, costretto a fuggire per motivi politici. La cosa singolare è che nell'arco del romanzo non troviamo alcuna ricorrenza di termini legati al campo semantico dell'esilio. Nel diario di Giovanni dal 1831 al 1835, che occupa l'intero libro secondo, il momento del distacco dall'Italia è trattato con un'ellissi: nel maggio 1834, infatti, all'improvviso egli si trova a Marsiglia, senza che nella precedente lettera da Firenze vi fosse stata alcuna espressione di commiato.⁷

L'esilio resta implicito, allo stesso modo in cui, dopo il matrimonio tra i due amanti, viene liquidata come impossibile l'opzione di tornare in Italia: «e risolvertero, subito dopo, lasciare Parigi [...] e rifuggirsi in Corsica dove campare con meno; giacch'egli in Italia non poteva».⁸ I motivi stessi che hanno portato Giovanni all'esilio vengono indicati in tono sbrigativo e ironico: «Giovanni, trovatosi in Francia per certi suoi casi, o piuttosto pensieri».⁹ Si percepisce che l'esilio politico è lo scenario che costituisce lo sfondo su cui si muovono i personaggi, ma anche i riferimenti ad altri profughi italiani sono contrassegnati da un forte grado di reticenza, che impedisce di chiamarli col loro nome: si parla infatti di «arrivati d'Italia»,¹⁰ oppure di «un italiano dalla sventura sbalzato in Bretagna».¹¹ Difficile pensare che ciò sia dovuto a ragioni di autocensura e prudenza politica, in quanto il romanzo veniva pubblicato nella libera Parigi e in tanta lirica coeva Tommaseo non si preoccupa di chiamare l'esilio col proprio nome. La ragione di tanta reticenza resta quindi una questione aperta.

Tutte le letture critiche del romanzo hanno sottolineato il suo carattere antinarrativo: le esili trame dell'intreccio sono descritte in forme scorciate di compendiario e continuamente interrotte da riflessioni e giudizi dei protagonisti. Meno fatti, più affetti: con questa formula si potrebbe condensare il disegno del libro, annunciato (in forma di paronomasia) nelle prime pagine dalle parole di Maria: «che mai sono i fatti senza gli affetti? E come narrare gli affetti? Pure dirò».¹² I moti d'animo dei protagonisti sono infatti esplorati con forte attenzione al particolare e analiticità da romanzo psicologico *ante litteram*. Tra tanti sentimenti così sottilmente analizzati non sembra però ottenere grande attenzione il senso di sofferenza legato all'esilio, che in molte liriche dell'epoca, anche dello stesso Tommaseo, era apparso centrale.

La nostalgia provata verso la terra d'origine si iscrive nel clima di vaga allusività che è la vera cifra dominante del romanzo. L'immagine dell'Italia lontana compare già nella scena iniziale («egli sotto le nebbie di Bretagna pensava all'Italia»),¹³ ma viene evocata sempre e solo per brevi scorci. Non appena sposati, Giovanni e Maria si trasferiscono in Corsica per sentirsi più vicini all'aria di casa, considerando l'isola come oggetto sostitutivo per contiguità dell'Italia. Nel momento in cui deve lasciarla, i pensieri di Giovanni sembrano quelli di un esule:

ed egli rivedeva per l'ultima volta i luoghi già divenutigli cari, e il mare, sua uggia un tempo, or amico. Il sole, a quella stagione sereno e tiepido, lascia nella sua via un puro e caldo candore, il qual posa sull'azzurro splendente del mare, e sull'aria che s'inzaffira più viva, e più sale e più azzurreggia, quasi per accordarsi col verde de' monti. [...]. Questi piaceri semplici, non men dolci a lui che dell'amore, pensava gli mancherebbero in Francia.¹⁴

I riferimenti all'Italia – quella vera – si infittiscono nell'ultima parte del libro; Giovanni, per difenderne il buon nome presso un francese che l'aveva offesa, si batte a duello, con un orgoglioso furore patriottico in realtà piuttosto incoerente con il precedente svolgimento del romanzo. Maria, poco prima di morire, augura a Giovanni di rivedere l'Italia («e chi sa che il buon Dio non vi faccia riveder l'Italia?»),¹⁵ e rimpiange di non esservi seppellita («avrei voluto che la mia sepoltura fosse in Italia»);¹⁶ nel delirio rievoca poi immagini di varie città italiane visitate in passato.¹⁷ Ma viene da chiedersi perché, appunto, il lamento più esplicito per la lontananza arrivi solo nelle ultime pagine del romanzo, entro il delirio di una moribonda. Le espressioni di nostalgia sembrano quasi sfuggire all'autore, che non vuole insistervi e anzi le pone *en passant* come per non farle troppo notare: «e dall'amena pianura sorgevano radi i pioppi a rammentargli l'Italia».¹⁸ Alla questione dell'esilio dunque si allude solo in maniera implicita, oltretutto in passi diversi da quelli delle evocazioni

dell'Italia; dato l'intreccio del romanzo, ci si sarebbe invece potuti aspettare un'insistenza maggiore sul tema.

Per Giorgio Bárberi Squarotti, l'originalità di *Fede e bellezza* sta nell'«assenza di ogni programma complessivo ovvero di ogni intenzione nel romanzo: esso non vuole dimostrare niente che sia al di fuori della situazione dei personaggi che si confessano e si rivelano».¹⁹ Tra tutto ciò che resta «al di fuori» è da annoverare anche l'esilio, trattato come un mero dato di fatto.

Giovanni Ruffini era un patriota genovese amico di Mazzini, esiliato insieme a lui dopo il fallimento dei moti del 1833. Si stabilisce prima in Francia e poi a Londra, dove – sua particolarità – scriverà e pubblicherà in inglese i suoi romanzi risorgimentali.

La storia dei moti del '33 è raccontata nel romanzo *Lorenzo Benoni, or Passages in the life of an Italian* (1853), in cui la materia autobiografica è trasfigurata attraverso l'uso di pseudonimi quali ad esempio Fantasio per Mazzini. Il momento della partenza per l'esilio è quello più avanzato dell'intreccio, per cui esso va visto come approdo finale, anziché tema caratterizzante l'intero svolgimento del romanzo. Così come in *Fede e bellezza*, i sentimenti provati al momento del distacco sono espressi con una reticenza persino rivendicata («of the anguish of the parting hour I shall not say a word»),²⁰ sebbene compaia poi un passo legato al *topos* dell'esule addolorato in procinto di lasciare la patria:

home, country, friends, all so dear and yet so distant! The soil that I trode once more, and which I thought I had left for ever, burned my feet. There was no repose, no rest for me, as I lay stretched on the bosom of my native land [...]. When I lost sight of the Lanterna, it was as if I had again been torn from the arms of those so dear to me, and a host of recollections crowded round of me of past happy days, days of youth, of joy, of hope, such as could never more return for the exiled man. The dice was cast; I was proscribed, a wanderer on the wide world.²¹

Si tratta però di un caso isolato, e comunque il romanzo finisce quando l'esilio inizia, per cui *Lorenzo Benoni* non si può certo catalogare sotto la letteratura d'esilio. Dato il discreto successo, l'editore Constable di Edimburgo chiede all'autore una continuazione che, appunto, narri l'esilio del protagonista. Ruffini decide tuttavia di trattare il tema dell'esilio in forma più oggettiva e meno autobiografica: *Doctor Antonio* racconta la storia, ambientata tra 1840 e 1848, di un medico siciliano costretto a fuggire per motivi politici dalla sua terra e rifugiatosi a Bordighera, nel regno di Sardegna. Va ricordato che già nel 1848 Ruffini aveva goduto di un'amnistia ed era tornato in Piemonte, ma aveva poi deliberatamente deciso di tornare a vivere all'estero: la condizione di esilio come costrizione apparteneva quindi al suo passato. Nel ro-

manzo, l'idillico scenario marino ligure costituisce lo sfondo di quello che è infatti una sorta di esilio addomesticato e relativamente comodo; «una specie di armistizio con la tensione politica»,²² l'ha definito Oreste Del Buono. Antonio è impossibilitato a tornare in Sicilia, ma si trova comunque in terra italiana, e svolge il suo mestiere di medico perfettamente inserito nella comunità. In questa cornice si sviluppa il suo rapporto con Lucy, nobile signorina inglese. Il centro della trama è nell'infelice storia d'amore tra questi due personaggi, mentre la questione dell'esilio resta in secondo piano.

La condizione di esule del protagonista si rivela a un punto relativamente avanzato del romanzo, nel settimo capitolo. Il riferimento più esplicito al tema è quando Antonio recita a Lucy il passo del *Purgatorio* (VIII, vv. 1-3) «era già l'ora che volge il disio | a' naviganti, e 'ntenerisce il cuore | lo di c'han detto a'dolci amici: addio», sottolineando come sia stato scritto da un esule («probably the eyes of the great Ghibelline were gazing on a chain of mountains such as that rising before us, which stood between him, and "il bello ovile ov'ei dormì agnello | nimico a'lupi che gli danno guerra"»).²³ L'immedesimazione dell'esule Antonio con Dante è evidente, ma non esplicitata, bensì lasciata alla pur facile inferenza del lettore. Dopo quest'accenno, tuttavia, Antonio cambia bruscamente discorso e si congeda da Lucy, come arretrando di fronte a un nodo troppo scoperto, che nell'intreccio resta sotto forma di non-detto: «"but while we are talking", he went on, "night has dropped her veil in earnest, and the fire-flies begin to light their tiny lanterns – a signal that it is time for me to go home"». ²⁴ Il passo, comunque, si situa in un contesto di intimità tra i due protagonisti: la sottile tensione erotica non dichiarata è il vero tema dell'opera, ben più che il dolore dell'esiliato o il lontano orizzonte politico.

La politica e la grande storia irrompono nella seconda, più breve, parte del romanzo, ambientata nel 1848 dopo un'ellissi di otto anni. Si prospetta la possibilità di coronare il sogno d'amore dei due protagonisti, ma Antonio sceglie di lottare per la patria. In questo cambio di prospettiva è andato però del tutto perduto il tema dell'esilio. Negli anni tra il 1843 e il 1847, infatti, Antonio è stato in Svizzera, avvicinandosi più che in precedenza alla condizione tipica dell'esule politico. Ma tutto ciò è soltanto accennato dal narratore in forma di breve sommario analettico. Non viene colta la possibilità di sviluppare in proposito un'elaborazione artistica: l'ultima parte si svolge a Palermo e a Napoli, ovvero nella terra d'origine in cui Antonio è tornato per combattere. Il romanzo di Ruffini addirittura arriva quindi a separare, ponendole in luoghi diversi dell'intreccio, le due polarità dell'esilio e della lotta di liberazione nazionale, nel canone risorgimentale così strettamente collegate.

Nelle *Confessioni di un italiano* di Nievo, Carlino Altoviti si trova a più riprese in esilio per cause politiche, e ciononostante nelle mille pagine del romanzo la ricorrenza di notazioni sull'esilio è decisamente bassa. Il dato è tanto più evidente paragonando il romanzo con *l'Ortis*, modello d'intreccio per

l'interconnessione dei temi di amore e patria e per gli spostamenti di Carlo nelle varie città, che ricalcano il modello di Jacopo e di Foscolo stesso.

Ma il protagonista di Nievo è un uomo comune, lontano dalle passioni estreme. La diversità di toni dei due romanzi (tragico e sublime il modello, antierico e ironico il secondo) emerge anche dalla scarsa frequenza di passi nei quali Nievo, a differenza di quanto aveva fatto Foscolo, fa riferimento al senso di malinconia dell'esule. Quasi mai Carlo si lascia andare a riflessioni o lamenti sul suo esilio. Il congedo da Venezia è descritto da un punto di vista straniato, quello di chi è reduce da una serata di eccessi alcolici: «quanto all'anima io potea credere d'averla lasciata nel vino di Cipro». ²⁵ Anche quando prende coscienza della partenza in esilio parla sì di «rabbia del proscritto», ma all'interno di un ventaglio più ampio di passioni e recriminazioni: «allora una tempesta di dolore di disperazione di rimorso mi sollevò le profonde passioni dell'anima!... Allora provai la rabbia del proscritto, la desolazione dell'orfano, il tormento del parricida!». ²⁶

In seguito, il febbrile entusiasmo per la lotta patriottica non lascia spazio a pensieri malinconici sulla distanza da casa: se in *Fede e bellezza* il motto era meno fatti e più affetti, qui è il contrario: la concentrazione è tutta sul presente e sull'azione, a discapito di passato e riflessione. Ciò che tuttavia accomuna i due romanzi è *l'understatement* con cui si affronta il problema dell'esilio. Anche quando Carlo, insieme a Pisana, va in Inghilterra, classica destinazione degli esuli italiani del periodo, parla semplicemente di «solo paese ove per allora mi fosse concesso di abitare». ²⁷ Nella descrizione di due anni di permanenza a Londra non compare alcun termine che certifichi la condizione di esiliati dei personaggi, se si eccettua un fuggevole e stereotipato accenno al sole pallido («la melanconia delle sue tinte s'accorda perfettamente alle pupille lagrimose dell'esule»). ²⁸ La condizione che ha ispirato tante pagine di scrittori quali Berchet, Scalvini e Rossetti viene qui vissuta come mero dato contingente, su cui non vale la pena di soffermarsi in sede di riflessione.

Il *topos* del lamento dell'esule trova spazio soltanto in zone periferiche dell'intreccio, come quella in cui si parla dei profughi da Venezia dopo il trattato di Campoformio: «ora l'uno ora l'altro partiva per dar qualche ordine alle cose sue, e mettere insieme qualche roba prima di avviarsi all'esiglio. Chi correva a baciare la madre, chi la sorella o l'amante; chi si stringeva al cuore i bambini innocenti». ²⁹ Altre occorrenze si trovano nel diario del figlio di Carlino, Giulio, allorché è costretto a fuggire in America dopo i moti del 1848: «oh a che giovò mai la nostra perseveranza? Eccoci raminghi in un esiglio che non finirà forse mai più!». ³⁰ Ma le memorie di esilio di Giulio Altoviti sono una sorta di appendice, rivestono un ruolo marginale nell'economia dell'opera.

Il costante dinamismo centrifugo che è considerato il punto di forza dell'opera porta con sé una preponderanza della diegesi e dell'azione tale da far sì che l'esilio non sia vissuto nella sua intensità da personaggi che sembrano non avere il tempo di riflettere sulla propria condizione. Anche in questo

caso, quindi, l'esilio – pur presente – non viene sfruttato come tema letterario dall'autore. Nei romanzi di Tommaseo e Ruffini si nota una volontà di idillio fuori della storia, mentre in quello di Nievo la storia del Risorgimento è molto presente: anche per questo ci si aspetterebbe che il fenomeno dell'esilio sia trattato in maniera più estesa di quanto in effetti avviene. Se in *Fede e bellezza* e *Doctor Antonio* esso appare un tema represso, se non addirittura rimosso, dalla coscienza di autori e protagonisti, nelle *Confessioni di un italiano* si può dire che è quantomeno trascurato.

Provando a tirare le somme, quale può essere il motivo di questo che abbiamo chiamato *understatement* (il tema dell'esilio è presente, ma posto in scarsa evidenza)? I tre romanzi hanno dei caratteri di atipicità nel panorama letterario dell'Italia di quegli anni. Quello di Ruffini soprattutto per motivi estrinseci, per essere stato scritto e pubblicato in inglese, mentre i romanzi di Tommaseo e Nievo sono stati considerati – da Bruno Falsetto – come prodotti di un'epoca di transizione, tentativi volutamente sperimentali in opposizione al modello dei *Promessi sposi*: un iperromanzo-contenitore (*Le confessioni di un Italiano*) o viceversa un piccolo antiromanzo-mosaico (*Fede e bellezza*).³¹ Ma classificare i tre autori come irregolari e sperimentatori può costituire una spiegazione sufficiente al dato di una così vistosa divergenza di trattamento del tema esilio rispetto alle opere coeve (tra le quali, giova ricordare, le poesie dello stesso Tommaseo, tra gli esempi più paradigmatici di letteratura d'esilio risorgimentale)?

Una risposta più convincente va cercata sul piano dei generi letterari, della differenza di caratteristiche tra poesia e romanzo, lirica e narrazione. La mitologia dell'esule politico risorgimentale si costruisce in gran parte sulle liriche. L'eccezione alla regola è costituita proprio dall'opera capofila della serie: *l'Ortis* che, d'altronde, è la prima esperienza di romanzo moderno italiano, si muove quindi su un terreno nuovo, scegliendo di adottare una peculiare prosa di carattere marcatamente lirico. Il tono intimo e riflessivo del registro lirico appare infatti particolarmente indicato a esprimere l'amarezza e a riflettere sul significato dell'esilio. La maggiore possibilità di adottare un tono effusivo e moduli retorici enfaticamente contribuiscono all'espressione di sentimenti che vengono invece descritti solo in maniera sommaria nell'architettura più complessa di un romanzo. Il sentimento di esilio sembra non adattarsi bene all'impianto narrativo, a differenza ad esempio dell'amore, che nei tre romanzi citati riveste un ruolo tematico e strutturante ben superiore. Sentito come problema intimo e reale, per gli scrittori-patrioti italiani l'esilio si presta più a brevi liriche autobiografiche che a intrecci romanzeschi. La causa della sua (quasi) assenza nei romanzi del Risorgimento sarebbe quindi insita alle caratteristiche del genere narrativo.

NOTE

1. Banti 2000.
2. Per un panorama della lirica d'esilio dell'epoca, vd. Viti 2010.
3. Mazzini 1938, 8.
4. Foscolo 1955, 296.
5. Foscolo 1955, 404.
6. Foscolo 1955, 407.
7. Tommaseo 1997, 103-104.
8. Tommaseo 1997, 225.
9. Tommaseo 1997, 134.
10. Tommaseo 1997, 57.
11. Tommaseo 1997, 153.
12. Tommaseo 1997, 6.
13. Tommaseo 1997, 5.
14. Tommaseo 1997, 260-262.
15. Tommaseo 1997, 345.
16. Tommaseo 1997, 349.
17. Tommaseo 1997, 337-338.
18. Tommaseo 1997, 314.
19. Bárberi Squarotti 1977, 194.
20. Ruffini 1861, 273.
21. Ruffini 1861, 281-282.
22. Del Buono 1986, 514.
23. Ruffini 1855, 280-81 (Ruffini 1986, 291-292).
24. Ruffini 1855, 281 (Ruffini 1986, 292).
25. Nievo 1972, 575.
26. Nievo 1972, 577.
27. Nievo 1972, 800.
28. Nievo 1972, 810.
29. Nievo 1972, 513.
30. Nievo 1972, 940.
31. Falcetto 1998, 14-15.

BIBLIOGRAFIA

- Banti 2000 = A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, Einaudi, Torino 2000.
- Bárberi Squarotti 1977 = G. Bárberi Squarotti, *Lettura di Fede e bellezza*, in *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte*, a cura di V. Branca – G. Petrocchi, Olschki, Firenze 1977, pp. 173-195.
- Del Buono 1986 = O. Del Buono, *Il caso Ruffini*, in G. Ruffini, *Il dottor Antonio*, Sellerio, Palermo 1986, pp. 489-520.
- Falcetto 1988 = B. Falcetto, *L'esemplarità imperfetta. Le Confessioni di Ippolito Nievo*, Marsilio, Venezia 1988.
- Foscolo 1955 = U. Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, edizione nazionale, Le Monnier, Firenze 1955.
- Mazzini 1938 = G. Mazzini, *Scritti editi ed inediti*, vol. 77, Galeati, Imola 1938.

Nievo 1972 = I. Nievo, *Le confessioni di un italiano*, a cura di E. Spagnol, Feltrinelli, Milano 1972.

Ruffini 1855 = G. Ruffini, *Doctor Antonio*, Thomas Constable & Co., Edimburgh 1855.

Ruffini 1861 = G. Ruffini, *Lorenzo Benoni or Passages in the life of an Italian*, Tauchnitz, Leipzig 1861.

Ruffini 1986 = G. Ruffini, *Il dottor Antonio*, Sellerio, Palermo 1986.

Tommaseo 1997 = N. Tommaseo, *Fede e Bellezza*, a cura di D. Martinelli, Guanda, Parma 1997.

Viti 2010 = *Ascoltate degli esuli il canto. Un'antologia tematica della poesia risorgimentale*, a cura di A. Viti, Nerosubianco, Cuneo 2010.

Alessandro Viti

Centro Internazionale di Studi Europei Sirio Giannini.

alessandro_viti@yahoo.it

LA NAZIONE DEGLI ESULI DEL RISORGIMENTO

Nel periodo del Risorgimento, gran parte del pensiero politico, della letteratura e della critica letteraria si svilupparono al di fuori dell'Italia, poiché fu spesso lontano dall'Italia e dalla censura che poterono essere pubblicati gli scritti dei patrioti esiliati. Diversi studi¹ hanno recentemente riportato alla luce l'importanza di questa letteratura d'esilio, non solo per la storia politica e letteraria italiana, ma nel quadro più vasto dei dibattiti e delle riflessioni europee sui temi di nazione, di libertà e di democrazia.

In particolare, gli esuli italiani svilupparono un discorso identitario che rese l'esilio una vera e propria "istituzione"² e un mito per i patrioti italiani desiderosi di costruirsi una patria ideale. Lo studio del tema dell'esilio nella produzione italiana risorgimentale permette così di fare luce sull'imprescindibile coesistenza dei concetti di patria ed esilio all'interno dell'intero quadro storico risorgimentale italiano.³ Nel corso dell'Ottocento, il mito dell'esilio ha trovato espressione in forme diverse, dai generi canonici (poemi, drammi, romanzi) alla scrittura più intima (diari, lettere,⁴ autobiografie).

Lo studio di alcuni esempi di poemi e memorie che mettono in scena l'esilio ci permette di analizzare come la mitologia dell'esule sia diventata un elemento costitutivo dell'immagine della nazione italiana durante il Risorgimento, e come l'esilio sia diventato una categoria paradigmatica, entrata nella definizione del carattere italiano.

1. La mitologia dell'esule romantico

Anche se fin dalle origini la storia della letteratura italiana è segnata dal tema dell'esilio,⁵ l'Ottocento è stato definito come «il secolo del mito dell'esule».⁶ Si può in effetti individuare una linea di scrittori (tra cui Foscolo, Berchet, Giannone, Mazzini, Scavini e Tommaseo) per i quali la vicenda dell'esule, colma di echi ideologico-affettivi, forma una componente incisiva della produzione letteraria.

Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo è stato il romanzo fondatore del tema dell'esilio nel Risorgimento.⁷ Foscolo mette in scena, più che l'esperienza reale dell'esilio, l'esilio-sentimento, metafora dell'estraneità dell'artista o dell'intellettuale "sentimentale": «noi tutti italiani siamo fuorusciti e stranieri in Italia».⁸ Nel romanzo, l'esilio reale di Jacopo è anzitutto la proiezione letteraria di un esilio metaforico, «emblema di una condizione di disagio esistenziale e di continua ricerca artistica».⁹ A Foscolo va riconosciuta «la prima epifania della mitologia dell'esule romantico».¹⁰ Nel suo romanzo, e ancora di più nei sonetti *Né più mai toccherò le sacre sponde* e *Un dì, se non andrò*

sempre fuggendo, l'esilio si grava di motivi simbolici, incarna uno stato di sradicamento, di incertezza, che risulta essere storico e nel contempo esistenziale. È la condizione dell'eroe romantico, che Luigi Russo definisce come «poesia universale della solitudine dell'uomo pellegrinante su questa terra».¹¹

Ma Foscolo incarnò e produsse anche una mitologia dell'esilio che segnò un nesso definitivo tra letteratura e storia nazionale. Dopo il 1815, Foscolo consacrò il mito dell'esule e fondò una tradizione patriottica. L'esperienza reale dell'esilio per Foscolo non fu solo quella della distruzione di un grande scrittore italiano non più capace di produrre poesia,¹² fu anche un'esperienza positiva di recupero di una propria dignità intellettuale, espressa da lui nella *Lettera apologetica*. Foscolo, durante il suo esilio a Londra, contribuì alla costruzione dell'immagine della nazione italiana tramite i suoi articoli che mettevano in scena la tradizione letteraria italiana, come *l'Essay on the present literature of Italy*, o gli articoli che descrivevano le *Epochs of Italian literature*. Foscolo sviluppò una politica culturale, di promozione delle lettere italiane all'estero, destinata a definire la nazione italiana. Proprio in ragione dell'allontanamento dalla patria Foscolo s'interrogò e costruì i suoi discorsi sulla storia e sulla letteratura nazionali: «la condizione di esule in Inghilterra consentiva allo scrittore la libertà necessaria per farsi storico della nazione, individuando finalmente le "vere cause della degenerazione dell'utile letteratura" e, di contro, quelle del suo "risorgimento"».¹³

Alla stregua dell'esempio foscoliano, l'esilio vissuto (e non più immaginato) diventò per i fuorusciti italiani un'esperienza culturale ed esistenziale che produsse progetti, iniziative, discorsi, in nome della patria italiana lontana. Le due dimensioni dell'esilio, quella esistenziale e quella politica, furono al centro della produzione poetica di Giovanni Berchet, anch'egli costretto a un lungo esilio in Francia, Germania, Inghilterra e Belgio.¹⁴ Berchet, secondo Francesco De Sanctis, fu «colui che primo seppe anche creare forme poetiche appropriate al nuovo contenuto, [...] il creatore della lirica nuova, patriottica».¹⁵ Lontano dalle costrizioni subite a Milano, Berchet diventò «un uomo nuovo» che poté finalmente pensare liberamente e avere la possibilità di dire ciò che voleva: l'amore della patria, l'odio per lo straniero, la sofferenza dell'esilio, il dolore della miseria... In queste nuove disposizioni d'animo, Berchet compose i *Profughi di Parga*, poema che mette in scena Arrigo, un viaggiatore inglese che salva un patriota di Parga gettatosi in mare per il dolore di aver perduto la sua terra. L'inglese gli offre la sua amicizia e il suo aiuto, ma l'esule di Parga gli oppone un rifiuto sdegnoso:

Tienti i doni e li serba ne' guai
Che la colpa al tuo popol matura;
Lá, nel dí del dolor, troverai
Chi vigliacco ti chiegga pietà.
Ma v'è un duolo, ma v'è una sciagura

Che fa altero qual uom ne sia còlto:
E il son io; - né chi tutto m'ha tolto
Quest'orgoglio rapirmi potrà.¹⁶

L'indignazione per la patria venduta fa alzare un grido di vendetta, trasforma il dolore in furore e richiama l'aspirante suicida alla vita. L'esule difende orgogliosamente la sua condizione di uomo libero:

Qui starò, nella terra straniera;
E la destra onorata, su cui
Splende il callo dell'elsa guerriera,
Ai servigi più umili offrirò!
Rammentando qual sono e qual fui
I miei figli, per Dio! fremeranno;
Ma non mai vergognati diranno,
Ei dall'angolo il suo frusto accattò.¹⁷

Ritroviamo la stessa vena patriottica, che identifica "il vero patriota" con "l'esule orgoglioso" nelle romanze composte da Berchet tra il 1822 e il 1826, componimenti brevi in metri rapidi e cantabili d'ispirazione patriottica, nei quali il motivo di propaganda risorgimentale si afferma scopertamente. *Clarina* (1822) mette in scena una fanciulla che piange il lutto del suo Gismondo, «fuggitivo, vagabondo», «fra le angustie dell'esiglio».¹⁸ *Il romito del Cenisio* (1824), ispirato a Berchet dalla prigionia di Silvio Pellico, esprime chiaramente il dolore delle separazioni familiari nell'esilio:

Oh! Perché non posso anch'io
Con la mente ansia, fra gli esuli
Il mio figlio rintracciar?¹⁹

Infine nel 1829 Berchet pubblica a Londra la romanza d'ispirazione storico-patriottica *Le Fantasia*, ambientata nel Medioevo comunale e anti-imperiale. Protagonista autobiografico è l'esule, che ha «sempre nel cor l'Italia, l's'ell'anche obblia chi l'ama».²⁰ In sogno, l'esule rievoca il tempo delle lotte della Lega lombarda contro il Barbarossa e vede l'Italia nella gloria passata. Queste visioni sono inframmezzate da descrizioni della presente decadenza politica e morale della patria. I versi di Berchet, dopo un momento di finta gioia per la speranza di tornare in patria, si concludono sull'immagine negativa che l'esule ha dell'inerzia degli italiani. Nel poema domina il profondo disgusto per l'Italia presente, come quando, giunto a Milano e visti i cittadini, l'esule esclama:

Son questi? È questo il popolo
Per cui con affannosa

Veglia ei cercò il periglio,
Perse ogni amata cosa?
È questo il desiderio
Dell'inquieto esiglio?
Questo il narrato agli ospiti
Nobil nel suo patir?²¹

Berchet non si compiace solo nella descrizione dei mali dell'Italia, i suoi versi trasmettono pure l'ardore patriottico dell'esule che è pronto a lottare:

Su! nell'irto, increscioso Alemanno,
Su! Lombardi, puntate la spada:
Fate vostra la vostra contrada,
Questa bella che il ciel vi sortì.²²

L'esilio incide quindi sull'immagine della patria, nella quale vengono distinti gli abitanti e il territorio: la «bella contrada» deve essere riscattata dai fuorusciti perché il suo popolo indegno vive succube senza ribellarsi.

2. Esule-vate, esule-patriota

A favorire e ad accrescere il mito dell'esule durante il Risorgimento concorsero le vicende biografiche e gli scritti di Giuseppe Mazzini. Egli seppe meglio di tutti cogliere il nesso tra esilio e nazionalismo, emigrazione politica e progetti patriottici. Mazzini fu soprattutto il promotore di una configurazione in chiave eroica dell'esilio.

Nelle *Note autobiografiche* (1861), Mazzini collega la nascita del sentimento nazionale in lui all'incontro, nelle vie di Genova, con gli insorti del marzo 1821 in esilio. Contò altrettanto la sua lettura delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*: «l'Ortis che mi capitò allora fra le mani, mi infanaticò: lo imparai a memoria. La cosa andò tanto oltre che la mia povera madre temeva di un suicidio».²³

Alla fine degli anni Venti, nei suoi articoli per l'"Indicatore genovese" e poi per l'"Indicatore livornese", Mazzini mostra di essere particolarmente attratto dal mito letterario e storico-patriottico dell'esilio. Il 29 giugno 1829, Mazzini celebra Berchet in quanto primo rappresentante poetico-democratico ed esempio perfetto della tradizione romantico-risorgimentale italiana. Nella recensione delle *Fantasie*, Mazzini condivide pienamente l'ispirazione di Berchet: «ira, ed orgoglio son le due muse, che la dettarono: l'orgoglio delle antiche memorie, e l'ira del moderno torpore. I sogni dell'Esule ne formano il soggetto, e sono di patria».²⁴ Mazzini era esaltato dall'argomento trattato da Berchet, la Lega lombarda, nel quale sentiva sé stesso e vedeva tralucere l'ideale eroico italiano.

Il 25 gennaio 1830, Mazzini recensisce anche *L'Esule, poema di P. Giannone*. Pietro Giannone (1792-1872), patriota carbonaro, lasciò l'Italia dopo il 1821 e

restò in esilio sino al 1859 in Inghilterra e in Francia, dove scrisse e pubblicò il poema *L'Esule*. Nel poemetto, immaginato e composto nel 1825, Giannone mette in scena l'esule Edmondo, tornato in patria nello Stato di Modena dopo aver combattuto in Spagna ed essersi rifugiato in Inghilterra. Dopo la gioia del ritrovamento dei famigliari, scopre di essere stato tradito da un suo parente compaesano e dalla sua fidanzata. Prima di ripartire, la vendetta è compiuta dai carbonari che uccidono il traditore. È particolarmente suggestivo il canto 5, in cui l'esule canta l'amore della sua terra, ma anche l'ira di dover fuggire:

Come sei bella, o della patria terra
Vista diletta e desiata! – Infausta
E però la beltà che ti fa schiava...
– Piangi tu, Madre, sovra i figli tuoi
Come sovra di te piangono i figli,
Che lo straniero a discacciar ti sforza?
Crudo pensiero! E ch'io veder ti debba,
E di dolcezza invece e di saluto,
Sentirmi in core la bestemmia e l'ira?
Maladetto colui, che sì divide
La madre e i figli: lo confonda il Cielo,
La terra asil gli nieghi ed esecrato
Ne suoni il nome che l'oblio non merta!
E maladetto chi veder ti puote,
Senz'urlar d'ira e piangere d'affanno,
Sì bella a un tempo e sì infelice.²⁵

Giannone esprime la sofferenza causata dall'esilio, ma anche l'onore della partecipazione volontaria dei patrioti italiani alle lotte europee:

Fra genti ignote e sotto cielo ingrato
Erran di stento e di dolor morendo:
O disdegnosi precorrendo il fato
Spandono il sangue per la Grecia antica
Che per la patria lor non han versato.²⁶

Nelle note, Giannone comunica la convinzione che i migliori italiani erano quelli condannati (alla morte, ai ferri o all'esilio) dai governi stranieri: «se potessero mettersi tutti i nomi de' condannati nell'ultime vicende della povera Italia, si vedrebbe che in ogni sua parte, sono sempre i cittadini migliori o per cospicuità di famiglia, o per ingegno, o per gradi».²⁷

Nella sua recensione al poema di Giannone, Mazzini riesce a cogliere in quest'opera di un autore minore tutta la sofferenza e i rimpianti causati dall'esilio; sembra profetizzare il suo stesso stato d'animo quando lascerà

l'Italia, e soprattutto costituisce un «vero manifesto di Mazzini intorno all'esilio»:28

l'Esule, nel suo supplizio di mille ore, vive: vive nella pienezza del suo vigore, nella energia della sua sensibilità; né l'arco del dolore saetta colpo perduto contro di lui. – Poiché fu detta la fatale parola, errò pel mondo, come lo scaffo d'una nave abbandonata per l'Oceano, senza pensiero, senza direzione, trabalzato su e giù dai casi come quello dall'onde, e dai venti. [...] – Oh! è duro l'esilio per chi ebbe dalla natura un'anima fatta per sentire la beatitudine d'avere una patria!²⁹

Negli anni successivi al proprio esilio, Mazzini reinterpretò l'opera di Berchet, di Foscolo e di Dante stesso in un senso patriottico. L'esilio non era più percepito negativamente, ma al contrario dava forza alla parola dell'esule e permetteva una migliore penetrazione del discorso patriottico negli animi degli italiani. Mazzini ammirava gli esuli capaci di esprimersi in «un linguaggio che ci conviene nella sciagura»,³⁰ come Michele Palmieri di Miccichè, a cui scriveva da Marsiglia. Gli esuli erano «forti della [loro] coscienza e della santità de' voti e de' diritti, [dovevano] sostenere con orgoglio la sventura e mostrare all'Europa ch'essa ritempra, anziché spezzarle, l'anime forti».³¹

A Londra, Mazzini costruì il mito degli esuli-padri della patria nei suoi scritti sulle due figure di genio che furono per lui Dante e Foscolo. In particolare, con la pubblicazione della *Lettera apologetica* di Foscolo nel volume degli *Scritti politici inediti di Ugo Foscolo* (Lugano 1844), Mazzini offrì un testo fondamentale per una legittimazione morale dell'esilio. Foscolo vi si definiva in effetti come «il primogenito profugo», che tracciava la prospettiva d'un rinnovamento spirituale dell'Italia, guidata dall'*élite* di proscritti fuorusciti, e costruiva un legame di natura eroica tra ambizione letteraria ed elaborazione di progetti politici.³² Mazzini trasformò l'autoritratto di Foscolo in un'opera militante, che gli permetteva di usufruire del suggello dell'autorità di Foscolo per giustificare il proprio progetto politico e culturale: quello che Mazzini voleva proporre nel 1840 al "partito degli esuli", dato il presente insuccesso dell'azione rivoluzionaria.

Il mito dell'esule patriota è centrale anche nell'edizione mazziniana della *Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo* (1842), voluta già da Foscolo come "libro da Italiani". Lo scopo del lavoro di Mazzini era di servire la gioventù, insegnandole il culto dei morti illustri, e perciò, sin dalle prime pagine, l'edizione mazziniana si presentava come un seguito della lezione dei *Sepolcri*.³³ Mazzini non aveva voluto fare opera di filologo: indicava anzitutto il valore storico del commento di Foscolo e apriva il nuovo capitolo del dantismo romantico, che celebrava Dante come «l'esule tra gli esuli»³⁴ e, in quanto tale, padre della nazione italiana.

Foscolo e Dante consentivano così a Mazzini di sviluppare nei suoi discorsi l'immagine risorgimentale del profeta in esilio, che gli permetteva in cambio di riacquistare dignità di parola dall'estero. Grazie alla propaganda mazziniana, che recuperava le itale glorie di Dante e Foscolo, nella letteratura risorgimentale e postunitaria l'esule conobbe una fortuna grandissima e diventò una figura paradigmatica, carica di elementi simbolici: «una sorta di proto-italiano, modello ideale di cittadino integerrimo, intriso di amor patrio, disposto al sacrificio».³⁵ L'esule diventò il nuovo apostolo, il pellegrino di una nuova fede, rappresentato con tutti gli attributi religiosi. Mazzini lo dipingeva persino protetto dall'Angelo dell'esilio, riassumendo la propria mistica dell'esilio:

l'Angelo dell'esilio mormorava ad essi [i proscritti], sui primi passi del loro pellegrinaggio, non so quale dolce e santa parola d'amore, di fratellanza universale, di religione dell'anima, che li aveva innalzati al di sopra degli uomini del loro secolo, perché li aveva trovati pari d'egoismo come la gioventù, presti al sacrificio come l'entusiasmo. Al tocco dell'ala dell'Angelo, il loro occhio aveva intravedute cose ignote alla tarda età; un nuovo verbo fremente sotto le rovine della vecchia feudale Europa; un nuovo mondo ansioso di vederlo emergere dalle rovine alla luce della vittoria; e nazioni ringiovanite; e razze, per lungo tempo divise, moventi, come sorelle, alla danza, nella gioia della fiducia; e le bianche ali degli angeli della libertà, dell'eguaglianza, dell'umanità ad agitarsi sulle loro teste. E innamorati dello spettacolo, avevano richiesto il loro Angelo che mai dovessero fare; e l'Angelo aveva risposto: Seguitemi; io vi guiderò attraverso i popoli addormentati e voi predicherete coll'esempio la mia parola e conforterete a levarsi quanti giacciono e gemono. Nessuno conforterà voi; e sarete respinti dall'indifferenza e perseguitati dalla calunnia: ma io vi serberò una ricompensa al di là del sepolcro.³⁶

3. L'identità nazionale in esilio: la "malattia patriottica"

Tra le emozioni che traspaiono dagli scritti degli esuli, in particolare quelli che mettono in scena dei fuorusciti, una in particolare sembra dominare i discorsi: la nostalgia dell'Italia. L'Ottocento fu segnato in effetti dal legame tra tema nostalgico e sentimento nazionale, e da una politicizzazione della nostalgia. Secondo Simon Levis Sullam,

l'esilio produce per assenza un'immaginazione nostalgica ma anche idealizzante, che cerca però di pacificarsi e di radicarsi attorno alla ricostruzione ideale degli affetti e all'invenzione di una nuova ideologia nazionale, fondata sulle tradizioni del culto degli avi e della letteratura e storia nazionale.³⁷

Diversi sono i *topoi* risorgimentali che vanno nella direzione di una “nostalgia nazionale”: la descrizione dell’esistenza dell’esule in termini religiosi e mistici, l’isolamento in esilio che porta all’esaltazione della sofferenza e talvolta alla convinzione che soltanto la solitudine e l’estraniamento possano portare a un dialogo autentico con la propria identità nazionale.

L’evocazione della perdita e dell’abbandono divennero un modello retorico all’interno dei circoli letterari sin dal primo Ottocento, con *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*. Lo storico Maurizio Isabella ha voluto dimostrare come le tematiche retoriche dell’esilio e della perdita della patria sublimarono un poco alla volta dalla sfera letteraria in altri ambiti, coinvolgendo sempre di più l’immaginario collettivo, fino a conquistare un posto centrale nel discorso nazional-patriottico e tra i miti fondatori del Risorgimento italiano.³⁸ L’esilio fu uno dei motivi retorici fondamentali del nazionalismo ottocentesco, accompagnato spesso da un’intertestualità religiosa. La descrizione delle sofferenze dell’esule entra a pieno titolo nel novero dei motivi costituenti dell’“archeologia” del discorso nazionale,³⁹ ma l’esilio non è solo motivo di “malattia patriottica”: questo tema serve anche alla costruzione del sentimento di italianità quando l’esilio viene accettato come scuola di patriottismo.

Il discorso nazional-patriottico legato al tema dell’esilio caratterizza in particolare l’opera di Giovita Scalvini e Niccolò Tommaseo. Giovita Scalvini (1791-1843) fu tra i maggiori critici italiani del primo Ottocento per i suoi saggi sui «*Promessi Sposi*» di A. Manzoni, per le *Considerazioni morali sull’«Ortis»* e per la traduzione del *Faust* di Goethe. Grande amico del patriota ed economista Giovanni Arrivabene, in seguito ai moti del 1821 fu incarcerato e l’anno dopo iniziò il suo lunghissimo esilio, successivamente a Londra, sull’isola di Wight, a Parigi e nel castello degli Arconati, a Gaesbeek, nei pressi di Bruxelles. Tornò finalmente a Brescia nel 1838. Nel suo poema *L’Esule*, cominciato a Parigi, incompiuto e rilavorato negli anni 1830 per diventare *Il Fuoruscito*,⁴⁰ Scalvini ripercorre gli avvenimenti del 1821, lasciando trapelare il rancore verso i propri compagni accusati di aver causato il fallimento dei moti (in particolare il conte Confalonieri). I riferimenti ai profughi, evocati tramite i pensieri di un fuoruscito, sono pungenti. Dopo l’*incipit* che mette a nudo la difficile condizione dell’esule («fuggitivo per l’alpi e senza sonno | vo da due notti») e l’onta che il fuoruscito conserva nel cuore, Scalvini dipinge un ritratto polemico e sprezzante degli emigrati italiani:

Ogni speme d’Italia uscì raminga
coi mille e mille suoi fuggiaschi. Ignoti
vanno a ignote genti, e come il cenno
dello stranier li volge e la fortuna,
e de’ lor petti il torbido talento,
senza riposo errando. (vv. 1041-1046)

Vinti e sbanditi e supplici agli estrani,
ma fra lor pronti a straziarsi (vv. 1063-1064)

Il carne svela così degli aspetti poco edificanti e demistifica la rappresentazione degli esuli patrioti. Il poema di Scavini è però anche inframmezzato da esortazioni patriottiche al popolo italiano che dovrebbe procacciarsi da sé l'indipendenza:

Italia mai non leverà l'infermo
Fianco da terra senza il poderoso
Braccio della sua plebe (vv. 170-172)

Scavini rivolge duri rimproveri all'Italia:

Dove sei, dura stirpe? A te le vene
Come si vòte dell'antico sangue?
Dove de' tuoi signori i blandimenti
E le superbie tue? Fosti bramosa
Lupa, ed or giaci sul digiuno ventre;
e fosti infaticata aquila, e i vanni
porti tarpati e nubilo lo sguardo! (v. 316-322)

Non è ver che torva
Miri i suoi ceppi Italia, e nel segreto
Animo il duolo tesoreggi e l'ira.
Né pietosa è di voi captivi in questo
Fondo perché l'amate, e non dei tanti
Esuli figli, né di quei che diero
Alle mannaie il collo ed alle funi.
Di sua salvezza allo stranier dà merto
Italia, e a voi s'adira, e come accesa
Donna a marito tutta a lui si porge. (v. 1013-1021)

Il *Fuoruscito* rappresenta un esempio interessante di poema che mescola il gusto romantico per le passioni forti e le recriminazioni, la lirica e il *pamphlet*. Invece, ne *L'Ultimo carne*, Scavini evoca gli ultimi anni dell'esilio e i primi del ritorno in patria. La figura dell'esule protagonista non è più quella dell'eroe dell'immaginario patriottico: la sua morte non importa più a chi è rimasto in patria, e rimane «fra gli stranieri | sempre straniero, e fra gl'ignoti ignoto».⁴¹

Il tema del proscritto è altrettanto centrale nell'opera di Niccolò Tommaseo,⁴² negli anni del primo esilio in Francia e in Corsica, e del secondo esilio a Corfù. Marco Cini ha evocato «un preciso disegno [del T.] che testimonia quanto la costruzione artificiale ed “estetizzante” del ruolo dell'esule abbia inciso sulla sua produzione letteraria e poetica».⁴³ L'esilio conferisce difatti a

Tommasèo una “politicità” non posseduta nella precedente condizione in patria.

Il tema dell’esilio è presente in tutta l’opera di Tommasèo e attraversa in particolare la sua produzione poetica.⁴⁴ L’esperienza dell’esilio è dapprima delineata da Tommasèo con tinte cupe, in particolare nella composizione scritta a Marsiglia *Esilio volontario* (1834):

Sei povero e solo:
aiuti al tuo zelo,
conforti al tuo duolo
non hai che dal cielo.
Non d’aspre fatiche,
Non d’ire nemiche,
ma temi di te; (vv. 29-35)

Come nota Alessandro Viti, «questa poesia riesce ad esprimere in forma esemplare e in termini divenuti proverbiali i sentimenti di tutti i profughi italiani della sua epoca».⁴⁵

L’esilio per Tommasèo è però anche una sfida, poiché rappresenta una prova ardua da superare e una “nuova patria” in cui si ricostruisce il suo essere. Tommasèo sente fortemente l’aspetto del sacrificio, ma volontario, che deve servire ad acquisire una rinnovata incisività, tale da permettere la rigenerazione della patria. Per Tommasèo, «la scelta di abbandonare l’Italia e di sacrificare la propria quotidianità per il bene di essa conferiva all’esule una moralità superiore».⁴⁶ L’esilio assegnava all’intellettuale una «inedita legittimità politica e lo poneva in una situazione di superiorità etica rispetto a coloro che erano rimasti in patria, impotenti nella risoluzione dei problemi del paese».⁴⁷ Così Tommasèo descrive la condizione privilegiata dell’esule in *Libertà. A un fuoruscito, infermo a morte* (Piazza della Bastiglia, 1835):

fra’ cuori ignoti e fra straniere brume
senza requie né meta errando vai [...]
E quando incerto, umiliato e solo
Ti troverai rimpetto il tuo desio,
al novo amor le vecchie cose il duolo
rivelerà. Vedrai la plebe e Dio.⁴⁸

Tommasèo percepiva la funzione estremamente stimolante dell’esilio, nel quale si costruiva la sua futura vita spirituale, come scriveva nei versi *A Stefano Conti d’Ajaccio* (1839):

La terra d’esilio avrà gran parte
De’ miei pensier; ché nell’esilio crebbe
L’anima pellegrina: e sa d’amaro,

ma nutre forte, il pan della sventura.⁴⁹

Nello stesso tempo, Tommaseo era molto critico verso gli esuli che non riuscivano a svincolarsi dal pensiero della patria oppressa e perduta, e il cui sguardo era sempre rivolto al passato. Solo la consapevolezza di una nuova esistenza legittimava, secondo lui, la funzione di guida degli esuli. L'esilio doveva segnare l'inizio di una rigenerazione morale che, affrancando l'esule dalle passioni di cui era in precedenza ostaggio, gli permetteva di assolvere il ruolo di guida politica e di censore di falsi modelli di civiltà. Tommaseo mise in pratica queste idee nei libri *Dell'Italia* (Parigi 1835), in cui progettava il processo di rigenerazione della nazione. Raccoglieva creativamente la sfida difficile del cattolicesimo liberale, e sosteneva che religione e libertà si erano alleate nel progetto di una società giusta e di un'organizzazione politica costituzionale. Tommaseo affermava di aver scelto l'esilio volontario a Parigi proprio per liberarsi dalle restrizioni esercitate dalla censura e per poter pubblicare il suo libro,⁵⁰ di cui ebbe l'occasione di discutere con alcuni importanti esponenti della cultura francese (tra cui Lamennais). Il suo progetto era anche di utilizzare i ricavi delle vendite per fondare a Parigi un giornale in lingua italiana: un giornale che «congiungesse gli ingegni e gli animi de' fuorusciti italiani; parlasse all'Europa dell'Italia, a lei dell'Europa; tenesse vivi gli affetti tra gli esuli e la patria; fosse anello ad altre e associazioni e corrispondenze ed imprese». L'anno seguente, il suo progetto fu realizzato da un gruppo di esuli italiani, che diedero vita al periodico letterario "L'Italiano", stampato a Parigi dal marzo all'ottobre del 1836, di cui Mazzini dettò il programma e che vide la collaborazione, oltre che di Tommaseo, di Filippo Ugoni, Paolo Pallia, Enrico Mayer e altri. Negli anni dell'esilio parigino, Tommaseo scrisse anche due "racconti storici",⁵² *Il duca di Atene* e *Il sacco di Lucca*, dove il passato dell'Italia era rappresentato come fonte di sentimento patriottico e come esempio di solidarietà fra i diversi popoli della penisola contro la tirannia straniera.

Da Parigi Tommaseo si spostò quindi in Corsica, ma il suo stato d'animo era profondamente cambiato: non si trattava più per lui di commuovere gli animi sulle sciagure della nazione italiana, né di motivare i suoi cittadini a prendere le armi per liberare la penisola. Ora Tommaseo percepiva la propria personale fragilità e risentiva della paura di non essere all'altezza del compito. L'esule cercò di recuperare la sua identità per proporla ai suoi compatrioti come modello di rinnovamento.⁵³

Dopo il fallimento della prima guerra d'indipendenza e la caduta della Repubblica veneziana di Daniele Manin, alla quale Tommaseo partecipò con un ruolo di protagonista,⁵⁴ iniziò il secondo esilio del patriota italo-dalmata a Corfù (1849-1854). Nel componimento *L'esule*, scritto nel 1850, il tono è molto diverso da quello che il poeta impiegava nel 1834.⁵⁵ Tommaseo sembra difatti indicare un programma di rinuncia per il suo secondo esilio:

Il verno più crudo, la notte più nera
Per l'umile oppresso, per l'esule avrà
Ghirlande odorate di casta preghiera,
scintille inestinte d'ardita pietà.

Per tutto a' trionfi si mesce vergogna,
per tutto il sorriso frammisto ai dolor;
per tutto si serve, si opprime, si sogna,
si ardisce, si teme, si attende, si muor.⁵⁶

Ci pare comunque di poter cogliere nell'insieme dell'opera di Tommaseo un certo tipo di «nostalgia restauratrice»,⁵⁷ che si manifesta nella ricostruzione di monumenti del passato (come la lingua del suo *Nuovo dizionario dei sinonimi* e del suo *Dizionario della lingua italiana*): l'esule intendeva contrastare un senso di perdita della coscienza della comunità e della sua coesione restaurando il passato come un valore per il presente. Resta comunque il sentimento di una grande ambiguità di Tommaseo rispetto alla patria e rispetto agli altri esuli che si sentivano pienamente "italiani":⁵⁸ egli si rivendicava in effetti regolarmente apolide, ma ciò non toglie che la sua attività fuori d'Italia contribuì fortemente alla causa italiana, a quella dell'unità e dell'indipendenza della penisola.

4. Conclusione

La produzione degli esuli non offre solo testimonianze dell'infelice e angosciante condizione dell'esilio: altrettanto importante è la sua tematica di costruzione dell'identità nazionale. Così come Franco Venturi ha analizzato, la percezione dell'Italia da parte degli stranieri,⁵⁹ lo studio dello sguardo degli esuli sulle cose italiane offre prospettive nuove con cui affrontare le questioni italiane, collocate nel più vasto quadro europeo.

Non bisogna tuttavia pensare che la condizione condivisa di esule abbia permesso alla "diaspora" degli italiani di costruire un'immagine univoca della nazione italiana. Agostino Bistarelli preferisce così usare il termine al plurale («le diaspore»), ricordando che l'esilio italiano è segnato dalla presenza di più reti di comunicazione definitesi in periodi diversi, e che da ciascuna di queste reti si può ricavare «il particolare *colore* che assume il patriottismo». ⁶⁰ Bistarelli insiste in particolare sulla vicinanza apparentemente paradossale tra dimensione cosmopolita e dimensione locale della storia italiana, che spiega la presenza così netta della "piccola patria" nelle memorie e nelle azioni degli esuli.

Se l'esilio ha fortemente contribuito alla formazione di miti identitari condivisi nell'Italia unita, come quello di Dante «esule tra gli esuli» e padre della nazione italiana o del "bel paese" avvilito dai suoi "abitanti indegni",

non si possono ignorare le lotte ideologiche e politiche tra le diverse comunità in esilio, che in particolare tra il 1849 e il 1859 si affrontarono per prendere la direzione del movimento nazionale. Non solo tra gli esuli si possono distinguere le principali tipologie politiche (repubblicani, federalisti, filopiemontesi, mazziniani, garibaldini...), ma si possono anche individuare forti opposizioni politico-ideologiche tra le diaspore di Parigi, di Londra o di Jersey così come tra quelle che si costituirono nella penisola dopo il 1848 (in Piemonte o a Genova per esempio).

Tutto ciò non cancella però l'importanza delle esperienze condivise nell'esilio (delle rivoluzioni, della guerra, della politica, delle condizioni socio-economiche). L'esilio, diventato nel corso dell'Ottocento una vera e propria "istituzione", creò una comunità, che pose le basi del sentimento di fratellanza tra italiani e della rappresentazione della patria come "famiglia", tipica del nazionalismo italiano.⁶¹ Sicché appare importante oggi inserire l'esilio risorgimentale tra i paradigmi del discorso nazional-patriottico e studiare come gli esuli abbiano apportato nuovi elementi per la costruzione dell'identità nazionale italiana,⁶² in particolare con il loro apporto letterario e culturale, ancora poco indagato.

NOTE

1. Becherelli 2012; Bistarelli 2011; Isabella 2011; Tatti 2013.
2. Cattaneo 1860, 536: «e così Ugo Foscolo diede alla nuova Italia una nuova istituzione: *l'esilio!*»
3. Sinopoli 2011, 383.
4. Sulla scrittura epistolare d'esilio cf. Spaggiari 2002.
5. Asor Rosa 1997, 107-110; Asor Rosa 2011; Dionisotti 1967, 34.
6. De Marco 1996, p. 41.
7. Garavelli 2011.
8. Foscolo 1995, 116.
9. Tatti 2007, 746.
10. De Marco 1996, 39.
11. Russo 1971, 513.
12. Dionisotti 1988, 77.
13. Piola Caselli 2013, 72.
14. Fontanella 2013; Ruozzi 2011.
15. De Sanctis 1953, 425.
16. Berchet 1829, 17.
17. Berchet 1829, 19.
18. Berchet 1829, 21-24.
19. Berchet 1829, 27.
20. Berchet 1829, 40.
21. Berchet 1829, 61.
22. Berchet 1829, 43.
23. Mazzini 1861, 9.

24. Mazzini 1829, 158.
25. Giannone 1829, 73.
26. Giannone 1829, 204.
27. Giannone 1829, 310.
28. Levis Sullam 2008, 113.
29. Mazzini 1830, 247-249.
30. Mazzini accenna qui all'opuscolo *Il Duca d'Orléans e gli emigrati francesi in Sicilia e gl'Italiani giustificati*, pubblicato dal Palmieri a Parigi nel giugno 1831.
31. Mazzini 1831, 7-9.
32. Fournier-Finocchiaro 2014; Nicoletti 1999.
33. Luzzatto 2012, 142.
34. Di Giannatale 2008.
35. Tatti 2013, 89.
36. Mazzini 1861, 203.
37. Levis Sullam 2008, 106.
38. Isabella 2006.
39. Banti 2000.
40. Scalvini 1961. La "bella copia" del poema, utilizzata dal Van Nuffel per l'edizione critica, può essere datata al marzo-aprile 1839.
41. Baldacci 1958, 101-111.
42. Bruni 2003; Cini 2000; Gendrat-Claudé 2008; Gendrat-Claudé 2011; Tatti 2011.
43. Cini 2000, 287.
44. La raccolta delle poesie ha un valore preminente tra le opere di Tommaseo, che pubblica un primo volumetto a Parigi nel 1836 (*Confessioni*), raccoglie altre composizioni nei volumi *Memorie poetiche e poesie* (Venezia 1838), *Scintille* (Venezia 1841) e poi ne dà un'edizione complessiva presso Le Monnier (*Poesie*, Firenze 1872).
45. Viti 2010, 193.
46. Cini 2000, 289.
47. Cini 2000, 289.
48. Tommaseo 1958, 14-15.
49. Tommaseo 1958, 22.
50. Tommaseo 1974, 73.
51. Franzi 1925, 173-174.
52. Tommaseo 1970.
53. Debenedetti 1973, 200-201. Tommaseo scrisse in Corsica l'essenziale delle sue memorie politiche, *Un affetto*, terminate nel 1839 a Montpellier, e il suo romanzo *Fede e bellezza*, che mette in scena due esuli italiani in Francia.
54. Agostini 2000.
55. Cf. il paragone tra i due componimenti *Esilio volontario* e *L'esule* svolto da Delli Priscogli 2011.
56. Tommaseo 1958, 44.
57. Sulle due modalità della nostalgia, "riflessiva" e "restauratrice", cf. Boym 2001.
58. Sull'"identità difficile" di Tommaseo, cf. Micheli 2003.
59. Venturi 1973.
60. Bistarelli 2011, 249.
61. Sul concetto di fratellanza, e sul legame particolare tra fratellanza ed esperienza dell'esilio, cfr. Aprile – Brice 2013; Bertrand – Brice – Montègre 2012.
62. Bistarelli 2009.

BIBLIOGRAFIA

- Agostini 2000 = Daniele Manin e Niccolò Tommaseo. *Cultura e società nella Venezia del 1848*, a cura di T. Agostini, "Quaderni Veneti" 16, 31-32, 2000.
- Aprile – Brice 2013 = *Exil et fraternité en Europe au XIXe siècle*, a cura di S. Aprile – C. Brice, Éditions Bière, Pompignac près Bordeaux 2013.
- Asor Rosa 1997 = A. Asor Rosa, *Genus Italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997.
- Asor Rosa 2011 = *La letteratura italiana e l'esilio*, a cura di A. Asor Rosa, "Bollettino di italianistica" 8, 2, 2011.
- Baldacci 1958 = L. Baldacci, *Poeti minori dell'Ottocento*, t. 1, Ricciardi, Milano – Napoli 1958.
- Banti 2000 = A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità ed onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2000.
- Becherelli 2012 = A. Becherelli, *L'esilio dei patrioti*, in *Il Risorgimento italiano: dibattito sulla costruzione di una nazione*, a cura di G. Motta, Passigli, Bagni a Ripoli 2012, pp. 97-108.
- Berchet 1829 = G. Berchet, *Poesie*, nuova edizione, Taylor, Londra 1829.
- Bertrand – Brice – Montègre 2012 = *Fraternité. Pour une histoire du concept*, a cura di G. Bertrand – C. Brice – G. Montègre, Les cahiers du CHRIPA, n. 20, Grenoble 2012.
- Bistarelli 2009 = A. Bistarelli, *Esilio e identità nazionale italiana*, "Parolechiave" 41, 2009, pp. 103-123.
- Bistarelli 2011 = A. Bistarelli, *Gli esuli del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 2011.
- Boym 2001 = S. Boym, *The future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001.
- Bruni 2003 = F. Bruni, *Tommaseo: nazione e nazioni*, saggio introduttivo al catalogo della mostra *Niccolò Tommaseo e il suo mondo. Patrie e nazioni*, a cura di F. Bruni, Edizioni della Laguna, Monfalcone 2003, pp. 15-41.
- Cattaneo 1860 = C. Cattaneo, *Ugo Foscolo e l'Italia (1860)*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di P. Treves, vol. 1, Le Monnier, Firenze 1981, pp. 496-555.
- Cini 2000 = M. Cini, *L'esperienza dell'esilio in Niccolò Tommaseo*, in *Niccolò Tommaseo e Firenze*, a cura di R. Turchi – A. Volpi, Olschki, Firenze 2000, pp. 287-306.
- De Marco 1996 = G. De Marco, *Mitografia dell'esule da Dante al Novecento*, ESI, Napoli 1996.
- De Sanctis 1953 = F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo decimonono: scuola liberale e scuola democratica [1874]*, a cura di F. Catalano, Laterza, Bari 1953.
- Debenedetti 1973 = G. Debenedetti, *Niccolò Tommaseo. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1973.
- Delli Priscoli 2011 = R. Delli Priscoli, *L'elegia dell'esule nella poesia di Niccolò Tommaseo*, "Sinestesia" 11, 2011, pp. 234-239.
- Di Giannatale 2008 = F. Di Giannatale, *L'Esule tra gli esuli. Dante e l'emigrazione politica italiana dalla Restaurazione all'Unità*, Edizioni Scientifiche Abruzzesi, Pescara 2008.
- Dionisotti 1967 = C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.
- Dionisotti 1988 = C. Dionisotti, *Foscolo esule*, in Id., *Appunti sui moderni*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 55-77.
- Fontanella 2013 = L. Fontanella, *Poesia e Risorgimento fuori d'Italia*, "Forum Italicum" 2, 2013, pp. 278-286.
- Foscolo 1995 = U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Einaudi, Torino 1995.
- Fournier-Finocchiaro 2014 = L. Fournier-Finocchiaro, *Foscolo et la tradition italienne dans les écrits de Giuseppe Mazzini*, in *Foscolo et les écrivains européens*, Atti del Convegno, Université Stendhal-Grenoble 3, 14-15 maggio 2013, in corso di stampa.

Franzi 1925 = T. Franzi, *Lettere inedite di Niccolò Tommaseo. Contributo alla storia degli esuli italiani in Francia*, "Rassegna storica del Risorgimento", 1925, pp. 170-176.

Garavelli 2011 = E. Garavelli, *Esilio e identità nazionale nel primo Ottocento. Ancora sul 'caso Foscolo'*, "Otto|Novecento" 2, 2011, pp. 5-25.

Gendrat-Claudiel 2008 = A. Gendrat-Claudiel, *Exils et subversions. Sur les terres françaises de Niccolò Tommaseo (1802-1874)*, in N. Tommaseo, *Fidélité*, Éditions Rue d'Ulm, Paris 2008, pp. 203-275.

Gendrat-Claudiel 2011 = A. Gendrat-Claudiel, «*Tu veux des nouvelles d'ici? Je te parlerai des Italiens, qui pullulent*». *Les exilés italiens en France sous la monarchie de Juillet à travers l'expérience de Niccolò Tommaseo*, "Cahiers de la Méditerranée" 82, 2011: <<http://cdlm.revues.org/5714>>.

Giannone 1829 = P. Giannone, *L'Esule, poema*, Delaforest, Paris 1829.

Isabella 2006 = M. Isabella, *Exile and Nationalism: The Case of the Risorgimento*, "European History Quarterly" 36, 4, 2006, pp. 493-520.

Isabella 2011 = M. Isabella, *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Levis Sullam 2008 = S. Levis Sullam, *Conflitti dell'esilio e immaginazione della nazione alle origini del Risorgimento*, in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, a cura di M. Isnenghi, vol. 1, UTET, Torino 2008.

Luzzatto 2012 = S. Luzzatto, *Belli di fama e di sventura*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto – G. Pedullà, vol. 3, Einaudi, Torino 2012.

Mazzini 1829 = G. Mazzini, *Le Fantasia, Romanza di G. B. (1829)*, in *Scritti editi ed inediti*, vol. 1, Galeati, Imola 1906-1943, pp. 155-160.

Mazzini 1830 = G. Mazzini, *L'Esule, poema di P. Giannone (1830)*, in *Scritti editi ed inediti*, vol. 1, Galeati, Imola 1906-1943, pp. 245-252.

Mazzini 1831 = G. Mazzini, *Lettera del 29 giugno 1831 a Michele Palmieri di Miccichè, a Parigi*, in *Scritti editi ed inediti*, vol. 5, Galeati, Imola 1906-1943, pp. 7-9.

Mazzini 1861 = G. Mazzini, *Note autobiografiche (1861)*, in *Scritti editi ed inediti*, vol. 77, Galeati, Imola 1906-1943, pp. 1-401.

Micheli 2003 = F. Micheli, *L'Italia di Tommaseo*, in *Niccolò Tommaseo e il suo mondo. Patrie e nazioni*, a cura di F. Bruni, Edizioni della Laguna, Monfalcone 2003, pp. 43-50.

Nicoletti 1999 = G. Nicoletti, *Introduzione*, in U. Foscolo, *Lettera apologetica*, Einaudi, Torino 1999.

Piola Caselli 2013 = C. Piola Caselli, *Il «Risorgimento delle Lettere» negli scritti storiografico-linguistici di Ugo Foscolo*, "Laboratoire italien" 13, 2013, pp. 65-79.

Ruozzi 2011 = G. Ruozzi, *Gli esuli dell'esule Berchet*, "Moderna" 2, 2011, pp. 43-56.

Russo 1971 = L. Russo, *Ugo Foscolo*, in Id., *Compendio storico della letteratura italiana*, D'Anna, Messina – Firenze 1971.

Scalvini 1961 = G. Scalvini, *Il Fuoruscito*, testo critico dall'autografo, a cura di R.O.J. Van Nuffel, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1961.

Sinopoli 2011 = F. Sinopoli, *Patria/esilio nel discorso letterario risorgimentale*, in *L'Italia verso l'unità. Letterati, eroi, patrioti*, a cura di B. Alfonzetti – F. Cantù – M. Formica – S. Tatti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 377-389.

Spaggiari 2002 = W. Spaggiari, *La lettera dall'esilio*, in *Scrivere lettere. Tipologie epistolari nell'Ottocento*, a cura di G. Tellini, Bulzoni, Roma 2002, pp. 41-81.

Tatti 2007 = S. Tatti, voce *Esilio*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani – M. Domenichelli – P. Fasano, UTET, Torino 2007.

Tatti 2011 = S. Tatti, *Esilio e identità nazionale nell'esperienza francese di Tommaseo*, in Id., *Il Risorgimento dei letterati*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 173-189.

Tatti 2013 = S. Tatti, *Esuli e letterati: per una storia culturale dell'esilio risorgimentale*, in *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870)*. *Giornate di Studio*, a cura di L. Cavaglieri – Q. Marini – G. Sertoli – S. Verdino, Città del Silenzio, Novi Ligure 2013, pp. 89-100.

Tommaseo 1958 = N. Tommaseo, *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Ricciardi, Milano – Napoli 1958.

Tommaseo 1970 = N. Tommaseo, *Racconti storici*, a cura di M. Pozzi, Marzorati, Milano 1970.

Tommaseo 1974 = N. Tommaseo, *Un affetto. Memorie politiche*, a cura di M. Cataudella, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1974.

Venturi 1973 = F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia. Dal primo Settecento all'Unità*, vol. 3, Einaudi, Torino 1973, pp. 985-1481.

Viti 2010 = A. Viti, «Ascoltate degli esuli il canto». *Un'antologia tematica della poesia risorgimentale*, Nerosubianco edizioni, Cuneo 2010.

Laura Fournier Finocchiaro
Università di Parigi VIII
fournierparis8@gmail.com

MAZZINI, IL LUNGO ESILIO. CARATTERI ISTITUZIONALI
E DRAMMA PRIVATO DI UN'ESPERIENZA ESEMPLARE

Nel 1860, nel saggio *Ugo Foscolo e l'Italia* comparso sul nuovo "Politecnico", Carlo Cattaneo scrisse che, lasciando Milano, Foscolo «ha dato all'Italia una nuova istituzione: l'esilio!».¹ Parlare dell'istituzione "esilio" mentre nascevano le istituzioni del nuovo stato italiano aveva un chiaro senso polemico, come ha osservato, commentando la frase, Carlo Dionisotti. Significava additare un'Italia fuori dai confini d'Italia e, in certa misura, delegittimare le istituzioni nel paese. Un'istituzione è una funzione pubblica, riconosciuta e riconoscibile, sovra-individuale, autorevole, organica a una società e a una cultura. Come poteva l'esilio – esperienza di marginalità e solitudine – essere un'istituzione?

Foscolo non era certo il primo esule italiano. Anche limitandoci al fuoruscitismo politico sette-ottocentesco, il fenomeno aveva già assunto in precedenza proporzioni e significati eccezionali, che potremmo già definire "istituzionali": la stessa idea di un'Italia unita, in termini di concreto programma politico, fu formulata per la prima volta in assoluto nell'ambiente dei fuorusciti italiani in Francia nel 1799, come hanno sottolineato gli studi di Croce e poi quelli, negli anni Cinquanta, di Giorgio Vaccarino.² Non vi è dubbio infatti che le varie ondate di emigrazione italiana prodotte dalle vicissitudini del periodo rivoluzionario e napoleonico prima e dei moti risorgimentali poi, a cominciare da quelli del 1820-1821, abbiano trasferito all'estero una parte assai significativa e consistente – dell'ordine delle migliaia – di quella che in modo generico possiamo definire una potenziale classe dirigente: intellettuali, professionisti e artisti (si vedano in proposito gli studi recenti di Agostino Bistarelli e di Maurizio Isabella).³ Non dunque la folla anonima di un'emigrazione sociale legata a cause di ordine economico, quale naturalmente l'Italia già conosceva in certe forme ma soprattutto conoscerà in proporzioni terribili dagli ultimi decenni dell'Ottocento, ma un'emigrazione intellettuale, culturale e politica, che portava con sé, insieme al dolore del distacco, anche progetti, idealità e competenze. Il carattere "istituzionale" dell'esilio italiano del periodo preunitario, dunque, sembrerebbe consistere anzitutto in questo, nell'impossibilità di svolgere in Italia, per l'assenza di spazi democratici, quelle attività intellettuali, culturali e politiche che erano alla base del movimento nazionale e che poterono svolgersi solo al di fuori dei confini della penisola. Addirittura sembra adombrare fenomeni novecenteschi, qualcosa come un governo in esilio, una patria in esilio.

Ma questa è, almeno in parte, una visione ideale o convenzionale dell'esilio: nella maggioranza dei casi l'esilio segnò la fine dell'esperienza civi-

le, fu essenzialmente – come sempre – un dramma terribile di solitudine e nostalgia, di recriminazioni e divisioni, di miseria e disperazione, di ostilità e incomprendimento. E almeno in parte fu anche il caso di Foscolo negli ultimi anni londinesi. Qualche forzatura nel Foscolo del Cattaneo quindi ci fu.

1. Grandi esuli in un retrobottega dickensiano

Cattaneo, scrivendo di Foscolo nel 1860, non poteva non pensare suo malgrado a Mazzini, per il quale, dopo trent'anni già trascorsi in esilio, il realizzarsi dell'unità nazionale non comportava la fine dell'esilio. Mazzini fu colui che dopo Foscolo e più di Foscolo rappresentò per decenni l'idea "istituzionale" che l'Italia non fosse in Italia ma lontano, in esilio, e fu uno dei principali artefici della interpretazione risorgimentale di Foscolo. Nello stesso 1860, in cui Cattaneo scriveva di Foscolo come padre dell'istituzione esilio, Mazzini iniziava a scrivere per l'editore Daelli quelle *Note autobiografiche* in cui racconta fra l'altro come era nata, nel nome di Foscolo, l'istituzione-esilio.

Narra infatti il ritrovamento, nei primi e più duri anni londinesi, delle carte perdute di Foscolo, nei polverosi retrobottega del Pickering, il libraio editore cui Foscolo aveva proposto un grande progetto incompiuto di edizione critica e commentata della *Divina Commedia*, e che dopo la morte del poeta, avvenuta nel 1827, ne aveva trattenuto e dimenticato i manoscritti, tra i quali anche l'importante e pure incompiuta e inedita *Lettera Apologetica*, di taglio autobiografico, che Foscolo aveva pensato come prefazione all'edizione dantesca. Dieci anni dopo la morte di Foscolo, il fortunoso ma non casuale ritrovamento da parte di un altro esule, è un episodio di grande suggestione simbolica. Non casuale perché Mazzini cercava quelle carte: la sua ammirazione per Foscolo era antica, risaliva a letture giovanili («l'*Ortis* che mi capitò allora fra le mani mi infanaticò, lo imparai a memoria. La cosa andò tanto oltre che la mia povera madre temeva di un suicidio»);⁴ il primo, appassionato articolo su Foscolo era del 1829, ai tempi dell'"*Indicatore Livornese*";⁵ e quando fu arrestato a Genova, l'anno dopo, alcuni carabinieri sorprendentemente colti lo schernivano chiamandolo "una nuova edizione dell'*Ortis*".

Mazzini comprese subito l'importanza e la portata simbolica di quel ritrovamento. Grazie al soccorso finanziario di Quirina Mocenni Magiotti, la «donna gentile» del Foscolo, riuscì a riscattare le carte che Pickering poneva a un prezzo esoso, e a pubblicare fra il 1842 e il 1844 sia la *Lettera apologetica*, sia l'edizione dantesca col commento foscoliano da lui integrato.⁶ Certo, «la generosa strategia culturale» di Mazzini, volta a riproporre la figura di Foscolo in chiave militante e martirologica, comportava molte forzature sia nel lavoro filologico e critico del testo dantesco, sia nell'interpretazione eroica della *Lettera apologetica*, e della figura di Foscolo nel complesso, come ha osservato Giuseppe Nicoletti nella sua recente monografia su *Foscolo*; e anche la lettura nazionalistica del Dante foscoliano, riassunta in quell'immagine di "strapparli alle mani esose di un libraio inglese", nasconde in realtà i forti e oggettivi ri-

tardi della cultura italiana rispetto a quella europea anche sul piano della comprensione dell'antica letteratura italiana, come ha scritto Carlo Dionisotti.⁷ E tuttavia, non dobbiamo vedere, a mio avviso, un uso strumentale, politico e ideologico di quelle carte da parte di Mazzini, che certo ci fu. Ma negli anni più difficili dell'esilio londinese, anni in cui la miseria e le delusioni lo avevano costretto a sospendere ogni attività politica, quel cortocircuito sorprendente coi due grandi esuli del passato, Dante e Foscolo – Dante tramite Foscolo – non poteva non avere anzitutto per Mazzini un significato profondo, personale, esistenziale, prima ancora che politico. Un esule che trova le carte di un grande esule che commenta l'opera di un grandissimo esule italiano. Fu questo cortocircuito, avvenuto in una situazione che potremmo dire dickensiana, nella stanzuccia misera di un esoso libraio londinese, a trasfigurare, con conseguenze per la storia italiana, l'esilio in qualcosa di sovra-individuale, di autorevole, di profondamente nazionale, di istituzionale.

Ma questi tre grandi, occorre dirlo, non furono la maggioranza degli esuli italiani. L'immagine dell'esule Dante-Foscolo-Mazzini che risultò da quel cortocircuito e che in effetti fu in grado di suggerire legittimamente a un quarto grande esule, Cattaneo, l'idea che l'esilio fosse una paradossale istituzione, non è certo un'immagine tipica: è semmai un'immagine esemplare, nel più vero e nobile senso della parola. Fu l'immagine di modelli alti ed eccezionali, che reagirono al dolore e alla solitudine dell'esilio. Nessuna immagine topica dell'esule nelle loro opere (partenze, pianti, sospiri, disperazioni), nessuna idealizzazione e addirittura nessun racconto dell'esilio. Altre sono le immagini dell'esilio che vengono da Mazzini. Esso viene faticosamente elaborato nella propria esperienza come un sacrificio, omologo al sacrificio della vita, funzionale alla rigenerazione della collettività.

2. Messa a fuoco storiografica

Com'è noto, Mazzini visse in esilio pressoché tutta la vita, da quando venticinquenne, nel febbraio del 1831, posto dalle autorità piemontesi di fronte all'alternativa tra il confino in un piccolo paese degli Stati Sardi, dove sarebbe stato vigilato, e l'emigrazione all'estero, scelse l'emigrazione, fino a quando, sessantasettenne, rientrato clandestinamente in Italia sotto il nome di George Brown, morì a Pisa nel marzo del 1872. Quarant'anni dunque di esilio quasi ininterrotto, salvo brevi rientri, comunque clandestini, in occasione dei momenti decisivi (come nel 1848, come nel 1849, quando assunse la presidenza della Repubblica Romana, come nel 1860 a sollecitare Garibaldi per una costituente, come nel 1870 quando, arrestato, trascorse alcuni mesi nel carcere di Gaeta). Un lunghissimo e operoso esilio, trascorso dapprima in Francia, a Marsiglia, dove nacque la *Giovine Italia*, poi in Svizzera dal 1834 al 1836, dove nacque la *Giovine Europa*, tra la disastrosa spedizione di Savoia e l'espulsione, quindi a Londra, dove visse quasi ininterrottamente dal 1837 fino agli ultimi anni.

Il lungo, quarantennale esilio di Mazzini, e più in generale le vicende degli esuli, sono un tema classico della storiografia risorgimentale. Ma forse solo oggi, per la particolare “posizione” del nostro tempo drammatico, esso appare tanto centrale e per certi aspetti nuovo. La storiografia pone al passato le domande del presente, diceva Croce, e l’attuale storiografia sul Risorgimento registra infatti le nuove prospettive aperte dai *cultural studies* su temi analoghi. Edward Said ha sottolineato la contraddizione irrisolvibile tra l’indicibilità dell’esperienza dell’esilio in termini estetici e umanistici, e la sua inevitabilità, se è vero che la letteratura dell’Occidente moderno è in larga parte il prodotto di esuli, emigrati, rifugiati, sradicati; e che la suggestione del fenomeno nasce dalla percezione che l’epoca nostra sia epoca di ansia, di straniamento generalizzato, di disagio verso la tradizione, di estraneità rispetto a ciò che era familiare, di viaggio verso forme nuove di convivenza e di cultura.⁸ Gli studi recenti e recentissimi dedicati al tema dell’esilio risorgimentale hanno registrato in effetti una svolta significativa in questo senso. Dedicati al fenomeno nel suo complesso (Agostino Bistarelli, Maurizio Isabella)⁹ o specificamente a Mazzini (Della Peruta, Salvo Mastellone, Martin Thom, Simon Levi Sullam, Jean-Yves Frégné, Giovanni Belardelli, Laura Fournier Finocchiaro),¹⁰ essi portano l’attenzione su aspetti che erano sfuggiti alla riflessione precedente, riscoprendo il vissuto drammatico dell’esperienza d’esilio oltre l’agiografia soprattutto nelle figure meno note e perciò più tipiche e, al tempo stesso, contro le letture riduttive, sottolineando il ruolo decisivo degli esuli nell’elaborazione intellettuale del Risorgimento, «la stretta connessione tra lo sviluppo del nazionalismo italiano e l’esilio», e insieme il fondamentale lavoro svolto dagli esuli nell’inserire il movimento unitario italiano all’interno del contesto europeo. Come ha scritto Maurizio Isabella nel suo *Risorgimento in esilio*:

negli ultimi decenni, [...] sotto l’influsso della nuova storia culturale, si è tornati a riconoscere l’importanza delle idee nel promuovere i movimenti sociali e i cambiamenti politici, senza con questo riproporre la vecchia prospettiva nazionalista. Questo rinnovato interesse per il carattere intellettuale e culturale del Risorgimento è dovuto essenzialmente alla ricerca di Alberto Banti sulla natura del discorso risorgimentale, che ha messo in luce come il modo di intendere la nazione del Risorgimento venne determinato da una serie di narrazioni, metafore e immagini letterarie che influenzarono sia la natura del patriottismo italiano, sia l’immaginario dei lettori di un gran numero di testi letterari che andarono a comporre il “canone risorgimentale”. Se non teniamo conto della forza simbolica ed emotiva di tale linguaggio non possiamo sperare di spiegare la mobilitazione politica prodotta dall’idea di nazione nel corso del Risorgimento, metaforicamente associata a le-

gami naturali con la famiglia e la terra, comune ai patrioti di ogni orientamento ideologico.¹¹

In *La nazione del Risorgimento*, Alberto Banti attribuisce agli scritti di Mazzini dall'esilio, da lui compresi a pieno titolo tra i testi del "canone risorgimentale", un posto di primo piano nella elaborazione di questo linguaggio della nazione, dotato di straordinaria forza comunicativa in quanto capace di parlare per simboli condivisi («l'efficacia dell'azione propagandistica svolta dalla Giovine Italia nei primi anni '30 e nei primi '40 è fatto molto noto, ma le testimonianze pongono in evidenza la forza comunicativa del pensiero mazziniano, evidentemente ricco di risonanze e di fascino soprattutto per i giovani, e in particolare per gli studenti di diverse università italiane»)¹².

La scrittura di Mazzini dunque era potente, le sue parole infiammavano la gioventù, la sua peculiare e appassionata retorica e la sua simbologia politico-religiosa raggiungevano come poche altre i lettori, e hanno fra l'altro lasciato a lungo un segno – certo non positivo per un'enfasi retorica ormai vuota di contenuto – sul linguaggio politico italiano.

Mazzini però non scrisse propriamente autobiografia. Avverso per principio all'individualismo, mosso dall'idea religiosa che l'individuo avesse sulla terra un dovere, una missione e un sacrificio da compiere, non poteva ammettere una narrazione autobiografica in senso intimistico o personalistico. Una narrativa d'esilio, sulla condizione di esiliato, nascerà del resto solo nel Novecento, quando i rapporti tra l'individuo e la storia di cui l'individuo è vittima assumono tutt'altro valore. L'esilio era condizione storica, magari "istituzione", ma non metafora dell'esistenza o prospettiva sul mondo. Per Mazzini il racconto autobiografico vale come testimonianza rispetto a un fine sovra-individuale.

La mia voce fu spesso voce di molti: eco di pensiero collettivo dei nostri giovani che iniziavano l'avvenire. S'essa ha valore, è quello di documento storico: e ogni cosa che riesca a crescergli evidenza e mostrarne l'intima connessione colle vere tendenze italiane, può tornar utile quando che sia.¹³

3. Scene esemplari di solitudine

Mostrare l'intima connessione di una vita colle vere tendenze italiane: proprio in virtù del loro carattere discontinuo, selettivo, funzionale a un discorso politico, gli episodi rievocati da Mazzini nelle *Note* elaborano immagini dell'esilio tra le più forti e memorabili della storia italiana, destinate a lunga fortuna, anche se oggi poco conosciute, attraverso i canali sì dell'agiografia mazziniana, ma anche quelli delle letture scolastiche e della storiografia. Certo, l'esilio di Mazzini è per molti aspetti eccezionale e non tipico, e sembra sbiadire nella sua drammatica realtà di fronte all'immagine dell'uomo forte

«tetragono ai colpi di sventura», per usare le parole di Dante più volte citate dallo stesso Mazzini.

Nei limiti dello spazio concesso accennerò ad alcuni episodi del primo decennio dell'esilio mazziniano che, insieme a quello già rievocato della libreria londinese, possono delineare i caratteri non tipici e formidabili della sua drammatica esperienza. Sempre si può distinguere in Mazzini un'esemplarità esistenziale e morale e un'esemplarità politica.

[1] Anzitutto vorrei ricordare che la scena su cui le *Note autobiografiche* si aprono, quasi a indicare una nascita diversa da quella anagrafica, è l'imbarco malinconico a Genova dei profughi dei moti piemontesi del 1821. Mazzini quindicenne assistette affascinato, e la scena assurge a vocazione e premonizione di un destino. Ma al di là dei fatti, ciò che sempre conta, nelle memorie mazziniane, è la reazione interiore.

Una domenica dell'aprile 1821, io passeggiava, giovanetto, con mia madre e un vecchio amico della famiglia ... in Genova, nella Strada Nuova. L'insurrezione piemontese era in quei giorni stata soffocata dal tradimento, dalla fiacchezza dei capi e dall'Austria. Gli insorti s'affollavano, cercando salute al mare, in Genova, poveri di mezzi, erranti in cerca d'aiuto [...].

Quel giorno fu il primo in cui s'affacciasse confusamente all'anima mia, non dirò un pensiero di Patria e di Libertà, ma un pensiero che si *poteva* e quindi si doveva lottare per la libertà della Patria [...].

L'immagine di quei proscritti, parecchi dei quali mi furono più tardi amici, mi seguiva ovunque nelle mie giornate, mi s'affacciava tra i sogni.⁴

[2] Quindi la celebre «celletta di Savona», al tempo del primo imprigionamento da carbonaro nel 1830, è l'immagine stessa del rapporto tra pensiero e azione. Qui è la solitudine dagli uomini e al tempo stesso l'infinito, intravisto oltre la finestra, del cielo e del mare: in questo raccoglimento interiore viene concepito fin nei dettagli il progetto della *Giovine Italia*.

Fui dopo un'ora debitamente confinato nella mia celletta. Ero sull'alto della Fortezza: rivolta al mare, e mi fu conforto. Cielo e mare – due simboli dell'infinito e, coll'Alpi, le più sublimi cose che la natura ci mostri – mi stavano innanzi quand'io cacciava il guardo attraverso l'inferriate del finestrino. La terra sottoposta m'era invisibile. Le voci dei pescatori mi giungevano talora all'orecchio a seconda del vento [...]. Ideai dunque, in quei mesi d'imprigionamento in Savona, il disegno della *Giovine Italia*: meditai i principii sui quali doveva fondarsi l'ordinamento del partito e l'intento che dovevamo prefiggerci; pensai al modo d'impianto, ai

primi ch'io avrei chiamato a iniziarlo con me, all'inanellamento possibile cogli elementi rivoluzionari europei [...]. Queste cose io pensava, tra l'inchiesta serale dell'Antonietti e i tentativi del governatore Fontana, nella mia celletta in Savona: queste cose io penso oggi, con più logico e fondato sviluppo, nella stanzuccia, non più vasta della mia prigione dov'io scrivo. E mi valsero nella vita accuse d'utopista e di pazzo e oltraggi e delusioni che mi fecero sovente, quando fremeva dentro me una speranza di vita dell'*individuo*, guardare addietro con desiderio e rammarico alla mia celletta in Savona, tra il mare e il cielo, lungi dal contatto degli uomini. L'avvenire dirà s'io antivedeva o sognava.¹⁵

Attraverso l'immagine suggestiva e altamente simbolica della «celletta di Savona» - ribadita alla fine della vita di Mazzini dalla cella di Gaeta della seconda prigionia nel 1870, anch'essa tra mare e cielo – si accredita, e resterà nell'iconografia mazziniana, l'idea di un progetto politico già formato e compiuto nella mente, autonomo e inossidabile, cui manca soltanto di passare dalla sfera del pensiero a quella dei fatti. In realtà, senza negare una verità psicologica alla ricostruzione autobiografica di Mazzini, molti studi hanno sottolineato come la fondazione della Giovine Italia nel primo di esilio di Marsiglia, nel 1831, non fosse affatto la semplice attuazione di un concetto interamente formato in precedenza: fu anzi in Francia che Mazzini incontrò per la prima volta quella cultura francese ed europea, inaccessibile altrimenti in Italia, da cui derivò per il suo progetto politico molti elementi sostanziali – mi riferisco in particolare agli esponenti del sainsimonismo, a Lamennais, a Mickiewicz.

[3] Al centro dei ricordi autobiografici di Mazzini, indubbiamente, è la celebre «tempesta del dubbio», dove la neve sul villaggio svizzero di Grenchen, nel 1835, sembra sottolineare il gelo mortale di una solitudine ben diversa da quella di Savona, una solitudine assoluta, doppiata dai rimorsi e dalle responsabilità, dopo le prime grandi sconfitte, le morti, le delusioni, i tradimenti e le recriminazioni. Si tratta di pagine famose, lette da sempre nel loro significato politico e storico e nel valore esemplare di prova morale, ma che possono essere rilette oggi come una straordinaria e forse ineguagliata testimonianza della condizione dell'uomo esiliato, secondo quel richiamo al vissuto irriducibile alla letteratura di cui ha parlato Said.¹⁶ Nonostante la riluttanza di Mazzini a parlare di sé, è sensibile qui il travolgente dolore della disperazione. Mazzini racconta l'esperienza drammatica della perdita di realtà (forse era tutta illusione, tutto un sogno), della follia incombente, della tentazione di suicidio, fino alla mirabile soluzione e alla clausola memorabile («mi affratellai col dolore»). Riproduco per esteso il passo, pur con qualche taglio:

in quelli ultimi mesi, io m'era agguerrito al dolore e fatto davvero tetragono, come dice Dante, ai colpi della fortuna che

m'aspettavano. Non ho mai potuto, per non so quale capriccio della mia mente, ricordare le date di fatti anche gravi, spettanti alla mia vita individuale. Ma s'anch'io fossi condannato a vivere secoli, non dimenticherei mai il finir di quell'anno [1836] e la tempesta per entro i vortici della quale fu presso a sommergersi l'anima mia. E ne accenno qui riluttante, pensando ai molti che dovranno patire quel ch'io patii e ai quali la voce di un fratello escito – battuto a sangue, ma ritemprato – dalla burrasca, può forse additare la via di salute.

Fu la tempesta del Dubbio: tempesta inevitabile, credo, una volta almeno nella vita d'ognuno che, votandosi a una grande impresa, serbi core e anima amante e palpiti d'uomo, né s'intristisca a nuda e arida formola della mente, come Robespierre. Io aveva l'anima traboccante e assetata d'affetti e giovine e capace di gioia come ai giorni confortati dal sorriso materno e fervida di speranze, se non per me, per altrui. Ma in quei mesi fatali, mi s'addensarono intorno a turbine sciagure, delusioni, disinganni amarissimi, tanto ch'io intravvidi in un subito nella sua scarna nudità la vecchiaia dell'anima solitaria e il mondo deserto d'ogni conforto nella battaglia per me [...]. io sentiva più prepotente il bisogno di ricoverarmi nella comunione di poche anime sorelle che m'intendessero anche tacente [...]. Senza scendere a particolari, dico che quelle anime si ritrassero allora da me.

Quand'io mi sentii solo nel mondo – solo fuorché colla povera madre lontana e infelice essa pure – m'arrettrai atterrito davanti al vuoto. Allora, in quel deserto, mi s'affacciò il Dubbio. Forse io errava e il mondo aveva ragione. Forse l'idea non era che un sogno. E forse io non seguiva *una* idea, ma la *mia* idea, l'orgoglio del *mio* concetto [...]. Il giorno in cui quei dubbi mi solcarono l'anima, io mi sentii non solo supremamente e inespabilmente infelice, ma come un condannato conscio di colpa e incapace di espiazione. I fucilati di Alessandria, di Genova, di Chambéry mi sorsero innanzi come fantasmi di un delitto e rimorso pur troppo sterile. Io non potea farli rivivere. Quante madri avevano già pianto per me [...]. Non m'allungherò gran fatto ad anatomizzare le conseguenze di questi dubbi su me: dirò soltanto ch'io patii tanto da toccare i confini della follia [...]. La natura, coperta di neve com'era nei dintorni di Grenchen, mi pareva ravvolta in un lenzuolo di morte, sotto il quale m'invitava a giacere. I volti della gente che mi toccava vedere, mi sembravano atteggiarsi, mentre mi guardavano, a pietà, più spesso a rimprovero. Io sentiva disseccarsi entro me ogni sorgente di vita [...].

La vita è missione, e quindi il dovere è la sua legge suprema. Nell'intendere quella missione e nel compiere quel dovere sta per noi il mezzo d'ogni progresso futuro, sta il segreto dello stadio di vita al quale, dopo questa umana, saremo iniziati. La vita è immortale, ma il modo e il tempo delle evoluzioni attraverso le quali essa progredirà è in nostre mani. Ciascuno di noi deve purificare, come

tempio, la propria anima d'ogni egoismo, collocarsi di fronte, con un senso religioso dell'importanza decisiva della ricerca, al problema della propria vita, studiare qual sia il più rivelante, il più urgente bisogno degli uomini che gli stanno intorno, poi interrogare le proprie facoltà e adoprarle risolutamente, incessantemente, col pensiero, coll'azione, per tutte le vie che gli sono possibili, al soddisfacimento di quel bisogno. E quell'esame non è da imprendersi coll'analisi che non può mai rivelar la vita ed è impotente a ogni cosa se non quando è ministra a una sintesi predominante, ma ascoltando le voci del proprio cuore, concentrando a getto sul punto dato tutte le facoltà della mente, coll'intuizione insomma dell'anima amante compresa della solennità della vita [...]. Pace violenta e disperata, nol nego, perch'io m'affratellai col dolore e mi ravvolsi in esso, come pellegrino nel suo mantello; e pur pace, dacché imparai a soffrire senza ribellarmi, e fui d'allora in poi in tranquilla concordia coll'anima mia.

[4] Nel gennaio del 1837 Mazzini arriva a Londra, terra d'esilio già per tanti altri italiani prima di lui (come i patrioti del 1821, Santorre di Santarosa, Guglielmo Pepe, Giuseppe Pecchio, Carascosa). Secondo una ricorrente iconografia ottocentesca, che molto deve alla condizione d'esilio, Londra è descritta in primo luogo come terra di nebbia, come solitudine di nuovo tipo in mezzo a una folla di proporzioni mai viste, a gente straniera diffidente, ostile o indifferente. Per Mazzini Londra significa inizialmente la rinuncia provvisoria all'azione politica di fronte allo spettro nuovo della miseria. Ne risultano scenari dickensiani tipicamente vittoriani.

I primi tempi del mio soggiorno a Londra non corsero propizi al lavoro politico. Alla crisi morale durata nella Svizzera sottentrò – conseguenza in parte d'obblighi da me contratti per le cose d'Italia e ai quali io dovea consecrare il danaro destinato alla vita, in parte il danaro speso per altri – una crisi d'assoluta miseria, che si prolungò per tutto l'anno 1837 e metà del 1838. Avrei potuto vincerla svelando le mie condizioni: mia madre e mio padre avrebbero trovato lieve ogni sacrificio per me, ma essi avevano già sacrificato troppo, e mi parve debito tacere con essi. Lottai nel silenzio. Impegnai, senza possibilità di riscatto, quanti rari ricordi io aveva avuto da mia madre e da altri, poi gli oggetti minori, finché un sabato io fui costretto a portare, per vivere la domenica, in una di quelle vecchie botteghe nelle quali s'accalca la gente povera e la perduta, un paio di stivali e una vecchia giubba. Mi trascinai, mallevadori taluni fra' miei compatrioti, d'una in altra di quelle società d'imprestati che rubano al bisognoso l'ultima goccia di sangue – e talora l'ultimo pudore – sottraendogli il 30 o 40 per cento su poche lire da restituirsi di settimana in settimana, a ore convenute, in uffici tenuti fra malviventi e briachi nei *public-houses* o luoghi di vendita di birra e

bevande spiritose. Attraversai una per una tutte quelle prove che, dure in sé, lo diventano molto di più quando chi le incontra vive solitario, inavvertito, perduto in una immensa moltitudine di uomini ignoti a lui e in una terra dove la miseria, segnatamente nello straniero, è argomento di diffidenze sovente ingiuste, talora atroci. Io non ne patii più che tanto, né mi sentii un solo istante avvilito o scaduto. Né ricorderei quelle prove durate. Ma ad altri, condannato a durarle e che si crede per esse da meno, può giovare l'esempio mio.

L'esemplarità dell'esperienza mazziniana consiste però anche nel rovesciamento della condizione d'esilio in opportunità nuova di lavoro e di scambio intellettuale. Londra fu davvero per Mazzini, come per molti altri esuli, una seconda patria. Molti recenti studi sugli anni londinesi (penso soprattutto a quelli di Salvo Mastellone) hanno riconosciuto e sottolineato il fitto rapporto di scambi intellettuali tra Mazzini e i suoi corrispondenti inglesi.

NOTE

1. Cattaneo 1925, 275-319. Vedi anche Carlo Dionisotti: «interpreti autorevoli dell'esilio del Foscolo furono, nel secolo scorso, due grandi esuli, Mazzini e Cattaneo. Entrambi, a distanza e in diverso modo, riconobbero nel Foscolo esule un maestro per loro e della nuova Italia» (Dionisotti 1988, 56).
2. Ha scritto Giorgio Vaccarino: «pare dunque che il Croce, prima di ogni altro, abbia messo a fuoco il problema, collocando nella maturazione politica dei repubblicani e degli esuli italiani la connessione dell'idea di unità con quella di garanzia repubblicana, la convinzione cioè che "la fortuna del sistema repubblicano non potesse restaurarsi in Italia se non sulla base dell'indipendenza e dell'unità italiane" [...]. È dunque la novità repubblicana che genera in Italia la nuova, o prima, politica unitaria; generiche e vaghe, e quindi storicamente inattuali perché politicamente non valide, le letterarie lamentazioni precedenti l'esperienza rivoluzionaria e l'idea repubblicana» (Vaccarino 1989, 120-122).
3. Cf. Isabella 2011, Bistarelli 2011. Entrambi i lavori sono centrati sull'esperienza degli esuli del 1820-1821.
4. Mazzini, *Note autobiografiche*, cit. in Banti 2006, 38.
5. Cf. Mazzini 1829.
6. Cf. Mazzini 1844, 3-145; Mazzini 1842. Si veda inoltre Paolo Sipala 1979, 19-20.
7. Dionisotti 1999, 278: «in realtà, dal Roscoe, dal Giunguené, e dal Sismondi in poi, gli stranieri, francesi, inglesi e tedeschi, furono in grado durante la prima metà dell'Ottocento e anche oltre, di studiare l'antica letteratura italiana con una pazienza, una intelligenza storica e una dovizia di mezzi che in Italia mancavano. Ma l'impresa che ormai agli Italiani stava soprattutto a cuore, dell'indipendenza e dell'unità nazionale, richiedeva il mito di un poeta che ispirasse i politici, gli uomini responsabili della cospirazione e dell'azione, e che concordemente ispirasse la nazione tutta. Indubbiamente all'uno e all'altro fine valse il mito di Dante nel momento decisivo dell'impresa. E valse perché al di là delle infantili ricerche linguistiche e filologiche e delle retoriche velleità storiche e letterarie, al di sopra della letteratura e della scuola, gli uomini politici esuli o intenti a quanto succedesse fuori d'Italia si fecero accorti

della necessità insieme di riportare la questione del risorgimento italiano nel quadro delle questioni europee e di riformare il culto nazionale di Dante nei termini propri che gli veniva tributato in Europa».

8. Cf. Said 2008, 216.
9. Cf. Isabella 2011 e Bistarelli 2011.
10. Cf. Della Peruta 1974; Mastellone 1960; Mastellone 2006; Mack Smith 2000; Sarti 2000; Thom 2007; Levis Sullam 2007; Frétygné 2006; Belardelli 2011; Fournier Finocchiaro 2013.
11. Isabella 2011, 3-5.
12. Banti 2006, 43.
13. Mazzini 1861, 22.
14. Mazzini 1861, 3-5.
15. Mazzini 1861, 23-28.
16. Mazzini 1861, 221-227.

BIBLIOGRAFIA

Banti 2006 = A. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2006².

Belardelli 2011 = G. Belardelli, *Mazzini*, Laterza, Bari-Roma 2011.

Bistarelli 2011 = A. Bistarelli, *Gli esuli del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 2011

Cattaneo 1925 = C. Cattaneo, *Ugo Foscolo e l'Italia*, in *Opere edite e inedite di Carlo Cattaneo*, a cura di A. Bertani, vol. 1, *Scritti letterari*, Le Monnier, Firenze 1925, pp. 275-319.

Della Peruta 1974 = F. Della Peruta, *Mazzini e i rivoluzionari italiani. Il «Partito d'Azione» 1830-1845*, Feltrinelli, Milano 1974.

Dionisotti 1988 = C. Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Il Mulino, Bologna 1988.

Dionisotti 1999 = C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1999².

Fournier Finocchiaro 2013 = L. Fournier Finocchiaro, *Giuseppe Mazzini. Un intellettuale europeo*, Liguori, Napoli 2013.

Frétygné 2006 = J. Frétygné, *Giuseppe Mazzini. Père de l'unité italienne*, Fayard, Paris 2006.

Isabella 2011 = M. Isabella, *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Laterza, Bari 2011.

Levis Sullam 2006 = S. Levis Sullam, «Dio e Popolo»: la rivoluzione religiosa di Giuseppe Mazzini, in *Storia d'Italia, Annali 22: Il Risorgimento*, a cura di A. M. Banti – P. Ginsborg, Einaudi, Torino 2007, pp. 401-422.

Mack Smith 2000 = D. Mack Smith, *Mazzini*, Rizzoli, Milano 2000².

Mastellone 1960 = S. Mastellone, *Mazzini e la «Giovine Italia» (1831-1834)*, Domus Mazziniana, Roma 1960.

Mastellone 2006 = S. Mastellone, *L'europeismo democratico di Mazzini*, in *Pensiero e azione. Mazzini nel movimento democratico italiano e internazionale*, Atti del LXII Convegno di Storia del Risorgimento Italiano, Genova, 8-12 dicembre 2004, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma 2006, pp. 87-114.

Mazzini 1829 = G. Mazzini, *Orazione di Ugo Foscolo a Bonaparte, "L'Indicatore Livornese"*, 32, 12 ottobre 1829.

Mazzini 1842 = G. Mazzini, *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, 2 voll., Pietro Rollandi, Londra 1842.

Mazzini 1844 = G. Mazzini, *Scritti politici inediti, raccolti a documentarne la vita e i tempi*, Tipografia della Svizzera Italiana, Lugano 1844.

Mazzini 1861 = G. Mazzini, *Note autobiografiche* (1861), in *Scritti editi ed inediti*, vol. 77, Galeati, Imola 1906-1943, pp. 1-401.

Said 2008 = E. W. Said, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 2008.

Sarti 2000 = R. Sarti, *Giuseppe Mazzini. La politica come religione civile*, 1997, Laterza, Bari-Roma 2000.

Sipala 1979 = P. M. Sipala, *Mazzini biografo e autobiografo*, Aldo Marino, Catania 1979.

Thom 2007 = M. Thom, *Europa, libertà e nazioni: Cattaneo e Mazzini nel Risorgimento*, in *Storia d'Italia, Annali 22: Il Risorgimento*, cit., pp. 331-378.

Vaccarino 1989 = G. Vaccarino, *I patrioti «anarchistes» e l'idea dell'unità italiana*, Einaudi, Torino 1956, ora con altri saggi sul tema in Id., *I giacobini piemontesi 1794-1814*, vol. 1, Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma 1989, pp. 117-86, pp. 120-122.

Simone Casini

Università di Perugia

simone.casini@unipg.it

SOUVENIRS DANS L'EXIL OVVERO L'ESILIO COME *MODUS NARRANDI*

Su Cristina Trivulzio Belgiojoso (Milano 1808 – Milano 1871), scrittrice dimenticata della tradizione letteraria italiana, si sono di recente focalizzati una serie di studi, soprattutto di ambito storico, che hanno restituito la dignità di intellettuale all'immagine stereotipata della «revolutionary princess»¹ veicolata da una ricca bibliografia biografica.² Il superamento del dato biografico ha permesso di identificare nel percorso intellettuale della scrittrice una esperienza di eccezione all'interno dell'impegno femminile nel XIX secolo, caratterizzata dallo sconfinamento in orizzonti intellettuali preclusi alle donne e di tradizionale monopolio della cultura maschile.

Non si intende qui analizzare distesamente il caso critico di Cristina Trivulzio, né soffermarsi sul profilo biografico della scrittrice. Per contestualizzare i *Souvenirs dans l'exil*,³ però, sarà necessario definire alcune coordinate biografiche volte a esplicitare come l'esperienza dell'esilio sia assolutamente centrale all'interno dell'*iter* umano e intellettuale della scrittrice.

Costretta all'esilio giovanissima a causa della militanza politica antiaustriaca, Cristina nel 1830 si rifugia prima in Provenza e poi a Parigi, una delle mete privilegiate dagli esuli risorgimentali. È qui che ha inizio la vera e propria formazione della scrittrice, nonché la sua carriera di giornalista e intellettuale. Allo studio e alla scrittura Cristina affianca una costante militanza in favore della causa independentista italiana, declinata sia attraverso l'impegno intellettuale e il precoce sodalizio con la carta stampata, sia attraverso l'attività propagandistica di un salotto politico-letterario, punto di ritrovo prediletto dagli esuli italiani a Parigi. La partecipazione attiva al triennio rivoluzionario 1847-1849 segna la consacrazione pubblica della scrittrice come intellettuale, patriota e guida politica. Dopo l'entrata a Roma dei francesi e l'epilogo della Repubblica romana alla quale aveva preso parte attiva in qualità di direttrice delle ambulanze militari, la scrittrice, per sfuggire all'arresto, è costretta ad abbandonare la città e a imbarcarsi a Civitavecchia, insieme a molti altri proscritti, sul *Mentore* diretto a Malta. È l'agosto del 1849 e per Cristina ha inizio il secondo esilio. Avrebbe fatto ritorno in Europa solo nel 1855, dopo cinque lunghi anni di esilio in Turchia.

Pubblicati a Parigi in ventitré *feuilletons* dal 5 settembre al 12 ottobre 1850, in appendice al quotidiano "Le National",⁴ e successivamente editi dall'Imprimerie de Prost in un fascicolo di trentanove pagine, i *Souvenirs dans l'exil* nascono come lettere private inviate nell'arco di circa un anno (dal giugno del 1849 alla primavera del 1850)⁵ all'amica Caroline Jaubert,⁶ figura centrale nella vita affettiva di Cristina sin dai primi anni dell'esilio parigino. Sebbene la genesi dell'opera sia certamente legata al genere epistolare, i *Souvenirs*

non sono una raccolta di lettere *tout court*. La cifra stilistica che contraddistingue il testo è, infatti, una inedita mescolanza di generi che costringe il lettore a confrontarsi con una scrittura privata e pubblica al tempo stesso, che costantemente evade i confini tra un genere e l'altro. All'interno di questo testo ibrido che pure presenta una *mise en scène* della scrittura epistolare,⁷ della lettera privata non rimane che la cornice, così come la destinataria diviene solo un pretesto per la narrazione che abbraccia altresì scrittura memorialistica e autobiografica, *journal intime* e diario di viaggio, dissertazione storico-politica e inchiesta socio-antropologica.

L'intervento innovativo di Cristina Trivulzio nella tradizione epistolare ottocentesca sembrerebbe articolarsi secondo due opposte direttrici: per sottrazione, riportando la lettera al grado zero della sua funzione comunicativa, cioè a puro supporto materiale della scrittura, e per addizione, ampliando in maniera inedita le potenzialità espressive e gli ambiti di pertinenza del genere epistolare. Tale *modus operandi* binario, solo apparentemente antinomico, permette alla scrittrice di aggirare le rigide divisioni tra i generi letterari, fare *tabula rasa* dei tradizionali codici della comunicazione scritta e sperimentare un tipo di scrittura che si colloca tra *écriture de l'immédiat* e *écriture de la distance*, atto ad accogliere molteplici istanze, senza alcun vincolo pregiudiziale e temporale. Per far questo, però, Cristina ha bisogno di partire da un genere letterario, quello epistolare, e di svuotarlo completamente delle stratificazioni normative della conversazione scritta, sedimentatesi nell'arco di una lunga tradizione. La lettera, allora, ricondotta a supporto cartaceo della parola, può davvero mettersi al servizio di una esigenza comunicativa totale che, al di là di ogni canone preconstituito, nei mesi di scrittura dei *Souvenirs*, si concentra esclusivamente in quest'opera. Si tratta di un caso unico nella carriera della scrittrice, solitamente impegnata su più fronti e sempre dedita, anche nei periodi di minore produzione intellettuale, a una pratica giornaliera di scrittura, nel puntuale e diligente assolvimento degli obblighi epistolari con una cerchia quanto mai ricca di corrispondenti. Dopo la fuga da Roma, invece, Cristina sceglie la via del silenzio e, oltre a sospendere le pubblicazioni sulla carta stampata europea (avrebbe pubblicato dal 1850 al 1854 sul "New York Daily Tribune" le *Letters of an Exile*),⁸ interrompe volontariamente ogni contatto epistolare anche con i suoi più assidui interlocutori. Caroline, allora, diviene per la scrittrice interlocutrice d'elezione e, almeno apparentemente, unica destinataria e lettrice dei suoi scritti. In realtà, scrivendo a Mme Jaubert, Cristina sa e vuole che il suo pubblico non coincida esclusivamente con la destinataria delle lettere e, pur nell'intimità del colloquio epistolare a due, scrive rivolgendosi a quella comunità di lettori francesi, cari amici e non, di fronte alla quale vuole affermare la propria versione dei fatti di Roma e riabilitare la sua immagine pubblica.

Nonostante i *Souvenirs* non siano un'autobiografia e debbano essere collocati al di qua dell'autobiografismo *sensu stricto*, condividono con il genere

autobiografico, oltre alla basilare coincidenza fra narratore e protagonista e fra autore e narratore,⁹ lo stretto rapporto di derivazione da quelle che Gianfranco Folena ha definito come le forme di «scrittura egocentrica primaria»:¹⁰ la lettera familiare o privata e il diario. Nei *Souvenirs*, infatti, i frammenti del racconto retrospettivo della vita di Mme Christine Trivulce de Belgiojoso emergono da un tessuto narrativo proto-autobiografico che, all'interno della cornice fittizia della lettera privata, propende ora verso la confessione diaristica (*écriture de l'immédiat*), ora verso la rievocazione memorialistica (*écriture de la distance*). Rispetto al racconto autobiografico vero e proprio, però, nei *Souvenirs* l'autrice non ha alcuna ambizione al resoconto esaustivo e circostanziato delle vicende della propria vita, ma focalizza la sua attenzione sulla costruzione dell'identità privata e pubblica di «una donna sul palcoscenico della storia».¹¹ Cristina è dunque consapevole di essere un personaggio pubblico e, conseguentemente, di essere esposta a una visibilità mediatica che non prevede distinzione tra *moi public* e *moi privé*.

Nei *Souvenirs* il discorso autobiografico è indotto proprio dalla condizione di *dépaysement* che consente all'autrice di acquisire un punto di vista privilegiato, e in qualche modo esterno, non sull'intero *iter* biografico, ma sulle vicende della sua vita pubblica e privata strettamente correlate al suo *status* di esule.¹² L'intento di Cristina, infatti, non è scrivere la propria autobiografia, ma presentarsi al lettore come icona dell'esule politico e sancire l'appartenenza al mondo dell'*intelligenza* europea attraverso l'esibizione di quella rete di rapporti sociali, intessuta in un ventennio di carriera politica e intellettuale, che le consente di legittimare il suo ruolo nella storia. L'apolide, quindi, che, con la perdita della *civitas*, è stata privata della propria identità, se ne riappropria attraverso la scrittura costruendo un'immagine di sé che ricomponete il *moi privé* con il *moi public*.

Nel complesso, all'interno dei *Souvenirs*, *l'écriture du moi* è declinata a intermittenza e sembra rispondere a una urgenza espressiva contestuale all'atto della scrittura piuttosto che a un preciso disegno regolatore. Da tale architettura compositiva derivano i ripetuti cortocircuiti spazio-temporali rintracciabili nel testo, orientato ora verso il passato, ora verso il presente, senza soluzione di continuità. Infatti, mentre la successione cronologica delle lettere-*feuilletons* scandisce il tempo presente dell'esule e ricalca il diario di viaggio suddiviso secondo le tappe che disegnano il progressivo avvicinamento alla meta finale (Malta, Egina, Atene, Smirne, Costantinopoli), l'autrice inverte costantemente la rotta della sua scrittura, compiendo un percorso *à rebours*, in direzione Est-Ovest, che la riporta nell'Europa del suo passato.

N'êtes-vous pas étonnée, très chère, de me voir ainsi rechercher le passé jusqu'en des détails frivoles? Moi qui, jadis, tout entière au présent ou à l'avenir, ne faisais jamais faire à ma mémoire d'exercices rétrospectifs. Cette transformation est un bienfait de la

nature. Le présent est cruel, l'avenir bien sombre. J'ai perdu le sommeil. Je ne puis obtenir de suspension aux inquiétudes qui m'obsèdent qu'en retournant en arrière et me laissant absorber par la vivacité de mes souvenirs.¹³

Attraverso gli esercizi retrospettivi della memoria Cristina non recupera i grandi avvenimenti del suo passato, ma si sofferma su dettagli frivoli, rivelatori di una quotidianità ormai lontana nel tempo, scandita dal rituale delle consuetudini sociali e abitata dalle rassicuranti presenze di nomi familiari. Si tratta, però, di una frivolezza apparente perché è proprio attraverso la rievocazione degli aneddoti del quotidiano che la scrittrice costruisce l'identità del personaggio pubblico, presentato per la prima volta ai lettori dalla prospettiva privilegiata dietro le quinte del palcoscenico mediatico.

Attraverso l'evocazione del passato Cristina sperimenta il potere lenitivo e talvolta allucinatorio dei ricordi, annulla la distanza spazio-temporale che la separa dal suo *cercle intime*, scongiura il pericolo dell'oblio e dalle lontane terre d'Oriente rinnova il dialogo con gli assenti. La scrittura è dunque il mezzo per ovviare alla lontananza nello spazio attraverso quella conversazione a distanza ripristinata tramite lo strumento epistolare e implicita nel patto dell'esilio. Infatti, sulla scia del concetto di *pacte autobiographique* elaborato da Philippe Lejeune nel suo celebre contributo sul genere autobiografico,¹⁴ è possibile circoscrivere anche per la letteratura di esilio un analogo patto con i lettori/destinatari dell'opera che giustifica il ricorso alla scrittura proprio a partire dal decentramento geografico imposto dal confino. Non si tratta di un patto di verità, come nel caso della letteratura autobiografica, quanto piuttosto di un patto di immutata presenza, veicolato attraverso l'atto di risarcimento e ribellione della penna, per mezzo del quale l'esule aggira l'isolamento spaziale traducendo l'assenza in presenza che, come nota Ernesto De Martino, «è [...] il primo bene vitale umano: e lo è proprio perché, in date condizioni storiche, può correre il rischio di andare perduto».¹⁵ La «crisi della presenza come rischio di non esserci nel mondo», connessa alla condizione di spaesamento indotta dall'esilio, è però superata grazie alla «scoperta di un ordine di tecniche (alle quali appartengono e magia e religione) destinate a proteggere la presenza».¹⁶ Alle due tecniche indicate da De Martino, può senza dubbio aggiungersi la «tecnica» della scrittura che, principalmente attraverso il mezzo epistolare ma non solo, salvaguarda la presenza del soggetto in quella porzione di mondo dalla quale è stato esiliato.

A dispetto dello spazio (l'Oriente) e del tempo (il presente) dell'esilio, il cronotopo dei *Souvenirs* è spesso declinato al passato europeo, identificato da Cristina con «ces quelques coins de feu chéris où je voudrais m'asseoir tous le [sic] jours de la vie»,¹⁷ e riflette la perdita del senso del tempo che l'autrice confessa all'amica nel secondo *feuilleton*: «les grands et terribles événements [sic] auxquels je viens de prendre part remplissent ma vie d'une façon qui ne

me permet plus de mesurer le temps».¹⁸ Di fronte alla crudeltà del presente e all'oscurità che vela il futuro («le présent est cruel, l'avenir bien sombre»), ciò che è distante nel tempo, per un anomalo rovesciamento prospettico, è narrato dalla scrittrice con la vivacità e la precisione nei dettagli proprie dell'*écriture de l'immédiat*.

L'intima connessione tra scrittura ed esilio è messa pienamente in evidenza dal titolo *Souvenirs dans l'exil*. Nell'impossibilità di eseguire i necessari riscontri sul carteggio originale, purtroppo andato disperso, non è dato stabilire se la scelta del titolo sia da attribuire a Cristina o al "National". Ciò nonostante, sia che si tratti di una scelta autoriale, sia che esprima il punto di vista dei curatori e, quindi, dei primi lettori-editori dell'opera, risulta particolarmente significativo che il titolo sia costruito sull'accostamento di due termini che rimandano ai veri motori della scrittura: la memoria e l'esilio. Il rapporto logico tra *souvenirs* ed *exil* è chiarito dalla preposizione *dans*, che circoscrive uno spazio-tempo all'interno del quale devono essere collocati i *souvenirs*, senza introdurre alcuna specificazione qualitativa relativa ai ricordi stessi. Infatti, contrariamente a quanto suggerito dalla prima traduzione italiana dell'opera, curata da Luigi Severgnini per le Edizioni Paoline nel 1978,¹⁹ non si tratta di ricordi dell'esilio, bensì di ricordi nell'esilio, innescati dalla condizione di *dépayement* ma circoscritti al passato *ante exilium*.

In *The Condition We Call "Exile"* (1987), Joseph Brodsky descrive con estrema lucidità critica la condizione dello scrittore in esilio e la sua relazione irrisolta con il passato.

A writer in exile is, by and large, a retrospective and retroactive being. In other words, retrospection plays an excessive (compared with other people's lives) role in his existence, overshadowing his reality and dimming the future into something thicker than its usual pea soup. Like the false prophets of Dante's *Inferno*, his head is forever turned backward and his tears, or saliva, are running down between his shoulder blades [...]. Even having gained the freedom to travel, even having actually done some traveling, he will stick in his writing to the familiar material of his past, producing, as it were, sequels to his previous works.²⁰

L'alienazione dal contesto familiare, sociale e culturale di riferimento mina infatti ogni certezza identitaria del soggetto *displaced* e, di conseguenza, impone all'esule una ridefinizione della propria identità che risulta subordinata all'attivazione della memoria. D'altronde, come ha acutamente notato Edward Said, «almost by definition exile and memory go together»,²¹ ed è proprio grazie alla condizione di straniamento determinato dall'esperienza dolorosa del dispatrio²² che l'esule può acquisire quella «sharpened vision»,²³

cioè una visione più acuta delle cose, che gli/le permette di rileggere criticamente il proprio passato.

Il trauma [dell'esilio] è come il temporale che risetta l'aria per un momento, e lava gli aspetti, li illimpidisce; o meglio è, come nel fitto del temporale, lo scoccare del lampo; il quale, diceva Proust, fotografa; dà, in una luce che sembra sovranaturale, la visione momentanea ma nettissima delle cose; in una chiarezza irrefutabile come non mai.²⁴

Attraverso la lente dell'esilio, quindi, Cristina guarda al passato con una consapevolezza diversa e rilegge la propria biografia dalla prospettiva privilegiata della posterità. Tale distanza critica dal proprio passato è sottolineata anche da Irene Zanini-Cordi che in un contributo del 2009 sui *Souvenirs* parla di «objectifying gaze».²⁵ La condanna all'*errance*, infatti, rappresenta un *terminus post quem* che impone all'esule di assumere sulla vita precedente un punto di vista alienato, paragonabile a quello *post mortem*. L'esilio, allora, al pari della morte, «compie un fulmineo montaggio della nostra vita»,²⁶ ossia, come scrive Pier Paolo Pasolini nelle *Osservazioni sul piano-sequenza* (1967),

sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile e certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile.²⁷

Si tratta dello stesso procedimento di montaggio applicato nei *Souvenirs*, con la sola differenza che il discrimine nella scelta dei «momenti veramente significativi» è rappresentato dalla funzionalità di questi al recupero dell'identità pubblica e privata dell'*outsider*, in vista di una vagheggiata reintegrazione nella comunità di appartenenza. Nonostante, quindi, la retrospettiva proposta dalla scrittrice non sia un montaggio dal carattere testimoniale e definitivo, lo sguardo proiettato sul passato esibisce la stessa lucidità prospettica di chi ha oltrepassato quella che Orazio definiva *ultima linea rerum*.²⁸ All'interno della biografia di Cristina, infatti, l'esilio rappresenta una frattura insanabile a partire dalla quale la scrittrice riordina la vita precedente e acquisisce un diverso sentimento del tempo e dello spazio, come risulta evidente dalla stessa morfologia del libro dei *Souvenirs*.

La convivenza forzata, sulla pagina scritta, di passato e presente (da intendersi come indicatori temporali e spaziali allo stesso tempo), tradisce l'estremo tentativo di ricomporre attraverso la scrittura lo strappo dell'esilio, responsabile del violento stravolgimento cronologico e topografico nella biografia dell'autrice.

For an exile, habits of life, expression, or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally.²⁹

Per Cristina il secondo esilio presenta le caratteristiche distintive di quello che Luigi Meneghello definisce come *dispatrio*, termine che meglio denota l'idea della perdita e della sottrazione identitaria insita nella condizione dell'esule. Per l'italiana, inoltre, il *dis-patrio* diviene duplice, perché due sono le patrie dalle quali è costretta ad allontanarsi: l'Italia, *patria natia*, e la Francia, *patria adottiva*. L'Oriente, invece, separato dai confini occidentali da un mare/muro di sangue³⁰ versato in difesa del tricolore italiano, si configura come uno spazio altro, fuori della storia, un «quelque nouveau monde»³¹ che solo più tardi risulta assimilabile al concetto di patria e, precisamente, a «une patrie plus ancienne que celle d'où j'étais exilée».³² Non è così nei primi mesi dell'esilio, gli stessi della stesura delle lettere poi confluite nei *Souvenirs*: l'esule è nel limbo del viaggio verso la meta finale del confino, ha piena consapevolezza di ciò che lascia sulla banchina di Civitavecchia e nessuna proiezione sul futuro, in una situazione simile a quella delle anime che aspettano di essere traghettate nell'aldilà.

Là [à Civita-Vecchia], je trouvai rassemblés tous les exilés de Rome [...]. Civita-Vecchia semblait le bout du monde, au delà duquel il était impossible d'aller [...]. Toutes ces âmes errantes et en peine se connaissaient, s'abordaient, mettaient en commun leurs craintes et leur espérances. Le sujet de toutes les conversations était: «Comment partir et où aller?».³³

La condizione di transito nella quale sono concepiti i *Souvenirs* influenza profondamente la scrittrice che, nel rifiuto di ogni forma chiusa e codificata della comunicazione scritta, inclina verso una commistione di generi e stili che danno voce alla scrittura dell'esilio. Tale definizione non identifica esclusivamente la cronaca dell'esilio, che pure è in parte presente all'interno dell'opera, ma rileva la caratteristica predominante del tipo di scrittura sperimentata nei *Souvenirs*. Si tratta, infatti, di una scrittura *unhoused* che riflette la condizione di *extraterritorial writer*³⁴ dell'autrice, per la quale l'esilio non è solo un *modus vivendi*, ma anche e soprattutto un *modus narrandi*. I *senhal* dell'esilio, pertanto, sono rintracciabili innanzitutto nella pratica di una scrittura che assume il punto di vista alienato e alienante connaturato allo straniamento geografico, nel rifiuto di una struttura narrativa tradizionale e nella conseguente adozione di una poetica del frammento. Non si tratta, però, di frammenti slegati tra loro: la cifra unificatrice dell'opera risiede, infatti, nella lente dell'esilio.³⁵ Da

questo punto di vista, dunque, i *Souvenirs*, pur trascurando la puntuale narrazione dei fatti dell'espatrio, si configurano come un *instant book* dell'esilio.

Nonostante l'evidente taglio memorialistico-intimista del testo, la centralità assegnata al discorso sull'esilio marca inevitabilmente l'opera in direzione politica, in linea con la precedente produzione dell'autrice. L'isolamento del rifugio orientale, infatti, attraverso la circolazione, seppur tardiva, dei giornali, viene periodicamente violato dall'irruzione della cronaca politica e dei fatti di una attualità lontana nello spazio e nel tempo. Le notizie che giungono "in differita" dall'Occidente rinnovano la ferita dell'esilio, costringendo l'esule nella posizione svantaggiata di chi assiste da spettatore impotente all'evolversi di vicende dalle quali dipende la sospensione o il prolungamento della propria condanna. Per l'*outsider*, allora, l'unico modo per smarcarsi dal confino geografico e sociale e riaffermare con forza la sua presenza politica risiede nella scrittura, alla quale affida precisi atti di accusa.

Per la scrittrice si profila la prospettiva di un esilio senza ritorno che costringe l'italiana, contrariamente al suo radicato sentimento patriottico, ad abbracciare uno stile di vita nomade secondo il quale *mundus totus exsilium est*.³⁶ L'esilio, però, nonostante implichi inevitabilmente l'«atto di spostarsi da un luogo all'altro compiendo un certo percorso»,³⁷ è per definizione la negazione del viaggio, o meglio una declinazione ridotta e vincolata del viaggio stesso, poiché esclude a priori dalla carta geografica del viaggiatore-esule quella porzione di mondo che corrisponde al luogo dal quale è stato esiliato. Ciò nonostante, all'interno dello spazio delimitato dell'esilio il viaggio è ancora possibile e, unitamente alla scrittura, si configura come l'unica evasione possibile. In esilio, però, non si viaggia per viaggiare: il viaggio ha una meta ignota ma precisa, che coincide con il luogo d'elezione di «une résidence définitive», che altro non è se non il surrogato topografico del concetto di patria.

Aussi longtemps que dure la jeunesse, notre vie est comme ces plantes qui tirent leur nourriture de l'air et ne sont attachées à rien; on peut alors se transplanter. Plus tard nous prenons racine, et c'est par nos racines que nous nous sustentons [sic]. Alors l'exil devient mortel. Je n'en suis point là encore. Je n'ai pas d'habitude; mes sentimens [sic] ne sont pas encore attachés au sol. L'air, l'élément spirituel et subtil de la pensée, me suffit. Combien de temps encore serai-je ainsi? C'est ce que j'ignore. Mais pour choisir une résidence définitive sur un sol fécond, au milieu d'un paysage riant, (hélas! encore un souvenir de ma patrie!) je n'attendrai pas que l'heure de la défaillance soit venue, et que la force d'aller chercher me fasse défaut. Auparavant, je veux voyager.³⁸

Sebbene l'italiana affermi di non essere ancora a questo punto, esclude ogni possibilità di «m'enterrer ici»,³⁹ cioè di trapiantarsi in Oriente, sottoli-

neando di aver trovato solo «un chez moi dans l'exil»⁴⁰ e non ancora «une résidence définitive». Non è nel suolo, dunque, che Cristina ha scelto di mettere le sue radici, bensì nell'aria che è «l'élément spirituel et subtil de la pensée», ribadendo ancora una volta, con forza, la sua identità di intellettuale prima ancora che di patriota e, cosa inedita per una autrice impegnata attivamente nel processo risorgimentale, profilando allo stesso tempo un superamento del concetto di identità radicata nel suolo verso un modello che potrebbe essere definito rizomatico.⁴¹

NOTE

1. Per l'origine dell'appellativo divenuto celebre cf. il titolo della biografia di Whitehouse 1906.
2. Cf. Conti Odorisio – Giorcelli – Monsagrati 2010; Fugazza – Rörig 2010; Proia 2010; Rossi 2002; 2008. Per quanto riguarda gli studi biografici, si vedano i principali titoli pubblicati nel corso del Novecento: Augustin-Thierry 1926; Barbiera 1902; 1903; Brombert 1977; Gattey 1971; Incisa – Trivulzio 1984; Malvezzi 1936-1937; Petacco 1993; Severgnini 1972; Whitehouse 1906.
3. Trivulzio Belgiojoso 1850. Si è deciso di uniformare le molteplici grafie del nome per esteso della scrittrice, tra le quali anche una francesizzazione dello stesso (Christine Trivulce de Belgiojoso), prediligendo la versione Trivulzio Belgiojoso. Tutte le citazioni dai *Souvenirs dans l'exil* si riferiscono all'edizione bilingue Trivulzio Belgiojoso 2001, curata da Maria Francesca Davì, che è la puntuale ristampa dell'opera pubblicata a Parigi nel 1850.
4. Cf. l'ordine di pubblicazione dei *feuilletons* sul "National": I, 5 settembre; II, 6 settembre; III, 7 settembre; IV, 8 settembre; V, 12 settembre; VI, 13 settembre; VII, 14 settembre; VIII, 15 settembre; IX, 19 settembre; X, 20 settembre; XI, 21 settembre; XII, 22 settembre; XIII, 26 settembre; XIV, 27 settembre; XV, 28 settembre; XVI, 29 settembre; XVII, 3 ottobre; XVIII, 4 ottobre; XIX, 5 ottobre; XX, 6 ottobre; XXI, 10 ottobre; XXII, 11 ottobre; XXIII, 12 ottobre.
5. Sebbene il *feuilleton* I sia certamente scritto dopo la fuga di Cristina da Roma (agosto 1849), una parte del *feuilleton* IV è tratta da una precedente lettera a Caroline, datata 30 giugno 1849. L'innesto di tale *flashback* nel tessuto narrativo è segnalato dal seguente raccordo dei curatori del "National": «je veux vous faire un récit véridique des deux mois, juin et juillet, que j'ai passés à Rome au milieu des horreurs et des misères les plus dramatiques». Cf. Duras 1850.
6. Caroline d'Alton Shée Jaubert (1803-1882), figlia di James-Wolfran d'Alton e di Françoise O'Shée, sorella di Edmond d'Alton Shée e moglie di Maxime Jaubert, *salonnière* e autrice dei *Souvenirs de Madame C. Jaubert. Lettres et correspondances* (J. Hetzel, Paris 1881), è ricordata come la madrina di Alfred de Musset. Cf. Séché 1906.
7. Cf. Gasnier 2011.
8. Mai raccolte in volume, le *Letters of an Exile*, sempre inviate dall'esilio turco, vengono pubblicate sul "New York Daily Tribune" dal 1850 al 1854. Cf. Fortunati 2010. Rispetto ai *Souvenirs dans l'exil*, le lettere del "New York Daily Tribune" sono maggiormente focalizzate sul mondo orientale che la scrittrice, nelle vesti di corrispondente, descrive al pubblico americano.
9. Cf. Lejeune 1975.
10. Folena 1986, 5.

11. Cf. Tatti 2011.
12. Si tratta, dunque, di un «progetto autobiografico parziale» ossia di un'opera che ha «come contenuto non *la vita* dell'autore, ma un periodo limitato e determinato di essa». Cf. Fido 1986, 75-76.
13. Trivulzio Belgiojoso 2001, 30.
14. Cf. Lejeune 1975.
15. De Martino 1953-1954, 15-16. Ringrazio Armando Gnisci per avermi segnalato gli studi di De Martino sulla crisi della presenza.
16. De Martino 1973, 273-274.
17. Trivulzio Belgiojoso 2001, 34.
18. Trivulzio Belgiojoso 2001, 34.
19. Cf. Trivulzio Belgiojoso 1978.
20. Brodsky 1990, 104. Si è prediletta la grafia Joseph Brodsky con la quale il testo è stato pubblicato nel 1990.
21. Said 2000a, XXXV.
22. Per l'utilizzo del termine "dispatrio", mutuato da Meneghello 1993, cf. Sinopoli – Tatti 2005.
23. Said 2000a, XXXV.
24. Debenedetti 1973, 200.
25. Zanini-Cordi 2009, 246.
26. Pasolini 2000, 241.
27. Pasolini 2000, 241.
28. *Mors ultima linea rerum est*. Cf. Quintus Horatius Flaccus, *Epistulae*, I, 16, v. 79. Cf. anche Brodsky 1990, 104: «of course a writer always takes himself posthumously: and an exiled writer especially so».
29. Said 2000b, 186.
30. Cf. la lettera di Cristina Trivulzio Belgiojoso (d'ora in avanti C.T.B.) a Augustin Thierry, datata Atene, 17 dicembre 1849, in Augustin-Thierry 1926, 168: «malheureusement, il y a entre la France et moi, une mer de sang que je ne puis traverser sans d'impérieux motifs»; e la lettera di C.T.B. a Augustin Thierry, datata Costantinopoli, luglio 1850, in Augustin-Thierry 1926, 180: «ai-je élevé ou pouvais-je prévoir qu'on élèverait un mur de sang entre mes deux patries?».
31. Trivulzio Belgiojoso 2001, 184.
32. Trivulzio Belgiojoso 1858, 194.
33. Trivulzio Belgiojoso 2001, 26, 28.
34. Cf. Steiner 1971.
35. Cf. Said 2000a, XXXV: «exile can produce rancor and regret, as well as a sharpened vision. What has been left behind may either be mourned, or it can be used to provide a different set of lenses».
36. Hugonis de Sancto Victore, *Didascalicon de studio legendi*, III, 19: «delicatus ille est adhuc cui patria dulcis est; fortis autem iam, cui omne solum patria est; perfectus vero, cui mundus totus exsilium est». Il celebre passo è citato sia in Auerbach 1952, sia in Said 1978. Sul nomadismo della scrittrice cf. Zanini-Cordi 2009.
37. Cf. la voce "viaggio" del *Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di F. Sabatini – V. Coletti, Rizzoli-Larousse, Milano 2008.
38. Trivulzio Belgiojoso 2001, 62, 64.
39. Cf. la lettera di C.T.B. a Augustin Thierry, datata Ciaq-Maq-Oglou, 15 novembre 1850, in Augustin-Thierry 1926, 184: «je ne pense pas m'enterrer ici, je ne compte pas y passer un temps bien long, mais j'ai trouvé une retraite où le bruits inquiétants du

monde ne m'arrivent pas, et où je pourrai retremper mes forces gravement compromises par le trois dernières années».

40. Cf. la lettera di C.T.B. a Jules Mohl, datata 15 maggio 1851, in Tatti 1998, 147: «n'ai je pas lieu de me féliciter d'avoir trouvé un abri contre les agitations auxquelles j'eusse été sans doute la proie en demeurant en Europe; de m'être créé un chez moi dans l'exil [...]?».
41. Cf. Deleuze – Guattari 1980, 36: «un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-êtré, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et...". Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. Où allez-vous ? d'où partez-vous ? où voulez-vous en venir ? sont des questions bien inutiles. Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement (méthodique, pédagogique, initiatique, symbolique...). Mais Kleist, Lenz ou Büchner ont une autre manière de voyager comme de se mouvoir, partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir».

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach 1952 = E. Auerbach, *Philologie der Weltliteratur*, Francke, Bern 1952.
- Augustin-Thierry 1926 = A. Augustin-Thierry, *La princesse Belgiojoso. Une héroïne romantique*, Plon, Paris 1926.
- Barbiera 1902 = R. Barbiera, *La principessa Belgiojoso, i suoi amici e nemici, il suo tempo. Da memorie mondane inedite o rare e da archivi segreti di Stato*, Treves, Milano 1902.
- Barbiera 1903 = R. Barbiera, *Passioni del Risorgimento. Nuove pagine sulla principessa Belgiojoso e il suo tempo con documenti inediti e illustrazioni*, Treves, Milano 1903.
- Brodsky 1990 = J. Brodsky, *The Condition We Call "Exile"*, in *Literature in Exile*, a cura di J. Glad, Duke University Press, Durham 1990, pp. 100-109.
- Brombert 1981 = B.A. Brombert, *Cristina. Portrait of a Princess*, Alfred A. Knopf, New York 1977.
- Conti Odorisio – Giorcelli – Monsagrati 2010 = *Cristina di Belgiojoso. Politica e cultura nell'Europa dell'Ottocento*, a cura di G. Conti Odorisio – C. Giorcelli – G. Monsagrati, Loffredo, Napoli 2010.
- Debenedetti 1973 = G. Debenedetti, *Niccolò Tommaseo. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1973.
- Deleuze – Guattari 1980 = G. Deleuze – F. Guattari, *Rhizome*, in *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980, pp. 9-37.
- De Martino 1953-1954 = E. De Martino, *Fenomenologia religiosa e storicismo assoluto*, "Studi e Materiali di Storia delle Religioni", 34-35, 1953-1954, pp. 1-25.
- De Martino 1973 = E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Boringhieri, Torino 1973².
- Duras 1850 = L. Duras, *Lettre ouverte à Mme la princesse Belgiojoso*, "Le National", 25 ottobre 1850.
- Fido 1986 = F. Fido, *Topoi memorialistici e costituzione del genere autobiografico fra Sette e Ottocento*, in *L'autobiografia: il vissuto e il narrato*, a cura di G. Folena, "Quaderni di Retorica e Poetica" 1, 1986, pp. 73-85.
- Folena 1986 = G. Folena, *Premessa*, in *L'autobiografia: il vissuto e il narrato*, a cura di G. Folena, "Quaderni di Retorica e Poetica" 1, 1986, pp. 5-7.
- Fortunati 2010 = S. Fortunati, «Memorie di un esule». *Gli articoli di Cristina di Belgiojoso su un giornale americano*, "Storia in Lombardia" 30, 3, 2010, pp. 115-145.

- Gathey 1971 = C.N. Gathey, *A Bird of Curious Plumage*, Constable, London 1971.
- Sinopoli – Tatti 2005 = *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di F. Sinopoli – M. Tatti, Cosmo Iannone, Isernia 2005.
- Incisa – Trivulzio 1984 = L. Incisa – A. Trivulzio, *Cristina di Belgioioso. La principessa romantica*, Rusconi, Milano 1984.
- Fugazza – Rörig 2010 = «*La prima donna d'Italia*». *Cristina Trivulzio di Belgioioso (1808-1871) tra politica e giornalismo*, a cura di M. Fugazza – K. Rörig, Franco Angeli, Milano 2010.
- Lejeune 1975 = P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975.
- Malvezzi 1936-1937 = A. Malvezzi, *La principessa Cristina di Belgioioso*, 3 voll., Treves, Milano 1936-1937.
- Meneghello 1993 = L. Meneghello, *Il dispatrio*, Rizzoli, Milano 1993.
- Pasolini 2000 = P.P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 237-241.
- Petacco 1993 = A. Petacco, *La principessa del Nord. La misteriosa vita della dama del Risorgimento: Cristina di Belgioioso*, Mondadori, Milano 1993.
- Proia 2010 = G. Proia, *Cristina di Belgioioso. Dal salotto alla politica*, Aracne, Roma 2010.
- Rossi 2002 = M. Rossi, *Cristina Trivulzio, principessa di Belgioioso. Il pensiero politico*, Edizioni Franciacorta, Provaglio 2002.
- Rossi 2008 = M. Rossi, *Cristina Trivulzio. Oltre il suo tempo*, Edizioni Franciacorta, Provaglio 2008.
- Said 1978 = E. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.
- Said 2000a = E. Said, *Introduction. Criticism and Exile*, in *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000, pp. XI-XXXV.
- Said 2000b = E. Said, *Reflections on Exile*, in *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000, pp. 173-186.
- Séché 1906 = L. Séché, *La «marraine» d'Alfred de Musset. Madame Caroline Jaubert. D'après des documents inédits*, "La Revue de Paris" 13, 16, Novembre-Décembre 1906, pp. 73-98.
- Severgnini 1972 = L. Severgnini, *La principessa di Belgioioso. Vita ed opere*, Virgilio, Milano 1972.
- Steiner 1971 = G. Steiner, *Extraterritorial*, in *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, Atheneum, New York 1971, pp. 3-11.
- Tatti 1998 = M. Tatti, *La scrittura epistolare di Cristina di Belgioioso e le lettere inedite a Jules Mohl (1837-1868)*, "Franco-Italica", 13, 1998, pp. 63-157.
- Tatti 2011 = M. Tatti, *Cristina di Belgioioso, una donna sul palcoscenico della storia*, in *Il Risorgimento dei letterati*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 143-155.
- Trivulzio Belgioioso 1850 = C. Trivulzio Belgioioso, *Souvenirs dans l'exil*, Impr. de Prost, Paris 1850.
- Trivulzio Belgioioso 1858 = C. Trivulzio Belgioioso, *Asie Mineure et Syrie. Souvenirs de voyages*, Lévy, Paris 1858.
- Trivulzio Belgioioso 1978 = C. Trivulzio Belgioioso, *Ricordi dell'esilio*, a cura di L. Severgnini, Edizioni Paoline, Cinisiello Balsamo 1978.
- Trivulzio Belgioioso 2001 = C. Trivulzio Belgioioso, *Ricordi nell'esilio*, a cura di M. F. Davì, Edizioni Ets, Pisa 2001.
- Whitehouse 1906 = H.R. Whitehouse, *A Revolutionary Princess: Cristina Belgioioso-Trivulzio. Her Life and Times, 1808-1871*, Fisher Unwin, London 1906.
- Zanini-Cordi 2009 = I. Zanini-Cordi, *Neither Exile nor Migrant: Cristina Trivulzio di Belgioioso as Nomad*, in *Femmes écrivains à la croisée des langues / Women Writers at the Crossroads of Languages, 1700-2000*, a cura di F. Agnese – H. Partzsch – S. van Dijk – V. Cossy, MétisPresses, Genève 2009, pp. 241-252.

SITOGRAFIA

Gasnier 2011 = M. Gasnier, *Je privé Je politique dans le Souvenirs dans l'exil de la princesse Christine Trivulce de Belgiojoso*, "Médias 19", 2011:
<<http://www.medias19.org/index.php?id=301>>.

Flavia Caporuscio
Università "La Sapienza" di Roma
flavia.caporuscio@gmail.com

LIMITES II

Giuseppe Antonio Camerino

LE FRONTIERE DI TRIESTE E LA POSIZIONE DI SLATAPER

Nella seconda metà dell'anno 1891, quando il governo centrale di Vienna abolisce l'importante privilegio economico del porto franco, risalente al 1719, a Trieste vengono ad accentuarsi le posizioni irredentistiche, soprattutto nelle classi mercantili dominanti, mentre sul piano sociale si assiste a un'impennata della disoccupazione e a una grave crisi economica, che viene tuttavia superata all'inizio del '900, quando la città si connoterà come la seconda più ricca dell'impero per reddito *pro capite*. Nel 1909 Scipio Slataper parlerà, non a caso, delle due nature che a Trieste cercavano «di annullarsi a vicenda: la commerciale e l'italiana».¹

Sul piano più strettamente culturale, da una parte fenomeni attardati del gusto letterario e dall'altra spinte cosmopolitiche e la convivenza di comunità di tradizioni, lingue e costumi diversi avevano fatto della Trieste tra '800 e '900, e dei territori italiani nella monarchia asburgica, un luogo di forti contraddizioni, ma anche di notevolissime potenzialità innovative. Non va sottovalutata la possibilità, nella Trieste dell'epoca, di leggere in alcune lingue europee, specie in tedesco, testi che, in traduzione, avranno accesso nel resto d'Italia solo dopo moltissimi anni, col risultato che autori massimi del pensiero europeo vengono conosciuti con ritardo e spesso di seconda mano.

Rispetto all'Italia, patria d'origine e luogo di identità in senso storico, gli intellettuali delle terre irredente, sia pure in forme e modi diversi, potevano anche sentirsi in esilio; o almeno in una condizione di alternativa tra cultura e lingua italiane e altre culture e lingue confinanti, come la slovena e soprattutto l'austrogermanica, fino al caso limite di qualche autore nativo di Trieste, come il notevole poeta espressionista Theodor Däubler, figlio di genitori tedeschi e perfettamente bilingue, il quale opererà per le sue opere poetiche e per i suoi scritti letterari per la lingua di Goethe; o, per addurre un altro esempio, lo scrittore France Prešeren, iniziatore della letteratura slovena moderna, menzionato nel volume di Ara e Magris.² Ed è ancora vivente il triestino Boris Pahor (cento primavere il 26 agosto 2013), affermato scrittore di lingua slovena. Come dire che di tante potenzialità che la frontiera austroungarica offriva – soprattutto sul piano culturale – vengono a usufruire solo autori che, singolarmente, in modo consapevole, compiono scelte specifiche dopo aver seguito prevalentemente percorsi del tutto individuali. Né sarebbe stato auspicabile (come per non pochi intellettuali triestini o goriziani è avvenuto) rinchiudersi nell'angusto ambito municipalistico, permeato di retorica risorgimentale e di vecchia cultura umanistica, che pure aveva conosciuto nella fi-

gura di Domenico Rossetti e in quella dello storico e topografo Pietro Kandler³ una sua dignitosa tradizione.

All'inizio del Novecento non furono pochi a Trieste i letterati e gli intellettuali di formazione retorica e carducciana che guardavano all'Italia post-unitaria, quella ancora dannunziana e più tardi delle riviste del primo Novecento, permeata di cultura nazionalistica, per lo più limitata nei contatti europei alla privilegiata mediazione culturale francese. Statisticamente ben meno numerosi erano invece coloro che a Trieste avvertivano il fascino e l'importanza culturale della capitale dell'impero, di quello straordinario e inedito laboratorio di idee letterarie, artistiche, filosofiche e scientifiche che segna lo splendido tramonto della Vienna absburgica – laboratorio sperimentale della fine del mondo, come argutamente lo definirà Karl Kraus sulla "Fackel" dell'estate 1914. Ma sia all'una che all'altra scelta gli scrittori triestini di nascita non si consegnano disarmati e senza personali scelte preventive, a cominciare dalla difesa della propria lingua letteraria, che resta quella italiana, tenendo presente che l'italiano degli autori di Trieste non è mai la stessa lingua che nell'Italia del primo Novecento usa d'Annunzio; o quella del cosiddetto frammento lirico; o quella dei rondisti. Non è casuale lo sforzo di Slataper di forgiarsi, anche con l'aiuto del dialetto, una lingua marcatamente espressionistica, che deforma, specie nel *Mio Carso*, le radici semantiche delle parole (per es. «piova», per dire 'pioggia'; oppure «ingrigiare», detto di un lichene, per dire 'avvizzire'; oppure «disvegetarsi», verbo adottato per una foglia morta, fatta bruna, e moltissimi altri casi ancora). Simbologie, poetiche e filosofiche insieme, del *Mio Carso* largamente debitrice alla lezione di Nietzsche, da Slataper letto di prima mano, come ho già ampiamente dimostrato,⁴ ma ottenute anche perseguendo strade che travalicano i generi letterari dominanti nell'Italia coeva e, anzi, con la riesumazione innovativa di un genere letterario come la fiaba del romanticismo tedesco, di cui Slataper rimescola i vari indirizzi di fiaba allegorica, fiaba d'arte o fiaba popolare; oppure, ancora, caso assai importante, rivisitando genialmente l'opera di Hebbel, del quale traduce il dramma *Giuditta*, e, soprattutto di Ibsen, sul quale scrive una monografia, che è anche una sorta di *summa* dei temi legati alla drammatica crisi e alla perdita d'identità nell'uomo contemporaneo.

Anche dal punto di vista più strettamente letterario, Slataper opta dunque per la letteratura italiana, ma arricchita e corretta dall'ottica triestina, quella di una grande apertura a tutto ciò che di innovativo aveva prodotto l'Europa sul piano delle idee e delle opere. E in questo senso, e solo in questo senso, la lezione storica e culturale della grande Vienna servì anche all'autore del *Mio Carso*: una lezione alla quale egli non fa mai un riferimento preciso, ma verso la quale non esprime mai un giudizio negativo, né in modo diretto né indiretto. Si deve dire piuttosto che alcune fondamentali componenti di quella lezione gli restano del tutto estranee: in particolare il privilegiato rilievo di cui nella Vienna del primo '900 godeva il pensiero di Schopenhauer, ri-

spetto a quello di Nietzsche e, ancor più importante, se possibile, la lezione storica della cosiddetta assimilazione ebraica,⁵ senza la quale non si comprende il radicamento forte di una mentalità, ancor prima che di una condizione culturale, diffusa nella vecchia monarchia danubiana, per cui razze e popoli diversi per lingua e tradizioni erano partecipi di un organismo sovranazionale, una *Übernation*.

Un edificio articolato in modo complesso ormai prossimo a dissolversi, ma al quale non pochi intellettuali – reinterprestando in una luce nuova il modello politico della composita e variegata Monarchia viennese – guardano come a un pur perfezionabile modello di matura convivenza politica fra popoli europei diversi alla vigilia della Grande Guerra. A Trieste i settori politici più aperti al rinnovamento civile e sociale, *in primis* i socialisti, s'impegnano decisamente in questo senso sul piano delle idee e dei progetti: basti pensare al saggio di Angelo Vivante, apparso nel 1912 per le edizioni della "Voce", *Irredentismo Adriatico. Contributo alla discussione sui rapporti austro-italiani*, o anche alle posizioni dichiaratamente federaliste assunte dalla maggioranza del partito dei socialisti italiani in Austria guidato da Valentino Pittoni, partito che, a differenza di altri partiti socialisti della vecchia monarchia, con spirito internazionalista ed europeistico, osserverà molti anni dopo la scrittrice Anita Pittoni,⁶ auspicava una federazione democratica di tutti i popoli dell'impero: un sogno che lo scoppio della guerra frantumerà di colpo con il sopravvento degli egoismi nazionalistici.⁷

Il vecchio impero austroungarico era un mondo che aveva conosciuto quasi settant'anni di pace e in cui la guerra sembrava un ricordo lontanissimo. A Trieste e nelle altre capitali austroungariche, dove la mondanità era sinonimo di spensieratezza e di edonismo e nei caffè imperiali si ballava il valzer al suono delle musiche di Strauss, la guerra scoppia nel 1914 e in modo apparentemente inaspettato. Come scrivono i cronisti triestini Haydée (pseudonimo di Ida Finzi) e Bruno Astori nel loro *Diario*, l'annuncio della guerra «ha lasciato uno stupore indefinibile come di una cosa lontana che sorprende ma che non riguarda, una cosa straordinaria ma di cui non vale la pena misurare la profondità e la gravità. – Guerra tra l'Austria e la Serbia? Pareva che Trieste non ci avesse a che vedere».⁸ Questa testimonianza, che risale al 1920, è sorprendentemente presente a Italo Svevo, il quale, non a caso, nel finale della *Coscienza* riprende alla lettera lo «stupore indefinibile» di cui parlano i due cronisti triestini mediante due denominali sinonimici – «stupefatto» e «stupito» – , facendo scrivere al borghese Zeno questo memorabile brano:

io che stavo a sentire le storie di guerra come se si fosse trattato di una guerra di altri tempi di cui era divertente parlare, ma sarebbe stato sciocco di preoccuparsi, ecco che vi capitai in mezzo stupefatto e nello stesso tempo stupito di non essermi accorto prima che dovevo esservi prima o poi coinvolto. Io avevo vissuto in piena

calma in un fabbricato di cui il pianoterra bruciava e non avevo previsto che prima o poi tutto il fabbricato con me si sarebbe sprofondato nelle fiamme.⁹

Si noti che la stessa, identica immagine sveviana di un fabbricato in rovina sarà ripresa più tardi da un altro scrittore, testimone della vecchia Austria, anch'egli di origine ebraica, come Svevo, Stefan Zweig, che però con l'autore di Zeno non aveva mai avuto il benché minimo rapporto:

solo quando, decenni più tardi il tetto e i muri ci rovinarono addosso, – si legge infatti nella *Welt von Gestern* – riconoscemmo che già da molto tempo le fondamenta erano minate e che, con il nuovo secolo, era anche iniziato in Europa il tramonto della libertà individuale.¹⁰

Toccherà agli intellettuali e agli scrittori della vecchia monarchia, anche a quelli non di origine ebraica, come Slataper, appunto, richiamare i valori della pace e della tolleranza e della convivenza tra i popoli, come farà Svevo nel suo saggio *Sulla teoria della pace* (titolo editoriale, com'è noto),¹¹ un testo frammentario, iniziato in piena guerra e ripreso a guerra appena conclusa.

Pur distanti per molti versi dalle posizioni sveviane e dalla cosiddetta cultura viennese, anche scrittori triestini come Slataper o Stuparich, in tema di nazionalità e di patria e d'intervento in guerra, non si confonderanno affatto con i letterati dell'avanguardia italiana; mentre Saba seguirà una condotta ancora diversa.¹² Scrive Slataper:

irredentismo culturale. È l'irredentismo triestino, e quello che i socialisti affermarono per la prima volta, negando l'importanza dei confini politici. Ed è l'irredentismo della *Voce*.

Noi non neghiamo l'importanza dei confini politici, ma sentiamo fermamente che non contengono la patria [...]. Noi [...] viviamo internazionalmente; e fra un tedesco intelligente e un italiano sciocco, preferiamo il tedesco. In un certo senso, dunque, ma nel solo possibile, è già compiuta la confederazione di popoli.¹³

Anni più tardi, sia detto per inciso, Stuparich, a proposito dei confini politici che di patrie non ne contengono una, definirà la patria «come campo fra campi, d'una stessa terra di Dio».¹⁴ Ma nel testo di Slataper appena citato è straordinario anche lo sforzo di conciliare un'idea di nazionalità, intesa soprattutto come identità culturale, con l'idea di una confederazione di popoli, che pure egli dichiara di perseguire: l'idea cioè di un organismo politico sovranazionale, che egli trova già matura e radicata nella Trieste austroungarica, città rispetto alla quale tuttavia non sembra minimamente percepire la determinante incidenza avuta dalla tradizione culturale ebraica; tradizione che pe-

raltro nei confini del vecchio impero quella stessa idea di stato sovranazionale aveva nutrito e fatto lievitare. Anzi, nel suo sforzo di conciliazione di versanti culturali lontani, come s'è visto, Slataper ne rende merito alla cultura italiana della "Voce". In ogni caso, premesso che per lui il concetto di patria non può essere contenuto entro confini politici, come ritenevano i più accesi irredentisti triestini e i nazionalisti italiani, che lo stesso concetto di nazionalità, come egli scrive, è «molto, molto lato e vago e suscettibile di parecchie interpretazioni, contraddizioni e restrizioni», e che «sulla base teorica e sentimentale della nazionalità possono coesistere varie soluzioni politiche, antitetiche», per Slataper, come del resto sarà anche per Stuparich, l'adesione alla guerra contro l'Austria non si nutre con l'esaltazione della razza latina e tanto meno con l'odio contro la presunta barbarie germanica, ma parte dall'idea di una missione che i letterati triestini *in primis* avrebbero avuto, secondo lui, il dovere di compiere, portatori com'erano di tre nazionalità, l'italiana, la germanica e la slava. Lo rimarca ancora Slataper: «il compito storico di Trieste è di esser crogiolo e propagatore di civiltà, di tre civiltà». Lo ricorderà pure Stuparich molti anni dopo, sostenendo che i triestini, «rinunciando a una rigida e sterile posizione nazionalistica che li privava degli orizzonti più vasti, potevano lavorare concretamente per l'affermazione e la grandezza spirituale d'Italia».¹⁵ Una grande distanza dall'idea della guerra purificatrice o della guerra igiene del mondo esaltata dai nostri lacerbiani e futuristi.

Il libro di Isnenghi sugli intellettuali e letterati italiani di fronte alla Grande Guerra ha tanti meriti, ma denota anche oramai tante lacune interpretative che lo rendono datato. Soprattutto la figura di Slataper è da Isnenghi quanto mai sottovalutata e incompresa, circoscritta a un fenomeno di «energismo» (riferimento alle pagine della *Calata*, cioè della prima parte del *Mio Carso* che, nella sua ideazione d'origine, vedrebbe il protagonista precipitare «ardimentoso dal Carso a valle, carico della sua fresca vitalità di giovane "barbaro", novello Alboino di ceppo slavo venuto a rinsanguare la razza latina». Notazione che si rivela ancor più fuorviante quando Isnenghi assimila il protagonista slataperiano ai modelli eversivi e barbarici «della campagna interventista, da Marinetti a Papini, a Prezzolini, a Agnoletti», e quando presenta anche il suo autore addirittura come un giovane «egotista», sfrenatamente individualista, ideologicamente formato su Stirner, Hebbel e Nietzsche, richiami sui quali però Isnenghi non si sofferma, come sarebbe stato doveroso, lasciandoli nel generico. Come il suo autore, anche il protagonista del *Mio Carso* «scende diritto dal monte, libero da leggi e ragioni che non abbian sede nel proprio Io»; e pertanto per nulla diverso – nientedimeno! – dal *Lemmonio squadrista* di Soffici, dall'*Incendiario* di Palazzeschi, dal *Gino Bianchi* di Jahier.

Travisando e mutilando i rari, sparuti brani slataperiani citati (come l'incompiuto articolo *Prepariamoci alla guerra*)¹⁶ sfugge a Isnenghi che proprio dai vociani, più decisamente interventisti anche a causa di un malinteso sentimento nazionalistico, Slataper era più che mai lontano, molto lontano, come

sarebbe facile documentare attraverso una lunga serie di riscontri testuali sui suoi articoli o su molte sue lettere degli anni precedenti lo scoppio della prima guerra mondiale. A parziale attenuante dello studioso patavino si potrebbe dire che egli, all'epoca della composizione del suo saggio, non aveva a disposizione le lettere slataperiane a Prezzolini dell'ultimo periodo. La lunga lettera inviata da Amburgo nei primi mesi del 1914, infatti, è un documento eccezionale della fede civile e del pensiero democratico di Slataper, legato al sogno di ciò che egli definisce «una confederazione di popoli europei».

Scrittore e testimone di frontiera alla vigilia della Grande Guerra, Slataper lancia quasi una sorta di messaggio testamentario, che merita di essere citato ampiamente per la lucidità estrema e per la chiarezza sicura e inequivocabile con la quale – in contrapposizione ai collaboratori fiorentini della “Voce” – pone la questione storica di una frontiera come quella di Trieste, confermando sue posizioni in ogni caso ben note a chi le avesse sapute riconoscere e comprendere già in altri suoi scritti:

batto e ribatto su Trieste. È un'illusione fiorentina-vociana-europea che nei nostri paesi non ci sia per noi, *universalizzati*, nulla da fare. È certo assai difficile trovarne il modo: ma appunto perciò lo si deve trovare. E c'è da noi e in noi qualcosa che non si può assolutamente giudicare secondo la misura dell'*arretrato o non arretrato* di fronte alla coltura europea: una certa inquietudine tommaseiana di vita, una certa condizione e possibilità speciale d'affermazione che noi deboli soffriamo perennemente, che però in noi forti può essere un giorno o l'altro espressa. Sono cose che possono far ridere gli avanzati: tuttavia può essere che i brandelli nazionali per cui non ci sarà mai una vera soluzione nazionale-statale possano prima o poi obbligare la matrona Storia a scendere ancora una volta (ci è già abituata) dal suo trono tradizionale, per rivedere il bilancio casalingo chiuso nel '70. Dopo la grand'era mazziniana del costituirsi delle nazioni, può essere che una nuova si stia già iniziando col movimento autonomistico-regionale: poiché, caro Prezzolini, oggi l'Austria, domani la Russia, dopodomani l'America e la Cina e che so io non potranno mai esser risolte senza residuo in tanti insufficienti stati per sé stanti, né potranno persistere nella forma attuale. E dalla confederazione di questi grandi imperi a una confederazione di popoli europei non c'è più che due o tre passi, per la storia. Voglio dire, insomma, lasciando stare le considerazioni generali, che può esser benissimo che i *senza storia* facciano progredire un poco voialtri orgogliosi e sicuri grandi feudatari della realtà effettuale delle cose.¹⁷

I «brandelli nazionali», i «senza storia» (chiara allusione ai «popoli senza storia» di Engels) hanno per Slataper molto di più e di politicamente più progredito da proporre alle potenze dell'Europa e del mondo rispetto agli sta-

ti nazionali fondati sugli sciovinismi e sulle egoistiche preclusioni in frontiera. Non aver mai compreso veramente le ragioni primarie del pensiero politico di Slataper spiega indubbiamente le incomprensioni e i fraintendimenti che circondano ancora oggi la sua figura e la sua opera. Non si è mai compresa in particolare la distanza abissale – morale e ideale – che distingue Slataper, così come pure lo stesso Stuparich, la loro rinuncia all'odio come atteggiamento etico di fronte allo spirito di sopraffazione e di vendetta che domina il tragico evento della guerra, dalla quasi totalità degli intellettuali vociani di tendenza bellicistica, per i quali l'intervento militare contro l'Austria-Ungheria e gli imperi centrali era giustificato da spirito di rivalse della razza latina. Scriverà invece Giani Stuparich:

avevo partecipato alla guerra che sconvolge gli animi, riapre il caos, scatena i bassi istinti; eppure vi avevo partecipato per un senso e per un principio di giustizia, e dagli orrori della guerra e dall'odio volevo trarre un fondamentale insegnamento d'amore.¹⁸

La guerra che sconvolge gli animi, riapre il caos, scatena i bassi istinti: sono anche espressioni frequentissime nelle pagine alla guerra dedicate dagli intellettuali di origine ebraica, testimoni del morente impero austroungarico. Basti pensare a quelle del già citato *Mondo di ieri* di Zweig o ad alcune testimonianze di Freud, il quale parlava non a caso di *Unbehagen der Kultur* (disagio della civiltà). E per quanto concerne il cenno all'odio, non qualche decennio dopo, come Stuparich, ma – si noti – a guerra ancora in corso, già Italo Svevo aveva annotato tra l'altro: «quando scoppiò la guerra mondiale, io ebbi dolore per ogni disfatta perché io, certamente, per liberarmi dall'odio non avevo avuto bisogno della guerra».¹⁹

Giani Stuparich e suo fratello Carlo partirono, insieme a Slataper, come volontari al fronte, a rischio altissimo della propria vita, essendo essi cittadini austriaci, ma non possono definirsi irredentisti in senso tradizionale: lo dimostrano anche gli articoli di Giani Stuparich sulla "Rivista di Milano" tra novembre 1919 e ottobre 1921, a cominciare dal primo (20-11-1919), *La crisi di Trieste*, in cui gli irredentisti sono presentati come disingannati dall'Italia della inerte burocrazia e della retorica patriottarda; articoli che ha già bene analizzato Renate Lunzer, alla quale si rinvia.²⁰

Anche Stuparich punterà su un irredentismo che già da Slataper, si è detto, era stato definito «culturale»: un progetto audace, anche se non proprio utopico, per restituire alla Trieste multietnica una sua peculiare consistenza; un progetto concepito sulla scia di quello slataperiano, ma anche del pensiero politico-culturale dell'austro-marxista Angelo Vivante, che ho già menzionato e che – per quanto riguardava Trieste – propendeva per la pacifica coesistenza di italiani e slavi, ed era agevolato dal prevedibile benessere economico che alla Venezia Giulia ne sarebbe derivato. Ma per restare a Slataper va detto che

l'autore del *Mio Carso*, già prima del 1914, cioè già prima dell'anno in cui a Trieste e in Austria scoppia la guerra, polemizzava contro le posizioni irredentistiche di molti suoi concittadini, che egli riteneva basate su premesse menzognere e soprattutto economicamente pericolose per la città. Non si dimentichi che già nel 1912, anno in cui egli veniva a concludere i suoi studi universitari a Firenze, si dimise, insieme a Riccardo Bacchelli, dal Consiglio di amministrazione della "Voce", in contrasto con Prezzolini, denunciando la fine di un comune sentire nei redattori del periodico e aperte contraddizioni «d'opinioni da un numero all'altro». In una lettera a quattro mani i due autori denunciavano nella "Voce" la mancanza di coesione spirituale e un decadere a un ruolo più modesto, meramente informativo, anziché di polemica e di stimolo critico. Come dire che la rivista si caratterizzava ormai di

collaboratori senza adesione spirituale al giornale; dissenso interno meschinamente larvato se non anche vantato come libertà d'opinione [...]; tutto questo [...] ci pare sommamente dannoso. Scandaloso se si pensa che per dissensi politici fu sentita una necessità di coerenza e corresponsabilità che adesso, in certo più profondi dissensi etici e filosofici, il giornale non fa più sentire.

Si tratta di un documento di eccezionale importanza nella storia della più importante rivista culturale e letteraria del primo Novecento italiano, che proviene dal Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, pubblicato da Anna Storti nella sua molto pregevole edizione del carteggio Prezzolini- Slataper già citato.²¹ Vi emerge una frattura ideale, oltre che politica e morale, sempre rimasta, se non del tutto occultata, certamente minimizzata all'interno dell'organo diretto da Prezzolini. Anche se in seguito, almeno apparentemente, non vi furono ripercussioni nei rapporti tra Prezzolini e gli altri collaboratori; e in particolare con Papini e Soffici, che, pur avendo già dato vita a "Lacerba", promettevano continuità di collaborazione. Apparentemente, si diceva, perché proprio la collaborazione di Papini e Soffici dimostrava quanto giusta fosse la denuncia di Slataper e di Bacchelli. Il triestino in particolare, impegnato nella composizione del *Mio Carso* (dopo alcuni mesi si sarebbe trasferito ad Amburgo), forse ormai si rendeva conto che la sua idea di irredentismo «culturale», che egli, con trasporto idealizzante, aveva presunto potesse identificarsi con la linea politica e culturale della "Voce", in realtà ne era molto lontana. E più lontano pure si rivelava ormai il suo sogno di vedere un'ambivalente ed estraniata città come Trieste essere riscattata e salvata mediante l'armonizzarsi delle sue contraddizioni economiche, nazionali e politiche; e aprirsi dal suo interno soprattutto sul piano dei valori culturali. Infatti la linea-guida del pensiero di Slataper al riguardo era l'autonoma dimensione di una propria e inconfondibile identità culturale, che non necessariamente doveva coincidere con quella politica.

Come si può comprendere, i drammatici eventi di Sarajevo interruppero l'ulteriore sviluppo di questo modello interculturale slataperiano. È altamente improbabile che esso si sarebbe potuto realizzare in una concreta realtà storica. È rimasta invece, ancora per molti decenni, una nobile e generosa utopia, che tuttavia anticipava – molto precocemente – modelli di confederazione di popoli – e sottolineo di popoli, anziché di cancellerie e di governi – caratterizzati da una relativa omogeneità sul piano economico e sociale, come oggi, del resto, si spera che verranno a configurarsi anche i futuri Stati uniti d'Europa.

NOTE

1. Slataper 1954, 45.
2. Ara – Magris 1982, 31 e sgg.
3. Si veda almeno Kandler 1977.
4. Cf. Camerino 2005, 57 e sgg.
5. Broch 1965, 137.
6. Pittoni 1968, 31, 33.
7. Si veda Negrelli 1970, 413: un saggio importante in cui si dimostra come i maggiori e più consistenti legami storici e culturali di Trieste siano stati proprio quelli col mondo asburgico.
8. Haydée – Astori 1920, 2 e sgg.
9. Svevo 2008, 404.
10. Zweig 1945, 66.
11. Lo si veda ora in Svevo 2004b, 1639-1641.
12. Proprio Saba dirà di se stesso: «Saba non fu il poeta dell'altra guerra [...]. Il periodo della prima guerra mondiale non fu per lui dei più felici. Forse gli nocque aver presente il modello dei *Versi militari*, che egli, in qualche modo, si ostinava rifare in condizioni ambientali affatto diverse [...]. Niente, o quasi, delle *Poesie scritte durante la guerra* lascia presagire né le grandi liriche di *Cuor morituro*, né le *Fughe*, che pure erano già, in qualche modo, nella sua anima» (Saba 2002, 175-177).
13. Slataper 1954, 103.
14. Stuparich 1925, 90.
15. Slataper 1954, 160; Stuparich 1948, 58.
16. Isnenghi 1973, 63 (nota III), 47, 355.
17. Prezzolini – Slataper 2011, 269.
18. Stuparich 1948, III.
19. Svevo 2004a, 754.
20. Lunzer 1999, 141 e sgg.
21. Prezzolini – Slataper 2011, 255.

BIBLIOGRAFIA

- Ara – Magris 1982 = A. Ara – C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982.
- Broch 1965 = H. Broch, *Poesia e conoscenza*, trad. it. di Saverio Vertone, Lerici, Milano 1965.

Camerino 2005 = G.A. Camerino, *La formazione della poetica di Slataper e la lezione di Nietzsche*, in Id., *La persuasione e i simboli. Michelstaedter e Slataper*, edizione riveduta e accresciuta, Liguori, Napoli 2005, pp. 57-90.

Haydée – Astori 1920 = Haidée – B. Astori, *La passione di Trieste. Diario di vita triestina (luglio 1913-novembre 1918)*, Bemporad, Firenze 1920.

Isnenghi 1973 = M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Laterza, Bari 1973².

Kandler 1977 = P. Kandler, *Lo sviluppo storico della città e del territorio di Trieste descritto in XXIV tavole topografiche*, Cassa di Risparmio, Trieste 1977.

Lunzer 1999 = R. Lunzer, *Triest. Eine italienisch-österreichische Dialektik*, Wieser Verlag, Klagenfurt 1999.

Negrelli 1970 = G. Negrelli, *Dal municipalismo all'irredentismo: appunti per una storia dell'idea autonomistica a Trieste*, "Rassegna storica del Risorgimento" 52, 3, 1970, pp. 347-415.

Pittoni 1968 = A. Pittoni, *L'anima di Trieste*, Vallecchi, Firenze 1968.

Prezzolini – Slataper 2011 = G. Prezzolini – S. Slataper, *Carteggio 1909-1915*, a cura di Anna Storti, Edizioni di Storia e Letteratura – Biblioteca Cantonale Lugano Archivio Prezzolini, Roma 2011.

Saba 2002 = U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Mondadori, Milano 2002.

Slataper 1954 = S. Slataper, *La vita dello spirito*, in *Scritti politici*, a cura di Giani Stuparich, Mondadori, Milano 1954.

Stuparich 1925 = G. Stuparich, *Colloqui con mio fratello*, Treves, Milano 1925.

Stuparich 1948 = G. Stuparich, *Trieste nei miei ricordi*, Garzanti, Milano 1948.

Svevo 2004a = I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di C. Bertoni, Mondadori, Milano 2004.

Svevo 2004b = I. Svevo, *Teatro e Saggi*, a cura di F. Bertoni, Mondadori, Milano 2004.

Svevo 2008 = I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, ed. critica a cura di B. Stasi, in Id. *Edizione nazionale dell'opera omnia*, vol. 3, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008.

Zweig 1945 = S. Zweig, *Il mondo di ieri (Die Welt von Gestern)*, trad. it. di G. Picconi, De Carlo, Roma 1945.

Giuseppe Antonio Camerino

Università del Salento

gacamerino@hotmail.com

Claudio Panella

FRANCESCO BIAMONTI:
L'«ESILIO» E IL «REGNO» SUL CONFINE ITALO-FRANCESE

1. Introduzione a Biamonti: una vita sul confine

Francesco Biamonti è nato nel 1928 a San Biagio della Cima, un piccolo comune dell'estremo Ponente ligure, nell'entroterra di Ventimiglia, dove ha vissuto la maggior parte della sua vita, conclusasi nel 2001. In questo lembo di terra che si estende a ridosso del confine con la Francia, Biamonti si è ricavato un osservatorio che per certi aspetti può essere paragonato a quello – «un balcone, affacciato a una balaustra» o un «davanzale»¹ – da cui l'io di *Dall'opaco* (1971) di Italo Calvino scruta il mondo e i due versanti dell'esistenza: l'*abrigu* e l'*ubagu* (letteralmente, le località soleggiate e quelle dove il sole non batte). Un simile punto d'osservazione geografico sull'Italia e sulla Francia, ma anche sul Mediterraneo e sull'Europa, ha consentito allo scrittore di San Biagio di elaborare una sua peculiare letteratura della crisi, morale e politica, delle società occidentali. Come in Calvino, il paesaggio ligure animato dai movimenti della luce cui sono consacrate molte delle pagine biamontiane va però interpretato anche come un paesaggio² mentale.

Infatti, pur mostrando l'influenza delle prose di autori come il ligure Boine e il provenzale Giono, i romanzi che Biamonti ha pubblicato in età ormai avanzata sono il frutto di una maturazione compiutasi in molti anni di studio di altri generi di scrittura, essenziali per affinare lo sguardo che egli aveva istintivamente rivolto alla sua terra: la poesia, la filosofia e la critica d'arte. Da un lato, Biamonti si è nutrito dei versi dei principali rappresentanti della così detta linea ligustica (da Sbarbaro a Montale e Caproni) e dei maggiori poeti simbolisti e provenzali (da Valéry e Mallarmé a Char, giusto per fare alcuni nomi). Dall'altro, ha portato avanti una sua ricerca di natura fenomenologica sul rapporto tra le parole e le cose, tra l'uomo e il mondo, che si è presto indirizzata alla pittura sulla scorta delle analisi dedicate all'arte da molti dei suoi filosofi favoriti, seguendo in particolare l'interpretazione dell'opera di Cézanne fornita da Maurice Merleau-Ponty.³

Per approfondire questi temi, e per poi ritrovarli condensati nella rappresentazione della vita sul confine italo-francese (geografico e culturale) che è al centro di tutti i romanzi di Biamonti, è innanzi tutto opportuno ricostruire per sommi capi come la sua formazione si sia potuta compiere al di qua e al di là della frontiera di Ventimiglia, attraverso l'incontro con alcune figure di artisti e di intellettuali che frequentavano la zona e con almeno due libraie. L'importanza di queste ultime per la sua futura attività di scrittore è stata riconosciuta da Biamonti stesso: nell'immediato dopoguerra, una libreria di Mentone gli fece scoprire la rivista "Combat", sulle cui pagine poteva leggere

gli scritti di Albert Camus e di René Char;⁴ poi, Maria Pia Pazielli, che nei primi anni Cinquanta gestiva la Piccola Libreria di Bordighera, lo convinse a riconsiderare in maniera più critica le prime opere di Sartre che lo avevano inizialmente entusiasmato,⁵ ad affrontare la lettura di molti altri autori, quali Kierkegaard, Jaspers o Karl Barth, che oggi come allora vengono sicuramente consigliati in ben poche librerie di provincia, e infine ad approfondire lo studio delle opere di Camus. In un intervento commemorativo di Maria Pia Pazielli, Biamonti ha ricordato che lei amava particolarmente Camus, perché sentiva in ogni sua parola «il rovello di un'anima ferita»;⁶ e fu così che Camus divenne uno scrittore, e un pensatore, decisivo per la poetica biamontiana.

Negli stessi anni, Biamonti iniziò a frequentare assiduamente a Bordighera anche quel Guido Seborga, poeta e romanziere diventato poi pittore in età matura, che aveva scritto su "Combat" e che aveva conosciuto a Parigi tutti i protagonisti di un dibattito artistico e filosofico quanto mai influente nella cultura italiana dell'epoca. Anche il pittore Ennio Morlotti, che Seborga presentò a Biamonti nel 1959, ha ricordato in un'intervista di avere incontrato più volte a Parigi «Sartre e Camus. Si poteva entrare in un certo bistrot e bere il caffè con loro», concludendo: «noi siamo figli dell'esistenzialismo».⁷ Quando Morlotti prese l'abitudine di trasferirsi a dipingere nel Ponente ligure nei mesi estivi, venne ospitato proprio nella campagna di famiglia di Biamonti, con il quale strinse un lungo sodalizio intellettuale che si basava anche su una comune predilezione per molti dei poeti e dei pensatori francesi fin qui citati.

Non è quindi un caso se i primi testi saggistici editi dal futuro romanziere, che per trent'anni fu quasi esclusivamente uno scrittore d'arte, sono stati un ricordo di Maurice Merleau-Ponty⁸ pubblicato in occasione della sua morte, nel 1961, e un omaggio a Morlotti del 1964,⁹ che è un susseguirsi di citazioni e intertesti da Jaspers, Heidegger, Husserl, Merleau-Ponty, Sartre e, naturalmente, Camus. Difatti, gli scritti d'arte hanno rappresentato per Biamonti l'officina in cui sperimentare quelle combinazioni di echi e intrecci letterari e filosofici che, distillate in maniera più accorta e associate a un ampio uso di figure sinestesiche, rappresentano una tra le caratteristiche più originali delle sue pagine narrative. L'analisi dei primi è pertanto molto utile per riconoscere il sostrato poetico-filosofico che ha dato corpo alle seconde.

Per esempio, in un altro testo dedicato a Morlotti, del 1979, Biamonti si chiede se il suo «operare nelle terre dell'esistenza» fissando sulla terra «oblii vegetali e polvere dell'eros in terre materne» non sia «forse fatica di Sisifo».¹⁰ Il riferimento a *Le mythe de Sisyphe* (1942) di Camus serve a sottolineare tutta l'angoscia della finitudine e «le défi à l'absurde» che egli riscontra nell'opera dell'amico pittore. In un terzo scritto, un'intervista che ha tutta l'aria di un monologo, del 1991, Biamonti definisce Morlotti «pittore della nostalgia e del desiderio in lotta contro la morte», e gli attribuisce una dichiarazione del tutto ascrivibile a se stesso: «mi sono sempre sentito in esilio: il perché non me lo so spiegare». Nel seguito, le voci dello scrittore e dell'artista sembrano nuova-

mente confondersi quando quest'ultimo afferma che il pensiero di Camus è stato una forte ispirazione del suo lavoro perché lo ha «fatto tornare alla concretezza, [...] al lato eterno delle cose».¹¹

In effetti, Biamonti stesso ha indicato di frequente la ricerca del «lato eterno delle cose» come uno dei fondamenti della propria scrittura. In tale immagine sono riassunti gli elementi su cui si articola tutta la sua opera letteraria: le cose concrete (un paesaggio geograficamente determinato, una terra di confine) e ciò che esse possono suscitare in chi le osserva e le attraversa. Sono stati senz'altro i poeti liguri e la fenomenologia francese a spingere Biamonti a cercare di fissare sulla pagina, con la parola, «il lato eterno delle cose» per «coglierle – da buon seguace di Husserl e di Merleau-Ponty, – nell'attimo in cui s'affacciano sulla soglia della coscienza»¹² rinviando a un «mondo di prima della conoscenza».¹³ A partire dall'epigrafe con cui si apre *Le Mythe de Sisyphe* – «Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible»¹⁴ – Albert Camus gli ha insegnato a non inseguire una impossibile fuga nella trascendenza e a non cercare nel mondo alcuna manifestazione di un Dio padre e creatore: «viene da dire con Camus: beati gli orfani. Aver perduto gli dei greci e il dio cristiano è un privilegio che rende liberi e soli con la propria coscienza. Rende beninteso anche tristi e responsabili».¹⁵

Ancora in una lunga intervista concessa poco prima di morire, Biamonti citava ripetutamente Camus e l'ultimo volume letterario che questi pubblicò in vita, *L'Exil et le Royaume* (1957), una raccolta di sei racconti concepiti intorno ai temi dell'esilio esistenziale e della possibilità di riscoprire un sentimento di comunione con la natura e di solidarietà tra gli uomini:

io credo che uno si metta ad amare le cose per crearsi un piccolo angolo dove rifugiarsi. *L'esilio e il regno*, no? Ci si sente in esilio al mondo ed allora ci se ne crea uno proprio [...]. Non è l'amore che spinge a scrivere; è il disagio, la ferita che c'è fra noi e il mondo.¹⁶

La presenza costante di riferimenti a Camus negli scritti d'arte e nelle dichiarazioni di poetica di Biamonti può senz'altro essere d'aiuto per comprendere la visione che egli ci ha offerto nei suoi romanzi di un mondo segnato da molteplici confini, sospeso tra la straordinaria concretezza del paesaggio e l'effetto che esso ha sulla coscienza di personaggi calati in una precisa situazione esistenziale di orfanità e di esilio.

2. Confini e frontiere, esuli ed esiliati nei romanzi di Biamonti

Una parte della critica biamontiana, come in particolare lo studioso Giorgio Bertone, ha analizzato approfonditamente lo statuto che il paesaggio assume nelle opere dello scrittore di San Biagio per valutare se esse possano essere definite esempi di una «letteratura di frontiera». Secondo i maggiori studiosi della dimensione spaziale, Lotman¹⁷ compreso, i concetti di frontiera e

confine non sono sinonimici ma vanno distinti per il diverso grado di permeabilità che li caratterizza. Lo sintetizza bene Piero Zanini in una sua monografia dedicata proprio ai significati del confine:

la frontiera è qualcosa in continua evoluzione, non è un dato certo e può cambiare dall'interno o dall'esterno in qualsiasi momento. La frontiera è instabile, e questa incertezza si percepisce non solo a livello politico o spaziale, ma anche nella lingua, nelle abitudini e nei costumi di una società. Stabilire un confine, al contrario, significa fondare uno spazio, definire un punto fermo da cui partire e a cui fare riferimento, una linea certa e stabile [...]. Il confine impone, con l'evidenza dei suoi segni e la sua dimensione circoscritta, il suo essere uno spazio chiuso.¹⁸

A proposito del mondo letterario di Biamonti, Bertone ha ripreso la distinzione tra «un'idea di frontiera come luogo suscettibile di espansioni e contrazioni, in movimento, dove le culture si rincorrono e contrastano, si sfidano» e una definizione di confine come «situazione geoculturale ben delimitata da una linea che marca nettamente una divisione tra dentro e fuori».¹⁹ Portando a esempio alcuni saggi di Claudio Magris, la definizione di «Marca di frontiera»²⁰ applicabile all'area di Trieste (zona franca dove convivono identità etniche, linguistiche e culturali diverse in uno scambio continuo) e la *Trilogia della frontiera* di Cormac McCarthy, Bertone ha concluso che al centro delle opere di Biamonti si può riscontrare una tensione tra le due rappresentazioni ma che quella del confine è prevalente.

Secondo Bertone, ciò si deve non soltanto alle caratteristiche orografiche dello stretto territorio addossato al confine italo-francese ma anche al fatto che nell'universo biamontiano «sembra che il fermento e il perenne *status* agonistico della frontiera abbiano trovato una definitiva composizione, per cui, infine, ogni elemento ritorna al suo preciso luogo deputato».²¹ Nei romanzi di Biamonti non si crede mai davvero in un altrove e «il tramonto di un possibile mito di una patria "altra"» impedirebbe quindi «alla "frontiera" di accedere alla forza riscattante di un mito che la renda feconda e la proietti su una qualche *méta*, fosse pure un miraggio».²²

Se dunque per i migranti che i protagonisti di Biamonti aiutano a varcare la frontiera essa rappresenta ancora qualcosa, il confine è per questi ultimi e per l'autore stesso (definito da Bertone «padrone e insieme esule»²³ nella sua terra) una condizione sempre più esistenziale. Qui non si intende perciò discutere ulteriormente sull'opportunità di assegnare alla striscia di terra e di mare tra Italia e Francia in cui si muovono i personaggi di Biamonti uno statuto univoco di confine o di frontiera, di *fnis*, di *limes*, di *border* o di *frontier*, definizioni che sono esse stesse mobili e dipendono dal «diverso modo di stare sul confine, [...] di situarsi rispetto alle geografie vecchie e nuove del confine»²⁴ di chi vive in questi spazi. Si vuole piuttosto concentrarsi, per l'appunto,

sulla coscienza dei personaggi che abitano una terra di confine così peculiare, alla maniera di esuli o esiliati in costante ricerca di un proprio «regno». Per procedere in tal senso, è necessario verificare nel ristretto *corpus* della narrativa di Biamonti come egli abbia saputo, per dirla con Calvino, «trasformare un paesaggio in ragionamento».²⁵

Dopo due racconti brevi pubblicati negli anni Cinquanta e un tentativo di romanzo rimasto inedito, il vero esordio letterario di Biamonti giunge nel 1983, a cinquantacinque anni, con *L'angelo di Avrigue*, seguito da altri tre romanzi editi in vita e da uno incompiuto apparso postumo. *L'angelo di Avrigue* si apre con un ritorno sulla terraferma e con una morte, probabilmente un suicidio. Il protagonista Gregorio è un marinaio nato ad Avrigue, paese di vecchi contadini sul confine italo-francese, dove l'uomo torna dopo avere navigato troppo a lungo su di una nave svizzera, contraendo quello che viene definito il «male del ferro». Appena rientrato, in seguito alla morte improvvisa del giovane amico Jean-Pierre, Gregorio indaga per scoprirne le cause. Nelle sue peregrinazioni alla ricerca di indizi, il marinaio incontra diversi personaggi che rappresentano l'umanità peculiare di questa terra: gli anziani che abitano il borgo di Avrigue, ormai in decadenza, i molti stranieri (per lo più olandesi e francesi) che vivono nei bungalow sorti nelle campagne, tra i quali vi sono la madre del giovane suicida e la sua amica Laurence, «hippies» che si trascinano in un'esistenza segnata dall'ombra della droga.

Com'è noto, *L'angelo di Avrigue* uscì con una quarta di copertina firmata da Calvino, che ne sostenne la pubblicazione presso la Einaudi dopo le letture positive di Orengo e Pennati, e lo definì un «romanzo-paesaggio» vibrante del «pathos della frontiera».²⁶ Al di là dell'efficacia comunicativa di tali formule, Calvino aveva colto l'originalità del racconto di un mondo fino ad allora pressoché ignorato dagli scrittori italiani. Ciò vale sia dal punto di vista linguistico (nel romanzo compaiono espressioni liguri e provenzali, un piccolo glossario segue il testo) sia da quello storico-geografico. Tra gli episodi laterali ma significativi che incorniciano la vicenda principale del romanzo, vi sono infatti due altre morti avvenute sul confine diversi anni prima. La più recente è quella di un polacco, precipitato in un dirupo mentre tentava di raggiungere clandestinamente la Francia: la moglie Maria ancora ne insegue ossessivamente il ricordo ma Gregorio la dissuade dal ritrovare il passo della tragedia. Risale invece al giugno del 1940, quando l'Italia entrò in guerra, l'uccisione di un giovane *Chasseur des Alpes* freddato da un tenente «maledetto» e «fanatico» quando il ragazzo uscì allo scoperto per gridare: «Italiens ne tirez pas». L'episodio, remoto ma che «si staccava nettamente dal passato di polvere in cui il passato si livellava»,²⁷ viene raccontato a Gregorio dall'anziano Edoardo verso la fine del romanzo, poco prima che il protagonista venga richiamato sulla sua nave ormeggiata a Marsiglia.

Tali temi e figure sono stati sviluppati da Biamonti nel suo secondo romanzo, *Vento largo* (1991), che si apre anch'esso con una morte inattesa. Il

protagonista Evaristo Seitre detto Varì coltiva mimose nel paese di Luvaira, località Aùrno (toponomastica e antroponomastica davvero di confine), dove il racconto prende le mosse con la scomparsa improvvisa e la veglia funebre di un anziano *passeur* di clandestini: colei che si scoprirà essere figlia del morto, Sabèl, chiede al protagonista di fare passare in Francia due migranti slavi, rimasti senza la guida del padre, di cui così Varì eredita il mestiere. Al pari di Avrigue, anche Luvaira è semi-abbandonata, Varì è «l'ultimo testimone di una vita che se ne andava», Aùrno viene definita senza mezzi termini «morta»: le sue terrazze sono «sterili»,²⁸ le mimose malate e bruciate dal gelo, molti dei pochi abitanti della zona, per lo più stranieri, sono coinvolti nel traffico di droga e armi. Poiché il protagonista conosce i passi sul confine, due ben noti trafficanti iniziano ad affidargli altri clienti da portare fuori dell'Italia, arabi con «l'aria di accalappiacani» e «turchi, dignitosi, tristi, come stoici antichi».²⁹ Compagno poi una ragazza francese che si finge turca per coinvolgerlo nel traffico di eroina, «dei passeurs napoletani e dei calabresi» e un turco che gli manda «un gregge vero e proprio» di uomini, cosa che induce Varì a farsi da parte, commentando: «prima aiutavo dei fuggiaschi, dei dispersi... ma questo è mercato di manodopera».³⁰ Fino ad allora l'uomo aveva accettato tali incarichi per due ragioni. La prima è la debole persistenza nel suo orizzonte del mito della Francia:

portare gente in Francia gli sembrava un compito nobile. Poi s'era accorto che la Francia che amava era morta da molti anni. Ma questo non lo disse. Mai parlar male della Francia: era uno dei suoi principi. Intere generazioni di Luvaira e di Aùrno erano andate a togliersi la fame, fame e tante altre cose, sul porto di Marsiglia. Sca-ricatori di bastimenti, camallavano nel mistral.³¹

La seconda è il desiderio di rivedere Sabèl, improvvisamente scomparsa. Poiché da giovane lei andava «a fare la stagione della lavanda sugli altipiani di luce e di vento» della Provenza, Varì va a cercarla, invano, oltreconfine «nei campi di lavanda e di vento».³² Si scoprirà poi che la donna si è rifugiata in un monastero su di un'isola di fronte alla Costa Azzurra alla ricerca di una pace che soltanto un simile autoesilio potrà forse garantirle, per qualche tempo.

A differenza dei precedenti, *Attesa sul mare* (1994) è parzialmente ambientato su di una nave e non nelle valli liguri. All'inizio del romanzo, però, il non più giovane marinaio Edoardo torna dopo una lunga assenza nella sua Pietrabruna. Un amico lo informa subito che «tutto il paese è su una frana» e il protagonista pensa che se Pietrabruna «aveva ancora un'anima, era un'anima stanca»³³ come quella dei pochi anziani che vi abitano e come quella di Clara, la donna con cui il marinaio spera di potere presto tornare a vivere dopo un nuovo viaggio, particolarmente remunerativo. Quest'ultimo imbarco, che

consiste nel trasportare una partita di armi nella Bosnia in piena guerra civile, è organizzato dal personaggio di François il Tolonese e da alcuni Legionari invalidi (e quindi forse insospettabili) che vivono non lontano dalla Sainte-Victoire dipinta da Cézanne. Edoardo deve quindi lasciare i «gerbidi desolati», gli «ulivi malati» e «sempre più cenerini», il cui ricordo lo accompagna «sul mare come un oppio, un sogno»,³⁴ e prendere il comando di una vecchia nave battente bandiera honduregna. Quando la radio non trasmette più alcun ordine, l'Hondurian Star rimane in attesa di indicazioni in mezzo al Mediterraneo. Dopo avere navigato senza mai perdere di vista le coste (francesi, liguri, corse), Edoardo non sopporta a lungo di restare fermo in mare e si decide infine a sbarcare a Neum per consegnare il suo carico di armi. Qui ritrova le pietre, gli arbusti e i medesimi rosmarini³⁵ della sua terra. Nel viaggio di ritorno, Edoardo pensa al proprio paese e riflette: «c'è in ogni terra il seme della morte, si vede bene il seme della morte... ci sono colpi di sole su terre appese»,³⁶

Sullo sfondo dell'Europa in agonia, la morte e la memoria sono quindi i temi principali anche del terzo romanzo di Biamonti, dove si trova un altro doloroso ricordo di guerra che segna la vita di uno dei compaesani del protagonista, Giovanni. Nel 1942, l'uomo aveva fatto parte delle truppe d'occupazione del porto di Tolone e ne ricorda la distruzione con le navi francesi che si auto-affondarono per non farsi conquistare. Da allora, Giovanni porta nel cuore una ragazza francese, da cui si è separato quando lei, venuta in Italia dopo l'8 settembre 1943, gli chiese di accompagnarla in Francia. Giovanni racconta a Edoardo di non essere riuscito a staccarsi dalla sua terra, non sa neanche lui spiegarne i motivi, e ancora soffre di questa catena che gli ha impedito di iniziare una nuova vita altrove. Analogamente, quando il marinaio Edoardo deve lasciare il suo paese, è costretto a cercare di «assottigliare la memoria e ripartire»,³⁷ ma l'immagine della sua terra non lo abbandona per tutto il viaggio.

L'ultimo romanzo di Biamonti, *Le parole la notte* (1998), è un racconto corale il cui protagonista è Leonardo, anch'egli un *passeur*, che nelle prime pagine fa ritorno al suo paese, Argela, dopo essere stato colpito da una pallottola vagante nella notte. Intorno a Leonardo si muovono due tipologie di personaggi già incontrate nei romanzi precedenti. Da una parte, i migranti (curdi, arabi, africani tutti i disperati «popoli della fame»³⁸) per i quali, è bene sottolinearlo, la frontiera e una qualche forza d'attrazione della Francia esistono ancora, anche se forse illusoriamente. Dall'altra, vi sono diversi forestieri che si sono «esiliati» in questa terra di confine: la bella e malinconica Veronique, compagna del maturo professore Alain, il pittore Eugenio (omaggio a Morlotti), l'anziano Albert Corbières tornato ad Argela per morirci, come si scoprirà nell'epilogo, dopo che vi era stato una prima volta da «liberatore» e «conquistatore» nel 1945, quando era un giovane ufficiale e aveva preso parte al co-

siddetto *rattachement*,³⁹ la liberazione e occupazione da parte delle truppe francesi di alcuni territori italiani.

Nel romanzo, Leonardo rievoca altre drammatiche memorie del passato, «ebrei in fuga, derubati e buttati in mare da un barcaiolo nel '38 o nel '39, pastori sgozzati nei casolari da gente che transitava. — Sarebbe meglio non stare sui confini, — si limitò a dire. — O forse tutto il mondo è uguale».⁴⁰ La condizione del trovarsi «sul confine» è ulteriormente tematizzata dallo stesso Leonardo: «vi sono due Ligurie, — pensava, — una costiera, con traffici di droga, invasa e massacrata dalle costruzioni, e una di montagna, una sorta di Castiglia ancora austera; io sto sul confine».⁴¹ Come dimostrano le ultime citazioni, i personaggi di Biamonti sono convinti che non valga la pena di evadere dal loro confine/esilio. Per quanto riguarda la Francia, già smitizzata in *Vento largo*, nelle prime pagine di *Le parole la notte* si può leggere una sentenza dal tono inappellabile: «ogni tanto qualcuno prende la Francia tra le braccia, la mostra al mondo facendo credere che è viva, invece è morta».⁴² Anche ne *Il silenzio*, il dattiloscritto lasciato incompiuto da Biamonti, lo scrittore aveva annunciato di volere «raccontare i disastri delle ideologie morenti».⁴³

3. Conclusioni: l'esilio e il regno

Benché nella formazione culturale di Biamonti non vi siano stati confini tra l'Italia (la Liguria) e la Francia (la Provenza), l'erudizione che egli condivide con i suoi personaggi non alimenta alcuna speranza per il futuro dell'Europa. Di conseguenza, essi cercano in tutti i paesaggi il proprio (così Edoardo in *Attesa sul mare*) esprimendo un punto di vista che, lo ha sintetizzato Bertone, è così fedele «a un'unica specola visiva e esistenziale»⁴⁴ da farli sembrare «confinati» nella propria terra, a scontare una sorta di «esilio» in un «regno» che è tutto il centro del loro mondo, nel bene e nel male.

Come si è visto, Biamonti ha saputo costruire fin dal suo esordio un affresco compiuto della situazione storica ed esistenziale in cui, tra la costa ligure e le alture prealpine, si muovono i suoi personaggi: le loro anime non sono segnate soltanto dall'orfanità del divino, ma anche dalle ferite della storia passata (le guerre mondiali) e presente (il passaggio dei migranti, le nuove guerre che insanguinano il Mediterraneo). Inoltre, Biamonti ha messo al centro di tutti i suoi romanzi anche la crisi della civiltà contadina e pastorale su cui per secoli si è basata l'esistenza degli abitanti della sua terra, individuando un nuovo confine temporale e geografico che incide profondamente sulla loro vita: quello che separa la civiltà dell'ulivo e dei muri a secco dal dilagare del cemento e dal turismo di massa.

La lezione di Camus per cui il «regno» dell'uomo è nelle cose stesse trova una corrispondenza nei personaggi di Biamonti che sognano di costruirsi un rifugio in quello che viene detto «il proprio», una porzione di quella terra di confine a cui appartengono e che appartiene loro ma che è però sempre più abbandonata. Questa sofferta separazione dalla terra ha naturalmente una

sua lunga tradizione poetica. Come Biamonti ha ricordato in un suo testo dedicato al pittore Joffré Truzzi, «l'uomo che abbandona i campi, l'uomo dell'esilio, che aspira a tornare al suo regno»⁴⁵ si può ritrovare già nelle *Bucoliche* di Virgilio. A questa particolare condizione di «esilio» dei contadini liguri di fine millennio lo scrittore ha dedicato anche l'ultimo articolo scritto prima di morire, in cui ne rievoca le imprese passate: «erano cosmopoliti, andavano a lavorare in Francia ma poi costruivano il loro rifugio, il loro piccolo regno, il solo regno che non fosse opera di brigantaggio. E così hanno scavato e terrazzato e ulivato da zero fino a ottocento metri sul livello del mare».⁴⁶

Al di là di una residuale fede nella «religione delle opere», la colpa dell'esilio della bellezza⁴⁷ è per Biamonti, come per Camus, nella storia. In entrambi, però, sono possibili momenti di fragile vittoria sull'esilio dell'uomo. Ciò può accadere quando si riesce a entrare in comunione con la natura, quando la storia è sormontata dall'eternità, o con i propri simili. Per il primo caso, valgano due esempi. Uno dall'esordio di Biamonti, durante una passeggiata di Gregorio: «il passato all'improvviso si chiuse nella pace. Gli sembrava di procedere nella luce di un grande regno, una luce spenta dal vento, e in una minima parca felicità di esistere».⁴⁸ L'altro da *L'envers et l'endroit*, scritto da Camus a ventidue anni: «à cette heure, tout mon royaume est de ce monde. Ce soleil et ces ombres, cette chaleur et ce froid qui vient du fond de l'air [...]. Je suis comblé avant d'avoir désiré. L'éternité est là et moi je l'espérais. Ce n'est plus d'être heureux que je souhaite maintenant, mais seulement d'être conscient».⁴⁹

Camus ha ribadito il concetto del «tutto il mio regno è di questo mondo» in *L'Exil et le Royaume*, definendo quest'ultimo come «une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin. L'exil, à sa manière, nous en montre les chemins, à la seule condition que nous sachions y refuser en même temps la servitude et la possession».⁵⁰ L'esilio è dunque necessario per trovare il proprio regno. Se nel primo testo della raccolta, *La femme adultère*, Janine vive una solitaria esperienza estatica fusionale con il deserto, l'artista che in *Jonas* si costruisce un soppalco/eremo dove esiliarsi a riflettere e creare ne esce poi con una tela su cui non è possibile distinguere se vi è scritto «solitaire» o «solidaire»,⁵¹ e infine l'ultimo racconto, *La pierre qui pousse*, si conclude con un'immagine di fraternità (e con la parola «nous») che dimostra come si possa alleggerire la condizione di Sisifo condividendola. Creando nel suo angolo di mondo i propri personaggi di esiliati, Biamonti aveva ben presente il messaggio di Camus. Lo dimostra anche, in *Attesa sul mare*, uno scarno dialogo tra uno degli ufficiali ed Edoardo sui sensi di colpa che chi va in mare prova in terra (e viceversa): «l'importante è essere solidali», sentenza il primo, e l'altro risponde: «su questo non si discute».⁵²

NOTE

1. Calvino 1971, 299.
2. Peraltro, si è infine diffusa anche in Italia sia nell'ambito degli studi letterari e filosofici sia in quelli geografici (cf. almeno Farinelli 2003) la consapevolezza che la nozione stessa di «paesaggio ha sempre a che fare con la percezione di un soggetto, non può costituirsi che nella relazione tra un soggetto che percepisce, sente ed immagina e un oggetto» (D'Angelo 2011, 23).
3. Cf. almeno Merleau-Ponty 1948, 15-49.
4. Cf. Mallone 2001, 53.
5. Cf. Biamonti 1994b in Mallone 2001, 162: «io ero allora – come tutti gli stupidi del mio tempo – diventato sartriano. [...] Invece lei amava molto Camus».
6. Biamonti 1994b in Mallone 2001, 163.
7. Tassi e Pirovano 1993, 100.
8. Cf. Biamonti 1961.
9. Cf. Biamonti 1964 in Biamonti 2006, 19-26. Per Camus cf. almeno p. 21.
10. Biamonti 1979 in Biamonti 2008, 187-188.
11. Biamonti 1991b in Biamonti 2008, 206-207.
12. Codacci Pisanelli 1998, 94. Cf. anche Re 1998 e Turra 1997 in Biamonti 2008, 229 in cui si leggono parole assai simili.
13. Cf. Biamonti 1961, 1 dove l'autore cita in una sua traduzione italiana questo breve inserto da Merleau-Ponty 1945, III: «il s'agit de décrire, et non pas d'expliquer ni d'analyser... Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours».
14. Camus 1942, 9. Più avanti lo stesso Camus si riferisce a Husserl. Cf. anche Mallone 2001, 52 per una dichiarazione di Biamonti in cui, significativamente, una lezione di lucidità è attribuita alle cose stesse, alla luce mediterranea, e poi al pensiero che esse avrebbero ispirato a Camus: «sia il golfo di Genova che il golfo di Marsiglia sono due lezioni di lucidità, di luminosità e di lucidità. Lo è anche il golfo di Orano, da dove è partito Camus: le prose nord-africane di Camus (*Noce, L'été*) sono bellissime. Questa lucidità mediterranea, di un pensiero che trova in sé la nascita e il compimento, che non rimanda a nessun aldilà, che fa meditare solo sull'aldiquà, ("oh mia anima esaurisci in un compito mortale!"), viene dalla Grecia. Mi è servito molto questo parametro per giudicare le cose e la vita».
15. Biamonti 2001a in Biamonti 2008, 148.
16. Mallone 2001, 50. L'idea del paesaggio come consolazione è da mettere direttamente in relazione con Camus.
17. Cf. almeno Lotman 1970.
18. Zanini 1997, 14.
19. Bertone 2002, 94, 91. Lo studioso genovese ha riproposto questo testo, con varianti, in Bertone 2006, 13-33.
20. Cf. Bertone 2001, 46-47 e Bertone 2002, 102, 107-108.
21. Bertone 2002, 102.
22. Bertone 2002, 98.
23. Bertone 2001, 217. Cf. anche Bertone 1998, 14 dove Biamonti è definito «insieme padrone, ospite ed esiliato» nel suo «esiguo e verticale territorio» e Bertone 2001, 147 dove al paesaggio nella letteratura moderna si assegna la funzione di ricordarci «tutta la nostra velleità di padroni dell'essere e il nostro effettivo esilio».
24. Quaini 2005, 195.

25. Calvino 1984, 21.
26. Cf. Bertone 2002, 101-102, secondo il quale Calvino usa impropriamente «frontiera» come sinonimo di «confine».
27. Biamonti 1983, 114-115.
28. Biamonti 1991a, 11, 12, 19.
29. Biamonti 1991a, 29.
30. Biamonti 1991a, 36, 70, 68.
31. Biamonti 1991a, 88-89. Cf. anche p. 22.
32. Biamonti 1991a, 9, 53.
33. Biamonti 1994a, 4, 25.
34. Biamonti 1994a, 55, 48, 59, 26.
35. Cf. Biamonti 1994a, 102.
36. Biamonti 1994a, 115.
37. Biamonti 1994a, 59.
38. Biamonti 1998a, 192.
39. Cf. Biamonti 1998a, 16, 85, 115-116, 158-159, 181.
40. Biamonti 1998a, 74.
41. Biamonti 1998a, 90.
42. Biamonti 1998a, 9.
43. Camponovo 2000, in Biamonti 2003, 41.
44. Bertone 2006, 52.
45. Biamonti 1996 in Biamonti 2008, 213.
46. Biamonti 2001b in Biamonti 2008, 154.
47. Cf. Camus 1954, 108: «nous avons exilé la beauté, les Grecs ont pris les armes pour elle».
48. Biamonti 1983, 95.
49. Camus 1958, 123-124.
50. Camus 1957b in Camus 1962, 2039.
51. Camus 1957a, 176.
52. Biamonti 1994a, 67.

BIBLIOGRAFIA

Bertone 1998 = G. Bertone, *Esiliato e padrone*, "Il Secolo XIX", 23 gennaio 1998, p. 14 [recensione a Biamonti 1998].

Bertone 2001 = G. Bertone, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no*, Manni, Lecce 2001.

Bertone 2002 = G. Bertone, *Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti*, "Quaderns d'Italia" 7, 7, 2002, pp. 91-110.

Bertone 2006 = G. Bertone, *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Interlinea, Novara 2006.

Biamonti 1961 = F. Biamonti, *Maurice Merleau-Ponty*, "Il Giornale dell'Unione Culturale Democratica" 2, 7-8, aprile-maggio 1961, pp. 1 e 11-12.

Biamonti 1964 = F. Biamonti, *Ennio Morlotti*, in *Pittura a Milano dal 1945 al 1964*, Edizioni dell'Ente Manifestazioni Milanesi, Milano 1964, pp. 19-20, ora in Biamonti 2006, 19-26.

Biamonti 1979 = F. Biamonti, [Presentazione], in *Morlotti. Pastelli e disegni 1954-1978*, catalogo della mostra tenutasi a Bordighera dal 15 dicembre 1978 al 15 gennaio 1979, ora col titolo *Morlotti: il partito preso della vita* in Biamonti 2008, 187-191.

Biamonti 1983 = F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, Einaudi, Torino 1983.

Biamonti 1991a = F. Biamonti, *Vento largo*, Einaudi, Torino 1991.

Biamonti 1991b = F. Biamonti, *Intervista a Ennio Morlotti*, in *Ennio Morlotti. Bagnanti*, catalogo della mostra tenutasi a Città di Castello dall'8 giugno all'8 luglio 1991, ora in Biamonti 2008, 206-208.

Biamonti 1994a = F. Biamonti, *Attesa sul mare*, Einaudi, Torino 1994.

Biamonti 1994b = F. Biamonti, *Ricordo di Maria Pia Pazielli*, testimonianza al Convegno *Maria Pia Pazielli: la cultura, la fede, i libri*, Bordighera, 28 maggio 1994, ora in Mallone 2001, 161-164.

Biamonti 1996 = F. Biamonti, [Presentazione], in *Joffré Truzzi. I pittori del Ponente 5*, catalogo della mostra tenutasi a Ospedaletti dal 5 al 25 aprile 1996, ora col titolo *Truzzi, paesaggi sospesi nel vuoto*, in Biamonti 2008, 213.

Biamonti 1998a = F. Biamonti, *Le parole la notte*, Einaudi, Torino 1998.

Biamonti 1998b = F. Biamonti, *Un'antica luce per il 2000*, "Il Gazzettino", 9 settembre 1998, p. 21, ora col titolo *La musica di Le parole la notte*, in Biamonti 2008, 31-33.

Biamonti 2001a = F. Biamonti, *Mare di luce e di sangue*, in *Finestra sul Mediterraneo*, a cura di S. Buonadonna, il Melangolo, Genova 2001, ora col titolo *Finestra sul mare* in Biamonti 2008, 148-149.

Biamonti 2001b = F. Biamonti, *L'ultimo articolo*, "Il Secolo XIX", 18 ottobre 2001, ora col titolo *La vera Liguria* in Biamonti 2008, 153-154.

Biamonti 2003 = F. Biamonti, *Il silenzio*, Einaudi, Torino 2003.

Biamonti 2006 = F. Biamonti, *Ennio Morlotti. «Pazienza nell'azzurro»*, a cura di G. L. Picconi, Ananke, Torino 2006.

Biamonti 2008 = F. Biamonti, *Scritti e Parlati*, a cura di G. L. Picconi e F. Cappelletti, Einaudi, Torino 2008.

Calvino 1971 = I. Calvino, *Dall'opaco*, in Id., *Adelphiana 1971*, Adelphi, Milano 1971, pp. 299-311.

Calvino 1988 = I. Calvino, *Un poeta per Diana*, "la Repubblica", 12 gennaio 1984, p. 21 [recensione a G. Conte, *L'Oceano e il ragazzo*, Rizzoli, Milano 1983].

Camponovo 2000 = M. Camponovo, *L'ultima, sognata, sigaretta*, intervista a F. Biamonti, "Giornale del Popolo", 8 giugno 2000, p. 34, ora in Biamonti 2003, 40-43.

Camus 1942 = A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris 1942.

Camus 1954 = A. Camus, *L'Exil d'Hélène*, in Id., *L'été*, Gallimard, Paris 1954, pp. 105-119.

Camus 1957a = A. Camus, *L'Exil et le Royaume*, Gallimard, Paris 1957.

Camus 1957b = A. Camus, *Prière d'insérer*, 1957, in Id., *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Gallimard, Paris 1962, p. 2039.

Camus 1958 = A. Camus, *L'Envers et l'Endroit*, Gallimard, Paris 1958.

Codacci Pisanelli 1998 = A. Codacci Pisanelli, *Il cielo in ogni pagina. Colloquio con Francesco Biamonti*, "L'Espresso" 44, 8, 12 febbraio 1998, p. 94.

D'Angelo 2011 = P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2011.

Farinelli 2003 = F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.

Lotman 1970 = J.M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Mosca 1970.

Mallone 2001 = P. Mallone, «*Il paesaggio è una compensazione*». *Itinerario a Biamonti*, De Ferrari, Genova 2001.

Merleau-Ponty 1945 = M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945.

Merleau-Ponty 1948 = M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, Paris 1948.

Quaini 2005 = M. Quaini, *Ri/tracciare le geografie dei confini*, in *Confini. Costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, a cura di S. Salvatici, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, pp. 187-198.

Re 1998 = G. Re, *Il lato eterno delle cose*, intervista a F. Biamonti, "Tellus" 9, 21, dicembre 1998, pp. 24-32.

Tassi 1993 = R. Tassi e C. Pirovano, *Morlotti*, Electa, Milano 1993.

Turra 1997 = G. Turra, *Colloquio con Francesco Biamonti*, intervista datata 20 dicembre 1997, in Biamonti 2008, 225-240.

Zanini 1997 = P. Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Bruno Mondadori, Milano 1997.

Claudio Panella
Università di Torino
claudio.panella@unito.it

Felice Rappazzo

FRONTIERE DI FORTINI

1. *Diario tedesco*

Il breve *Diario tedesco. 1949* di Fortini appare in volume solo nel 1991 per l'editore Piero Manni di Lecce. Gli appunti di viaggio che ne costituiscono la parte più cospicua sono dapprima pubblicati separatamente su vari periodici; un frammento, *I dannati della terra*, viene ripreso in *Dieci inverni*. Gli scritti appaiono dunque in volumetto solo dopo la caduta del muro di Berlino e mentre, in Italia, si disfa il più grande partito comunista dell'Europa occidentale.

Metà resoconto e reportage, metà *pamphlet*, quaderno di appunti che conducono a una analisi per certi aspetti politica e sociale, per altri storica culturale e antropologica, il testo dissimula, ma non può certo nascondere, la sua caratteristica più profonda: quella di essere una scrittura saggistica. In esso troviamo da una parte uno «stile fulminante» che trasporta «dal particolare al giudizio storico»,¹ dall'altra la evidente ricerca di commutare istantaneamente vita privata e dimensione pubblica, storia e destino. Insomma i caratteri del moderno saggio. Quest'operetta "minore" ha dunque, già maturi, i tratti di scrittura tipici del miglior Fortini saggista e moralista. Il confronto con il simile/diverso conduce alla parte occultata di se stessi; la storia e la cronaca rivelano il terreno di costruzione dell'io: non dell'io psicologico, ma di quello culturale e sociale – com'è caratteristico, e non senza una componente auto-repressiva, del Fortini saggista e poeta. Il termine di confronto con questo testo diventa, perciò, il ben più tardo, e certamente più acuto e maturo, *I cani del Sinai*.

Non è certo esotica né geograficamente ostativa la frontiera con la Germania che Fortini, con la moglie Ruth Leiser, attraversa nell'agosto del 1949, per percorrere un vario itinerario fra città devastate (Darmstadt, Düsseldorf, Colonia, Marburgo, Berlino e altre), «sacco in spalla e con ogni mezzo di locomozione», quasi una «avventurosa esplorazione».² Il grande film di Rossellini, *Germania anno zero*, una riflessione sull'innocenza e sul male assoluto, ha mostrato, l'anno prima, le rovine di Berlino attraversate da un adolescente al pubblico italiano. Nonostante le ferite della guerra e dell'occupazione, ancora recenti, la Germania fa parte integrante dell'esperienza culturale, di una sorta di mito giovanile e del retroterra, anche religioso, dello scrittore e della moglie. Per questi aspetti la Germania delle città e della cultura non è, veramente, al di là di un confine. La frontiera attraversata è, oltre e più che quella di un confronto con l'altro, quella di un confronto con se stesso e con la propria storia; una investigazione su fatti e situazioni, certo (il viaggio nasce da un invito a incontrarsi con giovani tedeschi, germinato, possiamo credere, da uno dei mille contatti informali fra popoli e

fra giovani), ma anche un interrogativo politico e ideologico sulla storia e sui popoli. La formazione ideologica e politica di Fortini fin qui costruitasi (quella di un marxista eterodosso che proviene da un percorso tutt'altro che rinnegato e morto, di un azionista e valdese, lettore di Sartre e di Kierkegaard, oltre che ebreo per parte di padre), entra in gioco con la nuova esperienza del viaggio. Quest'ultima, a sua volta, sembra sottoporre a verifica, o anche rafforzare e alimentare l'elaborazione intellettuale e morale già maturata. La prima pagina del diario, palesemente pensata e scritta a conclusione del viaggio e della sua elaborazione, va letta attentamente. Ne riprendiamo un ampio frammento:

poi mi sembrava affatto caduta la passione che avevo avuto in me fino dalla adolescenza per il mondo gotico e romantico del *Wald* e del *Wandern*. Lo immaginavo come l'ho poi veduto, in gran parte: polvere. E ancora, stizza e rimpianto dell'ignoranza per la storia profonda della nazione tedesca. E noia dei luoghi comuni. Ma, più di tutto, ripugnanza alla inevitabile amministrazione delle esperienze di viaggio; alla contabilità premeditata che ogni diario porta con sé e che tanto facilmente lo inchina al vizio dell'anima squisita; il senso che il recupero delle esperienze, il corpo organico dell'espressione, può essere tentato solo a partire dalla rinuncia al nuovo e al diverso; dalla accettazione di un ergastolo. Ripugnanza alla leggerezza e alla sete della vista che accompagna il viaggiatore in terra straniera (e insieme voglia di misurarmi su nuovi spazi, voci diverse).³

«Il vizio dell'anima squisita»: ovvero la tendenza a trasformare l'esperienza del trauma in esperienza estetica, in valore culturale, in privilegio dell'intellettuale che si riconnette, corporativamente, alle corde profonde della cultura europea, all'esperienza del già vissuto, almeno fantasmaticamente. Reprimere, controllare questo automatismo culturale comporta una scelta formale: lasciare che il diario sia diario, congerie di appunti, che gli incontri e i paesaggi (soprattutto desolate plaghe urbane) non ambiscano a continuità, non consentano a una ricostruzione compiuta, ma lascino in vista incompiuti torsi di esperienza, moncherini di immagini e conoscenze. Ed ecco la suddivisione del testo in tre parti (*Diario tedesco, Appunti, I dannati della terra*), cui si aggiunge una appendice del 1953 (*Una risposta tedesca*), quasi un preciso segnale di frammentazione, l'unica possibile realizzazione di «stizza», «rimpianto», «ignoranza», «noia», «vizio», «ergastolo» e soprattutto «ripugnanza»: una impressionante sequenza di vocaboli di segno negativo. E d'altro canto il segnale opposto di una costruzione, di un procedere conoscitivo nel quale le lacune sono parte integrante, cicatrici significative: l'indicatore di un ostinato lavoro sulla costruzione e sulla forma.

Le tre parti del diario, del resto, proiettano linee di forza che si integrano e riuniscono a distanza nella ricostruzione che il lettore è chiamato a compiere a partire dal frammento, elaborando così proprie posizioni ideologiche e politiche, ma anche morali. La riflessione sul male che Fortini propone in queste brevi pagine sono infatti lo sfondo che preme sul giudizio politico, sul ripudio delle ideologie progressiste e occidentali non più che sullo stalinismo e sulla rinuncia del comunismo a misurarsi, poniamo, con la materiale realtà di – citiamo a caso – mani bocca e occhi di una donna sola, forse una vedova di guerra, che è pervenuta all’«abitudine, ormai matura, al silenzio»;⁴ o anche a «occhi, mani, visi di ragazzi»,⁵ fuggiti alla miseria e forse ai rastrellamenti dell’Armata Rossa, a Est. Ossia con la vita e la sofferenza, coi sogni e i desideri la cui realizzazione – lo leggeremo in tanti passi del Fortini maturo – sono fine e sostanza del comunismo. Qui il *Diario tedesco* si rivela una decisiva tappa non soltanto dell’antistalinismo, ma anche delle mature posizioni politiche di Fortini. Ma su questo punto rimando a qualche osservazione fra breve. Se torniamo al testo vediamo, piuttosto chiaramente, che esso è stratificato, che i dettagli e le «monadi» (così le chiama Luperini) di cui è costituito si dispongono su vari livelli riconoscibili, che s’inseguono nel testo in apparente disordine, ossia secondo un ordine “reale” che obbedisce all’esigenza dello scavo saggistico. Accanto e al di sotto delle parti più specificamente diaristiche, e alle descrizioni topografiche delle desolate rovine che costituiscono lo sfondo – quasi un campo lungo – del testo, troviamo infatti in varia successione: a) ricostruzioni storiche e culturali su quello che la Germania rappresenta nell’immaginario; questo livello è potenziato dai frequenti riferimenti alle arti e alla letteratura, nonché, ovviamente, alla storia profonda (da Lutero a Büchner a Heine, ma anche agli strati più superficiali e pittoreschi) della tradizione germanica; b) dettagli, in primo piano, di oggetti e persone, appena sbozzati ma fortemente rilevati; in essi non c’è alcun gusto estetizzante per l’ekphrasis, ma, al contrario, percezione della radicale discontinuità fra vita e significato; c) riflessioni morali e valutazioni politiche sui quadri descritti o rielaborati, che chiamano in causa la responsabilità del soggetto: quel viaggiatore che dice “io”, ma che chiama in causa un pensiero, un’elaborazione, collettivi, un “noi” dai contorni definiti, ossia quanti della tragedia tedesca e dei destini generali si sentono corresponsabili, e nell’una e negli altri coinvolti; ma con un rifiuto della moralistica «colpa collettiva», che non distingue, tutti assolve perché tutti condanna.⁶ I vari livelli poi s’intersecano, entrano in frizione, stridono, ma cooperano a una rappresentazione aspra ed ellittica.

Qualche esempio ci aiuta meglio a seguire la mossa prosa di Fortini, in cui i vari livelli si intrecciano e si trasmutano. Dopo le prime pagine di descrizioni delle rovine, ricordi e allusioni ai feroci bombardamenti al fosforo e ricostruzioni della tradizione politica tedesca (dalle guerre contadine a Bismarck), a Marburgo, nelle tombe dei Cavalieri Landgravi, leggiamo di un bassorilievo raffigurante «una coppia di piccoli monaci incappucciati e sorridenti [che]

cantano le loro antifone ai piedi del cavaliere, e due angiolotti sorridono anch'essi mostrandone il volto al cielo o accennando all'anima fanciulletta che giunge le mani». ⁷ Ma, subito dopo:

a Berlino, in Kurfürstendamm, proprio al confine tra zona occidentale e orientale, c'era un comando della Gestapo. Nel cortile, tra macerie e rampicanti selvatici, un angelo gotico abbandonato porta l'indice della destra alle labbra, sorridendo. Ne vedo l'immagine in una rivista illustrata. E domani ritornerò in Italia. Ma quale silenzio domanda l'angelo, amorevole e ironico? Perché i silenzi ci hanno pur accompagnati, qua e là, tra Reno e Weser, per le città morte, come cadute in *vuoti d'aria*. Silenzio di rinuncia, di separazione? O l'attesa di cui sorgano parole ed atti? Questo vecchio dilemma tedesco è oggi anche il nostro? Un più disteso sguardo, che più accolga i contrari, che avvicini la paziente preghiera alla fatica di mutare le condizioni della vita; meno fragore, meno ansia». ⁸

È il quadro che chiude la prima parte del diario. Si potrebbe pensare – e certo a ragione – a un momento di distensione nella cronaca dura e tesa. Indubbiamente c'è qui la rielaborazione, quasi esibita, dell'intellettuale, dell'artista che si riprende una quota di spazio estetico, che raccoglie per sé materiale da elaborare. Ma il passo è già un'elaborazione: il trapasso fra vita dei popoli e sedimento delle arti, fra natura e cultura, fra storia e progetto utopico è già il piano di scrittura di questo testo. La scrittura, atto di revisione, selezione, prospettiva, si radica nella contraddizione e nella tragedia, ma congiunge anche vite private e destini di popoli, storia e natura e arte, in un processo di scambio osmotico e reversibile che anche il Fortini poeta perseguirà. Il silenzio è certo una mancanza, ma anche uno spazio per l'utopia. ⁹

Ma c'è una parte che mostra più resistenza a una prospettiva, a una sintesi. Il quadro autonomo *I dannati della terra* (quello, lo ricordavo sopra, non a caso ripreso in *Dieci inverni*), mostra una materia umana e politica troppo bruciante per essere rifiuto in un ordine complessivo. L'incontro con i giovanissimi profughi dalla *Ostzone* cacciati via dall'occupazione sovietica, dai rastrellamenti e poi dalla oppressione burocratica dei comunisti, e ridotti, di fatto, ai lavori forzati nella Germania "libera". Qui le pagine, pur intrise di *pietas* e di indignazione, tendono più al giornalismo, all'inchiesta, al giudizio politico e ideologico. Quanto del Fortini antistalinista e antiburocratico, restio ai partiti (non alle posizioni di classe) e alle ortodossie e ostinatamente attratto dalle posizioni di minoranza, quanto del collaboratore a "Discussioni" a "Ragionamenti", a "Comunità" a "Quaderni rossi" (e poi giù fino agli anni Sessanta e oltre) non si troverà non dico sospinto ma almeno rafforzato da questa esperienza? «Ora sono intorno a noi. Perché sono scappati? Rispondono a voci alterne: "miniere, fame, Volkspolizei, fame"». ¹⁰ L'intervista si fa incalzante. Ciascuno racconta, in scorcio la sua esperienza: «"hanno messo i mongoli a guar-

dia delle miniere. Prendono gli operai fuori delle fabbriche e li obbligano ad arruolarsi nella *Volkspolizei*"... Le cose che si leggono su tutta la stampa benpensante del nostro mondo; ma qui, occhi, mani, visi di ragazzi». Il rischio di far propaganda alle posizioni inglesi o americane non li riguarda: «vogliamo lavorare e mangiare. Odiamo i russi e i tedeschi che si iscrivono alla SED senza crederci, solo per avere dei vantaggi; e sono la maggioranza».¹¹

«Passati dalla *Volksschule* e dalla *Hitlerjugend* alla lotta a coltello per sopravvivere; e alla occupazione sovietica», come ricorda un dimesso insegnante che visita i campi, vittime di «misere e sciagurate biografie», questi giovani non possono essere del tutto attendibili. Ma la verità che si fa strada è quella di una squallida solidarietà fra poteri e potenti, ben identificabili talvolta, ma anche anonimi e impersonali, ai danni dei popoli; non solo oggi, ma anche nella profondità della storia tedesca e mondiale. Le saldature folgoranti fra l'antica storia che sempre si ripete e quella del presente è, nel passo che segue, ben leggibile:

certo, una buona parte di questi giovani mente o deforma, intenzionalmente o no, per giustificare la propria fuga; che altro chiedono, infatti, i funzionari alleati, le signorine dei comitati, e soprattutto i loro stessi compatrioti, se non d'essere confermati nei loro sentimenti? Soprattutto i tedeschi occidentali (come riconosce ogni osservatore straniero) han fatto dei russi *l'alibi* del proprio passato e della politica angloamericana, la riprova delle intuizioni di Adolfo. (Sono gli americani che han provveduto a dar sepoltura, nella Elizabethkirche di Marburgo, la Chiesa dei Cavalieri dell'Ordine Teutonico, fra i sepolcri degli antichi massacratori di ortodossi, alle ceneri di Federico il Grande e di Hindenburg, che Hitler aveva voluto sottrarre alla profanazione di *barbari*). Altri saranno pur vagabondi, sfaticati, criminali... ma ciò non muta il fatto che venti, quaranta, sessanta giovani al giorno varcano la frontiera.¹²

Qui, fra questi nuovi e ultimi dannati della terra (i *Verdämmte dieser Erde* di cui si legge nella *Internazionale*) «il comunismo aveva il compito più glorioso e difficile», ed è «tragico, non lieto per nessuno, che abbia moralmente perduto la sua battaglia». «So bene», conclude Fortini il suo diario, avviando un tema, quello dell'intellettuale "esule" o "ospite ingrato" nel consesso del mondo le cui opinioni contano, «che questo modo di pensare non trova luogo tra le opinioni politiche. Ma nemmeno il pensiero dei giovani morti degli *Strafschächte* della Sassonia, o suicidi ad Essen, vi trova luogo o parola».¹³

2. *I cani del Sinai*

Molto più noto e oggetto a suo tempo di aspre polemiche, *I cani del Sinai*, duro e lucido *pamphlet* del 1967, tratteggia diverse frontiere e una ben altrimenti complessa elaborazione intellettuale. Resta, del breve *Diario tedesco*,

l'eredità di un procedere apparentemente divagante, dell'accorpamento per monadi dei quadri e delle argomentazioni, di una scrittura che salda assieme particolari, dettagli eterogenei, generi e materie diverse, che stratifica piani del discorso, che fa emergere nuclei erratici del pensiero. Ma con una più netta cancellazione della riflessione su base emotiva e consolatoria (che, nonostante le intenzioni, faceva qua e là capolino nel diario del 1949), con una elaborazione costruttiva e formale indubbiamente più ricca e serrata. Fortini non oltrepassa alcuna frontiera reale, non si mette a confronto se non intellettuale e politico con una nuova drammatica emergenza storica, e lo spunto della guerra dei sei giorni, l'individuazione dell'Altro non più nell'Ebreo ma nell'Arabo (e nell'arabo povero e rozzo) è solo il più appariscente, ma non necessariamente il più profondo, dei trapassi e degli attraversamenti. I collegamenti sono, per paradosso, nelle lacune e nelle cesure, mediante forme di giustapposizione conflittuale in apparenza di natura analogica.

Nella fisionomia intellettuale di Fortini, infatti, saggismo e poesia si intrecciano e si rincorrono circolarmente. La molteplice attività dello scrittore, nonostante la varietà degli interessi e delle attività culturali, può comunque essere ricondotta ai due piani sopra ricordati. Saggismo: ovvero scrittura che tende a illuminare gli eventi accidentali alla luce della storia e del destino (e anche viceversa); poesia: ovvero, secondo una sua definizione, pratica che allude all'uso "formale" della vita (enunciato tratto dal Marx dei *Manoscritti*). In entrambi i casi la scrittura non può che essere apodittica.

Sarebbe fuorviante pensare che, in Fortini (così come in altri scrittori) i saggi siano i luoghi nei quali si elaborano temi e motivi poi rivissuti poeticamente: ciò accade anche, naturalmente; ma accade anche l'inverso. Tuttavia non è questo il dato principale da affrontare, proprio perché la relativa autonomia dei due momenti della sua attività (verrebbe voglia di chiamarli circuiti, canali, campi di forze) si combina con un intreccio dei medesimi. Partiamo dalla poesia di Fortini: essa è, come si riconosce generalmente dalla critica, essenzialmente antilirica, pedagogica, "cerimoniale"; tende alla dimensione astratta, allegorica, filosofica, non esclude aspetti sgradevoli, non concede nulla, o quasi, al gioco intertestuale, alla leggerezza: si rivela, in altri termini, luogo di conflitto linguistico e tematico, repertorio di temi per la saggistica, proprio in virtù dei suoi caratteri formali e compositivi. I saggi, dal canto loro (e poco importa se riguardino la letteratura, la storia o la politica), sono altrettanto duri e ardui, non consentono letture distratte, incalzano il lettore con presupposti semioccultati e allusioni. Insomma l'una e l'altra attività sembrano giocare con gli stessi strumenti, essere due parti di una medesima messa in scena. Labili sono, al di là della consueta classificazione dei generi, i confini e le frontiere fra le due scritture. *I cani del Sinai* è certamente il più importante fra gli scritti di Fortini al cui centro troviamo una componente autobiografica. Concepito e scritto nell'estate del 1967, questo denso volumetto raccoglie e concentra molti spunti ideali dello scrittore, che gli anni precedenti avevano

già fatto conoscere ad una giovane generazione, quella che poi avrebbe, come si dice, "fatto il '68". Per questi, e in genere per coloro che si sono interessati a Fortini, il libro di riferimento era, e resta, *Verifica dei poteri* (1965), che raccoglieva saggi su società cultura e letteratura fortemente critici non solo della cultura di massa, ma anche degli indirizzi marxisti più diffusi. E dentro l'onda lunga di quei saggi (la critica alla società dominata dall'industria culturale, secondo una prospettiva adorniana) si iscrive anche questo scritto. Lo spunto, lasciato subito alle spalle, è la guerra dei sei giorni, breve ma intenso scontro fra Israele e i Paesi arabi confinanti (Egitto, Giordania, Siria), vero e proprio esempio di guerra preventiva, che, come sappiamo, si concluse con la completa vittoria militare dello Stato ebraico, che occupò il Sinai, le alture del Golan, Gerusalemme Est (fino a quel momento sotto controllo giordano) e, soprattutto, i cosiddetti Territori palestinesi, quelli che l'ONU aveva destinato alla formazione dello Stato Palestinese (del quale siamo ancor oggi in attesa). Ma Fortini prende l'avvio dal momento in cui, per riprendere l'inizio del libro, «gli avvenimenti hanno cominciato ad allontanarsi», dal momento in cui, cioè, la guerra è finita, si è attenuato l'urto mediatico, la quotidianità riprende il sopravvento.

Questo avvenimento è lo sfondo, ma è uno sfondo particolarmente drammatico per Fortini, sia per le sue radici ebraiche, sia per il livello della sua elaborazione politica. In questa fulminea guerra precipitano bruscamente processi storici e culturali di lungo periodo. Ed è per questo che possiamo intravedere nel libro, per meglio comprenderne la interna dinamica, quattro livelli: il primo è per l'appunto il fatto di cronaca, momento di caduta di una lunga serie di eventi; da esso si parte dunque per avviare un complesso discorso che verte sugli altri temi; il secondo è l'osservazione, e la critica, del sistema mediatico, delle sue capacità manipolatorie, della sua pretesa – soprattutto – di rappresentarsi come oggettivo veicolo del bene e del giusto, della opinione democratica accettabile e indiscussa; il terzo è una ricostruzione, di sbieco, della formazione di una opinione pubblica di sinistra, figlia delle rivoluzioni borghesi ma anche della tradizione marxista e della storia del movimento operaio e degli intellettuali; questa parte, com'è chiaro, fornisce lo sfondo storico e problematico alla precedente materia, ed è una sorta di elaborazione su una parte essenziale della modernità; il quarto, la riflessione autobiografica sulla vita di un giovane ebreo figlio di un avvocato antifascista (o di un "tiepido" verso il regime), peraltro pienamente integrato nella società piccolo-borghese italiana; e poi delle sue crisi, religiose e politiche, della sua evoluzione, della conversione al credo valdese e della successiva fase di impegno; e anche del permanere delle tradizioni e della stessa eredità ebraica, la cui storia, d'altra parte, s'intreccia significativamente con quella del marxismo e del comunismo.

I quattro temi o livelli s'intrecciano fino a fondersi nel breve testo. La storia e il destino individuale, la cronaca e le ideologie non vengono isolate,

ma lette reversibilmente, prese in esame nel loro insieme e nei loro rinvii interni. L'ultimo capitolo, poi (che peraltro è anticipato dal quarto) trasforma in riflessione, quasi in contemplazione, l'elaborazione della materia trattata, alla luce di una dimensione quotidiana che ne discende e ne è incerto erede. Qui l'intellettuale riprende il suo posto dall'esterno e dall'alto («guardo da questa collina»), ma il paesaggio non è pacificato dallo sguardo. La dinamica della storia, anche se sanguinosa, ha portato con sé, ad ogni modo, la dialettica fra libertà e scelta, da una parte, e necessità dall'altra.

Ma qual è il senso, e l'effetto sul lettore, della complessa operazione di montaggio qui messa in opera? Perché la scelta di tale modalità espositiva? Essa procede, lo si è già accennato, per giustapposizioni, quasi prendendo a prestito dalla scrittura poetica il procedimento di accostamento analogico, ma impiegandolo in funzione allegorica, nelle catene argomentative, che spetta al lettore completare. Del resto Fortini ricorre spesso a tali modalità di scrittura, tanto nella poesia quanto nei saggi. Qui, tuttavia, l'intensità dell'operazione è particolarmente ricercata, sebbene la costruzione sembri il frutto felice – ma arduo – di una fusione fra collegamenti involontari (inconsci, forse?) della mente e implacabile lavoro di scorciatoia. Il montaggio, l'interruzione e la ripresa delle sequenze, procedimento espressionista e modernista, produce quasi uno scheletrito romanzo di formazione. Le lacune, le cesure, forse le censure, ne sembrano la chiave stilistica e la struttura argomentativa. I singoli capitoli, sempre brevi, talvolta brevissimi, addensano in sé (appunto come monadi) una pluralità di spunti di riflessione, anche se di solito ne mettono in primo piano, ma solo parzialmente e per frammenti, solo uno. Il significato filtra dunque e talvolta erompe, proprio dalle lacune, dalle cicatrici ancora aperte nel corpo del testo. L'argomentazione razionale e freddamente lucida funge da rilevatore di una materia polemica e di una aggressività intellettuale controllata: secondo le modalità di scrittura classica che Fortini definisce in più occasioni. La classicità è anche qui controllo e repressione, auto-repressione, concentrazione e contrazione degli elementi dissonanti precari e indeterminati. Il discorso etico-politico si fa strada faticosamente ma con nettezza, e per questa via materia autobiografica e storia culturale, conflitto di classe e tradizione culturale si connettono e si potenziano reciprocamente. Queste pagine, scrive Fortini, non sono una rievocazione dei bei tempi dell'integrazione ebraica, non sono nostalgiche o dolenti: esse hanno un'altra pretesa:

suggerire l'esistenza di alcune macchie lutee, insensibili alla luce normale. La forma autobiografica, dovrebbe capirlo anche un critico d'avanguardia, non è che una modesta astuzia retorica. Parlo anche dei casi miei perché certo che solo miei non sono. Della mia "vita" non me ne importa quasi nulla.¹⁴

Questa forma costruttiva e la densità di allusioni a fatti, eventi, dibattiti e tradizioni culturali, dalle ideologie dei *media* (troviamo quasi subito un'allusione polemica a Marshall McLuhan) alla tradizione delle Internazionali, dall'ebraismo rituale alla cultura biblica, fanno sì che la breve opera non si lasci leggere corrivamente: lo stile, del resto, è anche un freno alla lettura affrettata, un suggerimento alla riflessione sul mondo e su se stessi. Il commento puntuale ne sarebbe la esegesi più appropriata. Qui, solo un sondaggio su certi temi che il convegno richiama.

1 – Il primo tema è proprio quello dell'esule. Il giovane che incontriamo nelle pagine interne del volume, e che viene accompagnato negli anni della formazione morale e intellettuale per esser poi visto dall'alto, in prospettiva, dall'adulto, non ha una vera educazione ebraica. Il padre è piuttosto un mite e passivo democratico antifascista, di modesta estrazione; la pratica religiosa quasi nulla e percepita come un vuoto e un po' minaccioso rituale. Altro è il rapporto con la cultura ebraica, che qui il «ragazzo» (pudicamente seguito in terza persona: e sugli aspetti autorepressivi di questa scelta ci sarebbe molto da osservare) instaura quasi da solo:

non da lì aveva appreso qualcosa dell'ebraismo. A dieci, undici anni, era stato invece lo scontro esaltante, liberatore, con la scrittura, i Salmi, Giobbe, Isaia, letti e riletti con terrore e rapimento. Ma nulla che da quelle pagine lo riportasse alla fede dei padri [...]. Ancora oggi non riesce a intendere l'incontro di Kafka con gli attori *jiddish* come la via di un ritorno all'ebraismo e vi scorge piuttosto l'itinerario obliquo con cui Kafka recuperava il demonismo di società e culture popolari e contadine, subalterne ma libere, slave nel caso suo.¹⁵

Ma subito dobbiamo precisare che l'incontro reale con l'ebraismo della Scrittura, poi l'esilio volontario, non è un rinnegamento; esso infatti prosegue in due modi: la ricerca, pur sempre in ambito religioso e con la mediazione della scrittura (di varie scritture, anzi), e la sua trasformazione in una laica dimensione valoriale (su questo torneremo). L'appartenenza a una Tradizione e il contemporaneo guardare a questa come ad un passato convivono nel medesimo tratto, per ragioni diverse:

ora capisco che quel guardare indietro, in una attitudine di amore e lacrime verso il passato e i trapassati e di tensione e riso tremante per l'avvenire, quel non essere *qui*, era forse segno di reale appartenenza ad una tradizione dell'ebraismo, per quanto l'intelletto la rifiutasse.¹⁶

In questo quadro, ecco quali erano i rapporti nuovi che s'instaurano con i valdesi, al di là della fede religiosa che fervidamente s'instaura: essi erano, inconsapevolmente, precisa Fortini,

la via per la quale tentavo un'uscita dal mondo piccolo-borghese della mia provincia per guardare verso la grande borghesia europea, più del passato che del presente, e di cui leggevo i padri, Calvino e Cromwell.¹⁷

Insomma, la condizione di esule (che diventerà presto quella di ospite ingrato; colui che esprime posizioni sgradevoli, prive di diritto di cittadinanza alla tavola dei potenti, ai quali peraltro non è grato) non è un rinnegamento ma una scelta. Il patrimonio ereditato non si disperde, ma si rigenera e feconda nuove generazioni. L'idea dell'esilio non vuole avere nulla di patetico né di romantico. Ha ragione Lenzini a rilevare che, fin dagli anni Cinquanta, nel tempo dei *Dieci inverni*, la figura di Fortini è ben integrata nel panorama culturale, dall'editoria al dibattito politica, dalle traduzioni all'avventura con Olivetti; sicché «la metafora dell'esilio non va assunta in modo troppo letterale», e il profilo di Fortini «non è davvero riconducibile a un quadro individuale, e tanto meno alla fine del letterato solitario».¹⁸ Fortini del resto chiarisce bene (in numerosi luoghi e circostanze) che questa figura è quella tipica del poeta e intellettuale di ascendenza romantica e tendenzialmente maledetta; quasi ridicola, nell'età dell'industria culturale, quando si è esaurito il mandato sociale, agli intellettuali e ai poeti, di rappresentare, collocandosi sul margine delle posizioni di potere, i valori. Ecco dunque che la figura metaforica dell'esule rimanda a una nuova forma di responsabilità. Per altra via l'esilio è dunque ancora una volta una scelta. E qui il giovane lettore dei profeti e di San Paolo, di Kierkegaard e di Calvino trasforma l'eredità culturale in una nuova collocazione sociale. La funzione intellettuale non sarà solo quella critica e critico-negativa; sarà anche quella del mantenimento di uno spessore dei valori.

2 – Ma come trasporre i valori fuori del terreno religioso? Entriamo qui in un secondo tema che nel libro – proprio attraverso le lacune e le cesure – si collega a quello precedente. La questione della laicizzazione della cultura e del progressismo democratico è, certo, molto complessa e non può essere qui affrontata. Ma una questione mi appare chiara: la dimensione laica va intesa in Fortini in maniera molto precisa, con una serie cioè di limiti, barriere e correttivi. Se s'intende con questo termine la fuoriuscita dal sacro e dal mistico-religioso, o anche la rinuncia ai pregiudizi e l'accettazione umile della ricerca e dell'esperienza, esso può essere accolto, per quanto rimangano fino all'ultimo, in Fortini, modalità nell'essere e nel porsi che alla sua formazione religiosa rimandano e che egli non sembra mai aver rinnegato. Se invece si collega il termine laicità a democraticismo progressista, a relativismo culturale (o

meglio a nichilismo), a cinismo e a praticismo, insomma ad una dimensione meramente orizzontale dell'esistere, esso va rigettato. Il relativismo culturale, del resto, si aggancia in Fortini a quella «ontologia dell'essere sociale» cara a Lukács e scomparsa, oggi, dal quadro dei riferimenti culturali ammessi. Pensare a Fortini in termini di laicità, inoltre, spianerebbe la strada a quelle posizioni (se ne sono visti e se ne vedono ancora parecchi maestri e seguaci: da Popper a Pellicani) che intendono il marxismo come storicismo, e l'uno e l'altro come riduzione per l'appunto laica della teofania, allo scopo di svalutare l'una e gli altri. Non è certo una questione terminologica o nominalistica, ma per queste ragioni preferisco alla parola "laicità", se riferita a Fortini, quella di "mondanità", per quella componente fenomenologica e creaturale che essa si porta dietro.

Certamente radicale è, in ogni caso, il rifiuto del progressismo borghese e democratico. Qui il libro è, oltre che radicale, perfino sarcastico, e Sartre (il Sartre della questione ebraica, che aveva denunciato la tolleranza come strumento per leggere, dietro l'ebreo o qualunque altra minoranza, il *citoyen* e il *bourgeois*; ma anche il Sartre che denuncia la tortura in Algeria) è il maestro dichiarato di tali posizioni. Ecco un icastico enunciato: «il rifiuto illuministico-giacobino delle eredità storiche porta al borghese *democratico*, alla sua *uguaglianza* ipocrita». ¹⁹ Ed eccone un secondo, altrettanto acuminato, che leggiamo a proposito della ripugnanza del giovane fiorentino per lo spettacolo di certe danze rituali ebraiche in occasione di un incontro sionista: «l'antipatia dell'assimilato verso la tradizione! La fiducia illuministica in una libertà decorata dei vecchi colori di Francia!». ²⁰

Insomma, sembra chiaro che la questione dell'ebraismo di e in Fortini si ponga come strumento e grimaldello per fuoriuscire dal criterio della obiettività *super partes* e della detestata tolleranza borghese (ma anche, a dire il vero, dalla miopia nazionalista che corrode la cultura di sinistra). L'obiettività, semplicemente, non esiste. Essa significa aver già scelto o subito il sistema di riferimento culturale cui adeguarsi, trasformare un sincero democratico in un apologeta del sistema. La formazione della cosiddetta "opinione pubblica" scaturisce da qui. La conseguenza è l'indifferenza sostanziale, l'assenza di compartecipazione non solo politica, ma anche emotiva. Ecco come va interpretato, a mio avviso, il capitolo 4, che interrompe bruscamente la serie delle ricostruzioni politiche e la critica al sistema dell'informazione per dirottare l'attenzione del lettore su un quadro di innocente vita quotidiana. Ne riporto l'*incipit*:

 mese di luglio stupendo, una fortuna per chi può andare in vacanza. L'aria del mattino brucia ogni pensiero che si arrischi al di là del presente. La gente conversa nelle belle serate a proposito degli avvenimenti del Medio Oriente – con cortesi e non rovinose differenze di opinione, perché siamo tutti persone civili – ma chi può

avvertire una reale differenza fra queste e le sere di luglio degli anni scorsi? Un modesto conflitto senza conseguenze. Certo, il Vietnam – ma da quanti anni non durano guerre lontane, altrove. Trent'anni fa, un mese di luglio, mi pare: davanti al medesimo mare, in una pensione per famiglie, il "Corriere della Sera" di mio padre. Qualcosa era cominciato dove tramontava il sole, in Spagna. Quand'è che hanno ammazzato quei negri in America? L'estate scorsa o quella innanzi? La memoria serve a livellare tutto.²¹

(Molti anni più tardi questo tema sarebbe diventato nucleo di una delle *Canzonette del Golfo* in *Composita solvantur*: «Lontano lontano si fanno la guerra. | Il sangue degli altri si sparge per terra»).

3 - Ma, per concludere, torniamo alla cultura ebraica e al suo percorso nella formazione di Fortini, alla sua trasformazione mondana. Essa si connette, nei suoi strati più profondi, con le riflessioni sul razzismo. Si veda come essa risulti decisiva per la critica, non di superficie né semplicemente "culturalistica", del progressismo democratico e mediatico:

così è morta anche l'ultima ostinata aura che si accompagnava in me, contro ogni ragione, all'ebraismo [...]. I casi personali erano stati bruciati dall'enormità della vicenda d'allora. In pratica – nella pratica della pigrizia – avevo accettato l'assurda idea che ebraismo, antifascismo, resistenza, socialismo fossero realtà contigue. Come ci si può ingannare. Era accaduto che l'ebraismo fosse inseparabile da una persecuzione immensa e non ancora del tutto esplorata: testa di Medusa per chiunque [...]. I difensori del pensiero democratico-razionalista avevano veduto negli ebrei un universale, incarnazione di quanto l'uomo potesse avere di più caro, la tolleranza, la non violenza, l'amore della tradizione, la razionalità. Questo errore non era innocente.²²

E si veda anche come Fortini faccia proprie, ma con un sovrappiù di pathos e di indignazione, le posizioni francofortesi (di Adorno, ma anche del giovane Marcuse) sulla facile interscambiabilità fra democrazia e totalitarismo; nella quale si legge, rafforzata, l'eco delle osservazioni già abbozzate nel *Diario tedesco*:

contro chi ha senza disgusto tollerato di ascoltare o di leggere dette e scritte per gli arabi buona parte delle argomentazioni che trent'anni or sono la stampa hitleriana formulava contro lo *Jude*, e le ha rese, se possibile, anche più ripugnanti con uno smalto pedagogico-democratico; perché per il Nazista l'ebreo era irrecuperabile mentre l'Arabo straccione gesticolante analfabeta incapace di usare un'arma moderna eccetera può *progredire* se istruito al rispetto dei

valori occidentali; contro coloro non si sarà mai abbastanza *antisemiti* e *razzisti*: se questi aggettivi sono sinonimo di *nemico*.²³

Per concludere su un argomento certo meritevole di più ampie analisi, mi limito ad un unico, esemplare brano, qui in due frammenti, dal cap. 15:

L'antisemitismo di cui parlo è dunque quello soltanto che germina dall'intimo del razionalismo, che ne è il rovescio negativo o il corrompimento [...]. Più guardo il corso dell'ultimo quarto di secolo e più mi confermo nell'idea che l'antisemitismo *storico* è entrato in una fase di deperimento anzi di agonia proprio perché la sua struttura si riproduce e si ripete prodigiosamente in seno alla nuova società.²⁴

NOTE

1. Così R. Luperini nella *Introduzione* a Fortini 1991, 8.
2. Fortini 1991, 66.
3. Fortini 1991, 13.
4. Fortini 1991, 19-20.
5. Fortini 1991, 43.
6. Fortini 1991, 49-50.
7. Fortini 1991, 27.
8. Fortini 1991, 27.
9. Su questo rapporto rinvio alle dense pagine di Lenzini 2013, 209-28.
10. Fortini 1991, 42.
11. Fortini 1991, 43.
12. Fortini 1991, 43-44.
13. Fortini 1991, 50.
14. Fortini 1979, 29-30.
15. Fortini 1979, 21.
16. Fortini 1979, 44.
17. Fortini 1979, 41.
18. Lenzini 2013, 41.
19. Fortini 1979, 55.
20. Fortini 1979, 24.
21. Fortini 1979, 11.
22. Fortini 1979, 19.
23. Fortini 1979, 28.
24. Fortini 1979, 31, 32-33.

BIBLIOGRAFIA

- Fortini 1979 = F. Fortini, *I cani del Sinai*, Einaudi, Torino 1979.
Fortini 1991 = F. Fortini, *Diario tedesco. 1949*, Piero Manni editore, Lecce 1991.
Lenzini 2013 = L. Lenzini, *Interpretare i vuoti*, in *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata-Roma 2013, pp. 209-28.

Vazzoler 2012 = F. Vazzoler, *Nel Sinai non ci sono cani. (Franco Fortini, I cani del Sinai, 1967)*, in *Ebrei migranti: le voci della diaspora*, a cura di R. Speelman – M. Jansen – Silvia Gaiga, Italianistica Ultraiectina. Studies in Italian Language and Culture 7, Igitur Publishing, Utrecht 2012, pp. 226-41.

Felice Rappazzo
Università di Catania
frappa@unict.it

Riccardo Cepach

IL PERSONAGGIO (CHE STA) SCOMODO. LA LETTERATURA
INDAGA LA FRONTIERA NEL *POETA DI GAZA* DI YISHAI SARID

Il mio intervento parla di un romanzo dello scrittore israeliano Yishai Sarid il cui titolo originale è *Limassol*¹ ed è stato tradotto in italiano dall'editrice e/o nel 2012 col titolo *Il poeta di Gaza*. Un anno più tardi il libro, già vincitore del prestigioso *Grand Prix de Littérature policière* in Francia, ha ottenuto il *Premio Internazionale Marisa Giorgetti*, un riconoscimento destinato a opere incentrate «sui temi delle migrazioni, della tutela dei diritti umani e della cultura del dialogo». Durante gli eventi legati alla premiazione a Trieste, ho avuto modo di incontrare l'autore e discorrere con lui. In modo del tutto naturale, pertanto, è sorta in me l'idea di presentare questa breve opera narrativa straordinariamente intensa che offre molti spunti per chi voglia indagare il concetto della frontiera in tutte le accezioni che esso può assumere. L'incandescente materia storica e politica mediorientale, centrale nel romanzo, autorizza anche una riflessione non banale sul tema dell'esilio, perché il "poeta" del titolo italiano e francese, Hani, arabo nato a Giaffa, protagonista della vita intellettuale di Tel-Aviv nell'ultimo scorcio del Novecento, è "di Gaza" soltanto nella misura in cui ci vive – e rischia di morirci – da quando i servizi segreti israeliani ve lo hanno confinato, sicché è un esule in mezzo a quello stesso popolo di cui è un riconosciuto portavoce.² Infine, nell'opera è presente anche il tema dell'esodo. Prima di addentrarmi nella materia del romanzo, tuttavia, trattandosi di un testo non – ancora – entrato in alcun canone letterario, neppure in quello della letteratura israeliana, è necessario che presenti brevemente l'opera e l'autore.

Yishai Sarid è un avvocato quarantottenne, che proviene da una famiglia dell'alta borghesia di Tel Aviv. Il padre, Yossi Sarid, è stato leader del partito social-democratico Meretz, ministro dello sviluppo economico nel governo Rabin e nel successivo governo di Shimon Peres, insediatosi dopo l'assassinio di Rabin, ed è stato anche ministro dell'istruzione nel governo Barak, dal quale si è tuttavia dimesso dopo l'ingresso del partito ultra ortodosso Shas; oggi è una firma del quotidiano "Haaretz". Yishai Sarid ha esordito nell'anno 2000 con un primo romanzo intitolato *Facile preda*,³ cui ha fatto seguito, appunto, *Limassol*, prontamente tradotto in inglese, francese e in altre sette lingue, fra cui l'italiano.⁴

Limassol – Il poeta di Gaza – è, in primo luogo, una tesa, intensa *spy story* che rispetta e approfondisce i motivi ricorrenti del genere, primo fra tutti il graduale avvicinamento della spia alle ragioni dell'altro, cioè del gruppo al cui interno si è infiltrato, veicolato in questo come in altri casi da un progressivo coinvolgimento sentimentale, che prelude al definitivo superamento

della frontiera interna e a un mutamento del senso di appartenenza.⁵ Ricorda da vicino, per questo e altri aspetti, molti lavori narrativi della letteratura israeliana contemporanea, primo fra tutti *Il minotauro* di Benjamin Tammuz,⁶ con il quale condivide l'impianto spionistico.⁷

Queste sue caratteristiche ne condizionano la ricezione: dopo aver ottenuto, come detto, il più prestigioso riconoscimento dedicato alla narrativa gialla in Francia, anche negli altri paesi occidentali viene presentato al pubblico come un romanzo poliziesco o, in qualche caso, come un *noir*: *A ciascuno il suo detective: anche Israele ha il suo Montalbano*, titola Elena Loewenthal sull'inserto *Tuttolibri* de "La Stampa" del 29 marzo 2012; «un giallo» e «un thriller psicologico» lo definisce Susanna Nirenstein su "La Repubblica".⁸ Tutte definizioni ampiamente imprecise e accostamenti del tutto fuorvianti: nel romanzo non c'è traccia di *detection*, perché l'unico fatto di sangue ha un responsabile immediatamente accertato e solo verso la fine si osserva un moderato uso della *suspense*, che non è affatto il meccanismo narrativo dominante. Nel corso della lettura ricordo di aver pensato ad alcuni passi di Dostoevskij, alla precisione denotativa di un Primo Levi, all'economia narrativa, alla secchezza e al sapere compositivo di uno Sciascia; ma al turgore linguistico e alla comunicativa umanità del Montalbano di Camilleri mai.

Mi accingo quindi a un necessario, breve riassunto della trama, scontrandomi immediatamente con una certa difficoltà, perché *Il poeta di Gaza*, pur essendo un lavoro agile (conta 178 pagine nell'edizione italiana), è un romanzo molto denso, ricco di situazioni e personaggi ben caratterizzati al centro di una sapiente orchestrazione. Il protagonista narratore, anonimo come si è detto, è un agente dello *Shin Bet*, il servizio di *intelligence* per gli affari interni di Israele, per il quale svolge uno dei compiti più gravosi e infami: è infatti uno specialista negli interrogatori dei fermati palestinesi cui cerca di strappare in ogni modo informazioni utili a fermare gli attentati e le imminenti missioni suicide. Nel corso di uno di questi interrogatori, particolarmente violento, l'interrogato muore soffocato (per incuria e distrazione dell'agente, più che per una diretta azione omicida). Il protagonista, in attesa dell'inchiesta, viene allontanato dal suo incarico abituale e destinato a una missione sotto copertura: deve fingere di essere uno scrittore alle prime armi e richiedere una consulenza pagata a una celebre scrittrice progressista di nome Daphna. Lo scopo è quello di arrivare, per suo tramite, a conquistare la fiducia di Hani, poeta palestinese che vive a Gaza, il cui figlio, terrorista di *Hamas*, è il vero obiettivo dei servizi segreti israeliani.⁹ Per riuscire a convincere Hani – inconsapevole della finalità – a organizzare un incontro con il figlio, tuttavia, è necessario innanzitutto far uscire il poeta dalla Striscia di Gaza e condurlo in un attrezzato ospedale israeliano in cui possano essere leniti e tenuti a bada i suoi dolori di malato terminale di cancro al pancreas. Nel far ciò il protagonista deve necessariamente rivelarsi a Daphna la quale, proprio per il sentimento di pietà che prova verso il poeta abbandonato alla sua sof-

ferenza, acconsente a ingannarlo, chiedendo e ottenendo, allo stesso tempo, assistenza per suo figlio Yotam, tossicodipendente in fuga dalla vendetta di un trafficante di Tel-Aviv. L'operazione viene portata avanti mentre si consuma la crisi personale del protagonista che sconta il senso di colpa per la morte del prigioniero arabo e insieme affronta la progressiva emarginazione professionale, il naufragio del suo matrimonio con il conseguente allontanamento dell'unico figlio e la nascita di un sentimento d'amore per la scrittrice.

Quello che mi preme evidenziare rispetto al protagonista del libro è la sua natura di personaggio "scomodo", in due distinte accezioni: il narratore autodiegetico del *Poeta di Gaza* è senz'altro scomodo in senso sociale e rivendicativo (e quindi secondo un'accezione giornalistica e critica comune), in quanto fa detonare la falsa coscienza della società progressista israeliana (di cui lo stesso autore è parte): di fronte all'urgenza dell'agente segreto di prevenire nuovi possibili attentati si situa il malcelato disprezzo degli intellettuali della sinistra israeliana, che pure gli demandano la loro stessa sicurezza.¹⁰ Ma se tutto il significato dell'opera si esaurisse in questa contrapposizione fra l'etica del buon soldato del protagonista e il filisteismo borghese progressista della buona società israeliana, *Il poeta di Gaza* non sarebbe affatto il romanzo ricco e affascinante che è. Prima e più che essere un personaggio scomodo, il protagonista del libro è un personaggio "che sta scomodo", una figura perennemente a disagio, in quanto autentico abitatore della frontiera. Questa frontiera, così presente nel romanzo e nelle coscienze degli israeliani in quanto confine fisico, barriera, muro di cemento che divide il territorio di Israele dalla Striscia, è allo stesso tempo un discrimine che, nella società di Tel-Aviv e di tutto il paese, passa fra persona e persona e dentro le persone stesse. Una frontiera geometricamente rappresentata da una linea, e quindi inabitabile, che diventa un piano, un territorio abitabile solo per chi vive con un piede di qua e un piede di là del confine, come fa il protagonista del romanzo. Nonostante la sua determinazione e la sua etica, il personaggio che dice "io", infatti, è dotato di un equilibrio molto precario ed è sempre in bilico, subendo l'attrazione di ogni nuova possibilità esistenziale con cui si incontra: invidia la ragionevolezza e la fede religiosa del suo superiore Chaim, la sincera dedizione alla poesia e al bello di Hani, la vitalità di Daphna, ma arriva anche a provare attrazione per la padronanza di sé e l'attitudine a godersi la vita dimostrate dal *gangster* Nochi Azariah, e addirittura mostra interesse, pur mitigato da ironia, per la vita dissoluta e schiava del giovane Yotam, il figlio tossicodipendente di Daphna.¹¹ È questa sua curiosità e capacità di immedesimarsi nell'altro che fa di lui, ben oltre la finzione con cui si avvicina a Daphna, uno scrittore autentico e, come non mancano di fargli notare molti dei personaggi che incontra, arricchendo la stratificazione semantica del titolo, un autentico poeta.¹²

Naturalmente ciò che più ci interessa rispetto a questa prospettiva è il

rapporto conflittuale e ambivalente che il protagonista intrattiene con il “nemico”, ossia con gli arabi palestinesi che appartengono alle organizzazioni terroristiche o le fiancheggiano. A seconda dei palestinesi che incontra, dei momenti e delle circostanze, assistiamo a espressioni di odio e di disprezzo senza mediazioni e a inequivocabili manifestazioni di rispetto, vive ad onta della durezza che egli ha sviluppato in un decennio di pratica inquisitoria. Anzi, il rispetto si sviluppa e cresce proprio nel confronto impietoso fra la dignità del nemico e i volgari mezzi intimidatori che egli mette in atto, in particolare quando interroga il prigioniero destinato a morire fra le sue mani:

mi vergognavo di me stesso, provavo disgusto per le parole che mi uscivano di bocca, il prigioniero aveva un animo nobile rispetto a me. Se un giorno mi fossi trovato in una situazione come la sua speravo di avere la forza di comportarmi come lui [...]. Eravamo dei miseri cenci dinanzi al silenzio dell'arabo.¹³

Anche successivamente, quando il protagonista si trova alle prese con un altro prigioniero, il ricordo del coraggioso comportamento dell'uomo di cui aveva involontariamente causato la morte riaffiora, marcando una nettissima differenza:

per lui non avevo nessun rispetto. Per colpa di gente come lui gli arabi vengono sconfitti. Ma il primo, il ciccone, era un uomo forte. Non gli importava di morire. Non ha tradito. Sapeva di dover guadagnare tempo, qualche ora, fino a che il suo fratellino si fosse fatto esplodere. Voleva morire con lui. È a gente come lui che si erigono monumenti.¹⁴

In un romanzo come *Il poeta di Gaza*, in cui i segnali testuali e, in particolare, le riprese lessicali sono molto attentamente orchestrate in modo da veicolare il senso profondo dell'opera, il passo appena citato è di fondamentale importanza, perché introduce il tema chiave del tradimento. Nei territori di confine, sembra dire Sarid, l'autentico abitatore della frontiera, quello che sta più scomodo di tutti e che necessita di tutta la sua forza e di tutto il suo coraggio per tenere la difficile posizione, è considerato per forza un traditore da entrambe le parti in causa. Mai riconosciuto nella sua veste di mediatore, l'abitatore della frontiera è oggetto di un disprezzo tanto più feroce quanto più aspro è il conflitto in corso.

Il tema del tradimento nel *Poeta di Gaza* è oggetto di numerose riprese e variazioni e, in particolare, al centro di due citazioni mascherate: quella del Machbeth shakespeariano,¹⁵ che anticipa anche il tema del parricidio, e, soprattutto, il richiamo ellittico e impreciso (da attribuire senz'altro più al personaggio narratore che al suo autore) a Primo Levi. Si tratta del passo in cui, grazie agli speciali poteri della sua posizione, il protagonista organizza il

trasferimento del moribondo poeta Hani da Gaza a un attrezzato ospedale di Tel-Aviv:

ho comunicato al nostro uomo presso l'amministrazione civile di Gaza i dati anagrafici di Hani. Qualche minuto dopo lui mi ha richiamato dicendo che non c'era problema, Hani avrebbe potuto essere ricoverato all'ospedale di Ichilov. Siamo come Dio per quella gente, con una telefonata possiamo salvare vite umane. Spie e traditori vivono più a lungo in tempi come questi, è risaputo. Primo Levi lo aveva già scritto nelle sue memorie.¹⁶

A me pare non possa trattarsi che di un rimando, quasi irriconoscibile, alla tematica de *I sommersi e i salvati*, in cui però l'impervia, sottile e drammatica riflessione di Levi è sia banalizzata sia estremizzata. Ne sopravvive tuttavia un'eco profonda: nel riconoscersi indegnamente salvato dall'impetuoso fiume della storia, il protagonista del *Poeta di Gaza* riconosce anche la grave ingiustizia della sua condizione, e individua la lunga serie di compromessi che ne sono all'origine.

Al tema del tradimento sono connessi, irrobustendolo e, al tempo stesso, traendone spessore, altri due temi centrali dell'opera. Il primo è quello della paternità e dei problemi che vi sono legati. Nel romanzo quasi tutti i personaggi – e quelli maschili con particolare evidenza – soffrono le conseguenze di un difficile rapporto con la dimensione paterna. È una lunga sequenza di paternità assenti o negate che avvelenano la vita, in particolare, del protagonista (che si avvia a replicare l'assenza del proprio padre accettando di essere estromesso da quella di suo figlio)¹⁷ e di Yotam (la cui fragilità è in buona misura riconducibile al rapporto con il padre, artista irrisolto, tossicomane a sua volta e infine preda di una distruttiva mania religiosa). Solo la struttura patriarcale della società palestinese sembra estranea a questa condizione diffusa. I "patriarchi" palestinesi sono più volte oggetto della consueta invidia del protagonista, che osserva con attenzione e sofferenza il buon rapporto che lega il poeta Hani al figlio terrorista. Un rapporto che, tuttavia, non è affatto esente dal contagio dell'altra tematica già individuata del tradimento: il figlio che entra nella lotta armata è, di fatto, il traditore degli ideali pacifisti del padre che, a sua volta, viene stigmatizzato come traditore nella concitata scena finale a Limassol.¹⁸

Intimamente connesso a questi due temi che viaggiano parallelamente lungo tutto l'arco dell'intreccio, ce n'è un terzo: il rapporto col divino. Quello con Dio è, infatti, a sua volta un rapporto del tutto inaccessibile al protagonista che pure ne manifesta a più riprese il desiderio. Esattamente come per la paternità, la spiritualità rappresenta un simbolo dello sradicamento e della "scomodità" dell'autentico cittadino della frontiera. Mentre gli altri personaggi trovano nel loro ricorso a Dio la soluzione dei loro problemi,¹⁹ il protago-

nista né è completamente escluso.

Paternità, tradimento e religiosità sono quindi i tre temi portanti del *Poeta di Gaza*. Essi trovano un perfetto punto di sintesi nel *topos* biblico del sacrificio di Isacco: il narratore, obbligato dai suoi superiori a incontrare uno psicanalista dopo la vicenda del decesso del prigioniero arabo, finisce per raccontare un suo sogno ricorrente, in cui finisce sgozzato da una folla inferocita accanto a una fontanella turchese posta sulla «spianata del Tempio» di Gerusalemme:

e lo psicanalista ha sorriso per la prima volta. È stato incapace di trattenersi, come se si fosse imbattuto in un fenomeno da baraccone della psicologia. «È lì che è avvenuto il sacrificio di Isacco» ha mormorato appoggiandosi allo schienale della poltrona, soddisfatto, come se avesse appena finito di scopare, «è quello il punto esatto».²⁰

Il sacrificio di Isacco, nella prospettiva del testo, rappresenta in modo esemplare la situazione senza uscite del protagonista, vittima del tradimento paterno nel suo inconscio e carnefice nella sua tormentata coscienza. A differenza di Abramo, patriarca e uomo di fede (nel duplice significato di uomo religioso e di uomo assolutamente fedele al volere di Dio), la cui decisione non può venir messa in discussione neppure dalla stessa vittima del sacrificio, Isacco, il protagonista del *Poeta di Gaza* vive una immodificabile condizione di traditore a prescindere. È traditore degli affetti se obbedisce al precetto e sacrifica il figlio, come fa con il proprio, che finisce coll'abbandonare nel momento in cui sceglie di continuare il suo lavoro, benché non possa che condurlo al divorzio e all'allontanamento. Traditore del precetto divino, e quindi della sua missione, della sua etica, del suo *ubi consistam*, se non lo fa.

Tutta questa complessa rete di linee di tensione converge nella scena dello scioglimento finale a Limassol (che per questo risulta centrale e, nella versione originale, dà il titolo all'intero romanzo), dove è previsto l'incontro fra il moribondo Hani, poeta di Gaza suo malgrado, e il figlio terrorista di *Hamas* e dove i servizi segreti israeliani hanno organizzato l'imboscata nella quale quest'ultimo dovrà cadere. Davanti al protagonista, che ha appena consumato la notte d'amore che suggella il suo legame con la scrittrice Daphna, si spalanca la scelta fra portare avanti la sua missione, assicurando alla giustizia – sia pure sommaria – degli uomini un pericoloso assassino o inceppare in qualche modo il meccanismo, scegliendo la fedeltà alla via tracciata da Hani e da Daphna.

Non rivelerò, naturalmente, la soluzione data da Sarid, incrinando il piacere di una lettura che assolutamente suggerisco. Mi fermerò, anzi, ai margini dello spazio aperto antistante la porta dell'albergo cipriota su cui è previsto il blitz degli agenti, che nella versione italiana del romanzo è definito,

assai poco casualmente, «spianata».

Posso tuttavia seguire il procedimento usato dallo stesso Yishai Sarid, disseminando ancora qualche indizio. Posso ricordare, ad esempio, che nel rifugio in cui Yotam si è rinchiuso per tentare di sfuggire alla vendetta del trafficante Azariah, il narratore trova un libro di Jung (un altro riferimento ellittico e un po' ironico alla psicanalisi) dedicato alla vicenda di Giobbe²¹ che, assieme al sacrificio di Isacco, sono i passi biblici cardine di ogni riflessione teologica sull'obbedienza e sull'accettazione del volere divino. Ma la scelta della prospettiva di Jung, naturalmente, non è neutra rispetto all'interpretazione, perché lo psicanalista svizzero trova in questo passo biblico tracce di una componente "satanica" in Dio che proprio alla parola di Giobbe toccherebbe correggere, ammonendo il creatore a non lasciarsi indurre nella tentazione di una onnipotenza amorale, ma a liberarsi di questo male.²² Qui non sono più Abramo né Giobbe a dover scegliere. Qui è Dio stesso che deve correggersi. E se, come abbiamo visto dal passo in cui viene evocato Primo Levi, il narratore è costretto dalla sua mancanza di fede religiosa e dall'assenza di una direzione sicura (rappresentata dalla figura paterna) a essere Dio suo malgrado («siamo come dio per quella gente»),²³ vuol dire che ora tocca a lui. Altro che Abramo, Giobbe o Isacco: l'io narrante è nella malagevole posizione di un Dio che, disgraziatamente, non crede più in sé stesso. Più scomodi di così!²⁴

Ed è ancora in una posizione scomoda, infine, che ritroviamo, e lasciamo, il protagonista nella conclusione del romanzo, quando si fa carico di Yotam, figlio di Daphna e di molti padri, chiudendolo a chiave nella sua stanza e mettendosi in attesa delle sue inevitabili escandescenze. È l'inizio del necessario periodo di disintossicazione dalle droghe e dai veleni propagandistici e retorici che tutti i figli di Israele, sembra suggerire Sarid, dovranno affrontare.

NOTE

1. לימסול (*Limassol*), Sarid 2009.
2. Si nota subito la tendenza di Sarid ad evidenziare le contraddizioni implicite in ogni "pacifica" definizione di cittadinanza e identità in una condizione di violenza istituzionale qual è quella israelo-palestinese.
3. טרף קל (*Facile preda*), Sarid 2000. L'autore mi conferma ancora recentemente che il romanzo non è mai stato tradotto dall'ebraico, tuttavia sul sito dell'Institute for the Translation of Hebrew Literature (<<http://www.ithl.org.il/>>) se ne trova una recensione in inglese (<http://www.ithl.org.il/page_14589>) che vi si riferisce come a *The Investigation of Captain Erez*, da cui traggio alcune informazioni secondo cui esso mostra la medesima tendenza del successivo a sfaccettare e incrociare le prospettive: è incentrato sulla figura del capitano Erez, «sale della terra», ufficiale dell'esercito amato dai suoi uomini e dedito al bene della società israeliana, che viene accusato di stupro da Almog, una ragazza che proviene da una famiglia disagiata degli insediamenti nel sud del paese. Informato dal suo avvocato che la ragazza è incinta, Erez, pur conti-

nuando a negare l'addebito della violenza carnale e quindi dichiarandosi ingiustamente diffamato da lei, si dice pronto e felice di sposarla. Nella conclusione, invece, Erez confessa la violenza lasciando tuttavia nell'avvocato che conduce l'indagine un senso di insoddisfazione. Nella società israeliana contemporanea, secondo la prospettiva di Sarid, l'esatta determinazione dei ruoli della vittima e del carnefice non è agevole ed il titolo originale, *Facile preda*, appare volutamente ambiguo. Lo stesso nome del protagonista, che richiama la terra stessa d'Israele (Eretz Yisrael), ma anche il varco di Erez, a nord della striscia di Gaza, suggerisce che, anche in questo caso, la nozione di frontiera – politica, psicologica e spirituale insieme – è in gioco.

4. Nel 2013 è uscito un terzo romanzo, non ancora tradotto in italiano, גן נעמי (annunciato come *Naomi's Kindergarten* nella versione inglese), sempre per l'editrice Am Oved di Tel-Aviv.
5. Anch'esso particolarmente articolato e di definizione non immediata nel *Poeta di Gaza*: il protagonista narratore, infatti è un agente dei servizi segreti che viene da un passato di militanza nell'intelligenza universitaria filo-palestinese. E anche lo scioglimento dell'intreccio non può essere tradotto semplicemente nei termini di un passaggio al campo avverso.
6. מינוטאור (Il minotauro), Tammuz 1980 (prima edizione italiana: e/o, Roma 1994).
7. *Il poeta di Gaza* condivide in parte con *Il minotauro* anche la focalizzazione interna al personaggio narratore che, in entrambi i casi, rimane anonimo. Per altri versi il libro di Tammuz replica, o meglio anticipa, l'impostazione di base di un'opera intensa e inquietante come *Che tu sia per me il coltello* di David Grossmann, a sua volta incentrato su una corrispondenza epistolare amorosa fra sconosciuti, in cui lo scambio di lettere rimane l'unica forma di relazione. E in generale si può osservare qui che il romanzo di Sarid evidenzia punti di contatto particolarmente rilevanti anche con altre opere della letteratura israeliana contemporanea (il conflitto fra padri e figli, centrale in buona parte dell'opera di Amos Oz ma anche nello stesso Grossmann; la riflessione sul senso di responsabilità, protagonista di molti lavori di Abraham Yehoshua e, in particolare, de *Il responsabile delle risorse umane*; senza contare l'attenzione privilegiata che tutti questi autori dedicano alla storia contemporanea del loro paese e al conflitto israelo-palestinese). Una produzione narrativa che si rivela quindi straordinariamente compatta oltre ad essere una delle più interessanti e ricche di proposte del panorama internazionale contemporaneo.
8. Nirenstein 2012.
9. Il romanzo suscitò l'attenzione dei *media* nel 2010, un anno dopo la sua pubblicazione, a seguito dell'assassinio, avvenuto a Dubai, di Mahmoud al-Mabhouh, leader dell'ala militare di *Hamas*, con cui furono riscontrate analogie.
10. Il senso di fastidio e rabbia del protagonista per l'ipocrisia da cui è circondato, evidente fin dalle prime pagine (cf. la scena di furore trattenuto al ristorante – p. 32 – e i diversi incontri con il medico che prende in cura Hani dopo il trasferimento da Gaza), esplose nel confronto con l'avvocato incaricato dell'inchiesta sulla morte dell'arabo, dove si legge una precisa rivendicazione e un'esplicita richiesta: «"è lei che mi ha mandato laggiù, signora, e adesso viene a farmi la predica?". "Io l'ho mandata laggiù?" Ha chiesto lei ridendo imbarazzata. "Ma se nemmeno la conosco". "Cos'ha intenzione di fare con quello che i suoi clienti le vengono a raccontare?" ho replicato, "dei prigionieri strangolati, legati e uccisi nei sotterranei? Ha intenzione di rendere tutto pubblico, mettere fine a quest'orrore? Forza, lo faccia. Lei rappresenta la legge. Prenda in mano questa faccenda". Lei taceva e mi guardava come se fossi pazzo» (Sarid 2012, 123).
11. Azariah è appunto il trafficante che minaccia Yotam, debitore insolvente. A lui il protagonista si rivolge per ottenere l'immunità del ragazzo, in modo da soddisfare la ri-

- chiesta della madre. Il passo in cui il protagonista cede alla sua congenita curiosità per gli stili di vita altrui perfino nei confronti di Yotam è il seguente: «ho percorso il breve corridoio e sono entrato in camera di Yotam senza bussare. Lui era seduto impettito, con una siringa infilata nel braccio stretto da un laccio e un'espressione estatica sul viso. Dovrei provare anch'io un giorno, ho pensato» (Sarid 2012, 132-133).
12. Le pagine iniziali del romanzo, dedicate in larga parte ai primi incontri del protagonista con la scrittrice e al loro lavoro sul fittizio romanzo che egli dichiara di voler scrivere (che si intitolerebbe *L'uomo dei cedri*, con un rimando interno ai cedri ciprioti fra cui la vicenda andrà a concludersi), offrono all'autore l'opportunità di sviluppare una disinvolta dimensione metanarrativa. Le ambizioni di scrittura di Sarid, tuttavia, si rivelano forse meglio là dove il protagonista parla non del suo romanzo fittizio, ma di quello che "autenticamente" sta scrivendo a mano a mano che la narrazione procede, ossia della sua missione: «tutto, in questo incarico, si svolgeva in maniera autonoma, come se un motore azionasse gli eventi senza interventi esterni e, anziché far dipanare la trama, io ne fossi diventato un componente» (Sarid 2012, 85).
 13. Sarid 2012, 40.
 14. Sarid 2012, 83.
 15. Sarid 2012, 80.
 16. Sarid 2012, 30.
 17. Tematica che, a un certo punto, sfiora la soglia della coscienza del personaggio intento a osservare il suo superiore Chaim: «credevo a ogni parola che gli usciva di bocca. Quell'uomo era un santo, claudicante e coriaceo. Ogni tanto provavo uno slancio d'affetto nei suoi confronti. Forse avevo bisogno di un padre, o magari di compassione» (Sarid 2012, 104). Chaim è portatore, come vedremo subito, anche di un'altra dimensione fondamentale sottratta al narratore.
 18. Il terrorista, resosi conto di essere quasi caduto nella trappola del servizio segreto israeliano, incolpa il padre e lo accusa esplicitamente: «"quel traditore, quella merda"» (Sarid 2012, 172). L'accusa, benché priva di fondamento in quanto Hani resta fino alla fine inconsapevole dell'inganno, rivela immediatamente il sostrato di rabbia e rancore che il figlio del poeta porta al genitore, acquiescente e imbello ai suoi occhi.
 19. Si potrebbero fare, anche in questo caso, diversi esempi. Fra i più chiari, ancora, quello relativo al prigioniero arabo nelle cui difese il narratore cerca inutilmente di insinuarsi: «dovevo entrare nella testa di quell'uomo. Le percosse non mi avrebbero aiutato a capirlo. Lui fuggiva altrove, in un luogo dov'era con Dio, e io non potevo raggiungerlo» (Sarid 2012, 38); e quello al centro del rapporto con il superiore Chaim, dotato di un profondo senso religioso che, a suo dire, lo mette al riparo dai rischi di crisi familiare – il divorzio cui va incontro il protagonista – e addirittura è in grado di risolvere i problemi come la tossicodipendenza di Yotam, nella misura in cui, naturalmente, è la conseguenza di «una ferita profonda nel cuore, infettata da sedimenti accumulatisi dentro di lui da generazioni» e può guarire solo con «l'unica medicina che il genere umano ha trovato per alleviare le pene: la fede in Dio» (Sarid 2012, 104). Si osservi tuttavia che la parabola del padre di Yotam, regista, intellettuale, tossicomane e, infine, preda di un fanatismo religioso che lo rende del tutto inerte, sembra costruita per smorzare la prospettiva troppo vivida dell'osservante Chaim o quanto meno, al solito, per problematizzarla.
 20. Sarid 2012, 84.
 21. Jung 1953.
 22. Cf. Ravasi 2011.
 23. Anche questa tematica è oggetto di riprese discrete, si vedano le parole scherzose ma pungenti che Daphna indirizza al narratore nel chiedergli assistenza per il figlio: «"lei

sa già quello che voglio” ha dichiarato. “Dopo tutto è Dio, conosce il desiderio di un uomo ancor prima che questi possa esprimerlo a voce.”» (Sarid 2012, 60).

24. Di questa estrema “scomodità” del personaggio portatore del punto di vista sono tentato di farmi un criterio. Che dice così: lo scrittore che crede nello speciale valore conoscitivo del suo strumento, soprattutto quando affronta snodi storici di particolare intensità e drammaticità, tende a collocarsi nel punto di osservazione più scomodo e impervio (l’esempio principe restando le pagine di Primo Levi dedicate al *lager*, in cui non la scelta del luogo o dei panni, naturalmente, è libera, ma quella dello scomodissimo punto di vista). Altrimenti mi pare che venga sempre privilegiato un valore testimoniale che, anche se è privo di rendita rivendicativa (come per altro è raramente) esaurisce comunque in sé la prospettiva e compromette la forza della visione e della penetrazione storica, psicologica e sociale.

BIBLIOGRAFIA

Jung 1953 = G. Jung, *Antwort auf Hiob*, Rascher, Zürich 1953 (trad. it.: *Risposta a Giobbe*, Boringhieri, Torino 1979).

Sarid 2000 = Y. Sarid, טרף קל (*Facile preda*), Yedioth Ahronoth, Tel-Aviv 2000.

Sarid 2009 = Y. Sarid, לימסול (*Limassol*), Am Oved, Tel-Aviv 2009.

Sarid 2012 = Y. Sarid, *Il poeta di Gaza*, e/o, Roma 2012.

Tammuz 1980 = B. Tammuz, מינוטאור (*Il minotauro*), Hakibbutz Hameuchad, Tel-Aviv 1980.

SITOGRAFIA

Loewenthal 2012 = E. Loewenthal, *A ciascuno il suo detective: anche Israele ha il suo montalbano*, “La Stampa” / *Tuttolibri*, 29 marzo 2012:

<http://www.edizionieo.it/recensioni_visualizza.php?Id=2222>.

Nirenstein 2012 = S. Nirenstein, *La roulette della vita tra Tel Aviv e Gaza*, “La Repubblica”, 25 marzo 2012:

<<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/25/la-roulette-della-vita-tra-tel-aviv.html>>.

Ravasi 2011 = G. Ravasi, *Jung risponde a Giobbe*, “Il Sole 24 Ore”, 24 aprile 2011:

<<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-04-24/jung-risponde-giobbe-082258.shtml?uuiid=AalgjBRD>>.

Riccardo Cepach
Museo Sveviano e Joyciano di Trieste
cepach@comune.trieste.it

FORME DI ESILIO, MIGRAZIONE, FRONTIERA: PROSA I

Elena Giovannini

ESILIO, FRONTIERE E CONFINI IN LA NOVELLA DEGLI SCACCHI DI STEFAN ZWEIG

Stefan Zweig – austriaco, ebreo, scrittore, umanista e pacifista, come egli stesso si definisce nell'autobiografia *Il mondo di ieri* (*Die Welt von Gestern*, 1944)¹ – si trasferisce a Londra nel 1934, dopo che i nazionalsocialisti tedeschi hanno pubblicamente bruciato le sue opere, e che quelli austriaci hanno perquisito la sua abitazione a scopo intimidatorio. Con lo scoppio della seconda guerra mondiale, Zweig si imbarca dall'Inghilterra alla volta degli Stati Uniti e del Sud America, per poi stabilirsi nel 1941 a Petrópolis, nei pressi di Rio de Janeiro. Nonostante una condizione abbastanza privilegiata per via di buone disponibilità economiche, della cittadinanza inglese e del permesso di soggiorno in Brasile a tempo indeterminato, grande amarezza e sofferenza accompagnano lo scrittore durante tutto l'esilio, accentuando la depressione di cui soffre da tempo. Nella notte fra il 22 e il 23 febbraio 1942 Stefan Zweig e la sua seconda moglie, Lotte, decidono di porre fine al male di vivere e assumono una dose letale di veleno.²

L'ultimo testo portato a termine dall'intellettuale viennese è *La novella degli scacchi* (*Schachnovelle*), opera alla quale Zweig è particolarmente legato e che, il giorno prima del suicidio, spedisce in diversi dattiloscritti ai suoi editori, affinché ne curino la pubblicazione.³ La novella, edita postuma nel 1942, ha grande successo, come testimoniano le sue numerose traduzioni, i diversi adattamenti teatrali, il film diretto da Gerd Oswald nel 1960, l'opera lirica dello spagnolo Cristóbal Halffter (prima mondiale il 18 maggio 2013 a Kiel) e anche le trasposizioni nelle arti figurative (si pensi al ciclo di silografie di Elke Rehder). In questo testo, Zweig narra la vicenda del colto e raffinato dott. B. che, in viaggio su un piroscafo da New York a Buenos Aires, sfida a scacchi il rozzo e ignorante campione del mondo Czentovic. Riaffiora così in B. il ricordo dell'incarcerazione ad opera della Gestapo; durante i mesi di reclusione un manuale di scacchi è stato l'unico legame con il mondo, ma anche l'involontario viatico per la follia.

Quest'opera attribuisce ai concetti di confine e di frontiera un ruolo fondamentale, come si evince già da una prima analisi strutturale della novella. La cornice (il viaggio e le partite a scacchi sul piroscafo raccontate da un anonimo narratore intradiegetico) delimita e isola il nucleo centrale (il doloroso passato del dott. B., rivelato dal personaggio stesso al narratore della cornice); il nucleo però non è omogeneo ed è solcato da alcune linee di demarcazione (pause nella rievocazione e incursioni nel piano temporale del viaggio)

che consentono alla cornice di incunearsi per due volte nel racconto di B., facendo sì che il dottore cambi funzione e passi da istanza narrativa a oggetto della narrazione altrui e viceversa.⁴ Se l'incorniciamento costituisce un «confine»,⁵ nel testo di Zweig tale linea di demarcazione è dunque tracciata entro la novella stessa, e non è ermeticamente esclusiva o inclusiva. Ad esempio, sia la spazialità angusta della cella, sia la febbre del gioco di cui B. è vittima durante la prigionia superano le frontiere della narrazione interna e si riverberano sulla cornice, manifestandosi nel disagio psicologico e nella condotta patologica di B. sulla nave.

Anche sul piano temporale il confine è un elemento cardine, poiché la narrazione si dipana alternando il tempo del viaggio a un passato più remoto (gli aneddoti sull'infanzia di Czentovic e il ricordo della prigionia di B). Gli *excursus* sui trascorsi dei due personaggi sono comunque intimamente legati al piano temporale del viaggio, poiché forniscono la chiave per comprendere le caratteristiche psicologiche e comportamentali dei giocatori durante la navigazione verso Buenos Aires.

A livello spaziale, è proprio la traversata per mare ad assumere una pregnanza particolare in virtù dell'ambivalente simbolismo marino legato alla vita e alla morte,⁶ e dell'evidente richiamo autobiografico di Zweig, che proprio in piroscampo raggiunge l'ultima tappa del suo esilio. Il *topos* dello sradicamento si rafforza ulteriormente, se si considera che la novella si apre «auf dem großen Passagierdampfer, der mittenachts [...] abgehen sollte».⁷ La mezzanotte, ora di transizione, accentua il carattere liminale della partenza, rafforzato peraltro dalla presenza dell'imbarcazione, ovvero di un «frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo [...], eterotopia per eccellenza».⁸ L'esilio è dunque richiamato non solo dal mezzo di trasporto usato da tanti europei per sfuggire alle persecuzioni naziste, ma anche dal simbolismo del viaggio per mare, che evoca l'incertezza del destino umano e l'assenza di un punto geografico fisso.⁹

Se la nave da un lato rinvia alla salvezza tanto agognata dagli esiliati – si pensi al contesto cristiano e alla Chiesa come barca di Pietro¹⁰ –, dall'altro però essa è anche emblema pagano di Giano, in quanto, potendo navigare nei due sensi, richiama il doppio viso e il doppio potere del dio.¹¹ Questa divinità diventa particolarmente significativa nel contesto della *Novella degli scacchi*, poiché presiede ai mutamenti, agli inizi e ai passaggi intesi in senso spaziale e non. Futuro e passato, principio e fine, vita e morte si condensano allora nell'immagine della nave, e preludono alla dicotomia su cui si fonda l'intera opera: bianco vs. nero, ovvero bene vs. male.

Il "Male" da cui fuggire è Adolf Hitler che, nella sua corrispondenza, Zweig definisce «[den] teuflischen Menschen, der uns das Leben zerstört».¹² Entrambi i narratori della *Novella degli scacchi* sono infatti esiliati a causa del Nazionalsocialismo. Se B. racconta che per essere liberato ha dovuto impegnarsi a lasciare l'Austria nel giro di due settimane, l'anonimo narratore della

cornice allude invece alla perdita della patria facendo riferimento a «die mir von Hitler verbotene deutsche Sprache».¹³ Sul piano linguistico ci soffermeremo in seguito; ciò che ora è importante sottolineare è che qui Zweig affronta apertamente l'attualità politica, fatto peraltro insolito per un autore che si è sempre sottratto all'attivismo e che, per questo, è stato duramente criticato dagli intellettuali impegnati. Il testo tematizza dunque confini anche sul piano ideologico-politico: frontiere invalicabili che separano nettamente libertà e civiltà (i pezzi bianchi sulla scacchiera della Storia) da bestialità e disumanità (i pezzi neri, o meglio, bruni come le divise dei nazionalsocialisti).¹⁴

Pur non essendo mai stato arrestato, Zweig riesce a raffigurare con precisione e partecipazione il tragico destino delle vittime della Gestapo: alcune sono inviate nei campi di concentramento, altre, che come B. appartengono all'*élite* da cui i nazionalsocialisti sperano di ricavare informazioni utili, sono rinchiusi in una cella, «in ein[em] völlige[n] Vakuum [...], in ein[em] Zimmer, das hermetisch von der Außenwelt abgeschlossen war».¹⁵ A questo proposito ricordiamo ciò che Zweig scrive nell'autobiografia circa il suo stato d'animo ai primi venti di guerra, nel 1939:

da saß ich wie die anderen in meinem Zimmer, wehrlos wie eine Fliege, machtlos wie eine Schnecke [...]. Da saß man und harrete und starrte ins Leere wie ein Verurteilter in seiner Zelle, eingemauert, eingekettet in dieses sinnlose, kraftlose Warten und Warten.¹⁶

L'immagine del prigioniero nella cella è dunque ripresa anni dopo nella *Novella degli scacchi*, amplificandone la valenza autobiografica in virtù delle analogie fra l'esperienza del personaggio in carcere e quella di Zweig in Brasile: entrambi, B. e il suo autore, sono calati in un profondo isolamento¹⁷ e in una grande solitudine,¹⁸ sono oppressi dall'attesa,¹⁹ soffrono della mancanza di libri²⁰ e dell'impossibilità di comunicare.²¹ Non di secondaria importanza è poi il dettaglio che la cella di B. sia la camera di un hotel divenuto quartier generale della Gestapo: se si considera che gli esiliati alloggiavano di frequente proprio negli alberghi, emerge nuovamente un chiaro parallelismo fra la vicenda narrata e la dolorosa esperienza di chi è fuggito dal Terzo Reich. Proprio l'esilio è dunque il 'carcere' di Zweig e di quanti, come lui, vivono all'estero: «wie ein Taucher unter der Glasglocke im schwarzen Ozean [... der] ahnt, dass das Seil nach der Außenwelt abgerissen ist und er nie zurückgeholt werden wird aus der lautlosen Tiefe».²²

Nel testo si riscontra allora un progressivo restringimento dello spazio di agibilità esistenziale che rispecchia l'amplificarsi dello sradicamento, e che si esemplifica prima nell'immagine della nave, poi in quella della cella e, infine, in quella della scacchiera. Quest'ultima è stata interpretata in diversi modi dalla critica, ad esempio come spazializzazione della vita umana, come sim-

bolo dell'attività artistica o della prigione. L'ultima ipotesi è supportata anche dalla polisemia del termine portoghese *xadrez*, che significa 'scacchi', 'quadrato' e, in Brasile, anche 'carcere, gattabuia'.²³

Il gioco degli scacchi è visto inoltre sia come barriera che B. frapponne fra sé e i suoi carcerieri (ovvero come elemento di chiusura, con una spiccata funzione difensiva), sia come ciò che consente al campione Czentovic di evadere dai suoi limiti cognitivi, conquistando fama e ricchezza (in questa accezione gli scacchi hanno quindi una funzione di apertura al mondo circostante).²⁴ Nel caso di entrambi i giocatori si può però veramente parlare di "liberazione" grazie agli scacchi? A un primo sguardo la risposta è affermativa, perché è grazie a questo gioco che Czentovic esce dall'emarginazione e dalla limitatezza intellettuale e che B., a causa del delirio innescato dal gioco, viene ricoverato in ospedale e poi dimesso come uomo libero. Gli scacchi sembrano dunque in grado di porre fine all'"esilio" che imprigiona entrambe le figure in diverse forme di marginalità e di esclusione sociale. Se si legge il testo con più attenzione, si nota però che la libertà raggiunta è solo illusoria. Czentovic è infatti "recluso" nel mondo degli scacchi, poiché esso è l'unica dimensione in cui il giovane non è deficitario; egli tende quindi a limitare i contatti con il prossimo alle partite, e a esiliarsi in una realtà "vuota", in quanto popolata solo da sfidanti ostili e da pezzi di legno torniti. B. è invece preda di una «Schachvergiftung»²⁵ che lo porta ad avere comportamenti maniacali, riacutizzandosi quando gioca sulla nave. Essi estraniavano il personaggio dalla realtà circostante e lo precipitano nello sdoppiamento della personalità.

Secondo Jurij Lotman, alla base dell'organizzazione interna degli elementi di un testo artistico vi è un principio di opposizione semantica binaria.²⁶ Su tale principio si fonda anche la novella di Zweig, in cui la sfida fra B. e Czentovic oppone non solo due giocatori, ma anche due modelli storici e culturali: umanità (*Humanität*), formazione (*Bildung*) e spirito (*Geist*) vs. la loro negazione. Proponendo il motivo degli scacchi nella sua accezione simbolica di zona in cui si fronteggiano differenti *Weltanschauungen*, lo scrittore viennese si ricollega a una lunga tradizione letteraria che conta illustri precedenti tedeschi quali Lessing o Novalis. Significativo è che proprio attraverso gli scacchi, gioco che si pone come «eine einmalige Bindung aller Gegensatzpaare: uralt und doch ewig neu, mechanisch in der Anlage und doch nur wirksam durch Phantasie, begrenzt in geometrisch starrem Raum und dabei unbegrenzt in seinen Kombinationen, ständig sich entwickelnd und doch steril»,²⁷ Zweig raffiguri dicotomie di fondamentale importanza per il testo: salute vs. malattia, soggetto vs. alterità, «Ich Schwarz» vs. «Ich Weiß». ²⁸ In particolar modo lo sdoppiamento del soggetto, che in B. è raffigurato attraverso i colori degli scacchi, riflette il disagio psicologico di molti esiliati divisi fra passato e presente, fra patria e terra straniera; l'io bianco e quello nero, incarnano così spazi distinti di un'anima lacerata dallo sradicamento, che rischia di scivolare sempre più verso una insanabile frammentazione.

La scissione interiore di B. riflette la presenza di confini esistenziali che assumono un valore sovraindividuale nel momento in cui sono ricondotti all'esperienza umana dell'esilio. Nella *Novella degli scacchi*, una funzione analoga è svolta anche dalle frontiere segnalate a livello lessicale. Significativo è l'uso frequente degli aggettivi *bergrenzt* (limitato) e *unbegrenzt* (illimitato), soprattutto nella parte iniziale del testo.²⁹ Da un lato esso mostra come il motivo del confine sottenda una dialettica implicita fra la riduzione degli spazi fisici e mentali e il superamento delle frontiere, dall'altro lascia intuire che entrambe la costrizione e la trasgressione non sono però prive di rischi per il soggetto che le esperisce.

La permanenza forzata di Zweig all'estero fa inoltre emergere barriere anche sul piano della comunicazione e della scrittura che si manifestano sia nella quotidianità dell'esule, sia nella sua opera letteraria. Non sempre esse possono però essere superate, come invece pare abbia saputo fare il narratore della cornice che, tentando di placare la compulsività ludica di B., ammonisce il compagno di viaggio in inglese, nonostante i personaggi siano entrambi austriaci.³⁰

Arnold Van Gennep osserva che in particolar modo «durante i periodi di margine, si usa un linguaggio speciale che comporta talvolta tutto un vocabolario sconosciuto o inconsueto per la società generale».³¹ Nelle due situazioni liminali che nella *Novella degli scacchi* hanno per protagonista B. – la navigazione e la prigionia – il «linguaggio speciale» è quello degli scacchi. Esso è cifrato, è «Ersatz [...] und Symbol»³² della realtà fisica del gioco, ed è riservato agli iniziati.³³

Il fattore linguistico è determinante soprattutto durante la reclusione di B., in cui si assiste a un processo di perdita e di ricostruzione dell'identità linguistica che in parte riflette ciò che accade anche nella liminalità dell'esilio. Effetto dell'isolamento e dello sradicamento è la diminuita capacità di disporre della lingua madre. Quanti fuggono dal Terzo Reich devono dunque confrontarsi con segni linguistici differenti dai propri che però, con il passare del tempo, vengono almeno in parte decodificati e assimilati. Nel vuoto relazionale della cella, anche B. inizia a perdere la capacità di esprimersi, ma in suo soccorso giunge insperato «ein BUCH!»,³⁴ rubato dalla tasca di un cappotto nella sala d'attesa degli interrogatori. Per il recluso esso acquisisce una chiara valenza salvifica, che sarebbe ulteriormente potenziata se si trattasse di un volume di liriche, preferibilmente di Goethe o di Omero.³⁵ Non è affatto casuale che l'umanista Zweig attribuisca proprio al linguaggio poetico e alla classicità la speranza di fare riemergere l'uomo dal baratro. Un'opera artistica letteraria si collocherebbe però entro i confini di quel patrimonio culturale, ideale ed espressivo da cui B. è stato strappato con l'arresto. Al pari degli esiliati, lo sradicamento del personaggio ora invece è totale, quindi il recluso non si può sottrarre al mutamento di codice imposto da una realtà completamente "altra". B. è destinato a rimanere deluso nelle sue aspettative.

Il volume è infatti un manuale che ripropone partite disputate da grandi scacchisti. Il prigioniero cerca invano «etwas Lesbares zu entdecken, eine Einleitung, eine Anleitung»,³⁶ ovvero parole, tracce della sua precedente identità linguistica e individuale. Ciò che il libro offre sono però solo «quadratiche [...] Schemata [...] mit] zunächst unverständlichen Zeichen»,³⁷ vale a dire una sorta di “idioma straniero” da cui, d’ora in poi, B. non potrà più sottrarsi, al pari di un esiliato al di fuori dei confini nazionali. Inizia dunque un processo di decifrazione e di assimilazione progressiva che porta ciò che prima era «nonsens»³⁸ a essere padroneggiato e a diventare il codice con cui l’io bianco e l’io nero si relazionano a vicenda. In questo modo, la lingua degli scacchi diventa oggettivazione della nuova identità imposta dallo sradicamento.

L’unico legame che il recluso in apparenza mantiene con il suo idioma precedente sono le parole «hart [...], scharf [...] und böse»³⁹ degli inquisitori durante gli interrogatori, parole che però sono snaturate dall’odio e dalla violenza, e che quindi si collocano al di fuori dell’autentico *Gedankengut* (‘patrimonio ideale’) tedesco. Esse sono ben diverse da quelle pronunciate in seguito dalle «lebendige[n] menschliche[n] Stimmen, leise flüsternde[n] Stimmen»⁴⁰ del personale ospedaliero che, non a caso, non comprende le «sonderbare[n] Formeln, [...] c3, c4»⁴¹ che B. ha pronunciato nel delirio della febbre. Medici e infermiere sono infatti riconducibili a una realtà “altra” rispetto a quella nazionalsocialista, a un mondo fondato sulla solidarietà e sull’aiuto al prossimo. A quella realtà B. fa ritorno durante la permanenza in ospedale, riappropriandosi della lingua che lì si parla e riattraversando in senso inverso quel confine che in cella lo aveva separato dalle parole.

La natura disumana di un codice costituito solo da lettere e cifre rispecchia dunque la progressiva disumanizzazione del B. recluso, che poi sembra superata, ma che invece si ripropone quando le partite col campione disputate sulla nave fanno ricadere B. nella patologia di un tempo. Il personaggio attraversa allora ancora una volta quella frontiera che lo riporta verso il baratro, e ancora una volta pare riuscire a riprendersi e a salvarsi, promettendo che non giocherà mai più.

Il finale della novella rimane sospeso. I tentativi di ricollegare “prima” e “dopo”, “al di qua” e “al di là”, “io” e “mondo” sembrano però illusori. Sanare l’anima di B., lacerata dal totalitarismo e dall’emigrazione, è molto difficile; porre fine all’esilio di Zweig è invece del tutto impossibile, poiché quel “mondo di ieri”, che l’artista rimpiange e che dà il titolo alla sua autobiografia, non esiste più, spazzato via dall’orrore della storia.

NOTE

1. Cf. Zweig 1982², 7 (trad. it.: Zweig 1979, 3). Quando non specificato in nota, le traduzioni delle opere di Zweig sono nostre a causa dell’assenza di una versione italiana.

2. Testimonianze dirette di Zweig sulla sua condizione dopo la salita al potere di Hitler e sulle esperienze in esilio si trovano nell'autobiografia, nei diari e nella corrispondenza. Si vedano, ad esempio, Zweig 1982², 408-495 (Zweig 1979, 286-349); Zweig 1984, 361-474; Zweig 1978; Zweig 2005. Si ricorda inoltre che il soggiorno dell'autore austriaco a Petrópolis è il tema di un romanzo dello scrittore e medico francese Laurent Seksik, a testimonianza dell'interesse che questa vicenda umana e artistica è tuttora in grado di suscitare (Seksik 2012). Maggiori informazioni sulla fase brasiliana dell'esilio di Zweig si possono reperire in Eckl 2005; Koogan 1995; Matthias 1973.
3. L'importanza della novella per il suo autore si evince, ad esempio, dalla lettera che Zweig scrive a Hermann Kesten il 15/1/1942: «ich habe eine Novelle geschrieben in meinem beliebt-unglücklichen Format, zu groß für eine Zeitung und ein Magazin, zu klein für ein Buch, zu abstrakt für das große Publikum, zu abseitig in seinem Thema. Aber Sie wissen ja, daß Mütter ihre einerseits schwächlichen, andererseits begabten Kinder am zärtlichsten ans Herz drücken» (Zweig 2005, 336: «ho scritto una novella nel formato poco fortunato che prediligo, troppo lunga per un giornale o una rivista, troppo corta per un libro, troppo astratta per il grande pubblico troppo stramba come tema. Come Lei però ben sa, le madri hanno più a cuore i bambini deboli, ma dotati»). Per ciò che concerne la genesi e la vicenda editoriale della *Novella degli scacchi*, si rinvia alla precisa ricostruzione in Renolder 2013a. Essendo il volume curato da Renolder la prima edizione critica del testo, optiamo per questa versione e non per quella pubblicata nell'opera completa di Stefan Zweig (che presenta «il dattiloscritto originale», senza peraltro specificare quale. Cf. Zweig 2007², 330). Poiché non è ancora disponibile una versione italiana dell'edizione critica, per la traduzione facciamo riferimento a Zweig 2004⁴, che ripropone l'edizione Bermann-Fischer (dattiloscritto B). Il numero di pagina sarà riportato fra parentesi tonde a fine nota. Laddove il testo in italiano diverga dalla ricostruzione filologica di Renolder, ne daremo conto e la traduzione sarà nostra.
4. Cf. Zweig 2013, 37, 55 (Zweig 2004⁴, 55, 76).
5. Lotman 1976, 252, 272.
6. Cf. Chevalier – Geerbrant 1987¹³, 67.
7. Zweig 2013, 5: «nella grande nave passeggeri, che a mezzanotte doveva salpare» (Zweig 2004⁴, 17).
8. Foucault 2011⁴, 32.
9. Cf. Neubauer 2006, 25.
10. Il piroscifo può essere visto anche come una moderna Arca di Noè che porta in salvo i sopravvissuti alla calamità nazionalsocialista.
11. Cf. Chevalier – Geerbrant 1987¹³, 121. Il primo giorno dell'anno, durante le feste solenni di Giano, nell'antica Roma era usanza regalare monete di rame con una duplice effigie: da un lato il volto bifronte del dio e dall'altro una barca (cf. Ferrari 1994, 153).
12. S. Zweig, Lettera a Gisella Selden-Goth, fine maggio 1941(?), in Zweig 2005, 305-306: «[l']uomo diabolico che ci distrugge la vita».
13. Zweig 2013, 18: «la lingua tedesca che Hitler mi vieta» (la traduzione è nostra).
14. Sull'atteggiamento di Zweig nei confronti della politica si vedano, ad esempio, Müller 1988, 96-99 e Zohn 1995, 124-136. Nonostante il mancato impegno, lo scrittore si è comunque prodigato per aiutare molti altri esiliati che versavano in condizioni di bisogno. Dettagli in proposito si possono trovare in Prater 1994, 299-316. Al sostrato politico della *Novella degli scacchi* può essere ricondotta anche la dicotomia B. vs. Czentovic, tanto da ipotizzare addirittura la coincidenza fra il campione di scacchi e Adolf Hitler (cf. Brode 1999, 223-227).

15. Zweig 2013, 39: «in un vuoto completo, in una camera ermeticamente esclusa dal mondo esterno» (Zweig 2004⁴, 57).
16. Zweig 1982², 488: «io me ne stavo lì come tutti gli altri, nella mia stanza, indifeso quanto una mosca, impotente quanto una lumaca [...]. Si stava lì ad aspettare guardando nel vuoto come un condannato nella sua cella, incatenati a quella assurda ed imbellè attesa» (Zweig 1979, 344).
17. Si vedano «die denkbar raffinierteste Isolierung» di B. (Zweig 2013, 39: «l'isolamento più perfetto che è dato immaginare». Zweig 2004⁴, 57) e la descrizione della vita dello scrittore a Petrópolis (Zweig 1982², 488: «wir leben [...] so abgesondert wie vor Hunderten Jahren ehe Dampfschiffe und Bahn und Flugzeuge und Post erfunden waren»; Zweig 1979, 6: «viviamo separati [isolati] come centinaia d'anni or sono, prima che fossero stati inventati vapori e ferrovie, poste e aeroplani»).
18. Il personaggio ricorda che in cella «nichts geschah. Man blieb allein. Allein. Allein» (Zweig 2013, 40: «niente accadeva. Si restava soli. Soli. Soli». Zweig 2004⁴, 59). Anche nella corrispondenza di Zweig dal Brasile gli accenni alla solitudine sono numerosi (cf. S. Zweig, Lettere a Berthold Viertel dell'8/9/1941 e del 28/10/1941, lettera a Richard Friedenthal del 28/1/1942(?) e lettera a Friederike Zweig del 4/2/1942, in Zweig 1978, 328, 337, 340, 348; S. Zweig, Lettera a Friederike Zweig del 22/2/1942, in Zweig 2005, 344-345).
19. B. racconta: «man wartete auf etwas, von morgens bis abends, und es geschah nichts. Man wartete wieder und wieder. Es geschah nichts. Man wartete, wartete, wartete» (Zweig 2013, 40: «si aspettava qualcosa da mattina a sera, e non accadeva niente. Si aspettava ancora e ancora. Non accadeva niente. Si aspettava, aspettava, aspettava». Zweig 2004⁴, 59). L'attesa è tematizzata più volte sia nella novella (Zweig 2013, 45, 69, 71, 73. Zweig 2004⁴, 64, 92, 94-95, 97), sia nei diari di Zweig (S. Zweig, Annotazioni del 27/9/1935 e del 17/6/1940, in Zweig 1984, 386, 472).
20. B. sottolinea la loro assenza nella cella (Zweig 2013, 39, 43, 47. Zweig 2004⁴, 58, 61, 67), così come Zweig la loro carenza a Petrópolis. Nella lettera a Berthold Viertel del 30/1/1942 lo scrittore pone una domanda carica di dolore: «und meine anderen Kinder, die Bücher, wo sind sie nun?» (Zweig 1978, 346: «e gli altri miei figli, i libri, dove sono ora?»). Su questo argomento si vedano pure S. Zweig, Lettere a Friederike Zweig del 10/9/1941 e del 22/2/1942, in Zweig 2005, 312, 344.
21. Quest'ultima si manifesta con modalità differenti. B. è costretto a non avere contatti con terzi se non durante gli interrogatori; nemmeno il suo carceriere ha il permesso di rivolgergli la parola. Da questo silenzio forzato si sviluppa nel prigioniero una sorta di afasia (Zweig 2013, 44: «jetzt konnte ich schon die einfachsten Sätze nur mehr stammelnd artikulieren»; Zweig 2004⁴, 63-64: «ora anche le frasi più semplici potevo articularle solo balbettando»). Il silenzio a cui è stato invece costretto Zweig è quello dell'artista, le cui opere sono state bruciate e distrutte nella loro lingua madre e, a causa dell'esilio, sono impossibilitate a raggiungere il loro pubblico in Germania (Zweig 1982², 8, 464; Zweig 1979, 4, 327; S. Zweig, Lettera a Friederike Zweig del 27/10/1941, in Zweig 1978, 333-335; S. Zweig, Lettera a Friederike Zweig del 27/10/1941, in Zweig 2005, 319-321).
22. Zweig 2013, 40: «come un palombaro sotto la campana di vetro nel buio oceano [...], già consapevole che il cavo verso il mondo esterno è stato strappato, e che non sarà mai più tratto fuori dalle profondità senza suono» (Zweig 2004⁴, 58). Il sostrato autobiografico della *Novella degli scacchi* è dunque evidente e talvolta è stata questa la chiave interpretativa privilegiata dalla critica (cf. Schwamborn 1984, 404-430; Schwamborn 1999, 265-296). Nonostante i punti di contatto, fra lo scrittore e il personaggio non vi è però una totale identità (cf. Renolder 2013b, 126-166).

23. Cf. Schwamborn 1984; Schwamborn 1999. Per il portoghese si rinvia a Polito 2011² e a Schwamborn 1984, 413.
24. Cf. Galofaro 2011, 5; Murdoch 1983, 171-189.
25. Zweig 2013, 67: «febbre del gioco» (Zweig 2004⁴, 90).
26. Cf. Lotman 1976, 280.
27. Zweig 2013, 15: «uno straordinario legame fra tutte le coppie di opposti; antichissimo eppure eternamente nuovo, meccanico nella disposizione e animato solo dalla fantasia, limitato in uno spazio rigidamente geometrico e insieme infinito nelle sue combinazioni, in continua evoluzione eppure sterile» (Zweig 2004⁴, 29).
28. Zweig 2013, 57: «Io nero» e «Io bianco» (Zweig 2004⁴, 78).
29. Cf. Zweig 2013, 11, 13, 15 (Zweig 2004⁴, 24, 27, 29).
30. Cf. Zweig 2013, 76: «remember!» (Zweig 2004⁴, 101). In Inghilterra Zweig annota nel diario: «I am so imprisoned in a language, which I cannot use» (S. Zweig, Annotazione del 3/9/1939, in Zweig 1984, 418-419: «sono imprigionato in una lingua che non so usare»); in Brasile scrive poi a Victor Wittkowski il 13/12/1441: «ich werde leider nie eine fremde Sprache je mir völlig, das heißt literarisch zu eigen machen können, am wenigsten Portugiesisch» (Zweig 2005, 332: «una lingua straniera purtroppo non potrò mai farla mia completamente, vale a dire usarla come lingua letteraria, soprattutto non il portoghese»).
31. Van Gennepe 1996, 148.
32. Zweig 2013, 65: «surrogato e [...] simbolo» (Zweig 2004⁴, 87).
33. Ai profani risulta infatti incomprensibile, alla stregua del cinese. Cf. Zweig 2013, 28 (Zweig 2004⁴, 44).
34. Zweig 2013, 47: «un LIBRO!» (Zweig 2004⁴, 67).
35. Cf. Zweig 2013, 49 (Zweig 2004⁴, 64).
36. Zweig 2013, 50: «qualcosa di leggibile, una introduzione, un'istruzione» (Zweig 2004⁴, 70).
37. Zweig 2013, 50: «quadrati diagrammi [...] con segni che sulle prime [...] apparvero incomprensibili» (Zweig 2004⁴, 70).
38. Zweig 2013, 50: «assurdità» (Zweig 2004⁴, 70).
39. Zweig 2013, 61: «dure, aspre e cattive» (Zweig 2004⁴, 83).
40. Zweig 2013, 61: «vive voci umane, [voci che bisbigliavano piano]» (Zweig 2004⁴, 82. L'ultima parte della traduzione è nostra).
41. Zweig 2013, 63: «formule così curiose – c3, c4» (Zweig 2004⁴, 85).

BIBLIOGRAFIA

Brode 1999 = H. Brode, *Mirko Czentovic: Ein Hitlerporträt? Zur zeithistorischen Substanz von Stefan Zweigs Schachnovelle*, in *Die letzte Partie. Stefan Zweigs Leben und Werk in Brasilien (1932-1942)*, a cura di I. Schwamborn, Aisthesis, Bielefeld 1999, pp. 223-227.

Chevalier – Geerbrant 1987³ = J. Chevalier – A. Geerbrant, *Dizionario dei simboli*, trad. it. di M. G. Margheri Pieroni – L. Mori – R. Vigevani, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1987³.

Eckl 2005 = "... auf brasilianischem Boden fand ich neue Heimat". *Autobiographische Texte deutscher Flüchtlinge des Nationalsozialismus 1933-1945*, a cura di M. Eckl, Gardez! Verlag, Remscheid 2005.

Ferrari 1994 = A. Ferrari, *Dizionario di mitologia classica*, Tea, Torino 1994.

Foucault 2011⁴ = M. Foucault, *Spazi altri*, in M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, trad. it. di P. Tripodi, Mimesis, Milano – Udine 2011⁴, pp. 19-32.

Koogan 1995 = A. Koogan, *Über die letzten Monate mit Stefan und Lotte Zweig*, in M. H. Gelber – K. Zelewitz, *Stefan Zweig. Exil und Suche nach dem Weltfrieden*, Ariadne Riverside – California 1995.

Lotman 1976 = J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1976.

Matthias 1973 = K. Matthias, *Humanismus in der Zerreißprobe. Stefan Zweig im Exil*, in *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, a cura di M. Durzak, Reclam, Stuttgart 1973, pp. 291-311.

Müller 1988 = H. Müller, *Stefan Zweig mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1988.

Murdoch 1983 = B. Murdoch, *Game, image and ambiguity in Stefan Zweig's Schachnovelle*, "New German Studies" 3, 1983, pp. 171-189.

Neubauer 2006 = M. Neubauer, *Stefan Zweig, Schachnovelle*, Reclam, Stuttgart 2006.

Polito 2011² = A.G. Polito, *Michaelis. Dicionário Escolar Português-Italiano – Italiano-Português*, Melhoramentos, S. Paulo 2011².

Prater 1994 = D. Prater, *Die letzten Zeugen der dritten großen Austreibung unserer sogenannte Rasse: Stefan Zweig im Exil*, in *Brücken über dem Abgrund. Auseinandersetzungen mit jüdischer Leidenserfahrung, Antisemitismus und Exil*, Festschrift für Harry Zohn, a cura di A. Colin – E. Strenger, Fink, München 1994, pp. 299-316.

Renolder 2013a = K. Renolder, *Editorische Notiz*, in S. Zweig, *Schachnovelle. Kommentierte Ausgabe*, a cura di K. Renolder, Reclam, Stuttgart 2013, pp. 81-105.

Renolder 2013b = K. Renolder, *Nachwort*, in S. Zweig, *Schachnovelle. Kommentierte Ausgabe*, a cura di K. Renolder, Reclam, Stuttgart 2013, pp. 126-166.

Seksik 2012 = L. Seksik, *Gli ultimi giorni di Stefan Zweig*, trad. it. di M. Bertolazzi, Roma, Gremese 2012

Schwamborn 1984 = I. Schwamborn, *Schachmatt im brasilianischen Paradies. Die Entstehungsgeschichte der Schachnovelle*, "Germanisch-romanische Monatsschrift" 4, 34, 1984, pp. 404-430.

Schwamborn 1999 = I. Schwamborn, *Aspekte des Spiels in Schachnovelle*, in *Die letzte Partie. Stefan Zweigs Leben und Werk in Brasilien (1932-1942)*, a cura di I. Schwamborn, Aisthesis, Bielefeld 1999, pp. 265-296.

Van Gennep 1996 = A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, trad. it. di M.L. Remotti, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

Zohn 1995 = H. Zohn, *Der tragische Lebensabend eines großen Europäers: Zu Stefan Zweigs Briefen aus dem Exil*, in M.H. Gelber – K. Zelewitz, *Stefan Zweig. Exil und Suche nach dem Weltfrieden*, Die Akten des Internationalen Stefan-Zweig-Kongresses, 18.-23.2.1992, Schloß Leopoldskron, Salzburg, Ariadne Press, Riverside, CA 1995, pp. 124-136.

Zweig 1978 = S. Zweig, *Briefe an Freunde*, a cura di R. Friedenthal, Fischer, Frankfurt/Main 1978.

Zweig 1979 = S. Zweig, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, trad. it. di L. Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1979.

Zweig 1982² = S. Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Gesammelte Werke in Einzelbänden, Fischer, Frankfurt/Main 1982².

Zweig 1984 = S. Zweig, *Tagebücher*, Gesammelte Werke in Einzelbänden, a cura di K. Beck, Fischer, Frankfurt/Main 1984.

Zweig 2004⁴ = S. Zweig, *Novella degli scacchi*, trad. it. di S. Martini Vigezzi, Garzanti, Milano 2004⁴.

Zweig 2005 = S. Zweig, *Briefe 1932-1942*, a cura di K. Beck – J. B. Berlin, Fischer, Frankfurt/Main 2005.

Zweig 2007² = S. Zweig, *Buchmendel. Erzählungen*, Gesammelte Werke in Einzelbänden, Fischer, Frankfurt/Main 2007².

Zweig 2013 = S. Zweig, *Schachnovelle. Kommentierte Ausgabe*, a cura di K. Renolder, Reclam, Stuttgart 2013.

SITOGRAFIA

Galofaro 2011 = F. Galofaro, *La Novella degli scacchi di Stefan Zweig. Semiotica della frontiera, "Between"*, I.1, 2011, p. 5:
<<http://www.betweenjournal.it>>.

Elena Giovannini
Università di Bologna
elena.giovannini6@unibo.it

Sandro Cergna

ESILIO, TESTIMONIANZA, LETTERATURA
NEI RICORDI ISTRIANI DI GIANI STUPARICH

Nella lettura dei *Ricordi istriani* di Giani Stuparich, ho cercato di analizzare e porre in evidenza, accanto al motivo del tempo, due elementi che mi sembrano peculiari dal punto di vista stilistico e che, indirettamente, si riallacciano all'esemplare descrizione che dell'opera e della personalità dello scrittore triestino ha dato Bruno Maier nel saggio *La letteratura triestina del Novecento*.¹

La prima delle due tracce che segnano i *Ricordi* va individuata nei momenti di squilibrio o di rottura del discorso narrativo, quando la narrazione si ritorce, quasi impuntandosi di fronte a una reminiscenza angosciosa, di sofferta lacerazione interiore che emerge, improvvisa, alla coscienza dell'autore. La seconda è rappresentata, invece, dalla gradevole levità con la quale Stuparich fonde e contamina, all'interno del discorso, tono narrativo, lirico, saggistico e autobiografico.

Ma è il motivo del tempo della narrazione, ossia della composizione dei *Ricordi*, a introdurci al discorso sopra accennato. Infatti, all'origine della raccolta stuparichiana di memorie, possiamo scorgere un gioco simmetrico di rimandi temporali. I *Ricordi*, come emerge dalla lettura, sono pervasi da un sentimento di profonda nostalgia e rimpianto e, in particolare nelle ultime pagine della silloge, da «un'angoscia, da un turbamento indicibili»² per l'Istria, terra della sua fanciullezza e giovinezza, sentita ormai – al tempo della redazione degli scritti – irrimediabilmente perduta.

Difatti, quando Stuparich si accinge alla stesura dei *Ricordi*, dopo i tragici eventi della seconda guerra mondiale, è stimolato da un preciso evento riportato in apertura della raccolta: il viaggio in volo dall'idroscalo di Trieste compiuto «in una chiara mattina di tanti anni fa, quando non si pensava ancora a una seconda guerra».³ L'«oggi», quindi, quale tempo della narrazione, attinge al «ricordo sfolgorante di quel volo [che gli] si vela di commozione».⁴ Da questa esigenza di «dire», di esternare quella commozione inizia il percorso a ritroso di Stuparich negli intrecci della memoria, nella rievocazione dei luoghi istriani che hanno segnato la sua infanzia: il primo ricordo è di Pola, narrato in *L'agnello di Pola*, e l'evento che drammaticamente segna la sensibilità di Giani appena bambino è la sottrazione a tradimento dell'agnellino, seguita dalla successiva straziante visione dell'animale squarciato e spellato dai familiari per la festività pasquale. Parallelo e speculare al «presagio di indicibile strazio», come l'autore definì quell'esperienza, è la scoraggiante riflessione che chiude l'ultimo ricordo,⁵ *Umago*, nel quale il motivo di comparazione tra il primo periodo di vita dell'autore, della lieta e spensierata infanzia, e il secon-

do, della maturità, segnata soprattutto dalla preclusione alla terra paterna, è rappresentato dal silenzio:

quanto silenzio! Di quanto silenzio ci siamo nutriti nelle nostre estati sulla costa istriana! Era un silenzio che faceva bene all'anima, perché era un silenzio vivo, carico di polline e di futuro. Ora, anche in mezzo al frastuono dei nuovi venuti, io non sono capace di figurarmi quel silenzio istriano se non come un silenzio di morte.⁶

I *Ricordi* si realizzano, quindi, entro una dimensione del turbato e del lutto, di cui non si ha mai una piena e cosciente elaborazione, ma solo un fluttuante, più o meno accentuato, ciclico ritorno. Ma *Umago* è altresì importante poiché in esso Stuparich dà un succinto resoconto della propria vita e traccia, come osserva Renato Bertacchini, «una linea di separazione [...] tra gli anni relativamente tranquilli che precedettero [...] la guerra mondiale del 1915 e gli anni che la seguirono».⁷ Scrive, infatti, Stuparich:

nella memoria della mia vita c'è una netta divisione fra gli anni che furono prima della guerra del '15 e gli anni che a questa seguirono. Due epoche, due mondi con la loro atmosfera [...]. Da una parte si stendono i giorni sereni, dall'infanzia alla prima giovinezza, con le gioie e i dolori distribuiti in armoniose sequenze, dall'altra parte partecipano le ore turbate e inquiete in una discordanza di pena e di felicità, mai disgiunte da un fondo d'angoscia.⁸

Dallo stesso racconto emerge inoltre l'altra nota dello stile stuparichiano: il fondersi, quasi impercettibile, dell'elemento autobiografico, lirico-introspeffivo e saggistico-narrativo, il che rinvia alla concezione «religiosa» che dell'arte e della poesia ha avuto lo stesso Stuparich e, connesso a questa, al concetto, come scrive Bruno Maier, «dell'unità indissolubile dell'uomo e dello scrittore».⁹ Infatti, dopo un inizio forse tra i più esplicitamente autobiografici di tutta la silloge, alla mera enunciazione cronachistica fa seguito il tono più lieve e soffuso della prosa lirica, i ricordi emergono alla memoria dell'autore da un succedersi di associazioni: dalla perdita dell'Istria, il pensiero corre alla perdita del fratello Carlo; dalla memoria di quest'ultimo, si passa al ricordo di un momento quasi ieratico di composizione poetica e condiviso tra i due fratelli, per ritornare poi, di nuovo, a un presentimento di imminente sciagura: «presentivamo imminente il tempo in cui una barriera di fuoco ci avrebbe diviso dalla nostra terra e dalla nostra famiglia».¹⁰

A queste riflessioni memorialistiche e tristemente premonitrici si alternano altri momenti di limpido lirismo, come ad esempio la descrizione, sempre in *Umago*, della bellezza femminile. Durante la villeggiatura a Umago, lo scrittore rimane colpito dal fascino della figlia degli Zacchigna, una famiglia di contadini presso i quali gli Stuparich, quell'estate, avevano preso in affitto

la casa per trascorrere le vacanze. Era, quella, scrive l'autore riferendosi alla ragazza, «una bellezza, come sanno essere le istriane, quando temperano nel corpo e nella fisionomia l'asciuttezza dell'ulivo e la morbidezza dell'insenatura marina».¹¹

Accanto a questi elementi, nei *Ricordi* la scrittura stuparichiana è sorretta da descrizioni vivide e scoppiettanti di ludica e schietta gioia fanciullesca, quando l'autore rievoca le esperienze di quell'età; o, in modo altrettanto incisivo ma intrise di un accorato rimpianto, quando si volge a guardare l'Istria con gli occhi di esule. A proposito di quest'ultima esperienza, scrive Stuparich:

se rivedo con gli occhi del ricordo Parenzo, Orsera, Rovigno, Pola, non so più capire se quella che è stata la mia realtà più viva, sia ancora realtà o non piuttosto un miraggio. È una sensazione che mi mette nell'anima un'angoscia, un turbamento indicibili. Mi sorprendo in quello stupore disperato di chi, dopo lungo errare, ritorna con l'animo pieno di riconoscenza e d'affetto al proprio paese e alla propria casa; ma all'improvviso si vede sbarrato il passo da un'inesorabile barriera.¹²

Da queste riflessioni della narrazione introduttiva, l'autore svela subito l'intima essenza del "sentire" esule, del vivere, cioè, la condizione di esule: una condizione di straniamento, che porta quasi a dubitare del proprio passato («non so più capire se quella che è stata la mia realtà più viva, sia ancora realtà o non piuttosto un miraggio»), provocando una sensazione di angosciosa sofferenza e di «stupore disperato», che avvicina Stuparich allo *stupor mentis* catalettico leopardiano.¹³ Ma quest'ultimo, nello scrittore triestino è causato non tanto dall'amara ma lucida consapevolezza di non poter più ritornare nei luoghi dell'infanzia, quanto dal dubbio sull'aver o meno egli realmente vissuto quella realtà. Un valido esempio a sostegno di ciò è facilmente rinvenibile nel confronto con l'eroe di Itaca. A differenza di Ulisse, infatti, che dopo lungo errare riesce, alla fine, a ritornare a casa, all'autore istriano quel ritorno è precluso. Da qui affiora, nell'autore, l'insanabile scissione tra realtà effettuale e miraggio. E l'«inesorabile barriera» che gli ostacola la possibilità di ritornare a casa, ostruendogli il passo, non è rappresentata dalla lontananza dell'errare, dalla separazione fisica tra lui e l'ambita meta – tanto più che Lussino, l'isola natia del padre, e l'Istria in particolare, sono poco distanti da Trieste –, quanto, invece, dalla consapevolezza di non poter più ritrovare, se pure potesse ritornarvi, "quella" casa, "quella" Lussino, "quella" Istria. La deflagrazione bellica esterna, con la distruzione fisica di vite, abitazioni, paesi, città e, soprattutto, con lo strascico doloroso dell'esodo, si ripercuote, in chi si trova a vivere la condizione di esule – sia perché frutto di una scelta volontaria, sia perché costretto –, in deflagrazione dell'animo, una condizione esistenziale

colta e descritta con poche ma pregnanti espressioni, nel breve passo riportato: indicibile turbamento e angoscia, disperato stupore, difficoltà o impossibilità ad accettare la nuova realtà. Stuparich, infatti, è scrittore malinconico – e in ciò simile a Leopardi – perché anche in lui, come nel ravennate, assistiamo al fallimento di fronte all’elaborazione del lutto. La malinconia non conosce elaborazione – scrive Gioanola – perché «ciò che è andato perduto non appartiene al regno dell’oggettuale fenomenico, non è una cosa, ma la Cosa, come ha indicato Lacan riprendendo il concetto heideggeriano di *das Ding*. Alla malinconia si addice solo l’infinito, materiale e vuoto».¹⁴

Tale sensazione di affanno e malinconia, vero e proprio *stupor mentis*, traspare da molti racconti inclusi nella silloge. Nel ricordo intitolato *Portole*, per esempio, Stuparich, forse più che altrove, riesce a trasmettere al lettore la propria dolorosa condizione di «esule in Patria», che in lui suscita «uno stato d’animo non diverso da quello che proviamo per una cara persona non più raggiungibile, allorché ci accorgiamo di non averla amata, apprezzata e rimirata quanto si meritava, mentre ci era vicina».¹⁵

L’esperienza di Stuparich, però, è solo in parte uguale a quella degli altri esuli istriani costretti, nell’immediato secondo dopoguerra, a lasciare le proprie case e gli affetti per ritrovarsi a vivere, sradicati, lontani dalla propria terra natia. Egli, infatti, nato a Trieste, non sperimentò il momento di rottura, quello della difficile scelta tra rimanere nella propria città o andarsene. Eppure, la lacerazione interna, psicologica, è identica. Il rimpianto, la mai superata e sofferta nostalgia per l’Istria e Lussino, lo straniamento provocato dalla nuova situazione politica, non sono in lui minori, né meno sentiti, di quanto lo siano nei più sventurati connazionali istriani, fiumani e dalmati. E ciò perché, come scrive nel ricordo *In cerca di villeggiatura*, fin dall’infanzia sentiva, come gli altri ragazzi «nati a Trieste, ma di sangue istriano [...], che Trieste era l’Istria e l’Istria era Trieste: una realtà geografica, naturale, unica, una sola regione».¹⁶

In Stuparich, quindi, la risposta più immediata e naturale per dirimere il dubbio se «quella che è stata la sua realtà più viva, sia ancora realtà o non piuttosto un miraggio», è la testimonianza scritta, la rievocazione di un mondo, non tanto “altro”, diverso dal mondo subentrato a quello dell’infanzia, quanto percepito come intimamente suo, un mondo di “ricordi”: luoghi, personaggi, situazioni che possono venire evocati e fermati attraverso la parola, perché, come scrive Heidegger in *Introduzione alla metafisica*, «è solo nella parola e nella lingua che le cose divengono e sono».¹⁷ Le cose, infatti, nei *Ricordi istriani*, per Stuparich “sono”, poiché, come spiega chiaramente nel racconto introduttivo, «tutto fugge, ma tutto resta impresso come su una pellicola, che poi si potrà svolgere sullo schermo della memoria a passo lento, o fermare, quando si voglia, sulle immagini più gioiose».¹⁸ E i ricordi riportati nell’opera sono resi, appunto, con tecnica cinematografica. Sulla sua pellicola, Stuparich ha fermato, in nitide sequenze, il periodo più felice della propria esistenza,

trascorso nella scoperta della sua «terra patria» tra Trieste, l'Istria e l'isola di Lussino. Si tratta di fugaci ma limpide immagini, quasi dei brevi flash, che rivelano al lettore odierno l'autentica fisionomia dei villaggi e delle cittadine istriane del tempo, o il volto, quasi l'espressione delle persone ricordate dallo scrittore: il padre, soprattutto, vero modello di vita e da lui quasi trasfigurato in una luce da supereroe, la madre, i fratelli, gli amici, i parenti. La presentazione dei protagonisti è resa con tratti rapidi e incisivi, con scarne pennellate che svelano, però, la qualità più genuina del personaggio. Prendo, tra molti, solo l'esempio del padre, circondato, come scrive l'autore in *I doni dell'Istria*, da una «suggestiva aureola», attraverso la quale Giani, ragazzo, «andava maturando il suo amore per l'Istria». Subito dopo annota:

papà era nato a Lussinpiccolo, aveva studiato al ginnasio di Capodistria e poi era venuto a Trieste, dove aveva trovato lavoro e messo su famiglia. Ma ogni tanto io, piccolo, con mia madre che mi teneva per mano, lo accompagnavamo al molo, dove s'imbarcava per i viaggi in Istria. Quando il vapore s'allontanava e papà sorridente ci salutava dalla ringhiera di bordo, io lo seguivo con lo sguardo più che potevo.¹⁹

Emerge da questo passo l'amore profondo che Stuparich prova per il genitore, e che si svela tutto nella tenera e fanciullesca immagine dello sguardo che ricerca l'oggetto amato: il padre. Quel rimanere ammaliato, quasi magnetizzato, con gli occhi in direzione del vaporetto che lentamente si allontana rivela, con plastica nitidezza, l'attaccamento del piccolo Giani per il genitore. Il breve passo, inoltre, per la suggestiva e pregnante immagine del bambino che segue, presumibilmente triste, l'allontanarsi del padre sul vaporetto, rimanda ad una simile sequenza riportata in un'altra importante opera, pubblicata quattro anni prima dei *Ricordi: L'isola di Arturo* di Elsa Morante (1957), con l'unica, ma importante differenza che, mentre nel romanzo della Morante l'immagine mitica del padre, quando Arturo scopre la sua doppia identità, crolla e si frantuma, nei *Ricordi* di Stuparich quella rimane impeccabile modello di insuperata virtù e filo conduttore di tutti i ricordi.

Uguale è pure la tecnica impiegata nella rievocazione di ambienti e di avvenimenti, nella descrizione di luoghi; al «ritratto» si affianca il sobrio ma luminoso quadretto nel quale Stuparich ambienta il ricordo: sia quando tratteggia un paesaggio, sia quando descrive un evento o una scena. È il caso, per esempio, della prima veduta che l'autore ha di Umago – in *Sposalizio a Umago* – quando, dalla strada immersa nella campagna circostante, entra nella cittadina istriana: «olivi e terra rossa alle spalle, davanti lo specchio tranquillo del porticciolo di Umago: là, di fronte, il molo la piazza la chiesa il campanile che si riflettevano nell'acqua».²⁰

È intorno a questi fotogrammi tratti dalla pellicola della sua memoria che Stuparich costruisce i trenta brevi *Ricordi istriani*. In questa sorta di *recherche* proustiana, l'autore ci riporta indietro nel tempo, nell'Istria di quasi cento anni fa dove, a racconti di esperienze individuali, si alternano momenti collettivi e gioiosi: familiari, o legati alla scuola, alle amicizie, o ancora quelli, frequenti, che riportano l'io narrante al tempo delle villeggiature trascorse in diverse località della penisola istriana: *In cerca di villeggiatura*, *Vacanze a Capodistria*, *Prima estate a Isola*, *La pesca*, *Una pescata di sgombri*, *El parangal*, *Punta Grossa*, *Punta Sottile*, ecc. Si snodano, così, come in un carosello, le descrizioni delle cittadine dell'Istria costiera: Muggia, Capodistria, Isola, Umago, Parenzo, Visinada, Lussino, accomunate, ognuna, ad un ricordo specifico, che le ferma per sempre nella memoria di Stuparich. È il caso, ad esempio, di *Natale a Visinada*, dove l'esperienza della visita invernale alla borgata, si focalizza tutta intorno al motivo della tradizione culinaria e delle pietanze che in quell'occasione allietavano le festività natalizie: la confezione delle *luganighe*,²¹ la preparazione delle *fritole*²² e del minestrone con la *verza napofrik*,²³ le scorpiate di *pan conzà*²⁴ inzuppando il dolce – puntuale reminiscenza proustiana – «nell'enorme tazza di caffelatte fumante che zia Carmela mi metteva dinanzi ogni mattina appena alzato».²⁵ Si tratta di testimonianze ricorrenti, quasi varianti sul tema e, anche se di primo acchito potrebbero sembrare poco più che ripetizioni o spezzoni già letti e perciò monotoni e rifatti, in realtà esse risaltano ogni volta per nuovi, schietti particolari che, come i filamenti di un ordito, il triestino inserisce, con fine arte, nell'arazzo che pagina dopo pagina va tessendo: l'Istria della sua infanzia. Si confrontino, per non riportare che due esempi, gli *incipit* di due ricordi, *Vacanze a Capodistria*:

mare e campagna, campi che mescolano il loro verde all'azzurro del mare, insenature di mare turchine che penetrano nel verde della campagna: questa è l'Istria. Barche che trasportano freschi ortaggi e frutta succose accanto a barche che trasportano cassette colme di pesce argenteo: questa è l'Istria²⁶

con quello di *Prima estate a Isola*:

La stagione istriana rimasta più viva nella mia memoria è l'estate. Ho conservato un'immagine solare dell'Istria. Sole e mare, porticcioli nell'ombra delle vele, scogli e spiaggette bianche di luce, canneti e cicale, campagna in pieno rigoglio; e *maistro*, assolato, ricco di spume, e levantino notturno e placidi specchi d'acqua sotto la luna.²⁷

Spicca anche qui l'alternarsi e, a momenti, quasi il fondersi del discorso narrativo, prosaico, nel suo formale opposto: il verso; il dissolversi, cioè, della frase enunciativa in poesia. Emblematico è, a tale proposito, il secondo esem-

pio, dove, dopo due brevi proposizioni affermative, segue un periodo costituito da brevi segmenti nominali, legati da polisindeto, conferendo così all'enunciato un'intrinseca vaghezza spazio-temporale.

Concludendo, accanto al rilevamento di questi tratti formali, oggetto precipuo del presente lavoro, ciò che contemporaneamente traspare dai *Ricordi*, come dalle precedenti opere dell'autore triestino – i *Colloqui con mio fratello*, il diario *Guerra del '15*, i romanzi *Ritourneranno* e *Simone*, i *Racconti*, ecc. –, confermando così pienamente la sua appartenenza alla «linea triestina» è, citando ancora Maier, l'«inquieto e dolente problematicismo, col suo costante assillo etico (ed etico-politico)». ²⁸ Un problematicismo che se pur segnato a tratti dalla preminenza di aspetti psicologico-moralistici o autobiografici – elemento, questo, spesso indicato dalla critica come il limite più vistoso della scrittura di Stuparich –, non è però mai disgiunto da una vocazione profondamente etica alla ricerca della verità, né dall'essere stato, egli, un intellettuale sempre impegnato nella vita civile, politica e morale della società triestina e nazionale. ²⁹

Un problematicismo, ancora, costantemente presente nelle opere di Stuparich e suscitato in lui, come scrive in *Trieste nei miei ricordi*, dal tormento e dalla gioia dell'arte, sentimenti mai disgiunti l'uno dall'altro e dentro ai quali, suggerisce l'autore, dobbiamo scavare «a rovescio, dentro di noi, per procurarci un varco sull'universo». ³⁰ Quel varco che per lo scrittore triestino sono stati, forse, i *Ricordi istriani*, editi dall'amica Anita Pittoni nel gennaio del 1961, tre mesi prima del “varco” di Giani nell'ospedale di Roma.

NOTE

1. Maier 1991², 103-132.
2. Stuparich 1964, 31.
3. Stuparich 1964, 29.
4. Stuparich 1964, 31.
5. Penultimo nell'edizione successiva del 1964, sempre a cura di Anita Pittoni.
6. Stuparich 1964, 211.
7. Bertacchini 1974, 5.
8. Stuparich 1964, 203.
9. Maier 1991², 107.
10. Stuparich 1964, 204-205.
11. Stuparich 1964, 29.
12. Stuparich 1964, 31.
13. Cf. Gioanola 2005, 64-65.
14. Gioanola 2005, 65.
15. Stuparich 1964, 143.
16. Stuparich 1964, 64.
17. Pititto [senza data], 1.
18. Stuparich 1964, 31.
19. Stuparich 1964, 35.
20. Stuparich 1964, 188.

21. Salsicce.
22. Frittelle.
23. Zuppa fatta con calamari e verze. Piatto tipico di Lussinpiccolo, si usava mangiare per la cena della vigilia di Natale.
24. Fette di pane raffermo, rosolato nel burro e cosparso di zucchero.
25. Stuparich 1964, 62.
26. Stuparich 1964, 69.
27. Stuparich 1964, 75.
28. Maier 1991², 107.
29. Cfr. Maier 1991², 103-III.
30. Maier 1991², 104.

BIBLIOGRAFIA

- Bertacchini 1974 = R. Bertacchini, *Giani Stuparich*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
- Gioanola 2005 = E. Gioanola, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Jaca Book, Milano 2005.
- Maier 1991² = B. Maier, *La letteratura triestina del Novecento*, in *Scrittori triestini del Novecento. Una grande proposta di Carlo Bo*, a cura di M. Cecovini – M. Fraulini – O. Honoré Bianchi – B. Maier – B. Marin – F. Todeschini, Lint, Trieste 1991², pp. 103-132.
- Stuparich 1964 = G. Stuparich, *Ricordi istriani*, a cura di A. Pittoni, Zibaldone, Trieste 1964.

SITOGRAFIA

- Pititto [senza data] = R. Pititto, *Processi linguistici e processi cognitivi. Verso una teoria della mente*, [senza data], pp. 1-18:
 <<https://www.docenti.unina.it/downloadPub.do?tipoFile=md&id=20767>>.

Sandro Cergna
 Università "Juraj Dobrila" di Pola
 scergna@unipu.hr

Maurizio Actis-Grosso

ANNA MARIA MORI E LE METAMORFOSI DEL LUTTO ESILIACO

Un malheur n'est jamais merveilleux. C'est une fange glacée, une boue noire, une escarre de douleur qui nous oblige à faire un choix : nous y soumettre ou le surmonter.
(Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*)

Alcuni individui minoritari, sui quali grava il peso quasi ingombrante di una memoria e di un'appartenenza atavica, si illudono di poterle vanificare elaborando per se stessi un elogio della non appartenenza, rifiutando di affidare il lessico della loro identità al rimpianto ed al rancore che caratterizza parte della loro Comunità di origine. Ciò accade pure tra i membri della Comunità italiana espulsa dall'Istria nel 1946-1947, di cui fa parte Anna Maria Mori, autrice di una trilogia costituita dai volumi *Bora* (1998), *Nata in Istria* (2005) e *L'anima altrove* (2012), che ripercorre le tre tappe psicanaliticamente individualizzate dello sradicamento dalla propria terra. Ma, se quest'ultima tenta, tramite il riflesso speculare di una scrittura liberatrice, di edificare il proprio tentativo di maturazione taumaturgica per cicatrizzare, se possibile, le ferite perenni inflitte dall'esperienza traumatica dell'esilio, c'è chi rifiuta questa "storia istriana", come Michele Zacchigna, autore di *Piccolo elogio della non appartenenza*, nel quale difende il concetto di «percorso per una liberazione dell'individuo che sfugga a tentazioni identitarie e ad appartenenze che risalgano ad esperienze altrui e non alle proprie». Indipendentemente dalla problematica insita nel rapporto tra esperienza "vissuta" ed esperienza "tramandata", comunque inevitabilmente intricate nell'auto-definizione dell'identità individuale, il perno del saggio di Zacchigna risiede nella costruzione di «una identità che porti alla libertà e che sia individualmente conseguita dalla necessaria vittoria del presente sul passato».¹

Tale posizionamento morale e politico si oppone del tutto a quello di Anna Maria Mori, alla luce di quanto si può desumere dalla sua trilogia romanzesca. In quanto esule istriana, si presenta come testimone della tragedia vissuta, ma riserva nelle proprie pagine uno spazio a chi, come Zacchigna, recide ogni vincolo col doloroso passato e a quelli che, contrariamente alla propria famiglia, hanno deciso di rimanere in Istria anziché "espatriare" in Italia. L'ossimoro ironicamente crudele costituito da quest'ultima espressione corrisponde al malessere psicologico dei "rimasti", ampiamente documentato dal dialogo tra Anna Maria Mori e Nelida Milani, che funge da linfa vitale del volume iniziale intitolato *Bora*, praticamente scritto a quattro mani. Un altro aspetto antitetico della sofferenza di questi "rimasti" lo si trova in un capitolo intitolato *I vivi*, per antinomia col capitolo seguente consacrato ai morti che ri-

posano nei cimiteri istriani, nel volume *Nata in Istria*, in cui una donna nata in Istria già jugoslava in una famiglia italo-austriaca si chiede cosa possa significare essere istriano oggi, rispondendo un disperante: ««niente, non vuol dire niente [...], ho rinunciato a cercare di identificarmi in un'appartenenza», tanto più che la stessa aveva dapprima già riconosciuto: «difficile per quelli della mia generazione dire "siamo italiani"».²

Se, tramite la testimonianza di Nelida Milani nel volume *Bora*, «l'attaccamento a quello che non c'è più è male. L'attaccamento a quello che non può essere è male» poiché «quello che è stato, quello che c'era una volta non può tornare mai più», tale drastica condanna dettata dalla «cancellazione della memoria» non esclude la paradossale riconoscenza che «parte anche chi resta». Infatti i «moncherini dispersi» delle loro esistenze calpestate si riassumono in una «ontologia negativa» sinonimo di «privazione della nostra storia, in questo non sentirsi più nemmeno certi di essere realmente esistiti», in una parola: «uno stillicidio».³ Appunto la lotta contro questo memoricidio, in nome della ricerca di un passato "comune", costituisce l'imperativo categorico di Anna Maria Mori: «io rivendico almeno il mio e il nostro diritto al passato: perché a noi è stato tolto anche quello».⁴

È su un triplice fronte che Anna Maria Mori ha dovuto lottare per far sì che il tema ancora in parte tabù dell'esodo istriano, legato alla colpevolezza del dramma delle foibe, potesse non solo trovare una voce romanzesca tramite la quale espandersi oltre il campo della riflessione storico-politica, ma anche per analizzare le tappe polimorfe del lutto esiliaco contro l'amnesia inconscia della maggioranza e contro l'amnesia autoimposta da alcuni membri della minoranza in questione. Nella fattispecie, la riflessione sul trauma esiliaco si focalizza sul concetto nevrotico dell'"estraneità come condizione", assecondata dalla necessariamente dolorosa "introspezione sofferta", accresciuta dal sintomo della "straniamento". Precisiamo di nuovo che questa sindrome colpisce in modo evidente chi abbandona la terra natia, ma caratterizza in modo più subdolo anche chi rimane, come nel caso di Nelida Milani. Comunque, al di là dei riverberi frantumati e diversificati di un trauma comune, in *Bora* si assiste a «una straordinaria ricostruzione al femminile di identità lacerate» e a una messinscena letteraria pertinente della radiografia psichica di animi divisi alla ricerca della loro unità infranta.⁵

A tale frattura allude lo storico Guido Rumici nel titolo del suo saggio, imperniato semanticamente sul simbolo dell'unità nazionale e sulle divisioni politiche ed umane imposte dalla violenza della Storia: *Fratelli d'Istria – Italiani divisi*.⁶ Tale volume è uno dei pochi che si sia anche preoccupato dei "rimasti", entrando così in concordanza con il volume a quattro mani *Bora*. In tal senso, ci permette di precisare in modo drastico dati storici che vengono riecheggianti nella trilogia romanzesca prescelta, rispettando il prisma umano inerente a ogni fenomeno storico-politico, e diversificando le prospettive analitiche comparative interindividuali. La sopravvivenza di un embrione di Comunità ita-

liana in Istria, però, non può nascondere la conclusione alla quale giungono tanto Rumici quanto Mori: una terra «eticamente semplificata» rispetto al mosaico di popolazioni diversificate che la caratterizzavano anteriormente. Una tale scala minoritaria, antitetica dell'antica predominanza italica, nutre un sentimento di "estraneità" sia all'interno sia all'esterno del nucleo superstite al punto di sfociare su una (auto)definizione identitaria di stampo ossimorico degli Italiani rimasti in una terra non più italiana, definiti da Pier Antonio Quarantotti Gambini in quanto «italiani sbagliati».

Per cinquant'anni la letteratura di area giuliano-dalmata è stata dunque intimamente e necessariamente legata al dramma dell'esodo, per la duplice necessità di testimoniare per sé, nell'intento di capire e integrare il trauma vissuto, contro l'afasia completa in cui tale trauma rischiava di essere sepolto in quanto tema tabù e al di là dell'esigenza di usare la "parola scritta" per mantenere lingua ed identità culturali. Ora però si può difendere l'idea che, nello stretto ambito letterario, la fase del filone intensamente e legittimamente imbevuto di precisione e materia prettamente storiche si stia concludendo o si sia conclusa a favore di una seconda fase più propriamente letteraria in cui la Storia è tramutata in metastoria, linfa sotterranea di un'espressione più intima e simbolica del *punctum dolens* originario.

L'insieme della trilogia di Mori tenta di rispondere al quesito posto dall'equilibrio tra questi due imperativi storici, documentaristico e oggettivo l'uno, intimo e soggettivo l'altro, in modo diversificato secondo i tre tempi memoriali del processo psichico del trauma esiliaco. L'architettura letteraria dei due volumi *Nata in Istria* e *L'anima altrove* è soffusa dell'eco di una cronologia storico-fattuale che è necessariamente molto più evidenziata in *Bora*, illustrazione memoriale della fase iniziale della violenza e dell'urgenza dell'esilio che adotta quindi le caratteristiche del resoconto storico, atto a memorizzare i fatti all'origine del dramma. Tuttavia, anche in questo caso la cronologia storica tende a dissolversi in quantità di capitoli di ispirazione intima, tra i quali ogni tanto spiccano schegge della realtà politica che s'impongono da sé o che il lettore deve risistemare in un ambito cronologico preciso. Una tale scelta narrativa rende certo più sensibile la materia umana che nutre l'ispirazione dell'autrice, ma talvolta al punto da rischiare di affievolire lo sfondo sociopolitico che sottende l'insieme. Per sopperire a tale rischio, è stato necessario aggiungere alla stesura di Mori, a mo' di conclusione, una cronologia realizzata a opera di una studiosa di storia contemporanea, che riporta la storia del Friuli-Venezia Giulia-Trentino-Alto Adige dal novembre 1918 al 1° aprile 1979, cioè la data che segna, in seguito al Trattato di Osimo del 1975, l'entrata in vigore del confine tra Italia e Jugoslavia.⁷ Questa cronologia propone sei date fondamentali relative alla storia globale della regione dal 1943 al 1954, focalizzando poi l'attenzione, anche in relazione alla materia infradiegetica del volume e delle parabole esistenziali delle scrittrici Anna Maria Mori e Nelida Milani, tutte e due polesane, sui fatti di Pola, permettendo così di in-

nestare sia la cronologia conclusiva nel testo, sia il testo in quest'ultima.⁸ Si assiste così a una sorta di andirivieni molto benvenuto per la comprensione approfondita dei dati storici, talvolta troppo allusivi nel testo stesso del libro, anche in funzione di una migliore analisi di fatti che costituiscono appunto la cosiddetta "coda lunga" di eventi di spicco. Preme però specificare che, nella trama narrativa di *Bora*, molto logicamente si delinea anche una cronologia microcosmica, determinata dalle limitazioni temporali *a quo* (il 1945 a Pola) e *ad quem* (gli anni dell'esilio in Italia) dell'esperienza autobiografica individuale delle due testimoni, insita nella prospettiva globale della vicenda patita dalla loro Comunità di origine.

Negli altri due volumi della trilogia ritroviamo globalmente lo stesso uso della cronologia fattuale storica, ossia allusioni al contesto storico miste a rimandi a eventi più particolareggiati soprattutto in *Nata in Istria*,⁹ mentre ne *L'anima altrove* il contesto storico è essenzialmente riassunto a grandi tratti nelle relativamente poche e brevi pagine in corsivo che fungono da introduzione ad ogni capitolo o a certi paragrafi. Attraverso l'ottica testimoniale, Anna Maria Mori propone al lettore il quesito al quale ella stessa tenta di rispondere, cioè riconoscere ad ogni persona ferita dal dramma dell'esodo «il diritto indiscusso e indiscutibile al proprio romanzo personale», convinta com'è della necessità di nutrire di densità umana la talvolta troppo scarna Storia ufficiale:

chi sa quante altre storie ci sarebbero da raccontare, sul prima, e sul poi. Ma questi, alla fin fine, dato che sono umilmente soltanto degli appunti, o forse degli spunti, si espongono come tali, con la totale consapevolezza di essere parziali e inevitabilmente lacunosi di fronte ai tanti, persino troppi fatti che costituiscono il grande scorrere della Storia.¹⁰

L'esilio costituisce simultaneamente uno spazio della ricerca e uno spazio della ripetizione, anche e soprattutto tramite la scrittura. Come spiega Bertha Roth, e come testimoniano i frequenti ritorni fisici di Anna Maria Mori in Istria, tale processo di ripetizione, assimilabile a un tentativo d'inchiesta sul luogo stesso dove si è prodotto il trauma psichico, infonde nel concetto di esilio «il significato della ripetizione di un'esclusione». In tal senso si impone la prospettiva speculare dello spazio della cosiddetta *déchirure*, ossia l'abbandono imposto con violenza dei riferimenti reali, immaginari o simbolici dell'esule per forza. Oltre una frontiera porosa tra odio e nostalgia per quanto riguarda i sentimenti relativi al paese lasciato alle spalle, alimentata anche dalla non-riconoscenza in quanto «soggetto del proprio spossessamento» dai connazionali, il dolore vissuto in quanto «bastardo illegittimo della propria storia» condanna l'esiliato a dover dimenticare il suo retaggio per poter continuare a vivere.¹¹ Viene evidenziato così il parallelismo tra esilio e lutto, sulla

scia di ciò che Sigmund Freud esplicita nel volume consacrato ai rapporti tra lutto e malinconia, in cui la perdita di un essere caro è paragonata alla perdita di un'astrazione equivalente come quella della patria. Una tale relazione metaforica è sottolineata da tutti gli specialisti del trauma esiliaco. Valga per tutti quanto dice Martine Lussier in *Terre d'asile, terre de deuil*, opera focalizzata sul lavoro psichico imposto dall'esilio: «l'exil involontaire, sous contrainte violente et sans espoir de retour, totalement irréversible, est le plus proche du travail de deuil».¹² La stessa Lussier allude alle tre fasi psicologiche che caratterizzano il processo esiliaco: la fase del trauma e del lutto, la fase della transculturazione e quella dell'integrazione. Lungo tale linea, per capire il processo psichico messo in scena nei tre volumi conviene procedere a ritroso sulla scia dell'autrice stessa che, nella prefazione alla sua ultima opera, mentre si consacra alla analisi semantica dei concetti di esodo e di esilio in quanto origine di una condizione esistenziale metastorica, evidenzia come la scrittura – e il suo equivalente simbolico, ossia l'analisi psicanalitica, anch'essa retrospettiva – abbia la capacità di sposare e risuscitare i differenti periodi della triplice dislocazione temporale e spaziale caratteristica del trauma esiliaco.¹³ Se *Bora* racconta l'esodo e *Nata in Istria* il rapporto forte tra la geografia in cui si nasce e la propria identità, *L'anima altrove* ha, secondo l'autrice, a che fare con l'anima degli esuli. A tal punto che, mentre «l'esodo ha a che vedere con la cronaca, la storia, la politica, l'esilio [...] sembra piuttosto metastorico, metapolitico, psicologico, persino metafisico», degno di approdare a «una condizione dell'essere» oppure a una «dimensione dello spirito».¹⁴ Tale scaletta di valori spiega che l'"altrove" che dà il titolo al volume si tramuta in un concetto specifico alla condizione dell'esule: «quell'altrove, il tuo altrove, la tua irriducibile diversità. L'esilio appunto».¹⁵ Un concetto che non solo ha la capacità di distinguere tra tempo dell'esodo, documentabile in modo storico-politico e tempo dell'esilio, «un tempo più interno che esterno»,¹⁶ invisibile, interno, ma che può generare una insanabile ferita che Mori, echeggiando lo spirito di Bettiza in *Esilio*, definisce così: «la dimensione dell'esilio diventa una dolorosa parte integrante della personalità dell'esule, del suo stare al mondo, della sua anima, e come tale ha più a che fare con la psicoanalisi (e, naturalmente, con la letteratura), che non con la politica».¹⁷ Focalizzandoci sul rapporto con la letteratura, possiamo sottolineare un paradigma più volte sviluppato da Mori: quello del diritto per ogni singolo esule istriano al proprio romanzo individuale, e non solo a far parte di un romanzo collettivo. Il concetto di esilio, non univoco nei suoi diversificati livelli, può diventare «una condizione esistenziale», quando l'estraneità perdura nell'anima dell'individuo: la storia privata di un soggetto non deve essere dissolta in una indiscriminata medesima condizione esiliaca «per il fatto di essere stato parte di un popolo che ha ottenuto il diritto alla Storia per aver vissuto una tragedia collettiva».¹⁸

Nella prima parte de *L'anima altrove*, espressamente ricollegata da Mori al volume iniziale *Bora*, i "romanzi individuali" dei diversi membri della sua

famiglia, suddivisi in cinque capitoli, sono destinati a fungere da testimonianza, a mo' di altrettante fotografie di momenti di vita, prima del dramma dell'esodo. Il titolo del prologo, *Singolare e plurale*, è destinato a inserire l'io narrante nel nucleo primigenio affinché, tra il tempo del presente ed il tempo del passato, si vivifichi il tempo dei ricordi, talvolta diventato «il tempo unico, immobile, della nostalgia e molto spesso anche del rancore».¹⁹ In tal modo, la parola "individualizzata" di Anna Maria Mori tramite l'ipotetica seduta psicanalitica proposta in stampatello si mischia a una trama narrativa in corsivo che tratta di temi diversificati (sociologici, storici, politici, famigliari), relativi a diversi periodi alla maniera di una cornice riflessiva che inquadra il testo romanzesco. Tale scelta strutturale permette virtualmente l'integrazione dell'io narrante in una parola *corale* che assume ne *L'anima altrove* le sembianze di un tradizionale *memoir*, mentre in *Bora* la coralità testimoniale viene sintetizzata nelle due voci narrative della autrice e della sua amica e scrittrice rimasta in Istria, Nelida Milani. Anche in questo volume la differenza tipografica (stampatello per Mori e corsivo per Milani) permette non solo di distinguere l'origine delle diverse parti di tale scambio epistolare a quattro mani, ma anche di specificare le ragioni della doppia scrittura, in quanto doppia eco corale delle due entità di un'originaria unità comunitaria: i "rimasti" ed i "partiti".

In un capitolo fondamentale di *Bora*, intitolato *Memoria e oblio*, vengono evidenziati i parallelismi tra le due esperienze vissute. Ciò che colpisce in tale passo sono le espressioni che traducono la somiglianza dei dolori patiti, ma alcuni indizi sembrano comunque indicare una necessaria diversificazione di questi «due grandi eserciti di umanità diversamente e ugualmente vinta e disperata».²⁰ I due avverbi, apparentemente antitetici, sono destinati soprattutto a sottolineare quanto l'evidenza del dolore esiliaco degli "andati" non deve obliterare quello di coloro che in Istria, per conservare se stessi, hanno dovuto fossilizzarsi, «rimanere fermi al giorno della lacerazione», pur di continuare ad essere quello che furono:²¹ se Mori rievoca il proprio trauma come relegato sul fondo della coscienza, poi riemerso con prepotenza alla ricerca di un qualsivoglia significato, Milani lamenta un mondo circostante snaturato dalla sparizione delle antiche consuetudini, e che stenta a capire.

Ciò determina un dialogismo narrativo che dà il suo senso alla struttura del volume, evidenziando così la duplice valenza, insita nel fenomeno esiliaco rispetto alla patria perduta, che accomuna l'esilio all'omicidio, anche involontario, del paese natio, prima che quest'ultimo cominci ad essere divinizzato in quanto eco di un'esistenza idealizzata, talvolta all'estremo. Abbiamo qui l'annuncio di ciò che costituirà la linfa del volume *Nata in Istria*, intriso di idealizzazione a ritroso della patria perduta, a mo' di un diniego della realtà in nome di un tentativo di rielaborazione psichica degli antefatti esiliaci. Infatti, si sa che l'esperienza esiliaca si suddivide in due periodi: il tempo in cui si mettono in atto l'azione e l'angoscia nell'urgenza e, in un secondo momento, il tempo in cui prendono avvio la riflessione e l'elaborazione psichica delle

metamorfosi dell'identità, ma ciò avviene poiché l'asilo, correlato all'obiettivo di assicurare l'incolumità fisica della persona, è preceduto dalla morte sociale dell'esule, processo complesso durante il quale lottano i due elementi determinanti della punizione incompresa, insita nel sentimento di colpevolezza senza colpa, e dell'identità di sé, costretta a fare il proprio lutto.²²

Questo ultimo punto si rivela di una duplice complessità, poiché l'esule non solo è "soggetto" della perdita della terra natia, ma anche "oggetto perduto" per i suoi cari, siano essi parenti o conoscenze.²³ Tale dialettica, in perpetuo movimento tra vita e morte, perdita e sopravvivenza, costituisce la linfa ispiratrice del volume *Bora*, mentre nutre il legame con il passato e la memoria delle due scrittrici. Le loro due opposte filosofie (un certo ripudio del passato per Milani, il tentativo di ammaestrare il passato per Mori)²⁴ si ricongiungono appunto sul tema della «cancellazione della memoria», che corrisponde all'amputazione di una parte dell'individuo concepita in quanto «ontologia negativa».²⁵ Come Anna Maria Mori esprime nella conclusione di *Bora*, alludendo alle difficoltà dell'espatrio paradossale in terra propria, il *punctum dolens* condiviso si costituisce come «amarezza nostra, qualche nostalgia vostra [...], quel veleno mortale, quella pena del corpo che desidera ancora attaccare l'arto amputato alla madre terra».²⁶ La fase delusiva si è compiuta, e spinge inevitabilmente all'idealizzazione a ritroso della patria perduta; il diniego della realtà in esilio illumina gli antefatti esiliaci di un fascino in parte illusorio, ma necessario al ristabilimento dell'equilibrio psichico intimo.

La fase di transculturazione, cioè l'eteronomia caratteristica del cambiamento di matrice culturale del doppio sistema referenziale in interazione costante nell'atto dello sradicamento, se trova nel secondo volume della trilogia la sua illustrazione narrativa, nell'opera conclusiva è evidenziata da due premesse che introducono rispettivamente i capitoli della seconda e della terza parte. I titoli delle due premesse, *1947* e *La seconda vita*, determinano il significato delle pagine che seguono alla luce del loro contenuto storico da una parte e psicologico dall'altro. *1947* riprende i fatti della fine della seconda guerra mondiale, ciò che significò per l'Istria il principio della fine, col ricordo riassuntivo storico-cronologico del dramma delle foibe, del tempo dell'esodo e dello statuto di profugo. Dal punto di vista psicologico, *La seconda vita* evidenzia il solito sentimento d'estraneità, il tempo bloccato, la vita scissa in due, mentre letterariamente ritroviamo la metafora del "romanzo individuale" che si tramuta nel "romanzo collettivo" di una tragedia. La simbologia dell'esperienza esiliaca si apre allora sulle testimonianze perdute, che perdurano però nel paradigma dell'"altrove" rimasto indietro, concretizzato nelle cose abbandonate e nelle case divenute gusci vuoti delle famiglie italiane espulse, e che costituisce la sfida letteraria di Mori.²⁷

Nata in Istria propone una serie di concetti molto simili a quelli appena riscontrati nelle premesse de *L'anima altrove*:²⁸ la focalizzazione sull'io dell'autrice legata all'insistenza sulla sindrome dell'esilio, cioè la perenne «voglia» di

sfuggire a qualcosa o a qualcuno; il ricordo della rivelazione fin da bambina, in stretta concomitanza coll'esodo, della frattura della innocenza assoluta quanto assurdamente colpevole imbrattata dalla «banalità del male»; la scissione dell'io e il conflitto tra il "prima" e il "dopo", cercando una nuova identità tramite «cento diverse identità» imposte dalla situazione esiliaca, ma sempre inquinate dall'eterna sensazione di straniamento ovunque, e dalla volontà d'estraniarsi in qualsiasi situazione. Tale elenco rievoca i primissimi traumi svelati nell'inaugurale seduta psicanalitica de *L'anima altrove*. Non è dunque un caso che *Nata in Istria* inizi, subito dopo una cartina geografica che riproduce l'Istria postbellica con la toponimia bilingue italo-croata e il simbolo araldico nazionale regionale della capra bianca istriana, con il testo introduttivo «il luogo delle origini», in cui si allude al lettino dello psicanalista sul quale tentare di risolvere eventualmente tutte le contraddizioni storiche, politiche e umane dell'origine istriana, così come si evoca la pena segreta legata alla nascita in Istria cioè «una diversità che [...] diventa anche un dolore e, come tutti i dolori veri, è persino fisico», unita a un «sentimento di incompletezza e di estraneità» ormai paradigmatico.²⁹ Questa sorta d'introduzione serve da cornice agli otto capitoli che seguono, i quali presentano temi diversificati, talvolta senza relazioni fondamentali con le tematiche relative allo sfondo storico e umano in cui si rispecchiano gli echi del trauma subito. Tale duplice caratteristica della scrittura di Mori sembra corrispondere alla duplice forza centrifuga-centripeta insita nella fase della transculturazione, in cui si manifesta il primo grado del "mito del ritorno", inteso come tentativo di padronanza immaginaria di un futuro incerto, una costruzione difensiva, come lo definisce Lya Tourn,³⁰ di fronte all'ineluttabilità dell'esilio, al fine di evitare la sofferenza del detto esilio.

Caratterizzata dal sentimento di nostofilia e fecondata dal concetto di autoctonia originaria, nella sua apparente anarchia letteraria colpevole d'incompletezza logica, la struttura narrativa di *Nata in Istria* corrisponde a una specie d'istantanea del richiamo della terra d'origine, i cui ricordi si presentano alla rinfusa alla coscienza dell'autrice. Ciò non toglie che quest'ultima, sapendo di «vivere una vita fatta di bozzetti tutti scollegati l'uno dall'altro»,³¹ non abbia però la netta coscienza di addentrarsi «inevitabilmente [in] un viaggio nella complessità», per tentare di vincere «una continua schizofrenia [...] che [...] condanna da sempre e per sempre all'inquietudine» la sua anima, come «l'anima divisa a metà degli istriani». ³² In questo modo si concretizza letterariamente l'esito della seconda fase delle metamorfosi esiliache: nel tentativo di ricongiungere la «nostra identità regionale plurima» e «la mia anima divisa a metà»,³³ Anna Maria Mori ha elevato una specie di *memoriale cartaceo* in onore di una Comunità oramai sparita. Almeno a livello ontologico è stata salvaguardata l'eco testimoniale di un'unità perduta.

Tuttavia, la netta coscienza di una irriducibilità mentale postesiliaca e postraumatica non viene mai cancellata. Questo spiega, nel volume *L'anima*

altrove, la presa di coscienza dell'impossibilità di una pacificazione definitiva del legame fra luogo di nascita e identità propria, e la realtà, finalmente accettata come tale, di una insanabile ferita imposta della violenza della Storia.³⁴ L'ultima opera della trilogia segna lo smacco, anziché il successo, della terza fase archetipica del lutto diasporico, cioè l'incompletezza del sentimento d'appartenenza in una fase d'integrazione solo in parte e in apparenza riuscita. Già in *Nata in Istria*, il ritorno a Pola dell'autrice alla ricerca del suo passato, poi la delusione come l'impressione di aver perso la sua città per la seconda volta, indicavano le remore ancora presenti contro un'ipotetica integrazione positiva in Italia. La ricerca della casa e dei numerosi esili che simboleggia evidenziava l'aspirazione a rifugiarsi nel passato, anziché a radicarsi in suolo italico. E la nostalgia in quanto freno all'emancipazione individuale, così come la casa in quanto metafora dell'esilio, sono appunto ciò che caratterizza *L'anima altrove*, in particolare la terza parte dell'opera, intitolata, appunto, *Altrove*. La premessa già citata a tale parte, *La seconda vita*, tra futuro frantumato, avvenire obliterato, vita spezzata in due e sindrome da esilio, costituisce un grido di ribellione contro la sorte e un assioma ontologico letterario:

tutto questo doveva avere diritto a un futuro. E invece, da un certo momento in poi, è diventato passato, un passato che ha divorato il tempo intero della loro vita. Un passato che rivive nelle loro case abbandonate, ma anche nelle cose che si sono portati dietro, ovunque siano andati, con il loro corredo di mobili e soprammobili che li hanno seguiti come un corteo immaginario: nessuno ha più avuto il coraggio di buttarli, perché non servivano, perché nessuno li usava. Difficile dare parole a certe cose, raccontarle, spiegarle, ma il senso è che non si può buttare in un cassonetto dell'immondizia la storia di una vita, soprattutto di una vita "che era" e che "non è stata più", bloccata a metà del suo percorso, e come surgelata.³⁵

In questa conclusione letteraria di un dramma storico, il tema del tempo sospeso si identifica con il tema del ritorno ipotetico, incentrato sulla metafora antropomorfa della casa avita e della sua permanenza. Si tratta certamente della risposta narrativa più convincente del volume alla sfida psicanalitica esplicitata dalla stessa Mori: «la sfida allora è proprio questa [...]: far parlare le case e le cose, e riunire, sia pure solo con un artificio letterario, quello che è stato separato».³⁶ Il sentore biblico-evangelico dell'ultima espressione si ricollega appieno alla immagine del cenotafio in cui si sono tramutate le antiche dimore degli Italiani scacciati, a loro volta divenuti simulacri di una esistenza fondamentalmente vuota. Ciò che il destino sembrava avere unito per sempre è stato brutalmente spezzato dalla violenza umana.

Il paradigma inizia col primo capitolo della seconda parte, dal titolo inequivocabile: *La casa sono io*.³⁷ La duplice valenza del pronome di prima persona allude all'anima della casa abbandonata, per immedesimazione con

l'anima dell'autrice.³⁸ Di già presentata nel primo volume, che innerva segretamente in quanto prodromo del futuro mito che sboccherà ne *L'anima altrove*, la casa perduta rimane dentro «come una ferita inguaribile, è come quando ti muore una persona cara».³⁹ Tale eco *a minore* del legame freudiano tra lutto e malinconia, nella fattispecie sotto l'aspetto della riduzione tematica della patria alle frontiere domestiche, si amplia alla relazione dei "rimasti" colle mura familiari. Alla stregua del dialogo a due voci e a quattro mani del volume *Bora*, il terzo capitolo di questa stessa parte de *L'anima altrove* intitolato *Dentro le mura* (e non può sfuggire il doppio senso della preposizione), scritto appositamente per Mori dall'amica Nelida Milani e inserito tale e quale nel libro, riprende lo schema della casa dotata di anima in quanto «fondamenta stesse della vita psichica di un individuo»⁴⁰ e della sua integrità a livello psicologico, come sottolinea l'esergo proposto da Milani. Queste pagine alludono all'ulteriore esodo degli anni 1947-1948, e al solito corteo di soprusi e di espulsioni; come nel caso di Mori, la voce della casa («ho visto evaporare tanti sogni, disperdersi come polvere quelli che ho accolto e amato») viene soppiantata da quella dell'autrice del racconto, che afferma: «la casa è importante, trascurarla è sintomo dello stato mentale di coloro che la abitano, la metafora della loro vita, la rappresentazione del loro mondo interiore». Per chi è dovuto sfuggire, così come per chi è stato costretto a rimanere, la casa è il riflesso speculare dell'equilibrio perduto, *in situ* o in esilio, nell'esito catastrofico dell'esodo. Lo stesso discorso vale per le cose perdute e abbandonate che seguono anch'esse la cronologia dei diversi esodi, legate intimamente come sono alla storia degli uomini che le hanno possedute, eco delle loro illusioni di stabilità e di normalità esistenziale, ridotte dal fato a essere, come la casa, «testimone silenzioso di una storia segreta e sconosciuta», cioè, a livello umano, «la storia di quando credevamo [...] di poter sperare nel futuro e di come invece siamo ridotti a celebrare il passato».⁴¹

Il capitolo *Barche di carta* (quinto della seconda parte), nella sua triplice struttura così come nella tematica, preannuncia non solo la parte conclusiva de *L'anima altrove*, ma anche la filosofia dell'intero processo psicanalitico iniziato con *Bora* e proseguito con *Nata in Istria*.⁴² Le tre tappe della casa, «prima», cioè fino al 1944, «dopo», cioè la cronologia dell'esodo (la fine della seconda guerra mondiale, la scelta dell'esilio, i campi profughi e le «case minime» in Italia), infine «adesso», sempre inaridito per «tutta quella gente costretta a fuggire più di sessant'anni fa, e, alla fin fine, ancora oggi, in qualche modo, chiusa dentro la dimensione, fisica e psicologica, della fuga». La simbologia del ritorno ipoteticamente positiva, mista al veleno di quel perenne conubio presente-passato sinonimo di atonia, non permettono quindi alla parte conclusiva dell'ultimo volume della trilogia di Anna Maria Mori di illustrare l'ascesi di un processo liberatorio punteggiato dalle metamorfosi del lutto esiliaco. Anziché una catarsi psicologica di liberazione dalle angosce traumatiche desunte dal dramma dell'esilio istriano, troppo profondamente radicate nella

psiche dei profughi all'immagine di una nevrotica foiba senza fondo, i tre volumi analizzati – oltre a una netta tendenza simbolica alla ripetizione frammentata di schegge di vite spezzate e di cose, quegli «oggetti smarriti» relitti di un naufragio storico e testimoni muti delegati dagli uomini – riescono per lo meno a lenire la necessità memoriale e testimoniale di una portavoce dell'intera Comunità degli esuli tramite la scrittura, creando una terra cartacea intrisa di *pietas* e di empatia in una trilogia destinata a risolvere il dilemma conclusivo de *L'anima altrove*: «e dentro a tutte queste cose, quelle sparite e quelle rimaste, quelle conservate quasi di nascosto, e quelle rimesse in primo piano, noi dove siamo?»⁴³

NOTE

1. Zacchigha 2013, 56.
2. Mori 2005, 221-222.
3. Mori – Milani 1998, 213-214.
4. Mori – Milani 1998, 215.
5. Crainz 2005, 85.
6. Rumici 2001.
7. Cf. Scarpa 1998, 229-240.
8. Cfr. settembre 1943 (i primi "infoibamenti" di 500-700 persone); maggio 1945 (primo esodo di massa dalla Venezia Giulia); ottobre 1945 (circa 2.500 deportati nella Venezia Giulia e circa 7.500 scomparsi); ottobre 1954 (grande esodo dalla Zona B, circa 40.000 anime) / giugno 1945 (truppe alleate a Pola); febbraio 1947 (il piroscafo *Toscana* incomincia i suoi viaggi verso l'Italia).
9. Sottolineiamo a titolo di esempio la descrizione di stampo sociologico dei due esodi del 1947 (borghese e cittadino) e del 1954 (povero e contadino), oppure le circostanze della attuazione del Memorandum di Londra del 1954, appunto nel destino fatale della "zona B" dell'Istria definitivamente annessa alla Jugoslavia.
10. Mori 2012, 211, 157.
11. Roth 2003, 128-129, 151.
12. Lussier 2011, 7-8. A tal proposito cf. anche Grinberg 1986.
13. Cf. Mori 2012, 7-27.
14. Mori 2012, 7.
15. Mori 2012, 8.
16. Mori 2012, 27.
17. Mori 2012, 9.
18. Mori 2012, 157, 159.
19. Mori 2012, 25.
20. Mori – Milani 1998, 77-78.
21. Mori – Milani 1998, 78.
22. Cf. Lussier 2011, 59-61.
23. Cf. Tourn 2009, 13.
24. Cf. Mori – Milani 1998, 2013, 2015.
25. Mori – Milani 1998, 214.
26. Mori – Milani 1998, 219-220.
27. Cf. Mori 2012, 73-78.

28. Cf. Mori 2005, in particolare il capitolo *L'esilio, gli esili* (253-255).
29. Mori 2005, 9-13.
30. Cf. Tourn 2009, 61-62.
31. Mori 2005, 84.
32. Mori 2005, 23-31.
33. Mori 2005, 108.
34. Cf. Grinberg 1986.
35. Mori 2012, 157-160.
36. Mori 2012, 78.
37. Mori 2012, 79-85.
38. «Ma sì, ne sono convinta, è anche la casa a costruire un carattere, un modo di essere, di comportarsi» (Mori 2012, 88).
39. Mori 2012, 97.
40. Mori 2012, 98-130. *L'esergo* è di Renos K. Papadopoulos.
41. Mori 2012, 140.
42. Cf. Mori 2012, 143-153.
43. Mori 2012, 196.

BIBLIOGRAFIA

- Bettiza 1999 = E. Bettiza, *Esilio*, Mondadori, Milano 1999.
- Cenetiempo 2009 = D. Cenetiempo, *Italiani sbagliati – Storia e Storie dei rimasti*, Pilgrim Film e Il Ramo d'oro editore, 2009.
- Crainz 2005 = G. Crainz, *Il dolore e l'esilio*, Donzelli, Roma 2005.
- Grinberg 1986 = L. – R. Grinberg, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, Editions Césura, Lyon 1986.
- Cyrulnik 2002 = B. Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, Paris 2002.
- Lussier 2011 = M. Lussier, *Terre d'asile, terre de deuil – Le travail psychique de l'exil*, Presses Universitaires de France, Paris 2011.
- Mori – Milani 1998 = A.M. Mori – N. Milani, *Bora*, Frassinelli, Piacenza 1998.
- Mori 2005 = A.M. Mori, *Nata in Istria*, Rizzoli, Milano 2005.
- Mori 2012 = A.M. Mori, *L'anima altrove*, Rizzoli, Milano 2012.
- Quarantotti Gambini 1951 = P.A. Quarantotti Gambini, *Primavera a Trieste*, Mondadori, Milano 1951.
- Roth 2003 = B. Roth, *L'exil – Des exils*, L'Harmattan, Paris 2003.
- Rumici 2001 = G. Rumici, *Fratelli d'Istria – Italiani divisi*, Mursia, Milano 2001.
- Scarpa 1998 = A. Scarpa, *Cronologia*, in Mori – Milani 1998, pp. 229-240.
- Tourn 2009 = L. Tourn, *Chemin de l'exil – Vers une identité ouverte*, Editions Campagne Première, Paris 2009.
- Zacchigna 2013 = M. Zacchigna, *Piccolo elogio della non appartenenza. Una storia istriana*, Nonostante edizioni, Trieste 2013.

Maurizio Actis-Grosso
 Università “Ouest Nanterre La Défense” di Parigi
 mactisgrosso@u-paris10.fr

Srećko Jurišić

«UNO SCRITTORE ITALIANO NATO IN SICILIA».
LA "POETICA" DELL'ESILIO IN CAMILLERI

A writer's country is a territory within his own brain, and we run the risk of disillusionment if we try to turn such phantom cities into tangible brick and mortar [...]. No city indeed is so real as this that we make for ourselves and people to our liking; and to insist that it has any counterpart in the cities of the earth is to rob it of half its charm.
(Virginia Woolf, *Literary Geography*)

Pensare significa sperimentare, operare trasformare. [...] Di qui tentativi peregrini di ogni sorta. [...] Tutto ciò che vedo è per principio alla mia portata, per lo meno alla portata del mio sguardo, segnato sulla mappa dell' "io posso".
(Maurice Merleau – Ponty, *L'occhio e lo spirito*)

1. Per introdurre un discorso

L'esilio, definizione da vocabolario alla mano,¹ implica un allontanamento, forzoso o volontario, da un luogo e, di conseguenza, implica il ricordo di quel luogo. La memoria e l'esilio, dunque, sono legati in maniera inscindibile («almost by definition exile and memory go together»²) e la memoria, è cosa cognita, è fallace. Quest'ultima caratteristica dell'esercizio mnemonico fa sì che esso sia alla radice di molta letteratura che, secondo il noto assioma manganeliano, è menzogna, e la cui «coerenza nasce dall'assenza di sincerità».³

Nel *Diario di quattro anni*, apparso nel 1977, Eugenio Montale pubblica la poesia *La memoria*, che recita:

La memoria fu un genere letterario
da quando non era nata la scrittura.
Divenne poi cronaca e tradizione
ma già puzzava di cadavere.
La memoria è immemoriale,
non sorge dalla mente, non vi sprofonda.
Si aggiunge all'esistente come un'aureola
di nebbia e al capo. È già sfumata, è dubbio
che ritorni. Non ha sempre memoria
di sé.⁴

I versi del poeta ligure colgono l'aspetto essenziale, quello metamorfico e refrattario alla cronicizzazione, dell'esercizio della memoria che si «aggiunge all'esistente». Proprio questa problematicità letteraria della memoria, e in particolar modo della memoria dell'esule è, a nostro parere, alla radice di

molte soluzioni narrative di Andrea Camilleri, come si tenterà di dimostrare più avanti.

Il dato biografico secondo cui Andrea Camilleri è un cittadino di Roma dal secondo dopoguerra in avanti (dal 1947) non rappresenta né una scoperta critico-letteraria, né tantomeno un *unicum*. Si tratta piuttosto dell'ennesimo esempio che conferma la veridicità del *topos* del meridionale migrante all'interno del più composito archetipo dell'intellettuale meridionale postunitario. La vicenda dell'esilio volontario di Camilleri dall'isola natia ribadisce il dato secondo cui, geostoricamente parlando, la linea siciliana della letteratura italiana è in parte diasporica⁵ e si dà più come un nodo che come una linea vera e propria. Nonostante l'attenzione sempre maggiore che i critici dedicano all'opera di Camilleri e alle coordinate principali di essa, la lingua e l'ambientazione su tutte, sulla romanità acquisita di Camilleri la critica ha sorvolato troppo sovente, specie se si tiene in considerazione il fatto che molta parte dell'opera di Camilleri nasce nell'età matura con il soggiorno romano che, calcoli alla mano, supera per numero di anni la lunghezza della vita in Sicilia. La condizione da "esiliato" si porrebbe quindi come la condizione principale nell'ambito della vita dello scrittore.

Il perché di simili *omissis* esegetici andrebbe ricercato nel fatto che l'*Urbe* non è il *setting* preferito di Camilleri e fa capolino piuttosto raramente nella vasta opera dell'autore. Siamo dell'avviso, però, che la rappresentazione della capitale giochi un ruolo importante nella comprensione della resa letteraria dello spazio (urbano e non solo) nelle opere camilleriane e che, in ultima analisi, faccia luce su altri, più importanti aspetti.

Nel racconto *Un cappello pieno di pioggia* leggiamo un passaggio come questo:

col core pisante, s'arritrovò a tambasiare per le strate di Roma che manco erano le quattro. In un vèdiri e svèdiri il cielo si era fatto viola, da lì a poco si sarebbe certamente messo a chiòviri, ma una lama di sole accecante tagliava di traverso i palazzi, li faceva addivintari come pittati da uno della scuola romana, tipo Donghi [...]. Un quarto d'ora appresso si fece lasciare dal taxi in piazza Mazzini. Via Costabella, dove doveva andare, non era poi tanto lontana, c'era da percorrere via Oslavia, girare a dritta su viale Carso e poi ancora a mancina. Quel quartiere gli aveva sempre fatto simpatia, gli piacevano le strade ampie e alberate, con le case inizio secolo. Ma fatti appena tre passi in via Oslavia, si fece capace d'aver commesso un errore. Cominciavano infatti a cadere gocce di pioggia, grosse e rade, ma si capiva che erano le avanguardie, assà malo intenzionate, di un esercito spietato. Il quale esercito passò all'offensiva all'altezza del semaforo di via Montello, compatto e determinato. In un attimo, il commissario si trovò completamente assammarato, le quasette dintra le scarpe assuppate. Che fare? Co-

raggiosamente accelerò il passo, girò a dritta in viale Carso, ora sprofondando in pozzanghere tanticchia più piccole del mar Caspio, ora sciddricando su perigliosi impasti di fango, foglie e cacate di cani.⁶

Il quartiere a cui si fa cenno e che il commissario Montalbano dice di gradire nel passo riportato è Prati (il lettore lo apprende poche pagine prima), e ricorre anche nel racconto *La finestra sul cortile*, nella cui prefazione Camilleri scrive:

ho scritto questo racconto, che oggi *Agrigentotizie.it* comincia a pubblicare, il cui titolo, *La finestra sul cortile*, vuole essere un esplicito omaggio a Hitchcock, per aiutare la diffusione di un giornaleto di quartiere, *Il Nasone di Prati*, fatto da un gruppo di giovani miei amici. Tra parentesi, con “nasone” si intende la fontanella stradale che dispensa acqua fresca ai passanti e che è detta così per la particolare forma del rubinetto. Ritenni dunque indispensabile ambientare la vicenda proprio nel quartiere Prati, dove abito da oltre cinquant’anni, fingendo una trasferta romana di Montalbano al quale un amico che deve assentarsi da Roma cede il suo appartamento da scapolo. Appartamento la cui cucina ha una finestra che si apre su un grandissimo cortile. Il cortile che ho descritto è quello che per anni ho visto da una finestra di casa mia. Naturalmente, gli abitanti degli appartamenti che danno nel cortile del mio racconto sono assolutamente di fantasia, non hanno nessun rapporto con coloro che vi abitano nella realtà. Mi divertiva l’idea di mettere il mio commissario di fronte a un paesaggio per lui inconsueto. Egli infatti è abituato a vivere a Marinella, in una villetta singola, avendo di fronte a sé la spiaggia e il mare. Un cortile popoloso è per lui una novità assoluta e una fonte di continuo interesse. Come nel film di Hitchcock egli si trova a spiare, anche involontariamente, la vita degli altri. Quale occasione migliore con un uomo che ha l’istinto della caccia, come diceva Hammett? Il respiro narrativo di questo racconto è per me alquanto nuovo: infatti c’era la necessità di una scansione per capitoletti ognuno dei quali non doveva superare le due-tre cartelle. Ho fatto una certa fatica perché, narrativamente, ho il respiro più lungo, ma spero di esserci riuscito lo stesso. Comunque sia, buona lettura. Andrea Camilleri, 28 giugno 2008.⁷

In entrambi i racconti il pretesto narrativo è sempre lo stesso: allontanare il commissario Montalbano, con un noioso incontro col sottosegretario e con un corso d’aggiornamento, dal suo *habitat* naturale che è, per quanto suggestivo e letterariamente fecondante, pur sempre provinciale e isolato, e gettarlo nella giungla d’asfalto della metropoli d’Italia, decontestualizzandolo e costruendo sullo iato tra il commissario e il grande centro

urbano l'asse del racconto. Anche nella *Finestra sul cortile* ci imbattiamo nelle descrizioni del quartiere Prati:

alle setti, intordonuto e con la testa che gli fumava, pigliò la baligia, chiamò un tassì e si feci portare in via Oslavia. L'appartamento che Gianni Viola gli aviva 'mpristato s'attrovava al quarto piano di un palazzone di sei e consisteva in un ingressino, un saloni, 'na cucina abitabile e in un bagno capace. Era pulitissimo, mobili gradevoli, granni finestre che di jorno avrebbiro fatto tanta luci. L'appartamentino gli assollivò lo spirito, gli faciva simpatia, capiva che ci si sarebbe attrovato bono. Sbacantò la baligia, mise la robba nell'armuar e pò annò in cucina. Non l'avrebbe usata se non la matina, quanno sarebbe annato a farisi il caffè. Dintra a un pensile attrovò la machinetta, il caffè e lo zucchero. Era a posto. Si fici 'na bella doccia, si cangiò d'abito e niscì. Si fici tutta via Oslavia e notò che c'era un sulo ristorante. A parti 'na grossa pizzeria. Però Gianni, e questo se l'arricordava beni, gli aviva ditto che ce n'erano tanti. Forsi s'attrovavano nelle vicinanze. E infatti in una via che si chiamava Montesano ne vitti tri di fila coi tavolini supra al marciapedi e tutti e tri molto affollati, signo che si mangiava bono. Quindi, a conti fatti, tra via Oslavia e via Montesano aviva quattro ristoranti a disposizioni epperchiò si disse che ne avrebbe cangiato uno a sira. Ma da indove accomenzare? [...] Fu mentri era arrivato a mità pizza che gli capitò d'isari l'occhi e di taliare la finestra che aviva davanti. La finestra dava su un cortile che doveva esseri granni assà. Dal posto indove lui stava assittato, contò sidici finestre e tri balconi. Siccome che faciva cavudo, erano tutti aperti. Per lui era 'na vera e propia novità. A Marinella, quanno mangiava, non vidiva altro che la pilaja e il mari. E prima d'esseri trasferito a Vigata era stato sempri o in case isolate o in palazzi senza cortili. Finita ch'ebbi la pizza, annò alla finestra. Il cortile era granni come aviva pinsato, c'era un arbolu a mano dritta che ne tagliava la parte destra, ma 'nzumma, non si potiva lamintari. Aviva a disposizioni vintisei finestre e cinco balconi. A taliarici dintra, si vidiva un munno intero che mangiava, parlava, telefonava, discutiva, nisciva, trasiva [...]. Decise d'arrinunziare e si misi a tambasiare. In via Ferrari c'era 'na bella libreria. Ci stetti dintra 'na mezzorata, s'accattò un libro e al momento di pagare s'addunò che aviva lassato il portafoglio a casa. Il libro glielo dettiro lo stisso ("Poi tornerà a pagarcelo"). Si stava facenno 'na gran bella sirata. 'N sacchetta aviva na decina di euro in moneta, tornò verso piazza Mazzini, s'assittò all'aperto in un bar, si pigliò un aperitivo, gli smorcò 'na fami terribili [...]. Annò a mangiare nel primo dei tre ristoranti di via Montesano, quello cchiù vicino a piazza Bainsizza e ci s'attrovò bene.

A scorrere i due brani citati ci si rende conto che i luoghi menzionati sono sempre gli stessi, che si tratta del quartiere in cui Camilleri stesso vive e di cui conosce la topografia e le abitudini, la vita e le dinamiche interne. Si evince l'intimità e la dimestichezza che lo scrittore ha della città in cui abita,⁸ ma un atteggiamento simile rivela anche la dimensione esclusiva del sentimento d'amore nei confronti della megalopoli in cui Camilleri vive: esso è intimo perchè rivolto soltanto al microcosmo del proprio quartiere. Il resto dell'*Urbe* non è vissuto dal punto di vista narrativo e lo scrittore non riversa nelle menzioni delle altre parti di Roma il gusto del quotidiano. Si direbbe che Camilleri, siciliano e dunque isolano, tenda ad isolarsi nell'alveare cittadino ricreando una dimensione quasi provinciale e rifiutando il fermento del reticolo di strade nell'ora di punta. L'atteggiamento di Camilleri potrebbe essere identificato con quello del commissario Montalbano che, nel racconto *Un caso di omonimia*,⁹ così dialoga con l'eterna fidanzata Livia:

- Ascolta, Salvo, m'è venuta un'idea: perché non mi raggiungi?
- Dove?
- Come, dove? A New York.
- Io, a Nuovaiorca? Manco se mi sparano.

La medesima riluttanza del commissario la ritroviamo anche nei due racconti già menzionati, *La finestra sul cortile* e *Un cappello pieno di pioggia*, dove Montalbano si vede costretto al viaggio nella capitale e non vede l'ora di tornare Sicilia, trovando conforto soltanto nel buon mangiare: «mangiò bene (per mangiare male, a Roma, bisognava metterci molta buona volontà)».¹⁰ Quando, narrativamente parlando, Camilleri si vede costretto a uscire dal quartiere amato, quasi fosse una *panic room* rispetto al resto della città, la modalità di rappresentazione dello spazio urbano cambia, come si vedrà tra breve. Ci siamo concessi delle citazioni lunghe per rimarcare la quantità di dettagli che lo scrittore snocciola in uno spazio così condensato, quasi a voler "strafare" nel dimostrare la propria conoscenza di un quartiere di cui è l'abitante illustre da più di mezzo secolo. Un atteggiamento simile con Camilleri che ricorre a una descrizione realistica pare quello di qualcuno che vuole sottolineare dimestichezza con un luogo a cui, originariamente, non appartiene. Infatti Roma, il quartiere Prati escluso, e le altre città, appena si esce dalla mappa reale e mentale del quartiere, del suo stradario sentimentale, in un mondo che si dà come esterno vengono rese da Camilleri con una scrittura più distaccata, sufficiente a definire il luogo, a configurarlo, ma nulla più. Ciò accade ad esempio in romanzi quali *La rizzaagliata* (Sellerio, Palermo 2009), *Un, sabato con gli amici* (Mondadori, Milano 2009) o *L'intermittenza* (Mondadori, Milano 2010) in cui la scrittura camilleriana smette di essere morbida e velata di amara ironia come al solito, e diviene emotivamente algida e chirurgicamente precisa.

Nella *Rizzagliata*, una specie di romanzo parlamentare contemporaneo, sappiamo che lo spazio urbano rappresentato è Roma, ma gli indizi in tal senso sono talmente pochi che si ha l'impressione che si tratti di uno spazio urbano generico: universale e intercambiabile. Non è una narrazione dalla spazialità accentuata, solo stralci di urbanità anonima. Nel secondo romanzo la storia di un gruppo di amici che porta i traumi dell'infanzia in un crescendo verso il tragicissimo finale è collocata in un non meglio definito spazio urbano la cui esistenza si deve quasi esclusivamente alla collaborazione del lettore che lo deduce in base profilo dei personaggi, quasi tutti liberi professionisti di successo, appartenenti all'alta borghesia. Le loro abitudini definiscono gli ambienti in cui essi si muovono, nella maggioranza dei casi degli interni. I dati geografici non permettono una definizione precisa della grande città in cui l'azione ha luogo (viene menzionata Monticello, ma nella realtà, esiste una Monticello brianzola che farebbe pensare a Milano e ne esiste un'altra nel Lazio che potrebbe indicare Roma). Nell'*Intermittenza* ci troviamo chiaramente nell'ambiente industriale del Nord italiano, tra dinastie di imprenditori con le loro dinamiche famigliari e le trame di potere. Anche stavolta lo spazio urbano, presumibilmente una grande città del Settentrione è solo vagamente delineato, lasciando ancora una volta al lettore il compito della "deduzione spaziale". Quest'ultimo procedimento fa sì che lo spazio urbano e periurbano, costruendosi nella mente del lettore nel processo della lettura, abbiano un ruolo attivo e siano dinamici, e lascia pensare che non siano stati pensati per svolgere un ruolo passivo, da telone dipinto, con un'architettura appena abbozzata.

Una simile trattazione letteraria dello spazio in cui Camilleri attualmente vive ci porta inevitabilmente allo spazio che Camilleri ha, nella vita, abbandonato, cioè la Sicilia.

2. La necessità di uno spazio

«C'est n'est pas l'action qui se joue à Paris, mais Paris qui joue cette action», scrive uno spettatore d'eccezione a proposito di *Sous les toits de Paris* (1930), primo film non muto di René Clair. Lo spettatore in questione è Siegfried Kracauer¹¹ e la frase riportata, sostituendo per l'occasione la minuscola Vigàta alla *ville lumière*, potrebbe esemplificare l'importanza che la spazialità gioca nel cronotopo, nel senso bachtiniano del termine,¹² dei romanzi di Andrea Camilleri. Ciò non significa però che le opere¹³ di Camilleri siano necessariamente *space-centered* o che lo spazio letterario, descritto o rappresentato altrimenti, nella sua variante urbana/periurbana¹⁴ costituisca l'asse dell'*opus* dello scrittore. Ciò significa piuttosto che al discorso sulla coordinata spaziale va dedicata un'attenzione critica particolare, visto il dettaglio biografico cui si è fatto cenno all'inizio del lavoro.

La nota metafora spaziale creata da Blanchot,¹⁵ *l'espace littéraire*, appunto, che tanti dopo di lui riprenderanno, testimonia lo stretto legame tra lo spazio dell'opera (quello vigatese, confinato alla pagina) e il linguaggio che

la crea (nella fattispecie il peculiare idioletto camilleriano di cui diremo più avanti), e si dà pertanto come particolarmente adeguata per principiare un discorso sulle conseguenze dell'esilio volontario di Camilleri e sulla sua poetica. Al concetto blanchotiano andrebbero poi innestati, per così dire, due corollari bachelardiani sulla scrittura dello spazio. Primo, quello che sottolinea il ruolo di rilevanza, nell'immaginario dell'essere, dello spazio rispetto al tempo, che, al contrario, viene relegato a un gradino inferiore;⁶ secondo, quello in cui la funzione vitale dello spazio, nel rapporto dell'essere con l'incosciente e la memoria, diventa primaria («ici l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire – chose étrange – n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien.») ed è la sola in grado di restituire frammenti di memoria, proprio perché vissuti non più nel tempo ma nello spazio, dunque "spazializzati": «c'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés».¹⁷

Fatte queste premesse teoriche, diviene facile analizzare il mondo di Vigàta, abilmente architettato da Camilleri. Vigàta, «il paese più inventato della Sicilia più vera»¹⁸ a cui si accompagnano luoghi come Montelusa (che in Camilleri fa provincia) o la contrada Marinella del *buen retiro* montalbaniano, che Camilleri popola di personaggi nei vari momenti della loro storia, resa sia nel tempo presente sia nella sua evoluzione attraverso i secoli, non è una mera creazione letteraria, una maschera spaziale fatta indossare dal filopirandelliano Camilleri a Porto Empedocle e dintorni per avere maggiore libertà di manovra nella creazione di personaggi e situazioni. Forse lo è in parte, ma è difficile sottrarsi alla convinzione che si tratti piuttosto di una risultante tra la memoria che Camilleri ha dei luoghi che ha lasciato tempo fa e in cui torna sempre più raramente (o quasi mai) e la creazione letteraria, geneticamente così prossima all'esercizio della memoria.

In una poetica dello spazio come quella di Bachelard che fa della fenomenologia la sua essenza, dove finalmente ha senso dire «qu'on "écrit une chambre", qu'on "lit une chambre", qu'on "lit une maison"»,¹⁹ lo spazio vissuto si apre all'immaginazione e tutto ciò che di scientifico, di razionale, di logico ci può essere in una forma geometrica perde completamente senso, così che «la maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique».²⁰ Tale discorso sul potere dell'immaginazione ci conduce ad un altro elemento, non meno importante, della poetica bachelardiana e che assume una forte valenza in ambito letterario, vale a dire l'immagine, e con essa la metafora. Se l'immagine è la linfa vitale della fenomenologia dell'immaginazione,²¹ perché «toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme»,²² l'immagine, «oeuvre pure de l'imagination absolue», è portatrice di un valore più profondo, «tient au contraire tout son être de l'imagination. [...] à une image, on peut donner son être de lecteur;

elle est donatrice d'être. [...] est un phénomène d'être, un des phénomènes spécifiques de l'être parlant».²³

L'immagine della Sicilia messa in piedi dallo scrittore empedoclineo è estremamente soggettiva e ci riporta all'epigrafe seconda e alle parole di Maurice Merleau – Ponty: sottolinea la dimensione soggettiva del reale che, una volta percepito, è alla portata dei nostri sensi e quindi soggetto a modificazioni (quelle della memoria incluse). Naturalmente, la scelta delle parole del fenomenologo francese per introdurre il tema della spazialità in Camilleri non è casuale. Innanzitutto perchè, come dice Camilleri stesso,²⁴ si tratta di uno dei filosofi il cui pensiero egli conosce e almeno in parte condivide, ed è proprio una frase di Merleau – Ponty che Camilleri userà nel titolo del suo primo romanzo, *Il corso delle cose*.

Nel pensiero del filosofo francese ci sembra di poter riscontrare proprio quella dimensione soggettiva dello spazio che, come si vedrà, è presente nella rappresentazione dello spazio in Camilleri. Nella *Fenomenologia della Percezione*, Merleau-Ponty inizia così una sezione dedicata alla struttura interattiva del mondo percepito come esterno:

lo spazio non è l'ambito (reale o logico) in cui le cose si dispongono, ma il mezzo in virtù del quale diviene possibile la posizione delle cose. Ciò equivale a dire che, anziché immaginarlo come una specie di etere nel quale sono immerse tutte le cose o concepirlo astrattamente come un carattere che sia comune a esse, dobbiamo pensarlo come la potenza universale delle loro connessioni.²⁴

Il pensatore francese indagò a fondo la complessità dello spazio e nella *Fenomenologia della Percezione* propose la distinzione fra spazio "spazializzato" e spazio "spazializzante", che ci appare non dissimile dalla concezione dello spazio che troviamo nelle opere di Camilleri:

o non rifletto, vivo nelle cose e considero vagamente lo spazio ora come l'ambito delle cose, ora come il loro attributo comune, oppure rifletto, riafferro lo spazio alla sua fonte, penso attualmente le relazioni che sono sotto questa parola e mi accorgo allora che esse non vivono se non in virtù di un soggetto che le descrive e le sostiene, passo dallo spazio spazializzato allo spazio spazializzante.²⁵

Se si eccettua la città di Roma nei casi di cui si è detto sopra, il distacco emotivo e la conseguente vaghezza caratterizzano la rappresentazione dello spazio urbano delle grandi città nelle opere dello scrittore di Porto Empedocle. Sono spazi non realmente vissuti dallo scrittore, che li sente meno propri. Nella prefazione al suo primo romanzo, *Il corso delle cose*, Camilleri parla dell'ambientazione dei suoi libri:

ambientare un racconto a Londra o a Nuovaiorca resterà l'ambizione massima e purtroppo sempre delusa dell'autore: egli, non possedendo la fantasia di un Verne e francamente restio all'aeroplano, di queste città conosce soltanto quello di cui l'informano il cinematografo e la TV. Sa naturalmente dove si trovano Bond Street o la Quinta strada ma degli uomini che ci passano e ci campano ignora praticamente ogni cosa. Al contrario, crede di sapere tutto delle parti sue e dei suoi compaesani ha l'ambizione di riuscire a indovinare magari i pensieri.²⁶

Si tratta di parole scritte, come dice lo stesso Camilleri, nel lontano '67,²⁷ ma è un atteggiamento che lo scrittore non cambierà nemmeno negli anni recenti. In un'intervista del 2002, infatti, leggiamo:

non potrei mai ambientare un mio libro in una città che non conosco. Non è un problema di topografia. Oggi esistono guide che ti dicono anche come si chiama il tabaccaio all'angolo. Nessuno però ti può dire come e cosa pensa chi vi entra: quali sono i codici di comportamento dei clienti di quel tabaccaio.²⁸

E ancora nel 2002, in un'altra intervista, alla domanda «*perché allora ha scelto un piccolo paese di provincia siciliana, Vigàta, invece che una grande città come Roma, dove fra l'altro vive da anni, per raccontare la polizia che incarna il suo forte senso di stato?*» Camilleri risponde:

non riuscirei a raccontare una storia se non immergendola in uno spaccato storico-geografico preciso, tanto che la mia scrittura non acquisisce nerbo se non mi esprimo in dialetto. Ecco perché amo i giallisti come Carlo Lucarelli che parla della gioventù acida e criminale del bolognese, come Fois della sua Sardegna impastata da silenziosi misteri e come Carlotto che s'infiltra nella mafia del Brenta. Sono scrittori che non parlano in maniera atemporale, ma parlano di quest'Italia e dei suoi angoli bui, esplorando le forme delinquenziali e violente che hanno assunto le realtà locali. Sono le realtà più in ombra, quelle meno conosciute, le più interessanti da descrivere. Vigàta rappresenta, inoltre, una Sicilia che vuole sanare le stigmate dello scetticismo e dell'omertà che l'hanno piagata per tanto tempo.²⁹

La risposta di Camilleri appena riportata contiene al proprio interno due "mistificazioni": Camilleri non inserisce, se non rarissimamente, le proprie storie in uno spaccato storico-geografico preciso, e la lingua con cui ce le racconta non è un dialetto ben definito. Allo spazio abbandonato, della Sicilia, Camilleri sostituisce uno spazio nuovo mediato dalla memoria e dall'invenzione letteraria – il mondo di Vigàta; alla lingua abbandonata, quella siciliana,

lo scrittore sostituisce il suo surrogato (sempre più pallido, col passare degli anni), il suo calco in gesso.

Roma, dunque, pur godendo di una posizione di riguardo tra gli spazi urbani frequentati dallo scrittore, non è il suo spazio letterario prediletto. Camilleri torna sempre e comunque al punto di partenza, in Sicilia, nelle piccole cittadine di provincia, ristrette urbanità che Camilleri trasformerà nel suo mondo e nel mondo, allegoricamente parlando, in generale. Dapprima le città sicule che fanno da sfondo alle sue narrazioni e ne sono protagoniste, non hanno nome: nel romanzo d'esordio, *Il corso delle cose*, un poliziesco in odore di Sciascia,³⁰ non ci è dato sapere il nome della città in cui avviene l'azione. Due anni dopo, nel 1980, Camilleri scrive il primo dei suoi romanzi storici, *Un filo di fumo*, ambientato nella ferale realtà delle miniere di zolfo, «vero regno di Satana»,³¹ che preconizza quella che sarà la produzione futura dal prefisso storico, in cui la cittadina di Vigàta fa la propria comparsa.³² Vigàta diventerà un agglomerato sempre più complesso e Camilleri le costruirà attorno la provincia di Montelusa.³³ Camilleri ha parlato tante volte di Vigàta,³⁴ e la critica ne ha scritto a profusione. È la ragione per cui inquadrando tale spazio letterario dal punto di vista critico e descrivendolo, si rischia di compiere uno sforzo tanto inutile quanto estraneo alla stessa modalità impiegata da Camilleri, che infatti non lo descrive se non in rari scorci. La caratteristica principale della provincia di Montelusa, e della città di Vigàta che in essa è contenuta, è che sono inventate. Inventate, ma non troppo, verrebbe da dire, visto che Camilleri non fa altro che compiere leggere forzature geografiche e sforzi toponomastici. Nello scritto *Realtà, invenzione e memoria dei luoghi letterari*,³⁵ Camilleri divide gli scrittori in tre categorie: geografi, topografi e topologi – toponomastici. Nella terza categoria, che comprende gli autori in cui «prevale l'ambientazione in luoghi reali, concedendosi solo, e di tanto in tanto, dei leggeri spostamenti, degli aggiustamenti direi, del paesaggio urbano o delle campagne. Ma questi spostamenti sono timidi, spesso poco avvertibili»,³⁶ Camilleri colloca gli autori siciliani a lui cari quali Pirandello, D'Arrigo e Brancati e, implicitamente se stesso.³⁷ In uno spazio similmente congegnato, l'autore siciliano muove i suoi personaggi attraverso delle radicali strategie di spazializzazione³⁸ che vedrebbero lo scrittore di Porto Empedocle alle prese con i "rigurgiti" della sua lunga carriera teatrale.³⁹ Viene qui in aiuto la menzione dei "romanzi teatrali" quali *La concessione del telefono* (ma se ne potrebbero citare più di uno) che poggia essenzialmente sui dialoghi, come molta parte dei romanzi di Camilleri, ma, a differenza da essi, inizia con un vero e proprio *dramatis personae*.⁴⁰ Ne consegue che la spazialità di Camilleri è determinata dalla natura delle storie di Camilleri, incentrate sui personaggi e sui loro rapporti che sovente si determinano negli spazi interni. Sono rare le scene d'azione all'aperto (ritrovamenti di cadavere in qualche sperduta contrada dalla "scenografia" minimalista, passeggiate al molo di Montalbano, le nuotate del commissario o poco altro). Un simile atteggiamento nei confronti della spazialità deve in-

dubbiamente qualcosa alla lunga carriera teatrale di Camilleri, abituato all'intima atmosfera del palcoscenico che accentua lo scontro drammatico e si basa sull'azione dialogata. Per quel che concerne gli spazi esterni ci pare che vi si possa avvertire il magistero pirandelliano dei "miti" e delle valenze simboliche degli elementi singoli del paesaggio (ad es. l'ulivo saraceno).

3. Per concludere

Avviandoci alla conclusione, possiamo affermare che alla radice di molte soluzioni narrative di Camilleri è l'assenza pressoché totale del *nostos* dell'esule volontario. La tensione del ritorno in patria come tensione verso l'*etos* primo ed autentico, ricerca dei luoghi ancora indenni dall'azione erosiva del progresso, è indubbiamente presente anche se non nella misura in cui la si trova ad esempio in Consolo. Si spiega così l'assidua presenza di luoghi capaci di restituire depositi antropologici ed essenze culturali: ruderi, chiàrchiari, grotte, contrade abbandonate, luoghi contrassegnati da culti pagano – cristiani, parte di un sincretismo culturale durato fino ai tempi recenti in un perdersi nell'isola dell'età degli dei ed eroi, altrove trascesa e superata.

In una simile prospettiva, persino la gita a Tindari dell'omonimo romanzo del ciclo montalbaniano, la vista della Scala dei Turchi o la mattutina nuotata del commissario su un mare di antica e luminosa bellezza prospettano segni salvifici di magia paganeggiante, poi prontamente disillusi. La stessa interpretazione del patrimonio linguistico siculo viene praticata da Camilleri come memoria che ridà vigore e senso alle cose e pazienza, se col tempo un simile esercizio mnemonico si stanca divenendo lo scialbo ricordo, standardizzatosi ormai sull'impiego di quella manciata di vocaboli esotici, di quell'idioma che nei primi romanzi richiedeva il glossario in coda. Resta però di quella lingua l'intento: Camilleri usa una lingua di ruderi e pezzi che si combinano suscitando un alone di rattenuto fermento. Non si può parlare di stile barocco, e neppure di espressionismo gaddiano (che pure ha influenzato Camilleri), ma di una particolare pratica linguistica corrispondente all'attività dell'esule che cerca di incollare i momenti di memoria per lavorarci sopra col pensiero e l'idea della sempre più difficoltosa ricostruzione.

I preziosi reperti riemergono tra le sterpaglie che li ricoprono, mentre nelle città faticano a riemergere. Il ritorno all'isola, anche solo letterario, non costituisce, quindi, un approdo sereno nella ritrovata pace della propria terra, di cui l'intellettuale esule è diventato degno dopo le peripezie purificatorie della vita altrove, ma è occasione di delusione e disincanto. L'innocenza ha abbandonato anche l'isola, avviluppata dagli stessi tentacoli corrosivi della modernità, che si chiamano speculazione, industria, ruspe e mafia. La stessa memoria procede a stento, condizionata dal passare del tempo e dall'abbruttimento attuale. Ogni tappa del percorso, di per sé affannoso e struggente, attraverso l'isola, si conclude con la vista della irriconoscibile e deformata realtà presente: cementi, rumori, linguaggi sclerotizzati ed amorfi, musiche

senza ritmo. L'esule nella contemporanea letteratura siciliana non è l'uomo valoroso che ritorna e ritrova un mondo agognato, ma l'eremita emarginato dal mondo, che cerca di legare la memoria con i suoi faticosi ritrovamenti.

NOTE

1. Cf. Zingarelli 2011, 818.
2. Said 2003, XXXV.
3. Manganelli 1985, 220.
4. Montale 1977, 32.
5. In questa schiera di transfughi isolani c'è Verga e dopo di lui Pirandello, Vittorini, Sciascia, D'Arrigo e Consolo, per citare solo alcuni nomi.
6. Camilleri 2002, 109-110.
7. Il racconto è stato pubblicato a puntate sul mensile gratuito di Roma "Il nasone di Prati" a partire dal 30 marzo 2007, e settimanalmente su "Agrigentonotizie.it" a partire dal 28 giugno 2008. Il testo del racconto è oggi disponibile anche su www.vigata.org, vera e propria miniera di dati e testi camilleriani, da dove si cita.
8. L'amore per l'Urbe lo si percepisce, a un livello che rasenta la liricità, anche in due dei *Racconti quotidiani*: *Allucertoliamoci* e *Fa troppo caldo? Godiamocelo*. Bastino, qui, un esempio dal primo testo, in cui leggiamo: «io felicemente spiegazioni non devo darne e penso solo, altrettanto felicemente, a godermi queste inattese e benedette giornate nelle quali posso ancora allucertolarmi al sole romano. Sono siciliano e quindi in fatto di sole ho una certa esperienza: quello romano soprattutto se c'è quando teoricamente non dovrebbe esserci, è un sole di pasta diversa. Distensivo e conciliante, ti fa capire il senso vero della vita e la sovrana stupidità delle passioni estreme. E la città stessa, attraverso le sue pietre fatte per essere vissute al sole, mostra il suo volto sereno e placido, totalmente differente a chi ora la chiama, come scrisse un poeta, "vacca rognosa", ora, con minore originalità, "ladrona". Un celebre sonetto di Belli, intitolato "Roma capomunni", inizia così: "Nun fuss'antropo' ttante antichità, bisognerebbe nasce tutti qui". E quando ci si mette anche questo sole incantato? La risposta la si può avere girando in questi giorni per le strade di Roma e osservando l'espressione e il comportamento dei turisti. Leggermente barcollanti, danno l'impressione di vagare dentro il migliore sogno che potessero fare, un sorriso stupito e pacificato stampato sulla faccia» (Camilleri 2008a, 15-16); e una citazione volante dal secondo racconto: «ma vi chiedo: se non ci fosse il caldo, come fareste a godere tanto il venticello serale immortalato da una canzone romana famosa? Se non ci fosse il caldo come fareste a godervi tutta la grazia di Dio che erompe da minigonne e da generose scollature? Se non ci fosse il caldo, come fareste a godere della sottile argentina musica delle fontane di Roma? In tre frasi il caldo mi ha fatto scrivere tre volte il verbo godere e credetemi non è stato un errore» (Camilleri 2008b, 51) per capire il livello di coinvolgimento emotivo che si registra nelle pagine camilleriane dedicate a Roma.
9. Camilleri 1999, 64.
10. Camilleri 2002, 109.
11. Kracauer 1996, 102.
12. Ci riferiamo all'«interconnessione sostanziale dei rapporti spaziali e temporali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (Bachtin 1979, p. 79).
13. La presente trattazione non ha l'ambizione di essere definitiva sull'argomento, dato che la produzione letteraria di Camilleri è ancora, e febbrilmente verrebbe da dire, *in*

- fieri*. Inoltre, la mole di opere già pubblicate e la loro conseguente analisi cozzerebbero con i limiti di spazio di cui va tenuto conto (N.d.A).
14. Sulla rappresentazione letteraria e artistica degli agglomerati urbani esiste una consistente bibliografia. Ci limitiamo qui alla segnalazione di alcuni testi utili: Burton 1981; Lehan 1981; Lynch 1981; Restucci 1989; Donald 1992; Olsen 1998.
 15. Cf. Blanchot 1955, 28.
 16. Fino a Blanchot era la coordinata temporale il punto di riferimento dell'essere: «on croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut "suspendre" le vol du temps.» mentre, in realtà, l'essere si ritrova bloccato e compreso in un'immobilità temporale. Lo spazio, d'altro canto "contiene" il tempo: «Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça» (Blanchot 1955, 27).
 17. Blanchot 1955, 28.
 18. Sono le parole di un non meglio identificato critico che Camilleri riporta nel testo su Vigàta apparso in *Gènie d'Italie* (cf. Camilleri 2009).
 19. Bachelard 1957, 32.
 20. Bachelard 1957, 58.
 21. «La phénoménologie de l'imagination demande qu'on vive directement les images, qu'on prenne les images comme des événements subits de la vie. Quand l'image est nouvelle, le monde est nouveau». (Bachelard 1957, 58).
 22. Bachelard 1957, 79-81.
 23. Per il rapporto tra Camilleri e il pensiero di Merleau – Ponty si veda Scarso 2008: «mi capita di avere ogni tanto delle curiosità diciamo così 'filosofiche' e quindi, pur non appartenendo alla cerchia dei cultori della filosofia, leggo dei testi filosofici. Mi è capitato con Husserl, con Wittgenstein, con Mounier, con Merleau-Ponty e tanti altri.» (409).
 24. Merleau-Ponty 2003, 326-327.
 25. Merleau-Ponty 2003, 327.
 26. Camilleri 1998, II. Corsivo nel testo.
 27. «E così, a 42 anni, il primo aprile (lo feci apposta, è il giorno degli scherzi) del 1967 cominciai a scrivere il mio primo romanzo, questo. Lo terminai il 27 dicembre del 1968: un anno e nove mesi per poco più di un centinaio di pagine ognuna delle quali riscritta non meno di quattro-cinque volte.» (Camilleri 1988, 143).
 28. Camilleri 2006, 145.
 29. Camilleri 2006, 74. Un altro passo dal segno simile è il seguente: «Capii anche un'altra cosa e cioè che difficilmente avrei scritto qualcosa che non fosse ambientata in Sicilia e che non avesse come protagonisti dei siciliani. Il mio mondo narrativo era quindi segnato. Devo confessare che sono un uomo discretamente ordinato, mi piace ritrovare le cose al loro posto. E così mi dissi: perché non inventarmi un luogo dove possano convivere tutti i miei personaggi presenti e futuri? Con questo sistema li terrei, come dire, sempre sott'occhio, saprei dove e come vivono e qualora fossero arrivati nuovi abitanti avrei saputo già con buona approssimazione dove mandarli ad abitare. Nel caso poi di doverne ripescare qualcuno, avrei saputo con certezza dove andarlo a trovare» (Camilleri 2009).
 30. È nota, e ampiamente ammessa da Camilleri, la forte influenza di Leonardo Sciascia sulla sua produzione letteraria. Siamo del parere che quest'influenza possa essere riscontrata anche per quel che riguarda la rappresentazione dello spazio letterario. Dal punto di vista geocritico si potrebbe dire che Camilleri organizza lo spazio letterario

in maniera non dissimile da Sciascia: lo scrittore di Racalmuto parte dalla realtà oggettiva, quella del suo personale contesto, nelle prime opere (ad es. nelle *Parrocchie*) per poi gradualmente distaccarsene virando verso un contesto ideale, regolato da rapporti di forze e non da dati riscontrabili con esattezza geografica, che quello della realtà tipica di luoghi non meglio definiti del Meridione. Dai radi *signum* connotativi (il bar, la chiesa, la piazza) si sposta progressivamente sul piano dei rapporti drammatici tra i personaggi. Ciò è evidente sia nel *Contesto*, sia in *Todo Modo*. È un percorso, quello sciasciano, che lo allontana sempre più dai luoghi fisicamente descritti per condurlo verso gli interni dei palazzi, dove agisce la realtà effettiva, dove molta parte delle esistenze ha effettivamente luogo. La spazialità diviene così sempre meno fisica e sempre più metafisica. Un simile percorso lo troviamo anche in Camilleri come si vedrà più avanti in questo lavoro. Prima c'è, quindi, il paese, i suoi abitanti con la rete dei rapporti, poi il paese diventa città, metafora della nazione, i piccoli legami personali si innalzano a leggi universali, a concetti morali, alla verità.

31. Cf. de Maupassant 1990.
32. Nel monumentale Bonina 2009, nell'intervista dedicata a *Un filo di fumo* (71) si legge: «Con *Un filo di fumo* nasce Vigàta, che quindi non è coeva di Montalbano, ma esiste già dal... secolo passato. È una Vigàta, a questo stadio iniziale, copiata su Porto Empedocle. Poi diventerà un paese della Sicilia più tipica e una specie di Tombstone. Sì, nel secondo romanzo *Vigàta* ha ancora i contorni del mio paese. Poi diventerà un paese le cui mura saranno a geometria variabile, capace di inglobare altri paesi. Ha presente una di quelle cellule che si mangiano le cellule vicine e ingrossano sempre di più? Così diventerà Vigàta».
33. Quest'ultimo è un toponimo pirandelliano di cui Camilleri ha ammesso il prestito più volte: fra le *Novelle per un anno* di Pirandello se ne trovano tre (*Difesa del Meola*, *I fortunati* e *Visto che non piove*) raggruppate sotto il comune titolo di *Tonache di Montelusa*. Va detto, però, che una località dal nome Montelusa esiste realmente nella provincia di Agrigento.
34. «Piazza San Francesco era una piazza dove si aprivano le porte del ginnasio e del liceo. Cosa avveniva? Che lì ci incontravamo tutti i ragazzi: chi veniva da Naro, ds Aragona... e ci raccontavamo i fatti del paese. Ecco cos'è Vigàta, è questa piccola piazza popolata da ragazzi che si raccontavano le storie dei loro paesi, da me vissute come se fossero accadute nel mio» (Camilleri 2006, 44).
35. Camilleri 2013.
36. Andrea Camilleri, *Realtà, invenzione e memoria dei luoghi letterari*, cit., p. 127.
37. È curioso osservare come l'intervento di Camilleri contenga degli echi della nota *Prefazione pirandelliana* del 1925 ai *Sei personaggi in cerca d'autore*: «a me non è mai bastato rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolar vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo. Ci sono certi scrittori (e non pochi) che hanno questo gusto, e, paghi, non cercano altro. Sono scrittori di natura più propriamente storica. Ma ve ne sono altri che, oltre questo gusto, sentono più profondo bisogno, spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi (Pirandello 1975, 36).
38. A questo proposito ci permettiamo di rinviare al nostro saggio Jurišič 2011.
39. Si veda Jurišič 2011.
40. Anche nella menzionata *Intermittenza* (7) al romanzo è premesso un elenco di "Personaggi principali" con la loro funzione nella narrazione.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard 1957 = G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.
- Bachtin 1979 = M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1979, pp. 231-405.
- Blanchot 1955 = M. Blanchot, *L'espace litteraire*, Gallimard, Paris 1955.
- G. Bonina 2009 = *Tutto Camilleri*, Barbera, Firenze 2009.
- Burton 1981 = P. Burton, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press, Princeton 1981.
- Camilleri 1998 = A. Camilleri, *Il corso delle cose*, Sellerio, Palermo 1998.
- Camilleri 1999 = A. Camilleri, *Gli arancini di Montalbano*, Milano Mondadori, 1999.
- Camilleri 2002 = A. Camilleri, *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori 2002.
- Camilleri 2006 = A. Camilleri, *Vi racconto Montalbano*, DataneWS, Roma 2006.
- Camilleri 2008a = *Allucertoliamoci*, in *Racconti quotidiani*, Mondadori, Milano 2008, pp. 13-17.
- Camilleri 2008b = *Fa troppo caldo? Godiamocelo*, in *Racconti quotidiani*, Mondadori, Milano 2008, pp. 49-53.
- Camilleri 2009 = A. Camilleri, *Gènie d'Italie*, in *Nouvel Observateur*, Hors-série, 30 aprile 2009 (Il testo è disponibile anche su <http://www.vigata.org/bibliografia/nouvelobso409.shtml>).
- Camilleri 2013 = A. Camilleri, *Realtà, invenzione e memoria dei luoghi letterari*, in *Come la penso*, Chiarelettere, Firenze 2013, 122-131.
- de Maupassant 1990 = G. de Maupassant, *La Sicilia*, introduzione di G. Bufalino, Sellerio, Palermo 1990.
- Donald 1992 = J. Donald, "Metropolis: the City as Text", in *Social and Cultural Forms of Modernity*, a cura di Robert Bock e Kenneth Thompson, Polity Press, Cambridge 1992, pp. 416 – 461.
- Lehan = R. Lehan, *The City in Literature, An Intellectual and Cultural History*, University of California Press, Berkeley 1998.
- Lynch 1981 = K. Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge 1981.
- Kracauer 1996, S. Kracauer, *Sous les toits de Paris*, in *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1996.
- Manganelli 1985 = G. Manganelli, *Letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985.
- Merleau-Ponty 2003 = M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- Montale 1977 = E. Montale, *Diario di quattro anni*, Mondadori, Milano 1977.
- Olsen 1998 = D.J. Olsen, *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna*, Yale University Press, Yale 1998.
- Pirandello 1975 = L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. 1, Mondadori, Milano 1975.
- Restucci 1989 = A. Restucci, *L'immagine della città*, in *Letteratura italiana, Storia e geografia*, a cura di A. Asor Rosa, vol. 3, *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989, pp. 170-220.
- Said 2003 = E. Said, *Reflections on exile*, Harvard University Press, Cambridge 2003.
- Scarso 2008 = D. Scarso, "Il corso delle cose è sinuoso". *Intervista di Davide Scarso ad Andrea Camilleri su Merleau – Ponty, "Chiasmi"*, 12, 2008, pp. 407 – 412.
- Jurišič 2011 = S. Jurišič, *La dimensione teatrale dei racconti di Andrea Camilleri, "Misure critiche"*, 1-2, 2011, pp. 169 – 189.
- Jurišič 2013 = S. Jurišič, *Camilleri e l'invenzione del paesaggio*, in P. Chirumbolo – L. Poci, *Le rappresentazioni del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, Edwin Mellen Press, New York 2013, pp. 161 – 185.
- Zingarelli 2011 = N. Zingarelli, *Il vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2011.

Srećko Jurišić
Università di Spalato
sreckojurisc@gmail.com